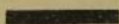




*Mario de Andrade*



*Ensaio sobre Musica  
Brasileira*



1 9 2 8  
S. PAULO  
≡ ≡ ≡ ≡ ≡

I. CHIARATO & CIA

EDITORES

S. PAULO - BRASIL



## DO AUTOR :

Ha uma Gota de Sangue em cada Poema - 1917 - (*poesia*)

Paulicea Desvairada - 1922 - (*poesia*)

A Escrava que não é Isaura - 1925 - (*poetica*)

Losango Cáqui - 1926 - (*lirismo*)

Primeiro Andar - 1926 - (*contos*)

Amar, Verbo Intransitivo - 1927 - (*idilio*)

Clan do Jabotí - 1927 - (*poesia*)

Macunaima - 1928 - (*historia*)

Ensaio sobre Musica Brasileira - 1928 - (*estetica e folclore*)

## EM PREPARO :

Compendio de Historia da Musica

Historias de Belazarte (*contos*)

Gramatiquinha da Fala Brasileira

As Melodias do Boi (*folclore*)

Tempo da Maria (*idilio*)

João Bobo (*romance*)



A

DONA OLIVIA GUEDES PENTEADO

HOMENAGEM  
DO AUTOR

Antonio Candido

Aqui lhe mando o resto das minhas "obras completas". Tenha paciência. E lhe mando mais a coleção da "Revista Nova" de presente. Fiquei com vontade, principalmente olhando este livro, de comentar certas coisas, depois de racionei. Está claro ou que lhe fique claro pelo menos que a exacerbação quase desesperada de linguagem que este livro manifesta e que hoje me é simplesmente repulsiva, foi muito conscientemente escolhida para este livro de técnica. Nos outros havia sempre o falar este tipo de arte que, se permitia o claro, escuro e o suprégio salpicado da mancha forte, me impedia a constância do "irritante", do "feriente" de que abusei aqui. Abusei e me "ex-



brodolci" à larga, atingindo o carnavalesco  
por excesso de sabor. Boia externa, voluntária.  
Não pense porém que por me desgostar terri-  
velmente com a linguagem deste livro, a  
ponto de me ser impossível ler e aquecitar  
um só capítulo dele hoje, eu repudio ele. Não  
repudio coisa alguma nenhuma. Porém, hoje,  
eu sei que este livro foi uma consequência  
apressada de... sim: de medo! Mesmo terri-  
camente, pois as ideias gerais eu ainda  
considero boas e justas, sei que estão mal  
baseadas. Mas foi medo tudo. Você sabe: di-  
zem que a sentinela de noite, guardando,  
às vezes é tomada de medo e dá um tiro.  
Foi o que se fez. Os meus problemas de  
linguagem e de técnica musical literária  
me assustaram tanto que dei o tiro. Este  
tiro. Que os problemas me assustaram,  
nada mais justo. Que me assustassem,  
a consequência era lógica. Mas o medo  
deve ser uma fragilidade. Pelo medo o  
medo me deu um tiro improvável na noite.  
É o que me desagrada.

Y. de J. de J.

S. Paulo, 17/II/43



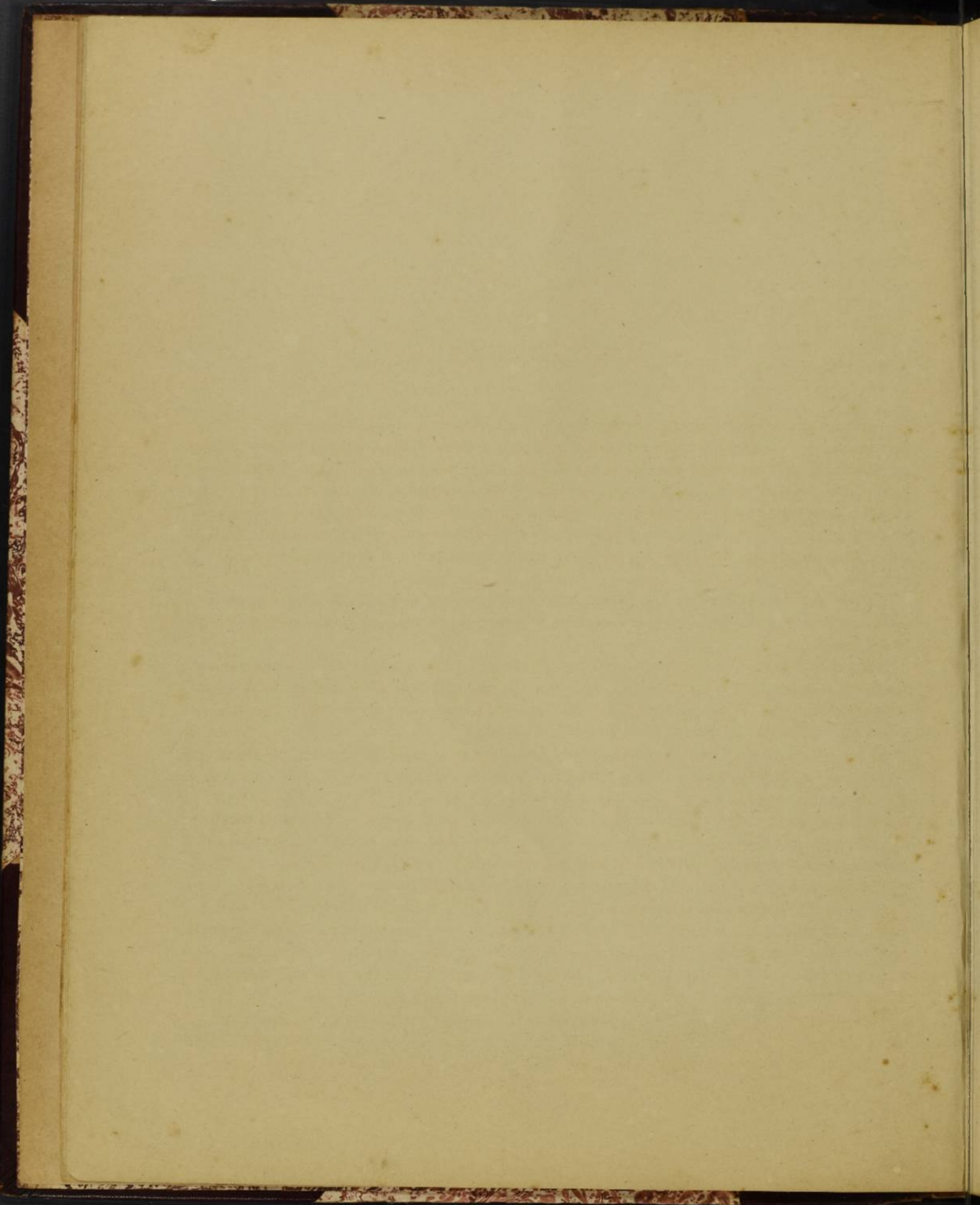
1.<sup>a</sup> PARTE



Ensaio sobre Musica Brasileira









## Musica Brasileira

Até ha pouco a música artistica brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior á nossa raça. A propria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatoria. Os elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas de alem*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclorica dos meados do seculo passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Imperio que êles principiam abundando. Era fatal: Os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela.

O que importa é saber si a obra dêesses artistas deve de ser contada como valor nacional. Acho incontestavel que sim. Esta verificação até parece ociosa mas pro meio moderno brasileiro sei que não é.

Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorancia e leviandade sistematizada. É comum entre nós a rasteira derrubando da jangada nacional não só as obras e autores passados como até os que atualmente empregam a tematica brasileira numa orquestra europeia ou no quarteto de cordas. *Não é brasileiro* se fala.

É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Musica Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importancia nacional nenhuma. O que deveras êles gostam no brasileiroismo que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimonio nacional, não é a expressão natural e necessaria duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artistica, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitoria-regia.

Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é *bem* nosso e consegue o aplauso estrangeiro. Ora por mais respeitoso que a gente seja da crítica europeia ca rece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importancia nenhuma prá Musica Brasileira. Aliás a expansão do internacionalizado Carlos Gomes e a permanencia alem-mar dele prova que a Europa obedece á genialidade e a cultua.

Mas no caso de Vila-Lobos por exemplo é facil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu pro sucesso atual do artista. H. Prunières confessou isso francamente. Ninguem não imagine que estou diminuindo o valor de Vila - Lobos não. Pelo contrário: quero aumenta-lo.



4

Mesmo antes da pseudo-música indigena de agora Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser pra uns poucos sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado pra conseguir o aplauso.

Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do choro de Romeu Silva, por causa do sucesso artistico mais individual que nacional de Vila-Lobos, só é brasileira a obra que seguir o passo deles? O valor normativo de sucessos assim é quasi nulo. A Europa completada e organizada num estadio de civilização, campeia elementos estranhos pra se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosofica que nem a Asia, nem economica que nem a America do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do exquisito apimentado. Si escutam um batuque brabo muito que bem, estão gosando, porém si é modinha sem síncopa ou certas efusões liricas dos tanginhos de Marcelo Tupinambá, *Isso é musica italiana!* falam de cara enjoada. E os que são sabidos se metem criticando e aconselhando, o que é perigo vasto. Numa toada num acalanto num abôio desentocam a cada passo frases francesas russas escandinavas. Às vezes especificam que é Rossini, que é Boris.<sup>(1)</sup> Ora o quê que tem a Musica Brasileira com isso! Si *Milk* parece com *Milch*, as palavras deixam de ser uma inglesa outra alemã? O que a gente pode mas é constatar que ambas vieram dum tronco só. Ninguém não lembra de atacar a italianidade de Rossini porquê tal frase dele coincide com outra da opera-comica francesa.

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborigenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorancia dos problemas sociologicos, etnicos psicologicos e esteticos. Uma arte nacional não se faz com escôlha discrecionaria e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciencia do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artistica, isto é: imediatamente desinteressada. O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do amerindio que do japonês e do hungaro. O elemento amerindio no populario brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quasi nulo. Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geograficos. O amerindio não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua amerindio e não brasileiro. O que evidentemente não destroi nenhum dos nossos deveres pra com êle. Só mesmo depois de termos praticado os deveres globais que temos pra com êle é que podemos exigir dele a prática do dever brasileiro.

Si fosse nacional só o que é amerindio, tambem os italianos não podiam empregar o órgão que é egipcio, o violino que é arabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nordica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte europea...

Com aplausos inventarios e conselhos dêsses a gente não tem que se amolar. São fruto de ignorancia ou de gosto pelo exotico. Nem aquela nem este não podem servir pra criterio dum julgamento normativo.

(1) Todas estas afirmativas já foram escutadas por mim, de estranhos... fazendo inventário do que é nosso.



Por isso tudo, Musica Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caracter etnico. O padre Mauricio, *I Salduni*, *Schumanniana* são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica.

E afirmando assim não faço mais que seguir um criterio universal. As escolas etnicas em música são relativamente recentes. Ninguém não lembra de tirar do patrimonio italico Gregorio Magno, Marchetto, João Gabrieli ou Palestrina. São alemães J. S. Bach, Haendel e Mozart, tres espiritos perfeitamente universais como formação e até como caracter de obra os dois ultimos. A França então se apropria de Lulli, Gretry, Meyerbeer, Cesar Franck, Honnegger e até Gluck que nem franceses são. Na obra de José Mauricio e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinivel, um rúim que não é rúim propriamente, é um *rúim exquisito* pra me utilizar duma frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalando longe. Então na lirica de Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Osvaldo, Barroso Neto e outros, se percebe um parentesco psicologico bem forte já. Que isso baste prá gente adquirir agora já o criterio legítimo de música nacional que deve ter uma nacionalidade evolutiva e livre.

Mas nesse caso um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre assunto chinês, música da tal chamada de *universal* faz música brasileira e é músico brasileiro. Não é não. Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudia-la, que nem faz a Russia com Strawinsky e Kandinsky.

O periodo atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideas que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado ás orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estetico. Ele é social. Um poeminho humoristico do *Pau Brasil* de Osvaldo de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da *Estetica da Vida* de Graça Aranha. Porquê este capítulo está cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatorio, cheio de magia e de medo. O lirismo de Osvaldo de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualisa nada, só destroi pelo ridiculo. Nas ideas que expõe não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. É arte desinteressada.

Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstancia. É interessada. Toda arte exclusivamente artistica e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artistico no geral são destrutivos. Ora numa fase primitivistica, o individuo que não siga o ritmo dela é pedregulho na botina. Si a gente principia matutando sobre o valor intrinseco do pedregulho e o conceito filosofico de justiça, a pedra fica no sapato e a gente manqueja. "A pedra tem de ser jogada fora". É uma injustiça feliz, uma injustiça justa, fruta de epoca.

O criterio atual de Musica Brasileira deve ser não filosofico mas social. Deve ser um criterio de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser



indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora.

E arara. Porquê, imaginemos com senso-comum: Si um artista brasileiro sente em si a força do genio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porquê como genio saberá *fatalmente* encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau Weber Wagner Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artistico porquê não tem genio por mais nacional (Rabelais Goya Whitman Ocussai) que não seja do patrimonio universal. E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é genio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porquê incorporando-se á escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemerito e necessario. Cesar Cui seria ignorado si não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importancia universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindivel. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for genio, é um inutil, um nulo. E é uma reverendissima bêsta.

Assim: estabelecido o criterio transcendente de Musica Brasileira que faz a gente com a coragem dos integros adotar como nacionais a *Missa em Si Bemol* e *Salvador Rosa*, temos que reconhecer que êsse criterio é pelo menos ineficaz pra julgar as obras dos atuais menores de quarenta anos. Isso é logico. Porquê se tratava de estabelecer um criterio geral e transcendente se referindo á entidade evolutiva brasileira. Mas um criterio assim é ineficaz pra julgar qualquer momento historico. Porquê transcende dele. E porquê as tendencias historicas é que dão a forma que as ideas normativas revestem.

O criterio de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalisar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O criterio historico atual de Musica Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalizado, reflete as características musicais da raça.

Onde que estas estão? Na música popular.

## Música Popular e Música Artística

Pode-se dizer que o populario musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquissimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo.

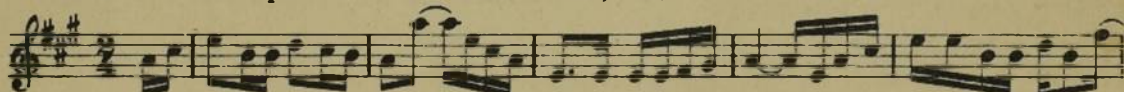
Nós conhecemos algumas zonas. Sobretudo a carioca por causa do maxixe impresso e por causa da predominancia expansiva da Côrte sobre os Estados. Da Baía tambem e do nordeste inda a gente conhece alguma coisa. E no geral por intermedio da Côrte. Do resto: praticamente nada. O que Friedenthal registrou como de Sta. Catarina e Paraná são documentos conhecidos pelo menos em todo o centro litoraneo do país. E um ou outro documento esparso da zona gaúcha, matogrossense, goiana, caipira, mostra belezas porém não basta pra dar conhecimento



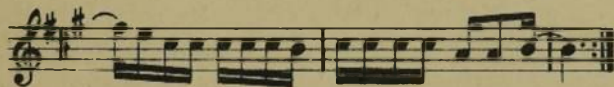
dessas zonas. Luciano Gallet está demonstrando já uma orientação menos regionalista e bem mais inteligente com os cadernos de Melodias Populares Brasileiras (ed. Wehrs e Cia. Rio) porêm os trabalhos dele são de ordem positivamente artistica, requerendo do cantor e do acompanhador cultura que ultrapassa a meia-fôrça. E requer o mesmo dos ouvintes. Si muitos dêsses trabalhos são magnificos e si a obra folclorica de L. Gallet enriquece a produção artistica nacional, é incontestavel que não apresenta possibilidade de expansão e suficiencia de documentos pra se tornar crítica e prática. Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonisador simples mas crítico tambem, capaz de se cingir á manifestação popular e representa-la com integridade e eficiencia. Carecemos dum Tiersot, dum Franz Korbay, dum Möller, dum Coleridge Taylor, dum Stanförd, dum Ester Singleton. Harmonisações dum apresentação crítica e refinada mas facil e absolutamente adstrita á manifestação popular.

Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populario ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porquê os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porquê dão só a sintese essencial deixando as subtilezas prá invenção do cantor, o certo é que uma obra executada difere ás vezes totalmente do que está escrito. Do famanado *Pinião* pude verificar pelo menos 4 versões ritmicas diferentes, alem de variantes melodicas no geral leves: 1ª a embolada nordestina que serviu de base pro maxixe vulgarisado no carnaval carioca; 2ª a versão impressa dêste (ed. Wehrs e Cia.) que é quasi uma chatice; 3ª a maneira com que os Turunas de Mauricea o cantam; 4ª e a variante, proxima dessa última, com que o escutei muito cantado por pessoas do povo. Se compare estas tres grafias, das quais só as duas últimas são legítimas porquê ninguem não canta a música talequal anda impressa. A terceira grafia é a mais rigorosamente exata. Inda assim si a gente indicar um *senza rigore* pro movimento...

### PINIÃO (versão impressa ed. C. Wehrs e Cia, Rio).



Pini .ão, pini.ão, pini .ão, Oi, pinto cor.reu com medo do ga.vião Por isso mesmo sabi .á cantou



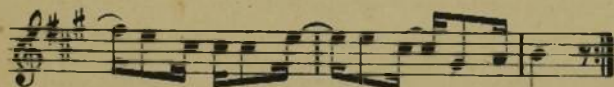
— E ba.teu asa e vo . ou E foi co.mer melão!

Pinião, pinião, pinião,  
Oi pinto correu com medo do gavião  
Por isso mesmo sabiá cantou  
E bateu asa e voou  
E foi comer melão!

### PINIÃO (sintese possivel da versão popular).



Pini .ão, pini.ão, pini .ão, Oi, pinto correu com medo do ga.vião Por isso mesmo sabi .á cantou



Ba.teu a.s.a voou Foi co. mê(r) melão!

Pinião, pinião, pinião,  
Oi, pinto correu com medo do gavião  
Por isso mesmo sabiá cantou  
Bateu asa voou  
Foi comê (r) melão!



PINIÃO (análise prosódica da versão popular).

$\text{♩} = 96.$

Pi. ni - ão, pi. ni. ão, pi. ni - ão, Oi, — pinto cor. reu com medo do ga. vi - ão Por isso

mesmo sa. bi. á. can. tô — Ba. teu a. sa. voê — Foi eu - mê melão! — — Foi eu. mê melão! —

Aliás a terceira grafia que indiquei como prosódica pode ser atacada por isso. De fato, qualquer cantiga está sujeita a um tal ou qual *ad libitum* rítmico devido às próprias condições da dicção. Porém essas fatalidades da dicção relativamente à música europeia são de deveras *fatalidades*, não têm valor específico pra invenção nem efeito da peça. Também muito documento brasileiro é assim, principalmente os do centro mineiro-paulista e os da zona tapuia. Não falo dos sulriograndenses porquê inda não escutei nenhum cantador gaúcho, não sei. Mas o mesmo não se dá com as danças cariocas e grande número de peças nordestinas. Porquê nestas zonas os cantadores se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical. E de melodia também. Os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando ao ritmo novo. E quanto á peça nordestina ela se apresenta muitas feitas com uma rítmica tão subtil que se torna quasi impossível grafar toda a realidade dela. Principalmente porquê não é apenas prosódica. Os nordestinos se utilizam no canto dum *laissez aller* contínuo, de efeitos surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. Nada tem de prosódico. É pura fantasia duma largueza às vezes malinconica, às vezes comica, às vezes ardente, sem aquela tristurinha paciente que aparece na zona caipira.

Porém afirmando a grandeza do Nordeste musical não desconheço o valor das outras zonas. Alguns dos cantos tapuios, os fandangos paulistas de beiramar, os cantos gaúchos isentos de qualquer hispanoamericanismo, expostos na segunda parte dêste livro mostram os acasos de ensinamento e boniteza que deve reservar uma exploração detalhada do populario.

Pelo menos duas lições macotas a segunda parte dêste livro dá pra gente: o caracter nacional generalizado e a destruição do preconceito da síncopa.

Por mais distintos que sejam os documentos regionais, êles manifestam aquele imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós. Isso me comove bem. Além de possuírem pois a originalidade que os diferencia dos estranhos, possuem a totalidade racial e são todos patricios. A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.

Pois é com a observação inteligente do populario e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho dêstes carece alargar as ideas estéticas sinão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial. Nada pior que um preconceito.



Nada melhor que um preconceito. Tudo depende da eficacia do preconceito.

Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e etnica, ela provêm de fontes estranhas: a amerindia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Alem disso a influência espanhola, sobretudo a hispanoamericana do Atlantico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante. A influência europea tambem, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca schottish) como na formação da modinha<sup>(1)</sup>. De primeiro a modinha de salão foi apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do sec. XVIII europeu. Isso continuou até bem tarde como demonstram certas peças populares de Carlos Gomes e principalmente Francisca Gonzaga.

Alem dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um *samba macumbeiro*, *Aruê de Changô* de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifonicos e ritmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o character da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem... Bem mais deploravel é a expansão da melodia chorona do tango. E infelizmente não é só em tangos argentinos... de brasileiros que ela se manifesta. Tem uma influência evidente do tango em certos compositores que pretendem estar criando a... Canção Brasileira! Estão nada. Se aproveitam da facilidade melodica pra andarem por aí tangaicamente gemendo sexualidades panemas.

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionario que é pelo menos inutil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa.

Si de fato o que já é caracteristicamente brasileiro deve nos interessar mais, si é preconceito útil preferir sempre o que temos de mais característico: é preconceito prejudicial repudiar como estrangeiro o documento não apresentando um grau objetivamente reconhecível de brasilidade. A marchinha central dos admiraveis Chôros nº 5 de Vila Lobos (*Alma Brasileira* ed. Vieira Machado, Rio) foi criticada por não ser brasileira. Quero só saber porquê. O artista se utilisou dum ritmo e dum tema comuns, desenvolvidos dum elemento anterior da peça, tema sem character immediatamente etnico nenhum, tanto podendo ser brasileiro como turco ou francês. Não vai em nada contra a musicalidade nacional. Portanto é tambem brasileiro não só porquê o pode ser como porquê sendo inventado por brasileiro dentro de peça de character nacional e não levando a música pra nenhuma outra raça, *é necessariamente brasileiro*.

E nisto que eu queria chegar: o artista não deve ser nem exclusivista nem unilateral.

Si a gente aceita como brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo *que é exotico até pra nós*. O que faz a riqueza das principais escolas europeas é justamente um character nacional incontestavel mas na maioria dos casos indefinível porê. Todo o character excessivo e que

(1) Album de músicas nas *Reise im Brasilien*, Spix e Martius; a peça registrada por Langsdorff na *Viagem ao redor do mundo*; as peças sobre Marília de Dirceu no *Cancioneiro Português* de Cesar das Neves e Gualdino de Campos (vols. 19, 21, 29, 32, 43, 44, 47 e 50; ed. Cesar Campos e Cia. Porto); modinhas do padre Mauricio e outros no *Cancioneiro Fluminense* de Mello Moraes, etc.



por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicologico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza. É o caso de Grieg e do proprio Albeniz que já fatiga regularmente. A obra polifonica de Vittoria é bem espanhola sem ter nada de espanholismo. E felizmente prá Espanha que os trabalhos de Pedrell e autores como Joaquim Nin, Halfter, Falla estão alargando as possibilidades do tatatá ritmico espanhol.

O exclusivista brasileiro só mostra que é ignorante do fato nacional. O que carece é afeição os elementos estranhos ou vagos que nem fizeram Levy com o ritmo de habanera do "Tango Brasileiro" ou Vila-Lobos com a marchinha dos "Chôros nº 5" praquê se tornem nacionais dentro da manifestação nacional. Tambem si a parte central da "Berceuse da Saudade" de Lorenço Fernandez (op. 55 ed. Bevilaqua) constituisse uma obra isolada não tinha por onde senti-la brasileiramente. Porê m essa parte se torna necessariamente brasileira por causa do que a cerca.

Mas o característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma unica de criação ou crítica. Ele faz parte dos elementos uteis e até, na fase em que estamos, deve de entrar com frequencia. *Porquê é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalisar os caracteres etnicos permanentes da musicalidade brasileira.*

Outro perigo tamanho como o exclusivismo é a unilateralidade. Já escutei de artista nacional que a nossa música *tem de ser tirada dos indios*. Outros embirrando com guaraní afirmam que a verdadeira música nacional é... a africana. O mais engraçado é que o maior número manifesta antipatia por Portugal. Na verdade a música portuguesa é ignorada aqui. Conhecemos um atilho de pecinhas assim-assim e conhecemos por demais o fado gelatinento de Coimbra. Nada a gente sabe de Marcos Portugal, pouquissimo de Rui Coelho e nada do populario portugua, no entanto bem puro e bom.

Mas por ignorancia ou não, qualquer reação contra Portugal me parece perfeitamente boba. Nós não temos que reagir contra Portugal, temos é de não nos importarmos com êle. Não tem o minimo desrespeito nesta frase minha. É uma verificação de ordem estetica. Si a manifestação brasileira diverge da portuguesa muito que bem, si coincide, si é influênci a, a gente deve aceitar a coincidência e reconhecer a influênci a. A qual é e não podia deixar de ser enorme. E reagir contra isso endeusando boróro ou bantú é cair num unilateralismo tão antibrasileiro como a lírica de Glauco Velasquez. E aliás é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionalisa e justifica na cultura europea. Isso é um bem vasto. É o que evita que a música brasileira se resuma á curiosidade esporadica e exotica do tamelang javanês, do canto achanti, e outros atrativos deliciosos mas passageiros de exposição universal.

O que a gente deve mas é aproveitar todos os elementos que concorrem prá formação permanente da nossa musicalidade etnica. Os elementos amerindios servem sim porquê existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento amerindio propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente si colhidos no Brasil porquê já estão afeioados á entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe umatal ou qual influênci a portuguesa servem da mesma forma.

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração



no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquissimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenomeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música amerindia, africana, portugua ou europeia. Não faz música brasileira não.

## Ritmo.

Um livro como êste não comporta discussão de problemas gerais do ritmo. Basta verificar que estamos numa fase de predominancia ritmica. Neste capítulo o principal problema pra nós é o da síncopa.

A música brasileira tem na síncopa uma das constancias dela porêem não uma obrigatoriedade. E mesmo a chamada "síncopa" do nosso populario é um caso subtil e discutivel. Muitas vezes a gente chama de síncopa o que não o é.

O conceito de síncopa vindo nos dicionarios nas artinhas e nos livros sobre ritmica, é tradicional e não vejo precisão de contraria-lo, está certo. O que a gente carece verificar é que êsse conceito muitas feitas não corresponde aos movimentos ritmicos nossos a que chamamos de síncopa. Me parece possivel afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendencias e a ritmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização europeia pra cá. Os amerindios e possivelmente os africanos tambem se manifestavam numa ritmica provinda diretamente da prosodia, coincidindo pois em muitas manifestações com a ritmica discursiva de Gregoriano. As frases musicais dos indigenas de beiramar conservadas por Lery num tempo em que a ritmica medida inda não estava arraigada no espirito europeu, sob o ponto-de-vista ritmico são verdadeiras frases de cantochão onde até as *distinções* aparecem. Muitas das registrações de Spix e Martius tambem implicam essa inexistencia de ritmo exclusivamente musical entre os amerindios do centro e do norte brasileiro. Mesmo nos tempos de agora os livros scientificos de mais fé musical que nem os de Koch Grünberg sobre os indios do extremo-norte, de Speiser sobre os da bacia amazonica, de Colbacchini sobre o oeste brasileiro reforçam essa noção duma ritmica de canto quasi que exclusivamente fraseologica entre os indios.

Já não é possivel verificar a mesma coisa do canto africano pelas melodias que Manuel Quirino registrou na Baía porêem no populario brasileiro dos lundús e dos batuques impressiona a frequencia de frases compostas pela repetição sistematica dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia). Os nossos artistas reconheciam bem isso e quando pastichavam o africano, como é o caso de Gomes Cardim no "Nossa gente já está livre..." (Melodias Populares Brasileiras, Luciano Gallet, ed. cit.), usavam e abusavam dêsses processos oratorios de ritmo. Inda mais: em certas peças reconhecidas unanimemente ou tradicionalmente como de proveniencia negra como na "Ma Malia" dêste livro essas frases oratorias aparecem e chegam mesmo a criar recitativos legítimos (Ver minha nota sobre o "Lundú do Escravo" em Revista de Antropofagia nº 5 S. Paulo).

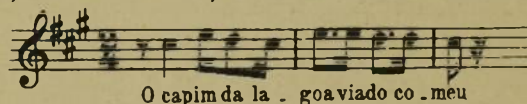


Ora esses processos de ritmica oratoria, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a ritmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma ritmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando á quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos.

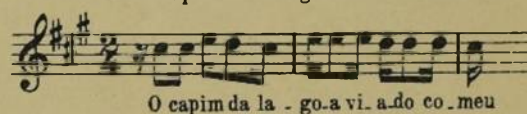
Ora a essas influências dispares e a esse conflito inda aparente o brasileiro se acomodou, fazendo disso um elemento de expressão musical. Não se pode falar diante da multiplicidade e constancia das subtilezas ritmicas do nosso populario que estas são apenas os desastres dum conflito não. E muito menos que são exclusivamente prosódicas porquê muitas feitas elas até contradizem com veemencia a prosodia nossa. O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ageitando dentro das proprias tendências adquiriu um geito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial.

É possível que a sincopa, mais provavelmente importada de Portugal que da Africa (como de certo hei-de mostrar num livro futuro) tenha ajudado a formação da fantasia ritmica do brasileiro. Porém não é possível descobrir a função dela em muitas das manifestações de ritmica prosódica ou fantasista do brasileiro. E não é possível porquê si o som da melodia nasce na chamada parte fraca do compasso ou do tempo e se prolonga até uma acentuação seguinte, êle não traz nenhuma acentuação. Pelo contrário: o instrumento acompanhante é que acentua conforme a tradição coreográfica e a teoria. Outras feitas a acentuação do canto desorienta de fato a acentuação do compasso mas o som não se prolonga porém. Outras feitas ainda, que nem no lindíssimo coco paraibano do "Capim da Lagoa" a ocorrência de palavras paroxítonas muito acentuadas nas tesis dos tempos melódicos obrigam o cantador a tornar a sílaba atona seguinte, verdadeiramente atona, inexistente. Esse é um geito muito comum do nosso cantador cantar embora já esteja reconhecido que na nossa prosodia não existam sílabas mudas que nem no português (entre outros H. Parentes Fortes em "Do Criterio Atual de Correção Gramatical", Baía 1927). Recebi o "Ca-

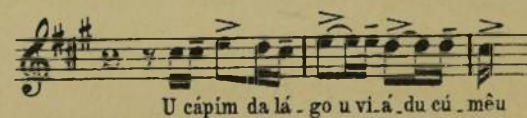
pim da Lagoa" na grafia mais ou menos legitima:



É obvio que a obsessão da síncopa levava algum sincopadeiro a grafar:



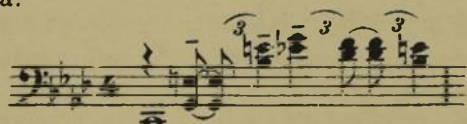
Ora pela grafia anterior mais sincera e pela experiencia que tenho do nosso canto popular sei que trata-se do que a gente podia prosodicamente grafar assim:



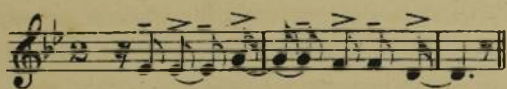
Sendo que os sons não acentuados são verdadeiros neumas liquescentes, prolongando em sílabas novas quasi nulas o son acentuado anterior.



Si pois conforme o conceito tradicional da síncopa a gente assunta o nosso populario musical constata que muitos movimentos chamados de sincopados não são sincopa. São polirritmia ou são ritmos livres de quem aceita as determinações fisiologicas de arsis e tesis porêm ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinamica falsa do compasso. Eis tres exemplos de ritmo livre que nada têm de sincopa:

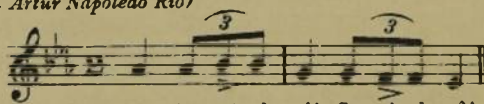


(Vila-Lobos, Ciranda nº 11, ed. Casa Artur Napoleão Rio)



a - vo. a a. vo. a a - vo. a já

(Popular, nordeste.)

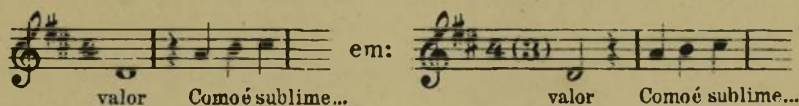


meis Cu. mohade sê! Cumohade sê!

(Popular, nordeste)

Notar no terceiro exemplo a diluição característica da síncopa em tercina com acentuação central, costume frequentissimo em nosso geito de cantar. Quanto ao processo ritmico de Vila-Lobos, muito comum no artista ("Alma Brasileira", "Saudades das Selvas Brasileiras" nº 2, ed. Max Eschig; e um exemplo magistral na pg. 5 da Seresta nº 4, "Saudades da Minha Vida" ed. C. Artur Napoleão em que a pseudo síncopa ora se dilui em tercina ora traz a acentuação mais forte no lugar ritual da tesis), também se manifesta no populario como demonstra o "Canto de Xangô" na segunda parte.

Alem dêstes processos em que se dá acentuação do som, tem outros em que a acentuação não aparece. Assim na silaba *da* em *varanda* do coco "Olê Lioné" (2ª parte). Este caso, muito corrente pode ser considerado como um... êrro provindo da fadiga do cantador que não sustentou o som da silaba anterior. Mas não é possível concertar o êrro porquê êle se tornou um processo da nossa música, um elemento de expressão já perfeitamente tradicionalizado e não ocasional. Também no fandango "Que Moça Bonita" (2ª parte) aparece outra manifestação dêsse processo, inventando a mudança do binario pra ternario. Em vez de dar em seminimas pontuadas os sons das silabas *trêla* em *estrêla* o que fazia a cantiga permanecer binaria, a tradicionalização do processo encurtou os sons criando a introdução dum ritmo novo. Ora tem uma diferença enorme entre a fadiga que leva os recrutas cantando a "Canção do Voluntario Paulista" a reduzir dois compassos quaternarios em ternarios:



com um efeito que saindo provavelmente da fadiga, até por vezes torna a peça mais fatigante que nem no fandango citado.

E é curioso essas liberdades aparecerem até nas peças dançadas. Porém a habilidade do cantador no fim da estrofe ou da parte faz a acentuação do compasso acabar coincidindo de novo com o passo dos dançarinos. Já no "Que Moça Bonita" os 5 compassos ternarios podem conti-



nuar batidos em binario porquê acabam coincidindo com a acentuação dêste quando volta. O mesmo se dá com o admiravel "Tenho um Vestido Novo" (2ª parte) em que os dois ternarios de cada estrofe e refrão figuram como tres binarios pro dançador e no fim dá tudo certo.

Isto mesmo sucede com certas cantigas aparentemente sincopadas. Em várias da segunda parte do livro, especialmente no "Meu Pai Cajuê" a gente verifica que o movimento o que faz é seguir livremente contanto que dê certo no fim. O cantador aceita a medida ritmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de *Tempo* mas despreza a medida injusta (puro preconceito teorico as mais das vezes) chamada *compasso*. E pela adição de *tempos*, talequal fizeram os gregos na maravilhosa criação ritmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melodicos (alguns antiprosodicos até) sem nenhum dos elementos dinamogonicos da sincopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que pra êle não provêm duma teorisação mas é de essencia puramente fisiologica. Coreografica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres *desenvolvidos* da fadiga. São movimentos livres especificos da moleza da prosodia brasileira. São movimentos livres não acentuados.<sup>(1)</sup> São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosodica. Nada têm com o conceito tradicional da sincopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso subtil entre o recitativo e o canto estrofico. São movimentos livres que tornaram-se especificos da música nacional.

Isso é uma riqueza com possibilidades enormes de aproveitamento. Si o compositor brasileiro pode empregar a sincopa, constancia nossa, pode principalmente empregar movimentos melodicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosodia, ou musicalmente fantasistas, livres de remelexo maxixeiro, movimentos em fim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que alem de requintados podem, que nem no populario, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos. Mas isso depende do que o compositor tiver pra nos contar...

Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da sincopa. É inutil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que *tal como é realizado* na execução e não como está grafado no populario impresso, o sincopado brasileiro é rico. O que carece pois é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular *e a desenvolva*. Mais uma feita lembro Vila-Lobos. É principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade maior de sincopado. E sobretudo o desenvolvimento da manifestação popular. Isso me parece importante. Si de fato agora que é periodo de formação devemos empregar com frequencia e abuso

(1) Nossos compositores, levados pelo preconceito da sincopa-acento, têm a mania de acentuar tudo quanto é sincopa. Pois nossa música popular já atingiu muito maior variedade e subtileza que isso, deixando muitas feitas de acentuar o som aparecido em parte fraca e prolongando até a tesis seguinte do compasso ou do tempo. Os compositores se tornaram por isso muito mais pobres e primarios que a arte popular, a qual por seu lado se eleva a ponto de equiparar com o apogeu da ritmica grega quando os artistas virtuosisticos de lá retiraram da ritmica o batecum do acento.



o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenomeno popular porêem desenvolvimento dêste. O compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que o populario fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza.

Si a música artistica se confinar ás manifestações restritas da síncopa do populario impresso (síncopa central no primeiro tempo do dois-por-quatro; antecipações sincopadas em finais de frase; frases com síncopas centrais em todos os tempos) teremos uma pobreza abominavel. Abominavel porquê se estereotipa logo, cai no facil, no conhecido e no excessivo caracteristico. Síncopas assim podem ser gostosas um tempo, e podem ser necessarias pra unanimisar o remelexo corporal dos dançadores mas, ver os intervalos aumentados arabes, ver o instrumento regional, ver a harmonisação de Grieg: se banalisam com facilidade *pela propria circumstancia de serem caracteristicas por demais*. E com a banalidade fadiga vem.

E será tambem uma pobreza si se tornar obrigatoria. A síncopa é uma das constancias porêem não é constante nem imprescindivel não. Possuimos milietas de documentos folcloricos em que não tem nem sombra de sincopado. Mesmo a segunda parte dêste livro demonstra isso bem. E tem uma infinidade de síncopas que não são brasileiras. Por bem sincopadas que sejam as "Saudades da Cachopa" de Eduardo Souto (ed. C. Carlos Gomes, S. Paulo), o delicioso compositor popular soube com inteligencia tornar indelevelmente portugua êsse maxixe. Na produção paulista abundam os maxixes e cateretês... italianos. Em Francisco Nazareth não raro a recordação europea deforma as danças e as atraíçoa.

Inda cabe notar aqui a monotonia do nosso binario simples. O compositor deverá observar certos binarios compostos, influência portuguesa que permaneceu na música nordestina. O quaternario gaúcho. E as nossas valsas mazurcas e modinhas. É na ritmica destas manifestações principalmente que a gente encontra base nacional por onde variar os metros. Em todo caso isso não me parece problema importante não. A propria invenção mais livre do criador individual lhe dará quando sair do caracteristico popular a variedade metrica que o populario não fornece. Sem carecer pra isso de despencar pro minuete da "Sonatina" de Casella...

## Melodia.

O problema importante aqui é o da invenção melodica expressiva. O compositor se vê diante dum dilema. (Pelo menos êste dilema já me foi proposto por dois compositores). É êste: O emprêgo da melodica popular ou invenção de temas pastichando ela, fazem o autor empobrecer a expressão. Isso principalmente na música de canto em que o compositor devia de respeitar musicalmente o que as palavras contam. Os grandes genios desde o início da Polifonia vêm pelejando pra tornar a música psicologicamente expressiva. Todos os tezouros de expressão musical que nos deram Lasso, Monteverdi, Carissimi, Gluck, Beethoven, Schumann, Wagner, Wolff,



Mussorgski, Debussy, Strauss, Pizzetti, Honnegger etc. etc. que se confinaram mais pro lado da expressão musical psicologica, têm que ser abandonados pelo artista brasileiro pra que êle possa fazer música nacional. Ou o compositor faz música nacional e falsifica ou abandona a fôrça expressiva que possui, ou aceita esta e abandona a característica nacional.

Vamos a ver os aspetos mais importantes da questão:

A música popular é psicologicamente inexpressiva?

A primeira vista parece. Mas parece justamente porquê é a mais sabiamente expressiva de todas as músicas.

O problema da expressão musical é vasto por demais pra ser discutido aqui. Parece mais acertado afirmar que a música não possui nenhuma fôrça direta pra ser psicologicamente expressiva.

A gente registra os sentimentos por meio de palavras. As artes da palavra são pois as psicologicas por excelencia. E como os sentimentos se refletem no gesto ou determinam os atos as artes do espaço pelo desenho e pela mimesis coreografica podem tambem expressar a psicologia com certa verdade. Tomo *expressar* no sentido de contar qual é a psicologia sem que ela seja sabida de antemão.

Pois a música não pode fazer isso. Não possui nem o valor intelectual direto da palavra nem o valor objetivo direto do gesto. Os valores dela são diretamente dinamogenicos e só. Valores que criam dentro do corpo estados cenestesicos novos. Estas cenestesias sendo provocadas por um elemento exterior (a música) que é recebido por uma determinação da vontade (pois a gente quis escutar a música) são observadas com acuidade particular e interesse pela consciencia. E a consciencia tira delas uma porção de conclusões intellectuais que as palavras batisam. Estas conclusões só serão exatas si forem conclusões fisiologicas. Está certo falar que uma música é bonita ou feia porquê certos estados cenestesicos agradam ou desagradam sem possuirem interesse prático imediato (fome, sêde etc.). O agradável sem interesse imediato é batisado com o nome de Belo. O desagradavel com o nome de Feio.

Inda estará certo a gente chamar uma música de molenga, violenta, comoda porquê certas dinamogenias fisiologicas amolecem o organismo, regularisam o movimento dele ou o impulsionam. Estas dinamogenias nos levam pra estados psicologicos equiparaveis a outros que já tivemos na vida. Isto nos permite chamar um trecho musical de tristonho, gracioso, elegante, apaixonado etc. etc. Já com muito de metafora e bastante de convenção. Só até aí chegam as verificações de ordem fisiopsiquica.

Mas a música possui um poder dinamogenico muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados-de-alma *sabidos de antemão*. E como as dinamogenias dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidavel.

Ora o quê que a música popular faz dêsses valores e poderes? É sempre fortemente dinamogenica. É de dinamogenia sempre agradável porquê resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais humanas inconscientes. É sempre expressiva porquê nasce de necessidades essenciais, por assim dizer



interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela á medida que se torna de todos e anonima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas *tambem* as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, scientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristura.

É isso que o compositor tem de fazer *tambem*.

É impossível prá música expressar (contar) o verso:

“Tanto era bela no seu rosto a morte”.

Mas ela pode criar uma cenestesia relativa ao passo do Uruguai. Ambientar musicalmente o ouvinte de forma a permitir pela sugestão da dinamogenia uma perceptibilidade mais vivida, mais geral, mais fisiopsíquica do poema.

Pois esta ambientação não implica liberdade individual nem muito menos ausencia de caracter etnico. Não só dentro de regras e fórmulas estreitas os genios suberam ambientar os poemas que musicavam, como nenhum deles depois que a música se particularizou em escolas nacionais, deixou de ser nacional. O dilema em que se sentem os compositores brasileiros vem duma falha de cultura, duma fatalidade de educação e duma ignorancia estetica. A falha de cultura consiste na desproporção de interesse que temos pela coisa estrangeira e pela coisa nacional. Essa desproporção nos permite sentir na permanencia do nosso ser mediocridades como Leoncavallo, Massenet ou Max Reger ao passo que uma voz de congo ou de catira é um acaso dentro de nós.<sup>(1)</sup> A fatali-

(1) O problema da sinceridade em arte eu já discuti uma feita em artiguete de jornal (Diario Nacional, “Angelo Guido”, S. Paulo, 10-XI-1927). Confesso que o considero perfeitamente desimportante. Mas o artista afeiçoado pela tradição e cultura (que não dependeram da escolha dele e vêm dos professores e do ramerrão didatico) adquiriu um geito natural do escrever e de compor. E depois não quer mudar esse geito porquê é *sincero*... Isso é bobagem. A sinceridade em arte já principia por ser um problema discutibilissimo porém mesmo que não fosse, o nosso caso continua desimportante. Alem da sinceridade do *geito*, existe a inteligencia que atinge convicções novas. Alem da sinceridade do hábito existe a sinceridade intelectual. Desde que a gente chega a uma convicção nova, dá um exemplo nobre de sinceridade, contrariando o hábito, o geito já adquirido pra respeitar a convicção nova. O individuo que está convicto de que o Brasil pode e deve ter música propria, deve de seguir essa convicção muito embora ela contrarie aquele habito antigo pelo qual o individuo inventava temas e músicas via Looncavallo-Massenet-Reger. E isso nem é tão difficil como parece. Com poucos anos de trabalho literario de alguns, os poetas novos aparecendo trazem agora um cunho inconfundivel de Brasil na poesia deles. Outro dia um músico inda estudante me falava na dificuldade vasta que sentia em continuar o estudo da fuga porquê por ter escrito umas poucas obras brasileiras *já se acostumara tanto que tudo lhe saía brasileiro da invenção*. Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os individuos como a Arte nacionalizada, têm de passar por tres fases: 1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciencia* nacional. Só nesta última a Arte culta e o individuo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiroamente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos traiçoa, nosso geito nos enfraquece. Mas é nobilissimo, demonstra organização, demonstra character, o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. É masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que beneficiarão os que vierem depois.



dade de educação consiste no estudo necessario e quotidiano dos grandes genios e da cultura europeia. Isso faz com que a gente adquira as normas desta e os geitos daqueles. E a ignorancia estetica é que faz a gente imaginar num dilema que na realidade não existe, é uma simples manifestação de vaidade individualista.

Mas como não tenho a minima idea de regeitar os direitos de expressão individual inda quero esclarecer um bocado o emprêgo da melodica popular.

Si de fato o compositor se serve duma melodia ou dum motivo folclorico a obra dele deixa de ser individualistamente expressiva como base de inspiração. E fica o mesmo si o compositor deliberadamente amolda a invenção aos processos populares nacionais. Isso não tem dúvida. Porém a base de inspiração tem valor minimo ou nenhum diante da obra completa. Basta ver certas harmonisações artisticas de cantos populares. Bela Bartok, Luciano Gallet, Gruenberg, Percy Grainger perseveram nos seus caracteres individuais, harmonisando coisas alheias.

Até em música de canto o compositor pode e deve se utilizar da melodica popular. E não só empregar diretamente a melodia integral que nem faz frequentemente Luciano Gallet como a modificando num ou noutra detalhe (processo comum em Vila-Lobos), ou ainda empregando frases populares em melodia propria (L. Fernandez na "Berceuse da Saudade"):

Alem disso existem as peculiaridades, as constancias melodicas nacionais que o artista pode empregar a todo momento pra nacionalisar a invenção. As fórmulas melodicas são mais dificeis de especificar que as ritmicas ou harmonicas não tem dúvida. Mas existem porém e não é possivel mais imaginar um compositor que não seja um erudito da arte dele. Afirmar que empregamos a síncopa ou a setima abaixada é uma puerilidade. O compositor deve conhecer quais são as nossas tendencias e constancias melodicas. Aliás a setima abaixada é uma tendencia brasileira de que carece matutar mais sobre a extensão. Isso nos leva pro hipofrigio e as consequencias harmonicas derivantes alargam um bocado a obsessão do tonal moderno.

E a riqueza dos modos não para aí não. De certas melodias de origem africana achadas no Brasil se colhe uma escala hexacordal desprovida de sensível cujo efeito é interessantissimo (ver nos Anais do 5º Congresso Brasileiro de Geografia Iº vol. as melodias colhidas por Manuel Quirino). Este fenomeno é bem frequente. Eduardo Prado no volume sobre o Brasil na Exposição Internacional de 89 (ed. Delagrave, Paris) registra a observação dum músico francês sobre melodias nossas desprovidas de sensível. E mesmo neste Ensaio vai como exemplo disso a versão paraibana do "Mulher Rendeira" em que a sensível é evitada sistematicamente.

A melodica das nossas modinhas principalmente, é torturadissima e isso é uma constancia. Na cantiga praceana o brasileiro gosta dos saltos melodicos audaciosos de setima, de oitava (Francisca Gonzaga, "Menina Faceira" no album de A. Friedenthal) e até de nona que nem no lundú "Yayá, você quer morrer" de Xisto Baía (A. Friedenthal, "Stimmen der Völker" vol. 6º; "Papel e Tinta" nº 1, S. Paulo). Na 2ª parte dêste livro é facil de assuntar isso, e Vila-Lobos na "Modinha" (Seresta nº 5, ed. C. Artur Napoleão) mostra tambem um exemplo cheio de espirito.

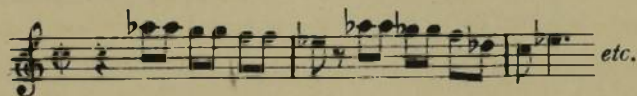
A inquietação da linha melodica aparece até no canto caboclo embora menos frequentemente.



Está no "Fotorototó" (L. Gallet "6 Melodias Populares", ed. cit.) e no "Boiadeiro" (A. Levy, "Rapsodia Brasileira", ed. L. Levy e Irmão)

Nossa lirica popular demonstra muitas feitas um caracter fogueto, serelepe que não tem parada. As frases corrompem, no geral em progressões com uma esperteza adoravel. Sem que tenha nenhuma semelhança objetiva, isso nos evoca a alegria das sonatas e tocatas do sec. XVIII italiano. É lembrar a "Galhofeira" (ed. Bevilaqua, Rio) de A. Nepomuceno.

Dessas progressões melodicas e arabescos torturados possuímos um coleção vastissima. Lourenço Fernandez no admiravel "Trio Brasileiro" (ed. Ricordi, Milão) emprega a simples gradação descendente com sons rebatidos:

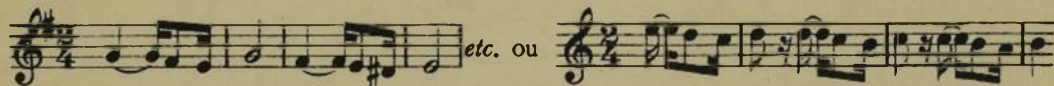


Essa fórmula esquematica é frequente na nossa música popular e se manifesta tambem numa infinidade de variações. No "Luar do Sertão", na "Cabocla do Caxangá", no "Apanhei-te Cavaquinho" de Ernesto Nazaret, nas estrofes de muitas peças reveladas aqui, etc. etc. Nos nossos contrapontos de flautas das orquestrinhas e chôros vem muito disso. No "Arrojado" de Ernesto Nazaret (ed. Bevilaqua, Rio) a gente percebe logo o caracter flautistico pelo requebro relumiante do arabesco.

Até nas modas caboclas mais simples aparecem com frequencia movimentos desses. No arabesco tão comum nelas:

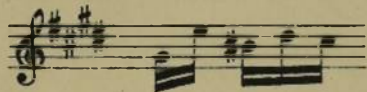


já surgem embrionarios o salto melodico de terça e os sons rebatidos. As variações são incontáveis. Eis como aparece no "Pierrot" de Marcelo Tupinambá (ed. Campassi e Camin S. Paulo):



do "Reboição" (E. Nazaret, ed. Casa Artur Napoleão), que é mesmo um reboição do apá virado.

E quem não reconhece logo um patricio no requebrado:



Outra observação importante é que a nossa melodica afeiçoa as frases descendentes. No sublime "Rasga Coração"<sup>(\*)</sup> (Chôros nº 10, ed. Max Eschig, Paris) se pode falar que tudo desce. Com excepção de arpejos e melismas rapidos solistas e da frase estupenda em notas rebatidas no pistão, tudo desce impressionantemente<sup>(1)</sup>. A propria descaida escalar (de que um exemplo gostoso

(\*) de Villa-Lobos.

(1) Se observe como no "Batuque" (A. Nepomuceno, "Serie Brasileira" nº 4, ed. C. Artur Napoleão) certa frase repetida sempre pelas cordas, apresenta a sincopa obrigatoria em todos tempos, vai em progressão porêm ascendente. É uma frase sem caracter, possuindo a retorica nacional, mas não possuindo nacionalidade. Uma falsificação nacional. Já porêm no In-

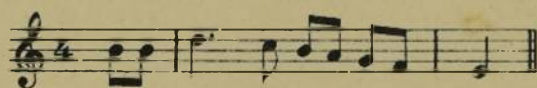


está no "Ramirinho" de E. Nazaret, ed. C. A. Napoleão) inda se especialisa nisso que a maioria das feitas vai parar na medianta (V. o Fandango B de Fortaleza na 2. Parte). Influência de certo da mania de organizar em terças. Embora não seja possível generalisar nós temos uma tal ou qual repugnancia pela franqueza crua da tónica. É comum a frase parar nos outros graus da triade tonal.

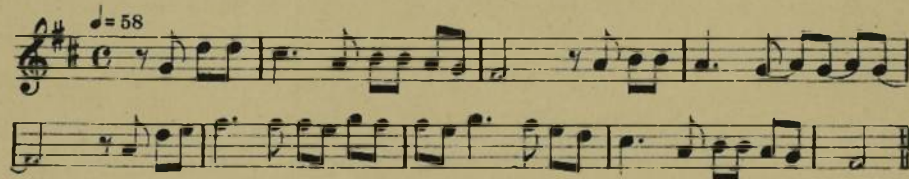
As quedas prá medianta atingem ás vezes uma audacia deliciosa que nem por exemplo no refrão instrumental do "Tatú subiu no pau" de Eduardo Souto (ed. C. Carlos Gomes, S. Paulo). É até curioso de notar que certas frases europeas que nem:



em que a gente percebe um modismo bastante portuga, ficam bem mais brasileirassi a queda terminar na medianta:



Quando eu era piazinho tive um primo fazendeiro que cantava uma cantiga sorumbatica na da feia. Caía sempre na medianta:



Essa melodia jamais que pude me esquecer dela. Ficou bem gravada na minha malinconia paciente. Quadrava bem nos versos, hoje esquecidos, mas que me lembro falavam *quando os meus olhos não se abrirem mais...* Germano Borba morreu novo.

Será possível descobrir ainda outras constancias melodicadas porêem isso deixo pros musicos mesmo. Os admiraveis Chôros de Vila-Lobos, pra conjuntos instrumentais de camara (v. Chôros nº 2, ed. C. Artur Napoleão; Chôros nº 4, ed. Max Eschig), todos são verdadeiros mosaicos de constancias e elementos melodicados brasileiros.

## Polifonia

O problema da Harmonia não existe propriamente na música nacional. Simplesmente porquê os processos de harmonisação sempre ultrapassam as nacionalidades.

Na infinita maioria dos casos a harmonisação acompanhante tem pouca importancia na música popular. É certo que o emprêgo dos modos e das escalas deficientes, sistemas gaelicos,

termedio (nº 2 da mesma peça), certos arabescos em destacado, descendentes, (comps. 15 a 18), são bem mais característicos apesar de não trazerem síncopa.



chineses, ameríndios,<sup>(1)</sup> africanos, cria necessariamente uma ambiência harmonica especial mesmo quando as peças são monodicas. Em certos casos essa ambiência pode se tornar característica.

Porém esse caracter é muito pouco nacionalizador porquê a música artistica não pode se restringir aos processos harmonicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europea. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonisar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa. Carecia abandonar desde as sinfonias e diafonias pitagoricas, desde o conceito do acorde por superposição de terças, e a gerarquia dos graus tonais, desde os cromatismos, alterações, apogiaturas etc. etc. até as nonas, undecimas, decimaterceiras, a atonalidade e a pluritonalidade dos contemporaneos. Ora isso é um contrassenso porquê uma criação dessas, sem base acustica, sem base no populario, seria necessariamente falsa e quando muito individualista. Jamais nacional.

E aliás seria possivel uma criação assim que deixasse de já ser europea? Creio que não porquê iria coincidir com a atonalidade e a pluritonalidade modernas.

Alem disso mesmo os modos ou as escalas exóticas, quer aqueles por intermedio dos tons-de-igreja, quer estes pelas rebusca do pitoresco e do novo, já frequentam a harmonisação europea abundantissimamente desde o Romantismo e lhe levaram uma liberdade e variedade que ninguem não tira dela mais.

A harmonisação europea é vaga e desraçada. Muito menos que raciais, certos processos de harmonisação são individuais. Todas as sistematizações de harmonisação que nem o cromatismo de Tristão, os acordes alterados franckistas, as nonas e undecimas do Debussismo, principiaram com um individuo. Porém como este individuo tinha valor e se afirmou, o processo dele foi aproveitado por outros não só do mesmo país como de toda a parte e num atimo o processo perdeu o caracter nacional que poderia ter. Haja vista a harmonisação de Debussy que fez fortuna até no jazz! E por causa de Schoenberg a gente pode falar que a atonalidade é austriaca? E por causa de Tartini serão italianos o maior e o menor modernos?

É absurdo pretender harmonisação brasileira pois que nem a Alemanha nem a Italia nem a França com seculos de formação nacional, jamais não tiveram isso e adotaram as quartas e quintas do organo talvez latino e as terças e sextas do falsobordão talvez celtico.

Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso populario persiste o tonalismo harmonico europeu herdado de Portugal. Nossa harmonisação tem que se sujeitar consequentemente ás leis acusticas gerais e ás normas de harmonisação da escala temperada. Os processos de enriquecimento dessa concepção harmonica, pluritonalidade, atonalidade, quartos-de-tom, já estão se desenvolvendo e sistematizando na Europa. E mesmo que um processo novo apareça por aqui: é invenção individual, passivel de se generalisar universalmente. Não poderá assumir caracter nacional.

(1) Entre os indios do extremo norte brasileiro a gente encontra sistemas pentatonicos curiosos como fa-mi-bemol-re-si-bemol-la-fa (Koch Grünberg "Vom Roroima zum Orinoco" II<sup>o</sup> vol. ed. Strecker e Schröder, Estugarda).



E si de fato numa ou noutra peça em que ocorra uma escala deficiente africana ou ameríndia, o maior com intervalo de tom da sensível prá tónica que nos leva pro hipofrigio, ou ainda o tritom da tónica prá subdominante que nos leva pro hipolidio (ver na 2ª parte o “Pregão do Cego” e o fandango “Não canto por cantá”), si num caso dêsses é possível criar uma ambiencia harmonica extravagando do tonalismo europeu (coisa aliás em que os compositores inda não têm pensado) isso será apenas uma ocorrência episódica. E aliás quer a gente tome essas manifestações como modos, quer como alterações tudo isso já ocorre na harmonisação europeia também...<sup>(1)</sup>

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caracter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. E de fato já está sendo como a gente vê das “Melodias Populares” harmonisadas por Luciano Gallet, das Serestas, Chôros e Cirandas de Vila-Lobos. Numa Sonatina inda inédita desse moço de futuro Mozart Camargo Guarnieri, o Andante vem contrapontado com eficiencia nacional e magnificamente.

Em Vila-Lobos a maneira de polifonizar já não é mais o emprêgo direto do processo popular mas uma ilação vasta dele. Si por vezes neste compositor o processo se conserva nacionalmente reconhecível (Seresta nº 11, “Redondilha” Seresta nº 6, “Na Paz do Outono” ed. C. Artur Napoleão), si por vezes a genialidade da invenção torna a obra impossível da gente discutir (o baixo-obstinado da “Nesta Rua”, Ciranda nº 11) sempre isso contém o perigo iminente de amolecer, abafar, desvirtuar o caracter nacional da invenção. É mesmo o que sucedeu algumas feitas. A ilação, a generalisação, o desenvolvimento dos processos populares tem de ser feito sempre com muito criterio porquê sinão a peça pode perder o caracter nacional, como é o caso do trio “Ser-rana”, aliás esplendido, de Henrique Osvaldo (ed. Ricordi, Milão).

O problema é bem subtil e merece muito pensamento, muito raciocinio dos nossos artistas. Nada impede por exemplo que os processos de melodia acompanhante que os nossos violeiros empregam sistematicamente no baixo, passe prá outras vozes da polifonia. Esse baixo se manifesta ás vezes como melodia completa e independente, apenas concordando harmonicamente com a melodia da *vox principalis*. É como o conceberam L. Gallet em “Foi numa Noite Calmosa” das Melodias Populares Brasileiras (ed. cit.) e Camargo Guarnieri no Andante da Sonatina. Ora são simples elementos melódicos de transição ou simples floreios episódicos de enriquecimento. Estes elementos são bem característicos. E estão muito bem caracterisados na modinha “Meu Coração” de Lourenço Fernandez (ed. Bevilacqua). Nas Cirandinhas nº 7 “Todo Mundo Passa” (ed. C. Artur

<sup>(1)</sup> Por vezes no entanto uma ou outra invenção harmonica se servindo de processos já consagrados consegue fortificar a ambiencia nacional do trecho. Se observe por exemplo o passo magnifico do Trio Brasileiro (L. Fernandez pg. 16) a que o pedal e o organo imprimem um sabor humido de mato quente, extranhamente verde. E se compare essa invenção caracterisante com a harmonisação lamentavel do mesmo tema, absolutamente descaracterisante, feita por Nepomuceno na “Alvorada na Serra” (comps. 14 a 20, nº 1, “Suite Brasileira”, ed. cit.)



Napoleão) o caracter infantil com que a peça é concebida me parece que não justificava os elementos desse genero, meramente convencionais e descaracterisados que aparecem na primeira parte.

Quanto aos processos já europeus de polifonisação êles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterisam a melodia brasileira. Ou pelo menos a revestem muito mascaradamente. É o que a gente pode observar no "Sapo Jururú" tratado por Vila-Lobos nas Cirandas nº 4, "O Cravo brigou com a Rosa" (ed. C. Artur Napoleão) e mais fortemente ainda na "Puxa o Melão" de Luciano Gallet (Melodias Populares, ed cit.) na qual a repetição canonica no acompanhamento, da propria melodia principal, apesar do brasileiroismo incontrastavel desta, assume o aspeto de mera retorica europeia. Tambem no Iº Tempo do "Trio Brasileiro" de Lourenço Fernandez (ed. Ricordi), a exposiçao do tema em *fa menor* segue descaracterisadamente na dialo-gaçao imitativa de violino e violoncelo, ao passo que na exposiçao do 2º tema em *la b maior* o acompanhamento do piano, mais caracteristico, torna bem mais aceitavel a imitaçao. Processos desses não só não ajuntam caracter prá obra como podem descaracterisa-la.

## Instrumentação

Será que possuímos orquestras típicas? Possuímos embora elas não sejam tão características como o jazz, o gamelan, ou os conjuntos havaianos e mexicanos. Catulo Cearense no "Braz Macacão" enumera um conjunto caboclo assim:

"Rebeca, frauta, pandêro,  
Crarineta, violão,  
Um bandão de cavaquinho,  
Um ofiscreide, um gaitêro  
Que era um cabra mesmo bão,  
Caxambú..."

Mais pra diante ajunta o recorreco, o que faz a gente maliciar que a enumeração foi em parte determinada pelo acaso do metro... Porém é incontestavel que na orquestrinha do poeta a gente reconhece a sonoridade mais constante da instrumentação nacional. Mesmo os agrupamentos praceanos se aproximam disso bem. Nas orquestrinhas dos fandangos praiheiros de S. Paulo ocorre com mais frequencia o conjunto: rebeca (violino) viola, pandeiro, adufe, machete. A sanfona que está influido bem na melodica da zona mineira, é acompanhada por triangulo nos fuás de Pernambuco.

O fato da maioria desses instrumentos serem importados não impede que tenham assumido até como solistas, caracter nacional. O proprio piano aliás pode ser perfeitamente tratado pelo compositor nacional sem que isso implique desnacionalisaçao da peça. O violino se acha



nas mesmas condições e está vulgarisadíssimo até nos meios silvestres. Numa fazenda de zona que permaneceu especificamente caipira, tive ocasião de escutar uma orquestrinha de instrumentos feitos pelos proprios colonos. Dominavam no solo um violino e um violoncelo... bem nacionais. Eram instrumentos toscos não tem dúvida mas possuindo uma timbração curiosa meia nasal meia rachada, cujo character é fisiologicamente brasileiro.

Não se trata de desafinação com a qual não posso contar aqui, está claro. Se trata de character de sonoridade, de timbre. Ora o timbre sinfonico da tal de orquestrinha coincidia bem, com a sonoridade musical mais frequente dos solistas e dos conjuntos vocais brasileiros. MUITÍSSIMO mais tosca e sem refinamento, era em última análise a mesma sonoridade quente ingenua verde do admiravel Orfeão Piracicabano. Quem escutar com atenção nisso um conjunto coral estrangeiro dêesses que nos visitam, russos, italianos, alemães e um conjunto brasileiro põe logo reparo numa diferença grande de timbre. E essa timbração anasalada da voz e do instrumento brasileiro é natural, é climatica de certo, é fisiologica. Não se trata do... efeito tenorista italiano ou da fatalidade prosodica do francês.

Talvez tambem em parte pela frequencia da cordeona (tambem chamada no país de sanfona ou de harmonica), das violas, do oficleide, por um fenomeno perfeitamente aceitavel de mimetismo a voz não cultivada do povo se tenha anasalado e adquirido um numero de sons harmonicos que a aproxima das madeiras. Coisa a que propendia naturalmente pelas nossas condições climatericas e pelo sangue amerindio que assimilâmos. O anasalado emoliente, o rachado discreto são constantes na voz brasileira até com certo cultivo. Estão nos coros maxixeiros dos cariocas. Permanecem muito acentuados e originalíssimos na entoação nordestina. Dei com êles um sabado de Aleluia no cordão negro do "Custa mas Vai" em S. João Del Rei. Tornei a escuta-lo num Boi-Bumbá em Humaitá, no rio Madeira. E numa Ciranda no alto Solimões.

E é perfeitamente ridiculo a gente chamar essa peculiaridade da voz nacional, de falsa, de feia, só porquê não concorda com a claridade tradicional da timbração europea. Ser diferente não implica feiura. Tanto mais que o desenvolvimento artistico disso pelo cultivo pode fazer maravilhas. Da lira de 4 cordas dos rapsodos primitivos a Grecia fez as 15 cordas da citara. Do santir oriental e do cimbalon hugaro que Lenau inda cantou, ao piano de agora, que distancia através de todas as variantes de clavicordios! Da escuriza e dos erres arranhentos da fala dele o francês criou uma escola de canto magnifica. Nosso timbre vocal possui um character passivel de se aperfeiçoar. No canto nordestino tem um desproposito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, susceptiveis de desenvolvimento artistico. Sobretudo o ligado peculiar (tambem aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que empregam sim Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teorico, baseado na divisão do semitom, que nem o posto em jôgo faz alguns anos pelas pesquisas de Alois Haba. Mas o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta ás



vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinario. São manifestações nacionais que os nossos compositores devem de estudar com carinho e das quais, si a gente possuísse professores de canto com interesse pela coisa nacional, podia muito bem sair uma escola de canto não digo nova, mas apresentando peculiaridades etnicas de valor incontestavel. Nacional e artistico.

Mas eu estava falando na divulgação silvestre que o violino já tem entre nós. É fato. Também na minha viagem secunda pela Amazonia, tive ocasião por duas feitas de examinar violinos construidos por tapuios que não conheciam nem Manaus. E ainda nesses a factura produzia uma timbração estranha que acentuava sem repugnar o anasalado proprio do instrumento. As rebecas de Cananea tambem são feitas pela gente de lá.

O importante pro sinfonista nacional não me parece que seja se servir pois duma orquestra absolutamente tipica. Haja vista o caso do jazz. Si é certo que a influência dele vale bem; si sem êle não podemos imaginar a existencia do Octeto, de Strawinsky ou de "Jonny spielt auf" da Kreneck: o valor dele como enriquecimento sinfonico me parece pequeno. Porquê o facto dos instrumentos polifonicos de percussão que nem o piano e o xilofone fazerem parte quasi obrigada das obras sinfonicas de agora, o fato ainda do protagonismo até solista que a bateria adquire certas feitas (por ex. no Noneto, de Vila-Lobos) si coincidem com manifestações e tendencias do jazz: são mais uma circumstancia de epoca que influencia afroamericana. Não é por causa do jazz que a fase atual é de predominancia ritmica. É porquê a fase atual é de predominancia ritmica que o jazz é apreciado tanto. E com efeito, pra citar um caso só, a "Sagração da Primavera" de Strawinsky é anterior á expansão do jazz na Europa e é já uma peça predominantemente ritmica, com uma bateria desenvolvida que... profetisava o jazz.

O sinfonismo contemporaneo, que não é de nenhuma nacionalidade, é universal, pode perfeitamente ser brasileiro tambem. O que não quer dizer que os nossos compositores devam trata-lo que nem fizeram Levy, Nepomuceno e infelizmente inda fazem alguns novos. *Porquê é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental.* Nossos sinfonistas devem de por reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplica-la pros mesmos instrumentos como transporta-la pra outros mais viaveis sinfonicamente. Porquê si o artista querendo numa obra orquestral dar um ponteio que nem o usado pelos violeiros e tocadores de violão, puser na partitura *um bandão de cavaquinho*, vinte violas e quinze violões, está claro que será muito dificil pelo menos por enquanto encontrar mesmo nas cidades mais populosas do país, numero de instrumentistas capazes de arcar com as dificuldades eruditas da cooparticipação orquestral. Si é possivel e recomendavel que os nossos compositores escrevam peças pequenas pra canto e viola, pra violão e flauta, pra oficleide caxambú e piano, etc. etc. e mesmo pra conjuntos de camara mais ou menos tipicos, um número orquestral de instrumentos caracteristicos dificultava enormemente a execução da peça. Por isso e tambem pela eficiencia de instrumentos de maior sonoridade,



a transposição de processos é justa e bem recomendável. Aliás é o que está se fazendo com os compositores contemporâneos que tomei por mestres neste Ensaio. E já que toquei nisto peço desculpa a outros compositores que também trabalham a coisa nacional por não citar as obras deles. Não cito porquê inda não se distinguem por uma dedicação ao problema, que tenha eficiência social.

Pois, voltando pro assunto: acho que as possibilidades de transposição inda são maiores do que o já feito. Ou menores... Porquê a transposição pode desvirtuar ou desvalorizar o instrumento. Como é o caso por exemplo de certas passagens do violino (especialmente os pizzicatos da "Sertaneja") na "Suite pra canto e violino" de Vila-Lobos (ed. Max Eschig). Mas nossos pontos, nossos refrões instrumentais, nosso ralar, nosso toque-rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros, o oficleide que tem pra nós o papel que o saxofone tem no jazz, etc. etc. dão base larga pra transposição e tratamento orquestral, de câmara ou solista.

Eu tenho sempre combatido os processos técnicos e o critério instrumental que enfraquecem ou desnaturam os caracteres do instrumento e o fazem sair pra fora das possibilidades essenciais dele. Porém não me contradigo aqui não. Que o violino banque o violão, que a gente procure fazer do piano um realejo de rua, uma caixinha-de-música ou uma orquestra são coisas que não me interessam e na maioria das vezes são coisas de fato detestáveis. Não se trata disso. Depois de Cesar Franck, de Debussy, de Vila-Lobos não é possível a gente afirmar que os limites técnicos e estéticos do piano tenham sido fixados por Chopin. Uma transposição (não falo propriamente de imitação) da técnica e dos efeitos dum instrumento sobre outro pode até alargar as possibilidades dêste e pode caracterizar nacionalmente a maneira de o conceber. A influência do belcanto sobre o violino de Paganini é manifesta e a dêste sobre o piano de Liszt. Ernesto Nazaret soube nalguns dos tangos dele tranpor pro piano os processos flautísticos e a técnica do cavaquinho sem que perdesse por isso o pianístico excelente da obra dele. Lourenço Fernandez na "Canção do Violeiro" (ed. Bevilacqua) faz uma transposição pianística bem feliz do toque-rasgado.

Pois em orquestras comuns mas concebidas assim, o instrumento típico viria ajuntar o seu valor sonoro novo e a sua eficiência de caracterização. Nossos compositores inda não imaginaram nisso bem. A própria maneira seccionada, dialogante com que é tratada tantas vezes a orquestração moderna facilita a introdução nela de instrumentos típicos. Um instrumentador bom pode numa orquestra tirar muito efeito com uma sanfona, com a marimba, com duas, quatro violas e outros instrumentos polifônicos. E mesmo os instrumentos solistas servem também, está claro. E podemos criar agrupamentos de bateria completamente nossos. Possuímos um dilúvio de instrumentos ameríndios e africanos que merecem estudo mais inteligente da parte dos nossos construtores de instrumentos e dos nossos compositores. É ocioso enumerar todos aqui, mesmo porquê não posso garantir que a minha colheita já esteja completa. Mas um estudo do grupo das três flautas pareci, ("Rondonia" Roquette Pinto) ou das numerosas flautas dos Apa-



rai ("Im Dúster des brasilianischen Urwalds," F. Speiser) por exemplo, é absolutamente recomendável. Tanto mais que os instrumentos pareci não devem ser chamados de flautas, pois a sonoridade deles por causa do material e da embocadura, na certa que é diferente. E o batacotô o checherê o ganzá o caiguatazú o curugú a jararaca a inubia o adjá afofiê membi membi-chuê membi-tará agogô vatapí maracá boré oufuá etc. etc. podem servir de condimento ocasional e porventura permanente. A música brasileira o que carece em principal é do estudo e do amor dos seus músicos.

## Forma

Me falta tratar o problema da forma... Aliás nos ficou do passado um cacoete detestável: o de chamar de *brasileiro* a peça de caracter nacional. Si um costume dêsses era explicável nos tempos de Nepomuceno e Levy, agora já não tem razão de ser não. Nome assim avisa que o compositor faz uma concessão ao exótico ou pro estrangeiro ("Concêrto Italiano" Bach; "Sinfonia Espanhola" Lalo; "Suite Brasileira," Respighi).

Quanto ao emprêgo de certas formas tradicionais não vejo prejuizo nisso embora não recomende. É uma inutilidade. Hoje essas formas são simples nomes como João, Arací, não têm valor formalístico mais. Si a gente lê "Sinfonia" no cabeçalho duma obra moderna sabe que se trata de trabalho mais desenvolvido e nada mais. O alegre-de-sonata anda bem desmoralizado.

Mesmo naqueles que inda procuram seguir o formulario classico, a desabusada libertação contemporanea permite construções que horrorisariam a Stamitz, e ao proprio C. Franck talvez. Se observe o "Trio Brasileiro" de Lourenço Fernandez. Tratando a forma ciclica pela exposição de quasi todos os temas no primeiro tempo o artista fez dêste uma verdadeira conclusão antecipada. A Coda do alegre-de-sonata sobre o tema do "Sapo Jururú" assume no Trio o valor de cabeça e não de coda: é o tema predominante. Com a constancia dele e a circulação continua dós outros temas sucedeu que o Trio apesar de formalisticamente tradicional adquiriu um caracter de parte unica duma unidade indissolúvel em que os andamentos diferentes são valores expressivos de estados-de-musicalidade do artista e não mais as partes dum esquema formal obrigatorio. Tudo feito com uma logica admiravel.

Mas os nossos compositores têm demonstrado poder criador bem pequeno a respeito de forma, não se aproveitando das que o populario apresenta. Aproveitam-se quando muito de nomes que nem Vila-Lobos. Mas como a tudo quanto faz, Vila-Lobos imprimiu aos Chôros, Serestas, Cirandas, uma feição individualista excessiva, não se utilizando propriamente das formas populares nem as desenvolvendo. Em todo caso o autor do genial "Rasga Coração" emprega com frequencia a peça curta em dois movimentos sem repetição do primeiro. Essa forma, em que estou longe de propor uma originalidade brasileira (ver as "Tonadas" de H. Allende, chileno, ed. Senart, Paris) é comum em nosso populario. Ocorre nas rodas infantis ("A Pombinha Voou," "Padre Francisco," 2ª parte) nas toadas e frequentemente nos cocos (ver na 2ª parte)



O canto nacional apresenta uma variedade formal que sem ser originalidade dá base vasta prá criação artistica de melodia acompanhada. Possui uma diversidade rica de formas estroficas com ou sem refrão. Mesmo a melodia infinita encontra soluções formais típicas nos cocos. É verdade que na segunda parte dêste livro dou apenas uma amostra do que são os cocos. É que reservei a maioria dos documentos colecionados pra um livro que sairá o ano que vem. Dentre os desafios muitos se revestem duma forma estrofica tão vaga (2ª parte, os dois desafios com Mané do Riachão) que são recitativos legitimos. Ainda sob o ponto-de-vista da melodia infinita os fandangos paulistas são de modêlo bom. E ainda lembro os martelos, certos lundús muito africanisados ("Ma Malia" na 2ª parte; "Lundú do Escravo," Rev. de Antropofagia cit. nº 6) as parlendas, os pregões os cantos-de-trabalho sem forma estrofica, as rezas das macumbas. Todas essas formas se utilizando de motivos ritmico - melodicos estratificados e circulatorios, nos levando pro rapsodismo da Antiguidade (Egito, Grecia) e nos aproximando dos processos lirico - discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes russos, nos dão elementos formalisticos e expressivos prá criação da melodia infinita caracteristicamente nacional.

Tambem quanto a formas corais possuímos nos reisados e demais danças dramaticas, e nos cocos muita base de inspiração formal. Nos cocos então as formas corais variam esplendidamente.

Ora eu insisto no valor que o coral pode ter entre nós.

Musicalmente isso é obvio. Sobretudo com a riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, como puro valor sonoro. O Orfeão Piracicabano empregando silabas convencionais adquire efeitos interessantes de pizicato, de destacado breve ou evanescente. E em boca-fechada obtem efeitos duma articulação e fusão harmonica absolutamente admiraveis. Ainda aqui o exemplo de Vila-Lobos é primordial. Se aproveitando do cacofonismo aparente das falas amerindias e africanas e se inspirando nas emboladas êle trata instrumentalmente a voz com uma originalidade e eficacia que não encontra exemplo na música universal ("Sertaneja," "Noneto," "Rasga Coração" eds. cits.)

Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que êle pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de Patria é quasi uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumanisa os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicologica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem pra disvirtua-las e estraga-las; o compositor que saiba ver um bocado alem dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O côro unanimisa os individuos. Não acredito que a música adoce os caracteres não. Si nos tempos de Shakespeare adoçou já não faz isso mais não. Os circulos musicais que assunto de longe são sacos de gatos. A música não adoça os caracteres, porêm o côro generalisa os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferocia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. Carece que os sergipanos se espan-



tem na doçura de topar com um verso deles numa toada gaúcha. Carece que a espanholada do baiano se confraternise com a mesma baianada do goiano. E si a rapaziada que feriram o assento no pastoreio perceberem que na Ronda gaúcha, na toada de Mato-Grosso, no abôio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-riograndense, uma chula do rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramática do rio Madeira, lugar de mato e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obsessão nacional pelo boi, persiste o rito do gado fazendo do boi o bicho nacional por excelência... É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo...

Quanto á música pura instrumental possuímos numerosas formas embrionárias. A forma da Variação é muito comum no populario. O que carece é especificar e desenvolver nossos processos de variação. Ela ocorre de maneira curiosa nos maxixes e valsas cariocas sobretudo na maneira de tratar a flauta. O "Urubú", sublime quando executado pelo flautista Pixinguinha, afinal das contas não passa dum tema com variações. Nos cocos a variação é comum. Por vezes não são os temas estroficicos que variam propriamente porêm se apresentam acrescentados de parte nova ou com um dos elementos substituídos por outro que nem se verá nos "Fandangos da Madrugada" e na versão araraquarense do "Sapo Cururú" (2ª parte). Por vezes as variantes duma peça muito espalhada assumem o aspeto de verdadeiras variações que nem no caso do "Canto de Usina" e do coco junto dele (2ª parte).

Quanto a danças temos até demais. Si pela expansão grande que teve a forma coreografica do maxixe, êste, o samba, a embolada, o cateretê, se confundem na música popular impressa e praxeana, isso não se dá nas danças de tradição oral. Cada uma delas tem a sua coreografia e seu character, embora a gente possa reduzir todas a tres ou quatro tipos coreograficos fundamentais, que nem já fez Jorge M. Furt ("Coreografia Gauchesca" ed. Coni, Buenos Aires, 1927) com as danças argentinas. Carece pois que os nossos compositores e folcloristas vão estudar a fonte popular pra que as danças se distingam melhor no character e na forma. L. Gallet já se applicou em parte a isso numa serie de peças infantis a quatro mãos, inda ineditas.

Sambas maxixes cocos chimarritas catiras cururús faxineiras candomblés chibas, baianos, recortadas, mazurcas valsas schotis polcas<sup>(1)</sup> bendenguês tucuzis serranas, alem das que possuem uma só música propria e particularizadas por alguma peculiaridade coreografica e intituladas pelo texto que nem "Quero Mana"<sup>(2)</sup> "Caramujo" "Dão-Dão" "Mangericão" "Benzinho Amor" "Nha Graciana" "Assú" "Urutagua" "Chico" "Benção de Deus" etc. etc. Alem das dinamo-genias militares, dobrados marchas de carnaval etc. Tudo isso está ai pra ser estudado e pra inspirar formas artisticas nacionais.

E alem de serem formas isoladas fornecem fundo vasto prá criação das Suites de musica

(1) As formas de importação que cito já tiveram uma caracterisação nacional. Não cito o tango argentino e o fox-trote porquê não adquiriram character nacional inda aqui: são simples pastichos.

(2) No sul de S. Paulo, "Quero Mana" também é sinonimo de Desafio. Então não é dançado.



pura. E si a metrica das nossas danças obedece no geral á obsessão brasileira da binaridade, os ritmos, os movimentos são variadissimos e com êles o caracter tambem. A forma de Suite (serie de danças) não é patrimonio de povo nenhum. Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes pranceanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música "pra acabar" constituida pela junção de várias danças de forma e caracter distintos. E si de fato não basta essa brincadeira possivelmente de importação, não sei, pra justificar a forma de suite como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações tambem. Nas rodas infantis é comum a piasada ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suites com sucessão obrigatoria de peças. Uma das minhas alunas me exemplificou isso bem com uma roda grande composta de tres melodias tradicionais reunidas e que as crianças da terra dela jamais imaginariam que não fosse uma roda só. Os cortejos semi-religiosos semi-carnavalescos dos maracutús nordestinos não são mais que uma suite. Nas cheganças e reisados a mesma forma é perceptivel. O fandango do sul e meio do Brasil si na maioria das feitas é sinonimo de bailarico, função, assustado (aliás o proprio baile é uma suite) muitas vezes é uma peça em forma de suite.

A mim me repugnava apenas que suites nossas fossem chamadas de "Suite Brasileira." Porquê não "Fandango", palavra perfeitamente nacionalisada? Porquê não "Maracatú" pra outra de conjunto mais solene? Porquê não "Congado" que tantas feitas perde o seu ritual de dança dramatica pra revestir a forma da música pura coreografica da suite? Ou então inventar individualistamente nomes que nem a "Suite 1922" de Hindemith, ou a "Alt Wien" de Castelnuovo Tedesco.

Imagine-se por exemplo uma Suite:

- 1- **Ponteio** (prelúdio em qualquer metrica ou movimento);
- 2- **Cateretê** (binario rapido);
- 3- **Coco** (binario lento), (polifonia coral), (substitutivo de sarabanda);
- 4- **Moda** ou **Modinha** (em ternario ou quaternario), (substitutivo da Aria antiga);
- 5- **Cururú** (pra utilização de motivo amerindio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afrobrasileiro), (sem movimento predeterminado);
- 6- **Dobrado** (ou Samba, ou Maxixe), (binario rapido ou imponente final).

Suites assim, dentro da preferencia ou inspiração individual, a gente pode criar numerosissimas.

E já que estou imaginando em peças grandes, é facil de evitar as formas de Sonata, Toccata etc. muito desvirtuadas hoje em dia. É seguir o exemplo de C. Franck no "Preludio Coral e Fuga". Dentro de criações dessas, sempre conservando a liberdade individual a gente podia obedecer á obsessão humana pela construção ternaria e seguir o conselho rasoavel de diversidade nas partes. "Ponteio, Acalanto e Samba"; "Chimarrita, Abôio e Louvação" etc. etc.



E mesmo formas complexas destituídas de caracter coreografico, de música pura ou com intenção descritiva ou psicologica, que nem as peças de Schumann ("Kinderszenen," "Carnaval" etc.), de Debussy ("Iberia"), de Malipiero ("Rispetti e Stramboti") e tantos outros. Ora os nossos reisados, bumbas-meu-boi, pastoris, sambas-do-matuto, serestas (serenatas), cirandas se prestam admiravelmente pra isso. Si um compositor tiver seu "Bumba-meu-Boi" ou o seu "Chôro" isso impede que outro crie o dele tambem? E si pode utilizar nessas formas os proprios temas populares, como êstes mudam de lugar pra lugar, de tempo em tempo, de ano em ano até, o quê que impede a utilização nessas formas de temas inventados pelo proprio compositor? Nada.

Não é na procura de formas características que o artista se achará em dificuldade. Porém duas coisas se opoem á fixação e generalisação de formas nacionais: a dificuldade de estudo do elemento popular e o individualismo bastante ridiculo do brasileiro.

Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre êle são deficientes sob todos os pontos-de-vista. E a preguiça e o egoismo impede que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito êle se limitará a colher pelo bairro em que mora o que êste lhe faz entrar pelo ouvido da janela.

Quanto á vaidade pessoal si um músico der pra uma forma popular uma solução artistica bem justa e característica, os outros evitarão de se aproveitar da solução alheia. Nós possuímos um individualismo que não é libertação: é a mais pifia a mais protuberante e inculta vaidade. Uma falta de cultura geral filosofica que normalise a nossa humanidade e alargue a nossa compreensão. E uma falta indecorosa de cultura nacional. Indecorosa.

A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo rengo que faz dó. E o que é pior: Essa ignorancia ajudada por uma cultura internacional bebida e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. Ninguém não pode concordar, ninguém não pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceita-la pronto: vira pra nós um imitador frouxo<sup>(1)</sup>. Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bebida, concordo.

Todas estas constatações dolorosas me fazem matutar que será dificil ou pelo menos bem lerda a formação da escola musical brasileira. O lema do modernismo no Brasil foi *Nada de escola!*... Coisa idiota. Como si o mal estivesse nas escolas e não nos discipulos...

(1) Um tempo criticaram ridicularisantemente Lourenço Fernandez porquê *plagiara* na "Canção Sertaneja" (ed. Bevilacqua) o acompanhamento da "Viola" (Miniaturas, nº 2, ed. C. Artur Napoleão) de Vila-Lobos. A entumescencia individualista impedia de verem que si os dois compositores se applicavam a transpor pro piano processos instrumentais populares, haviam de coincidir nalgum ponto. E sobretudo ninguém não percebeu que mesmo tendo havido aceitação da parte de L. Fernandez, pois que o processo não era invenção livre do autor da "Viola" mas transposição dum processo popular, havia largueza culta em Lourenço Fernandez aceitando uma solução alheia e que essa largueza homenageava o outro autor em vez de diminui-lo.



A nossa ignorancia nos regionalisa ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espiritos nacionalmente cultos. Nossa paciencia faz a gente aceitar êsses regionalismos e êsses individualismos curtos. Nossa vaidade impede a normalisação de processos, formas, orientações. E estamos embebedados pela cultura europea, em vez de esclarecidos.

Os nossos defeitos por enquanto são maiores que as nossas qualidades. Estou convencido que o brasileiro é uma raça admiravel. Povo de imaginação fertil, inteligencia razoavel; de muita suavidade e permanencia no sentimento; povo alegre no geral, amulegado pela malinconia tropical; gente boa humana, gente do quarto-de-hóspede; gente accessivel (Bertoni, "Anales Cientificos Paraguayos," Serie III, nº 2, 4º de Antropologia, ed. "Ex Silvis," Puerto Bertoni, 1924: livro que devia de ser cartilha pra brasileiro, e de muita matutação quando fala na fusão das raças aqui); povo dotado duma resistencia prodigiosa que aguenta a terra dura, a Sol, o clima detestaveis que lhe couberam na fatalidade. Mas os defeitos de nossa gente, rapazes, alguns facilmente extirpaveis pela cultura e por uma reação de caracter que não pode tardar mais, nossos defeitos impedem que as nossas qualidades se manifestem com eficacia. Por isso que o Brasileiro é por enquanto um povo de qualidades episodicas e de defeitos permanentes.

Mas êste Ensaio vai acabar menos amarguento. O Brasileiro é um povo splendidamente musical. Nosso populario sonoro honra a nacionalidade. A transformação dele em música artistica não posso dizer que vai mal não, vai bem. Figuras fortes e moças que nem Luciano Gallet, Lourenço Fernandez e Vila-Lobos orgulhavam qualquer país. Dentre os nomes das gerações anteriores, varios são illustres sem condescendencia. Carlos Gomes pode nos orgulhar alem dos pedidos da epoca e nós temos que fazer justiça a quem está como ele entre os milhores melodistas universais do sec. XIX. Os mais novos aparecendo agora se mostram na maioria ducididos a seguir a orientação brasileira dos tres mestres que me serviram de documentação neste livro. Dos nossos virtuosos, alguns notabilissimos, não honro êstes não: me interessam e glorifico principalmente aqueles uns que não sacrificados ao ramerrão da platea internacional, guardam memoria dos nossos compositores nos programas deles. A unica bereva da nossa música é o ensino, pessimamente orientado por toda a parte.

É possivel se concluir que neste Ensaio eu remoi lugares-comuns. Faz tempo que não me preocupo em ser novo. Todos os meus trabalhos jamais não foram vistos com visão exata porquê toda a gente se esforça em ver em mim um artista. Não sou. A minha obra desde "Pauleicea Desvairada" é uma obra interessada, uma obra de ação. Certos problemas que discuto aqui me foram sugeridos por artistas que debatiam-se neles. Outros mais faceis entram pra que meu trabalho possa remediar um bocado a invalidez dos que principiam. E si o escrito não tiver valor nenhum sempre o livro se valorisa pelos documentos musicais que seguirão agora.



2.<sup>a</sup> PARTE



Expozição de Melodias Populares

Musica Socialisada





## Notas esclarecedoras da grafia musical:

Os sinais de notas entre parenteses e excedendo do compasso indicam prolongamentos pequenos de som feitos pelo cantador.

Nas peças sem segunda voz obrigada as notas duplas indicam variantes melódicas.

Nos compassos em que a semínima é unidade de tempo indico apenas o número dos tempos.

O sinal  $>$  indica acentuação mais intensa.

O sinal  $-$  indica acentuação menos intensa.

O sinal  $\text{w}$  indica apressando pequeninho.

O sinal  $\text{w}$  indica pequena mutação do andamento pra mais devagar. Mutaçào e não ralentando.



## CANTO INFANTIL

Acalanto. **Higiene** BRAGANÇA (S. Paulo).

*♩ = 152.*

Mu - ca.ma bo - ni.ta, Vin - da da Ba - í - a, To - ma ês.te me - ni.no, La - vai na ba - ci - a!

I.	II.	III.
Mucama bonita,	Bacia de prata	Roupão de veludo,
Vinda da Baía,	Lavada com sabão,	Touquinha de filó,
Toma este menino	Toma este menino	Camisa de renda
Lavai na bacia!	Vesti-lhe o roupão!	Lhe deu a vovó.

Na versão de Franca, além de variantes nestas três estrofes, tem mais duas:

IV.	V.
Menina bonita	Vovó é muito brava,
Não dorme na cama,	Não gosta de manha:
Dorme no regaço	Bate com cipó
Da sua mucama.	Na bundinha de Loló!

Acalanto. **Nigue Ninhas** PARAÍBA.

*♩ = 58.*

Nigue nigue ni.nhas Tão bo.ni.ti.nhas Ma.cam.ba, vi.o.la, De pá.ri e gangui.nhas!

Êh!... Im.bê tum.be.lá Mus.san.go.lá Qui.na qui.nê!...

Nigue nigue ninhas  
Tão bonitinhas  
Macamba, viola,  
De pári e ganguinhas!  
Êh!...  
Imbê tumbelá  
Mussango-lá  
Quina quinê!...

O texto vai grafado como... senti. Não conheço língua de africano e a volta foi cruel.



## Acalanto

## João Cambuête

PERNAMBUCO.

João, dão João! João Cambuête, Meu filho, Toma lá tua teta, meu filho, Êh! dão João.

João, dão João!  
João Cambuête,  
Meu filho,  
Toma lá tua teta,  
Meu filho,  
Êh!... dão João!

## Roda

## A Pombinha voou

TAUBATÉ (S. Paulo).

Ma - ri - a, quando tu fo - res, Me es - cre - va lá do ca - mi - nho; Si não ti - ve - res pa - pel, Nas a - sas dum passa - ri - nho! A pom - bi - nha vo - ou sem dó! A Ma - ri - a foi - se em - bo - ra e me dei - xou! A pom - bi - nha vo - ou sem dó! A Ma - ri - a foi - se em - bo - ra e me dei - xou!

Maria, quando tu fores,  
Me escreva lá do caminho;  
Si não tiveres papel,  
Nas asas dum passarinho!

Nas asas dum passarinho  
Eu não posso escrever;  
As asas são de penas  
Com penas não escreverei.

Da boca faz um tinteiro,  
Da língua pena dourada,  
Dos dentes letra miuda,  
Dos olhos carta fechada!

Refrão A pombinha voou sem dó!  
A Maria foi-se embora e me deixou! } bis

Refrão  
A pombinha etc.

Refrão  
A pombinha etc.

## Roda

## Canoinha nova

CAPITAL FEDERAL.

Mamãe eu vou, Mamãe eu vou buscar A ca - no - i - nha no - va Que ca - iu no mar!

I.  
Mamãe eu vou,  
Mamãe eu vou buscar,  
A canoinha nova  
Que caiu no mar!

II.  
Pus o cravo na janela  
Pra sinh'Aninha cheirar,  
Sinh'Aninha de preguiça  
Deixou o cravo murchar.

III.  
Menina dos olhos grandes  
Não olhe pra mim chorando,  
Que os teus olhos são a causa  
De eu andar assim pensando.



## Roda

## Sodade

MINAS.

$\text{♩} = 84.$

Ca\_iu um cra\_vo do céu, So . da . de! De tão al.to des.fo.lhou; So . da . de! Quem qui .  
 sé ca . sã cu . mi . go, Ai, So . da . de! Vá pe . dia quem me cri . ô. Ai, So . da . de!

Caiu um cravo do céu,  
 - Sodade! -  
 De tão alto desfolhou;  
 - Sodade! -  
 Quem quisé casá cumigo,  
 - Ai, sodade! -  
 Vá pedí a quem me criô.  
 - Ai, sodade! -

Quem quisé moço bunito,  
 - Sodade! -  
 Arme um laço na parede;  
 - Sodade! -  
 Inda onte apanhei um  
 - Ai, sodade! -  
 Num laço de fita verde!  
 - Ai, sodade! -

## Roda

## Padre Francisco

CANANEA (S. Paulo).

$\text{♩} = 88.$

Se . nhor pa.dre Fran.cis . co! O que é, meu a . mor? Se . nhor pa.dre Fran.  
 cis . co! O que é, meu a . mor?  $\text{♩} = 96.$  É u . ma velha mui.to ve . lha que aqui vem se confes .  
 sá (r), E de . pois de confes . sa . da dois bei . ji.nhos vou lhe dá (r), Mande en . trá (r)! Mande en .  
 trá (r)! Qu'eu já vou lhe confes . sá (r). E de . pois de confes . sa . da du . as praga eu vou ro - gá (r)!

- Senhor padre Francisco!  
 - O que é, meu amor? } bis

- É uma velha muito velha  
 Que aqui vem se confessá (r),  
 E depois de confessada  
 Dois beijinhos vou lhe dá (r).

- Mande entrá (r)! Mande entrá (r)!  
 Que eu já vou lhe confessá (r).  
 E depois de confessada  
 Duas praga (s) eu vou rogá (r)!



## Roda Sambalelê

LARANJAL (São Paulo).

$\text{♩} = 100.$

-Samba-le.lê 'stá do - en - te, 'Stá com a cabeça que - bra - da, -Samba-le.lê preci - sa - va

É du.mas bo.as lam - ba - das -Pi - sa, pi - sa, pi - sa mu.la - ta, Pi.sa na barra da

sa.ia, mu.la - ta! -Pi - sa, pi - sa, pi - sa mu.la - ta, Pi.sa na barra da sa.ia, mu.la - ta!

I.

- Sambalelê está doente,  
Está com a cabeça quebrada,  
- Sambalelê precisava  
E dumas boas lambadas

Pisa, pisa, pisa mulata,  
Pisa na barra da saia, mulata! } *bis.*

II.

- Ôh, mulata bonita,  
Como é que se namora?  
- Põe-se o lençinho no bolso,  
Com as pontinhas de fora.

Pisa, pisa, etc.

III.

- Ôh, mulata bonita  
Onde é que voce móra?  
- Moro na praia Formosa,  
E daqui vou-me embora!

## CANTOS DE TRABALHO.

### Ronda

R. GRANDE DO SUL.  
(Zona missioneira).

$\text{♩} = 84.$

Meu ca - va - lo tá can - sa - do, Meu re.lho tá re.ben - ta - do, Minhas es.po.ras tão que -

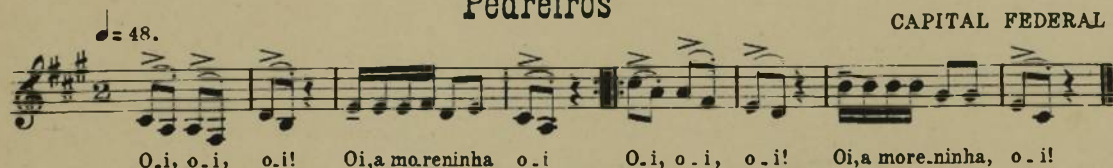
bradas, Meu la.ço tá des ar - ma - do.

Meu cavalo tá cansado,  
Meu relho tá rebentado,  
Minhas esporas tão quebradas,  
Meu laço tá desarmado.



## Pedreiros

CAPITAL FEDERAL

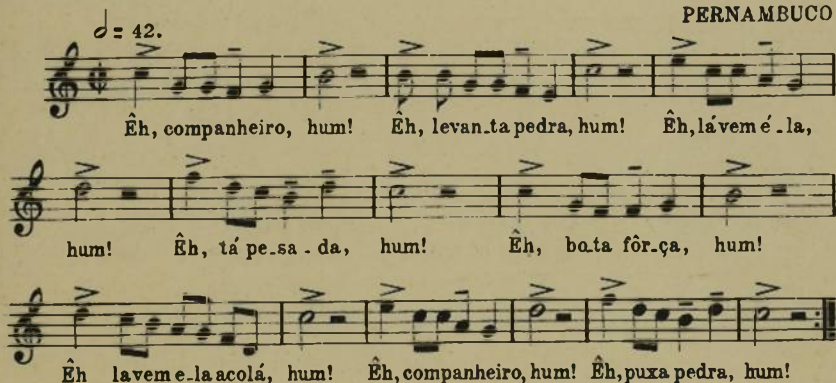


O.i, o.i, o.i! Oi, a moreninha o.i O.i, o.i, o.i! Oi, a more.ninha, o.i!

Oi! (ter)  
Oi, a moreninha, oi!

Este canto-de-trabalho admiravel foi me comunicado por Germana Bittencourt. Não é perfeitamente melodisavel no grito "Oi!" (*olha!*) A vogal "o" é bem nitida e sonora mas baixa num portamento em decrescendo = de forma que o "i" do grupo vocalico sai pianissimo e se torna quasi oral.

PERNAMBUCO

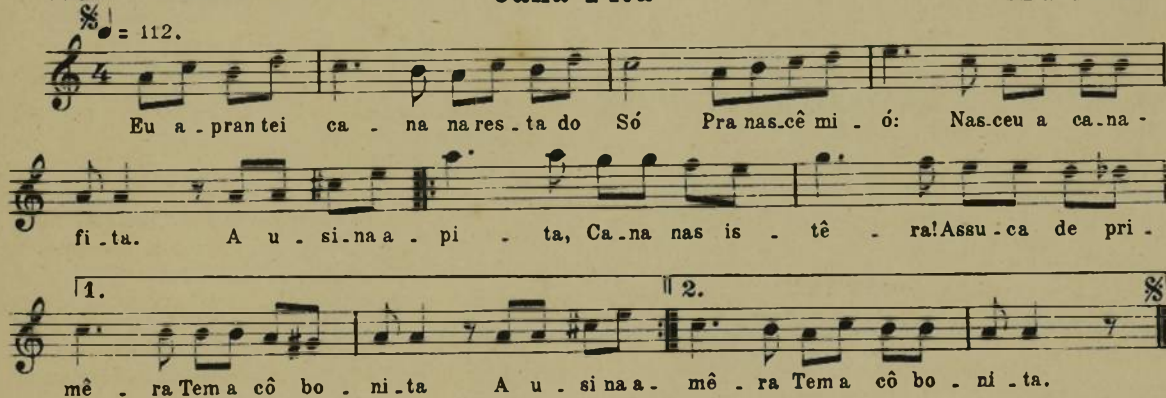


Êh, companheiro, hum!  
Êh, levanta pedra, hum!  
Êh, lá vem ela, hum!  
Êh, (es) tá pesada, hum!  
Êh, bota fôrça, hum!  
Êh, lá vem ela acolá, hum!  
Êh, companheiro, hum!  
Êh, puxa pedra, hum!

Canto de usina.

## Cana-Fita

PERNAMBUCO.



Eu aprantei cana  
Na resta do Só  
Pra nascê mió:  
Nasceu a cana-fita.

A usina apita,  
Cana nas istêra!  
Assuca de primêra  
Tem a cô bonita.

Cana-fita = cana listrada. Resta = Restea.



Canto de usina.

## Ai! Baiana

PERNAMBUCO.

♩ = 160.

Co - lo - nia, u - si - na Ca - ten.de, Ro - ça - dim de seu Men.de, Pi - ran - gi de  
seu Can - do, Nes - te mun - do eu an - do Cumprindo u - ma si - na Qui in - té nas u - si - na Já tou tra -  
ba - ian - - do! Ai! Ou! Bai - a - na, Bai - a - na, que é que hai? Bai - a - na, meu a - mô!

*Colonia, Catende, Roçadinho, Pirangi,* = nomes de usinas. *Mende* = Mendes; *Cando* = Candido.

Neste canto o ritmo é curioso por causa do desencontro de acentuações de ritmo musical e poetico.

## I.

Colonia, usina Catende,  
Roçadim de seu Mende,  
Pirangi de seu Cando,  
Neste mundo eu ando  
Cumprindo um sina  
Qui inté nas usina  
Já tou trabaiando!

Ai! Baiana,  
Baiana que é que hai?  
Ou! Baiana,  
Baiana, meu amô!

## II.

Paimare, Reberão, Escada,  
Eu tenho uma namorada  
Que me deu um broqué;  
A vorta é orué  
Na namoração,  
No apêrto de mão  
Foi s'imbora o anê!  
Ai! Baiana, etc.

## III.

Da usina sou cabo de istera,  
Trabaio nas cardêra  
Da luz do motô,  
Sou distiladô  
De esprito de vinho,  
Intendo um pouquinho  
De cunzinhadô!  
Ai! Baiana, etc.

## IV.

Baiana só qué bebê vinho  
Zinebra Fokinho,  
Conhaque e licô;  
Cigarro Condô  
Marca Lafayette,  
Toma deforéte  
Quando fai calô.  
Ai! Baiana, etc.

*Palmares, Riberão, Escada,* são usinas. *Broqué* = broquel, enfeite, presente.

"A volta e cruel" pra indicar que o caso é perigoso, sofredor.

Os quatro ultimos versos da segunda estrofe significam que a mulher gosta de explorar o namorado e que num simples aperto de mão depena o camarada.

*Cunzinhadô* = Cozinhador. Profissão das mais bem pagas nas usinas. O *cunzinhadô* é que dá o ponto no mel de que vem o assúcar.

*Zinebra Fokinho* = Genebra Fokine. Cigarros "Condor" da fabrica Lafayette.

*Deforéte* = descanso, sesta.

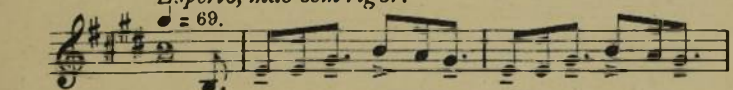
Este canto faz parte tambem do "Samba do Matuto" especie de dança dramatisada, tranzição, diz Ascenso Ferreira, entre o Maracatú e o samba comum.



A êste canto-de-usina se pode comparar e aceitar como variante, êste que segue, delicioso:

*Esperto, mas sêm rigor.*

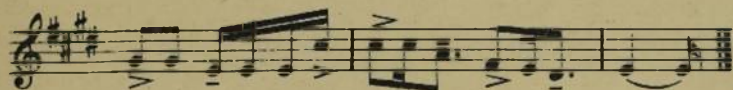
R. GRANDE DO NORTE.



Bai . a . na, quem foi que te di . xe Que ba . la de



rifle Ma . ta . va nin . guem! A ba . la que ma . ta é bala de re .



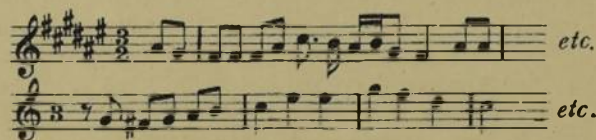
vol . ve, Choque de ostro . mo . ve, Trom . ba . da de trem. —

Baiana,  
Quem foi que te dixe  
Que bala de rifle  
Matava ninguém!  
A bala que mata  
É bala de revolve,  
Choque de ostromove, (*automovel*)<sup>(1)</sup>  
Trombada de trem.

(1) A sílaba "ve" do "ostromove"  
é quasi inexistente. A prosodia é  
"ostromov".

A primeira frase, que aliás não apresenta nenhuma originalidade grande, é sempre curioso de comparar com êste passo duma cantiga popular russa:

Tambem numa "Saltona" das Canarias a parece o movimento:



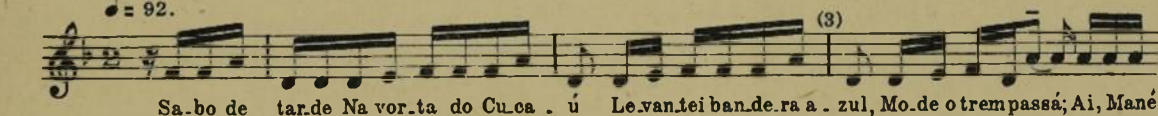
(Luvignac, "Histoire de la Musique" ed. Delagrave, Paris, 1<sup>a</sup> Parte vol. V, respectivamente pgs. 2488 e 3241).

Canto de usina.

Sabado de-tarde

PERNAMBUCO.

$\bullet = 92.$

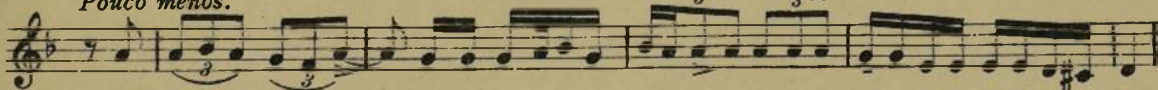


Sa . bo de tar . de Na vor . ta do Cuca . ú Le . van . tei ban . de . ra a . zul, Mo . de o trem passá; Ai, Mané



Brai Tem ta . len . to de mo . tô Na se . de do Cai . ia . dô Que . ro vê a pa . la voá!

*Pouco menos.*



É es . ta mi . nha razão: — Fa . ço um chalé de ouro, Dentro ponho um tezouro Dou de presente ao patrão!

Sabo de tarde  
Na vorta do Cucáú  
Levantei bandera azú  
Mode o trem passá;  
Ai, Mané Brai  
Tem talento de motô,  
Na sede do Caiadó  
Quero vê a paia voá

É esta a minha razão  
Faço um chalé de ouro  
Dentro ponho um tezouro  
Dou de presente ao patrão!



## DANÇAS

Samba **Subi pelo Tronco**

SÃO PAULO.



Su. bi pe. lo tron. co, desci pe. lo ga. io; Vi. va a Lei Treze de Maio! Vi. va a Lei Treze de Maio!

Subi pelo tronco,  
Desci pelo gaio;  
Viva a Lei Treze de Maio! (bis)

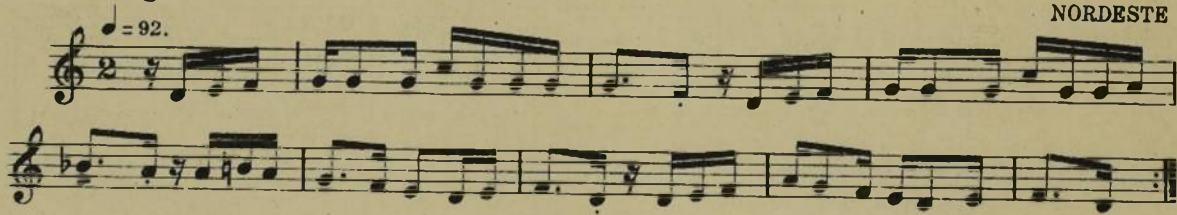
Em Casa Branca existe a quadra:

Subi pelo tronco,  
Desci pelo gaio;  
Marica, me acode  
Sinão eu caio!

## Fandango

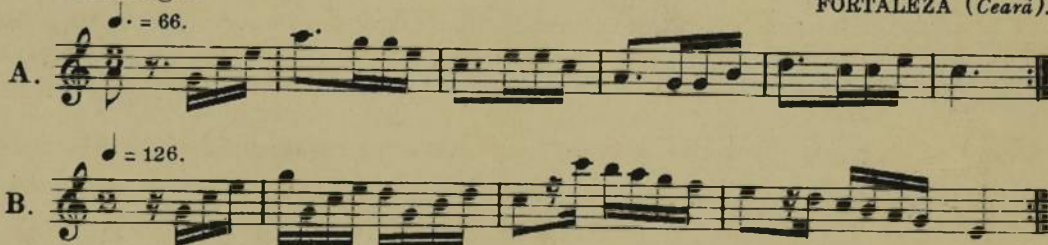
**Rema que rema**

NORDESTE



## Fandangos

FORTALEZA (Ceará).



Colhidos na Praia do Peixe.



Batuque.

## Jabirá

CATAGUAZES (Minas Gerais).

♩ = 100.

O refrão inicial traz verso obrigado:

O quebra-quebra Jabirá  
Eu quero vê quebrá!  
Ôh quebra aqui, quebra acolá!  
Quarquê geito é quebrá!

As toadas e danças, principalmente na zona da Leopoldina, seguem sempre êste prelúdio tradicional:



## Batuque

## Dança do Caroço

CATAGUAZES (Minas).

$\text{♩} = 72.$

A dan-ça do Ca - ro - ço É a dan-ça do meu bem A dan-ça do Ca -  
ro - ço É a dan-ça do meu bem Cor - re, dan-ça - dô cor - re, dan-ça - dô Cor - re que a polícia e -  
vem! Cor - re dan - ça - dô cor - re dan - ça - dô Cor - re que a po - li - cia e - vem!

A dança do Caroço  
É a dança do meu bem  
Corre, dançadô, corre, dançadô,  
Corre, que a polícia vem!

## Batuque

## Cará

CATAGUAZES (Minas).

$\text{♩} = 92.$

Botei meu cará no fogo,  
Maria pra vigiá,  
Maria mexeu mexeu,  
Deixô o cará queimá.

Eu quero fala, eu quero  
Na carritia do "dão"  
As moça de Cataguaiz  
Não anda de pé no chão

No nordeste chamam de "carretilha" aos refrães em metro mais curto dos "martelos".

## Quadrilha

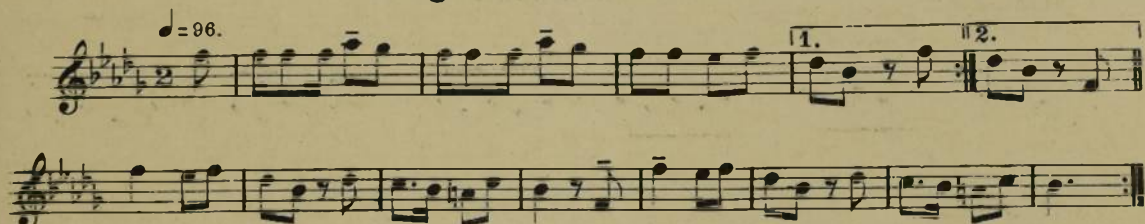
MARAJÓ.

$\text{♩} = 112.$



## Tanguinho do Clarinetista

RIO SOLIMÕES.



Colhida dum clarinetista que ia na 3ª do São Salvador, vaticano subindo pra Iquitos em Junho de 1927. É uma variante da melodia sem letra da "Ciranda" que escutei na mesma viagem e de que dei nota pela "Revista de Musica" de Buenos Aires, Nº 6.

Valsa lenta.

## Saudosa

SÃO PAULO.

Musical score for 'Saudosa' in 3/4 time, key of D major. The tempo is marked as *Rubato* quarter note = 100. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff includes a *rall.* marking and continues the melody. The third staff includes *rall.* and *a tempo* markings and concludes the piece.

Esta valsa em duas partes foi Mario Amaral que fez. Era musico a valer. Não estudou nada ou quasi nada e por essa felicidade conservava um cunho forte de Brasil dentro de si. Ficou hético trocou o violino prejudicial pelo violão e morreu moço. No violão chegou a possuir um toque virtuosistico. Só executava composições dele mesmo e eram muitas. Dentre tarantelas, preludios, peças-caracteristicas etc. só se destacavam mesmo pela originalidade e espontaneidade as peças brasileiras, maxixes, tangos, valsas. Não ficou nada escrito dele, com excepção desta "Saudosa" valsa lenta de boa tempera brasileira, melosa e seresteira como o quê, que ele escreveu por minha insistencia e me deu.



## Mazurca.

## Vacariana

R. GRANDE DO SUL.

All<sup>o</sup> grazioso.

*p*

repete 1 ou 2 vezes.

*animando*

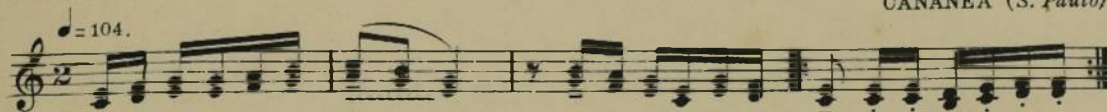
*f* FIM.



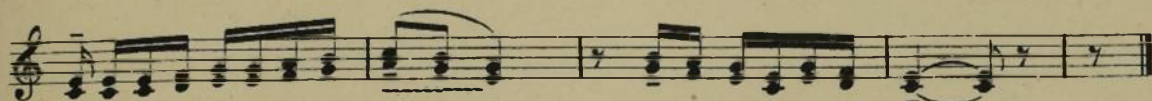
## Fandango.

## Algodão

CANANEA (S. Paulo)



Ca.ma.ra.da me a.vi - sô, ai! Que eu não plantasse algo - dão, Lá da ban.da do ser -  
tão, De bai.xo do ma.to  
verde, Em bai.xo do ma.to cer -  
rado, Que tem o ca.ma.le -  
ão, Tam.bem o bi.cho bor -  
bão, Tam.bem a for.mi.ga  
preta, Que anda por baixo do



chão, Sa.ra.cu.tinga e gri.lo ver - - de Lá tem que faz cer.ra - cção!...

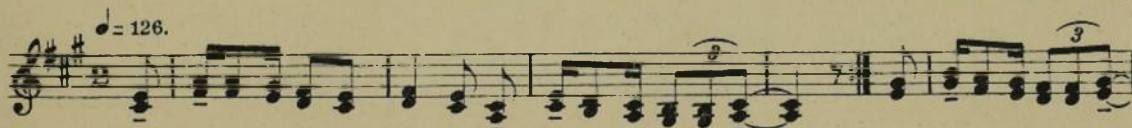
Camarada me avisô, ai!  
Que eu não plantasse algodão,  
Lá da banda do sertão,  
Debaixo do mato verde,  
Em baixo do mato cerrado,  
Que tem o camaleão,  
Tambem o bicho borbão,  
Tambem a formiga preta,  
Que anda por baixo do chão,  
Saracutinga e grilo verde  
Lá tem que faz cerração!

“Fandango” no geral é sinonimo de baile. Nele se dança de tudo e principalmente danças regio-  
nais figuradas. Tem “fandangos batidos” mais rusticos em que o batepé é obrigatorio e os “fandan-  
gos bailados” mais chiques em que o batepé é proibido. Os fandangos que exponho são todos bai-  
lados. O canto sempre em falsobordão e tirado no geral pelos instrumentistas. Quem dança não  
canta. O fandango é sempre cantado.

## Fandango

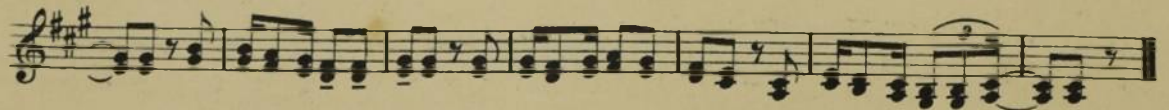
## De Manhã

CANANEA (S. Paulo)



De manhã mui.to ce - di.nho Que me uros.to fui la.vá,  
Che.guei na bei.ra do ri - o Que me po.nho are.pa.rá;  
Nun.ca vi coi.sa mais lin.da Que a dança do tan.ga.rá,  
Nun.ca vi coi.sa mais lin.da Que o pas.sa.ri.nho dan.çá!... Quan.do eu an.do pro cami -





nho Vou com is-so na lem-brança: Nun-ca vi coisa mais linda Quando o passa-ri-nho dan-çá!...

De manhã muito cedinho  
Que meu rosto fui lavá,  
Cheguei na beira do rio  
Que me ponho a repará:  
Nunca vi coisa mais linda  
Que a dança do tangará  
Nunca vi coisa mais linda  
Que o passarinho dançá!

Quando eu ando pro caminho  
Vou com isso na lembrança:  
Nunca vi coisa mais linda  
Quando o passarinho dançá!

Eu vi meu querêquetéque  
Saí no baile dançá;  
Chegou no salão do baile  
Uma dama foi tirá;  
Chegou no meio da casa,  
A dama não quiz saí;

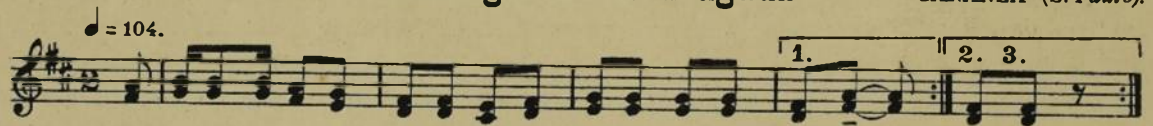
O povo que viram isso,  
Dele pegam a se ri;  
Ficou muito envergonhado,  
Tambem já não dançou mais.

Pôs o chapéu na cabeça:  
- Meus senhores té-amanhã;  
Eu já 'stou enconvidado  
Para o baile de amanhã.

Quê-dele meu lenço branco  
Que eu te dei para engomá?  
Para pô no meu bolsinho  
Para mais graça me dá.

## 2 Fandangos da Madrugada

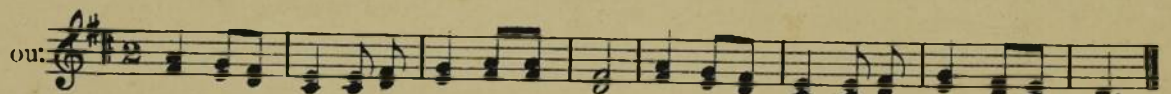
CANANEA (S. Paulo).



Os ga-los já 'stão can-tan-do De cer-to lo-go a-ma-nhe-ce,  
Quem tem seu a-mor ao lon-ge Muitas sau-da-des pa- de-ce.  
Pas-sando pro seu bem-zí-nho, Fa-zen-do que não co-nhe-ce?...



Meu a-mor é u-ma ro-sa que em qual-quer jardim flo-res-ce!...



Vem, minha ro-sa, Pra aqui mi-nha flor! Vem, minha ro-sa Tu sois meu a-mor!



## Texto do 1º Fandango:

Os galos já 'stão cantando  
De certo logo amanhece,  
Quem tem seu amor ao longe  
Muitas saudades padece.  
Passando pro seu bemzinho  
Fazendo que não conhece?...

Meu amor é uma rosa  
Que em qualquer jardim floresce!...

## Texto do 2º Fandango:

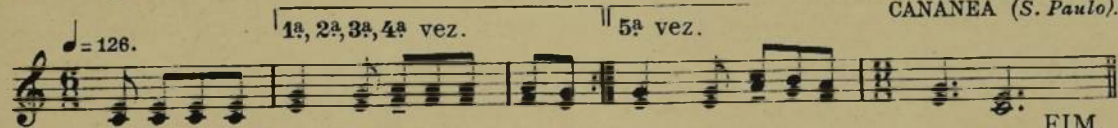
Os galo já 'stão cantando  
Isto é madrugada.  
Meu amor foi no cinema,  
Com traje de almofadinha.

Vem, minha rosa,  
Pra aqui minha flor!  
Vem, minha rosa,  
Tu sois meu amor!

## Que Moça Bonita

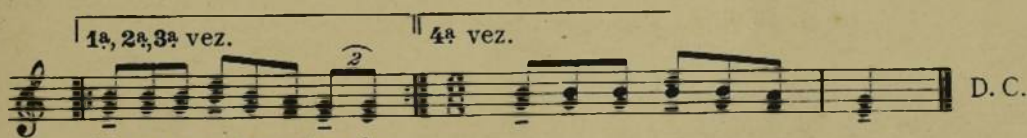
## Fandango.

CANANEA (S. Paulo).



Que mo-ça bo - ni - ta, Nha Be - ne - di - ta;  
Pa - re - ce u - ma so - ta, Nha Ma - ri - co - ta;  
Da cin - tu - ra fi - na, Nha Ro - sa - li - na;  
U - ma be - le - za, Si - nhá Te - re - za;  
Que os ólho é li -

gê - ro, Que é um deses - pê - ro!...



Me pus a contar es - tre - la,  
A do norte não contei,  
A que - la mais bo - ni - ti - nha

Com teu ros - to com - pa - rei!...

Que moça bonita,  
Nha Benedita;  
Parece uma sota,  
Nha Maricota;  
Da cintura fina,  
Nha Rosalina;  
Uma beleza,  
Sinhá Tereza;  
Que os olho é ligêro,  
Que é um desespêro!...

Me pus a contar estrêla  
A do norte não contei,  
Aquele mais bonitinha  
Com teu rosto comparei...

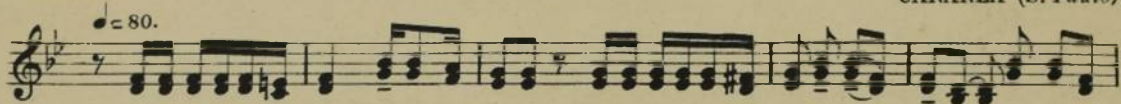
Que moça bonita,  
Nha Benedita; etc.



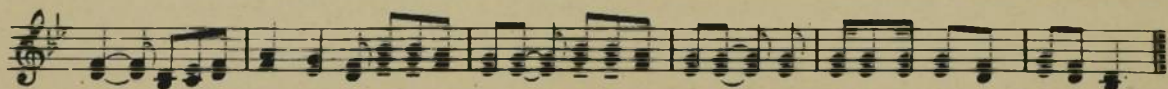
## Fandango

## Não canto por cantá

CANANEA (S. Paulo)



Eu não canto por cantá, Chora mo-re-na! Nem por sê bom canta-dô, Mo-re-na, chora! Ai, quem cho-



rá de senti-men-to, De senti-mento!... Quando pas-san-do Cho-rei por te vê cho-ran-do!...

Eu não canto por cantá,  
Chora, morena!  
Nem por sê bom cantadô,  
Morena, chora!  
Ai, quem chorá de sentimento,  
De sentimento!...  
Quando passando  
Chorei por te vê chorando!...

Por êste documento e pelo pregão do Cego que vem mais pra diante se nota uma tendencia brasileira pra aceitar o hipolidio. Em todo o caso são os dois unicos exemplos que topei. Neste documento a gente percebe a colisão entre o modo e a tonalidade. Esta vence facil, numa vitória semostradeira repetindo com insistencia o mi bemol.

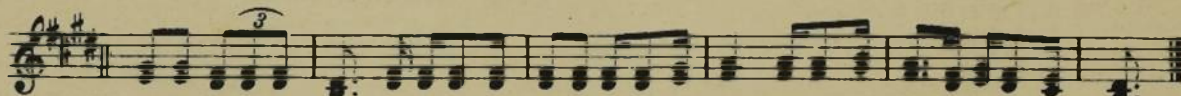
## Fandango.

## Vamo Dança

CANANEA (S. Paulo).



Me-ni-na bo-ni-ta, Pra adon-de vai? Si é man-gi-rã-o É mais engra-çado! A moda bai-  
Ca-be-lo cor-ta-do, Fai-xa pra trai,  
Ves-ti-di-nho branco, Te-nis no pé...  
A mo-da bai-la-da É bom de dan-çá;  
Si é mais pu-la-dinho; Mais bo-ni-tinho;  
Si é mais re-pi-cado; Mais ma-xi-xado.



la-da Vamo dan-ça Na moda ba-ti-da Vamo escon-dê, Que é pa-ra o po-vo Não perce-bê!

Menina bonita,  
Pra adonde vai?  
Cabelo cortado,  
Faixa pra trai, (trás)  
Vestidinho branco,  
Tenis no pé...

A moda bailada  
É bom de dança  
Si é mais puladinho,  
Mais bonitinho;  
Si é mais repicado,  
Mais maxixado;

Si é mangirão  
É mais engraçado!  
A moda bailada  
Vamo dança!  
Na moda batida  
Vamo escondê,  
Que é para o povo  
Não percebê!

A diluição da sincopa fatigante em tercina com ou sem acentuação no som central dela é muito comum no cantar da nossa gente. Vila-Lobos aliás já se aproveita disso bem. No caso dêste fandango que fiz a minha colaboradora repetir várias feitas, o curioso é que a tercina coincidia nos mesmos lugares sempre. O que parece provar que já estava sistematisada!...



## Fandango

## Tenho um Vestido...

CANANEA (S. Paulo).

♩ = 76.

The musical score is written on five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of ♩ = 76. The melody is marked with a '5' above it, indicating a quintuplet. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody with a '5' above it. The third staff has a '6' above it, indicating a sextuplet. The fourth staff also has a '6' above it. The fifth staff has a '3' above it, indicating a triplet. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Tenho um vestido no vo Que me deu meu namo - ra - do Pra passeá no do - min - go com meu bem lá doutro  
 la - do. Tudo is - so a conte - ce A quem ca - sá Contra von - tade A quem ca - sá Contravon -  
 ta - de Si o ma - ri - do tá no si - tio A mulhé tá na ci - da - de. Vou-me embora prá ci - da - de Vou cui -  
 dar de pes - ca - ri - a Arran - já um ca - ma - rada Prá pes - cá de noi - te e di - a.  
 cer - to que vou-me em - bo - ra Que vou-me em - bo - ra prá ci - da - de. De mim não tenhas cui - da - do!

## I.

Tenho um vestido novo  
 Que me deu meu namorado  
 Pra passeá no domingo  
 Com meu bem lá do outro lado.

Tudo isso acontece  
 A quem casá } bis  
 Contra vontade }  
 Si o marido tá no sitio  
 A mulhé tá na cidade.

## II.

Vou-me embora prá cidade  
 Vou cuidá de pescaria  
 Arranjá um camarada  
 Prá pescá de noite e dia.

É certo que vou-me embora  
 Que vou-me embora prá cidade.  
 De mim não tenhas cuidado!

Este documento notável bem como os outros fandangos de Cananea, são fandangos incontes-  
 tavelmente bem nacionais. Foram colhidos de gente caipira dos sitios do arredor da cidade, gen-  
 te sem nenhum contacto a não ser mesmo com outros caipiras brasileiros. É gente que não sabe  
 mais em que geração passada teve algum estranho na ascendencia.



## DANÇAS DRAMATICAS

Reisado

## Nau Catarineta

NORDESTE.

$\text{♩} = 96.$

A - bre-me es.ta por - ta Tra - la - lá - la - lá! Que eu já ven' fe - ri - do

Tra - la - lá - la - lá! Sangue de teu pei - to, To - li - na! Ser - vi.rá de in - guen - to!

Detailed description: The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains a melody with lyrics underneath. The second staff continues the melody, featuring a triplet of eighth notes marked with a '3' above them. The lyrics are aligned with the notes.

Abre-me esta porta  
 Tra-la-lá la-lá!  
 Que eu já ven'(ho) ferido  
 Tra-la-lá la-lá!  
 Sangue de teu peito,  
 Tolina!  
 Servirá de inguento!

Pastoril

## Despedida

R. G. DO NORTE.

$\text{♩} = 66.$

Adeus, adeus, contra mestra Dêsse grande pasto - ril! Adeus até para o a - no, Nós queremos vir a - qui!

Detailed description: The musical notation is on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It features a melody with lyrics underneath. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

*Côro*  
 Adeus, adeus, contra mestra  
 Dêsse grande pastoril!  
 Adeus, até para o ano,  
 Nós queremos vir aqui!



## As Taieras

colhido em S. PAULO.

*♩ = 108.*

São Bene - di - to É san - to de preto, E - le be - be ga - ra - pa E ron - ca no  
pei - to. In - de - ré - ré - ré Je - sus Na - za - ré! In - de - ré - ré - ré Je - sus Na - za - ré!

*I.*  
São Benedito  
É santo de preto,  
Ele bebe garapa  
E ronca no peito.  
Inderé-ré-ré } *bis*  
Jesus Nazaré! }

*II.*  
São Benedito  
Não tem mais coroa,  
Tem uma toalha  
Que vem de Lisboa.  
Inderé-ré-ré } *bis*  
Jesus Nazaré! }

G. de Mello registra outra versão deste canto no livro "A Musica no Brasil".

## Canto de Maracatú

## Ou-lê-lê-lê!

PERNAMBUCO.

*♩ = 120.*

Ou - lê - lê - lê - - - - - Ou - lê - lê - lu - - - - - á! - - - - - Ou - lê - lê - lê - - - - - Ou - lê - lê - lu - - - - - á!  
Ou - lê - lê - lu - - - - - á! Ou - lá - lá - - - - - Ou - lê - lê - - - - - lê - - - - - Ou - lê - lê - lu - - - - - ê! - - - - - Ou - lê - lê - lu - - - - - á - - - - - Ou - lá - lá!  
É o má de punga, é o verde má - - - - - É o ver - de má de na - ve - gá!... - - - - - Ou - lê - lê - - - - - lê - - - - -  
- - - - - Ou - lê - lê - lu - - - - - á - - - - - É o má de punga, é o verde má - - - - - É o ver - de má de na - ve - gá!... - - - - -

Ou-lê-lê-lê  
Ou-lê-lê-luá!  
É o má de punga,  
É o verde má,  
É o verde má  
De navegá!...

Sobre os maracatús, Pereira da Costa - "Folclore Pernambucano", Revista do Inst. Hist. e Geog.



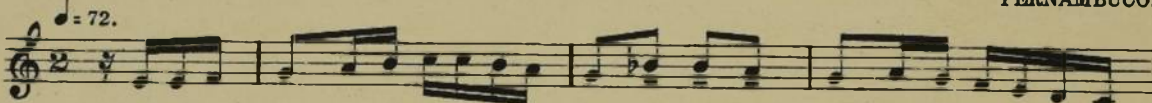
*Brasileiro Tomo LXX, pg. 207*). dá esclarecimento bom. É um cortejo que sai pelas ruas, pra cantar e dançar, em tempo de farra ou nas datas históricas. É certo que estão desaparecendo e principalmente se empobrecendo mas inda existem porêem. Este ano inda no dia 13 de Maio, a Nação do Leão Coroado foi dançar na frente da estatua de Nabuco em Recife. Cada maracatú se intitula "nação"; Nação de Porto Rico, Nação da Cambinda Velha... Os sapateados coreográficos da negrada são às vezes duma virtuosidade extraordinaria.

Pelo Estado, na zona assucareira principalmente, o maracatú se transformou no que chamam de "Samba do Matuto" Este é já bem nacional. As cantigas dele versam no geral sobre os trabalhos de uzina e acontecimentos do tempo.

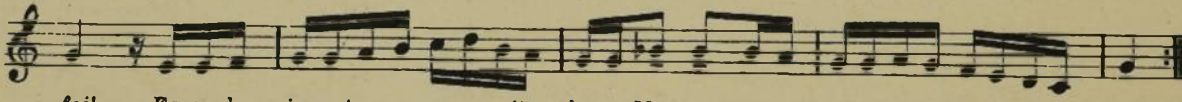
## Samba do Matuto

PERNAMBUCO.

$\text{♩} = 72.$



Eu an.do a . trai dum po . e . ta de A . la . go . a Pe . la ri . ma e o tra . ça . do que ê . le



fai! Es . sa ba . ia . na tem as vo . ze muito bo . a Mas tem um pi . garro na gai . ganta qui não sai



Eu ando atraí dum poeta de Alagoa  
Pela rima e o traçado que êle fai!  
Essa baiana tem as voze muito boa  
Mas tem um pigarro na gaiganta qui não sai!

*Traçado* - Trocadilho, embolada, verbalismo de complicação proposital; *Baianas* são as dançarinas.

## Samba do Matuto

PERNAMBUCO.

$\text{♩} = 100.$

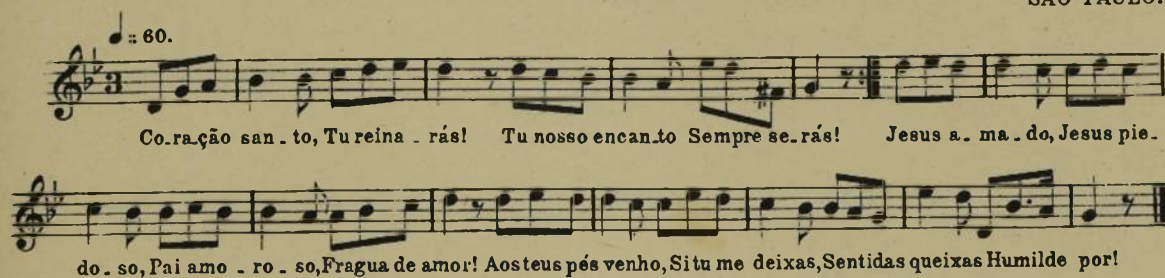


## CANTO RELIGIOSO

## Coração Santo

SÃO PAULO.

$\text{♩} = 60.$



Co-ração san - to, Tu reina - rás! Tu nosso encan.to Sempre se - rás! Jesus a - ma - do, Jesus pie -  
do - so, Pai amo - ro - so, Fragua de amor! Aos teus pés venho, Si tu me deixas, Sentidas queixas Humilde por!

Coração santo  
Tu reinarás  
Tu nosso encanto  
Sempre serás!

Jesus amado,  
Jesus piedoso,  
Pai amoroso,  
Fragua de amor!  
Aos teus pés venho,  
Si tu me deixas,  
Sentidas queixas  
Humilde por! etc.

Historico e versão portuga deste canto, vêm no "Cancioneiro" de Cesar das Neves, *fasc. 71. nº 562.*

## Canto de Xangô

Encantação

RIO DE JANEIRO.

$\text{♩} = 60.$



Esta encantação de origem africana provém das macumbas do Rio de Janeiro. "Xangô", diz na revista musical inglesa "Fanfare" nº 4, o escritor Watson Lyle, é o deus do trovão entre os negros Jorubas. De Jorubas o Brasil se encheu na época da escravatura.

No Nordeste por informação que me deu Ascenso Ferreira, poeta, "Xangô" é uma dança espe-



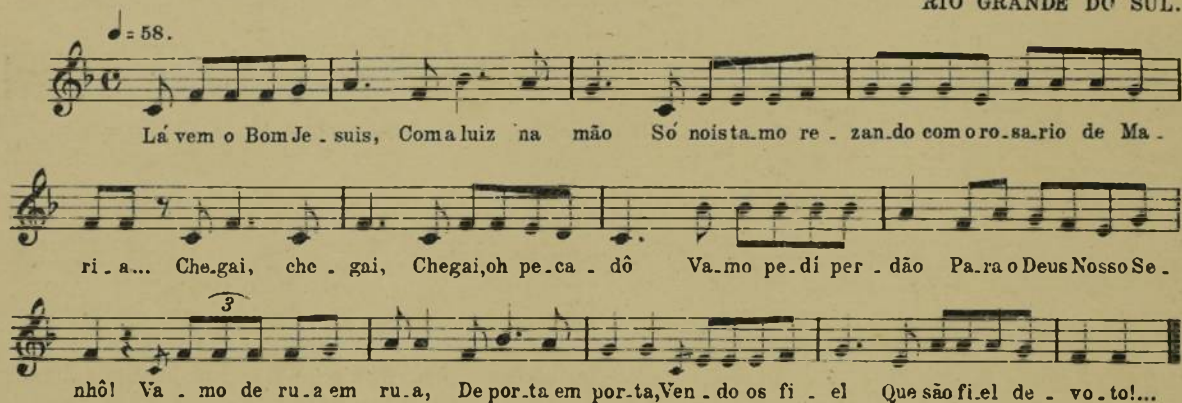
cial. Esses deuses africanos aliás não só entraram a se identificar com os santos, anjos e Deus católicos, como ainda se espalharam pra dar nomes de danças e até de ajuntamentos humanos. Com efeito "Exú", deus africano que não sei identificar, e que nas macumbas é o diabo, deu nome a um lugar pernambucano.

A indicação rítmica que grafiei é exata á medida do possível. Tem sempre um rubato eminentemente oratório nessas encantações que escapa a qualquer grafia métrica. Mesmo porquê varia no mesmo cantor cada vez que êle entoa o canto.

## Terço

RIO GRANDE DO SUL.

$\text{♩} = 58.$



Lá vem o Bom Je - suis, Com a luz na mão Só nois ta.mo re - zan.do com o ro.sa.rio de Ma -  
ri - a... Che.gai, che - gai, Chegai, oh pe.ca - dô Va.mo pe.dí per - dão Pa.ra o Deus Nosso Se -  
nhô! Va . mo de ru.a em ru.a, De por.ta em por.ta,Ven . do os fi - el Que são fi.el de . vo.to!...

Lá vem o Bom Jesus  
Com a luz na mão  
Só nois tamo rezando  
Com o rosario de Maria...

Chegai, chegai,  
Chegai, oh pecadô!  
Vamo pedi perdão  
Para o Deus Nosso Senhô!

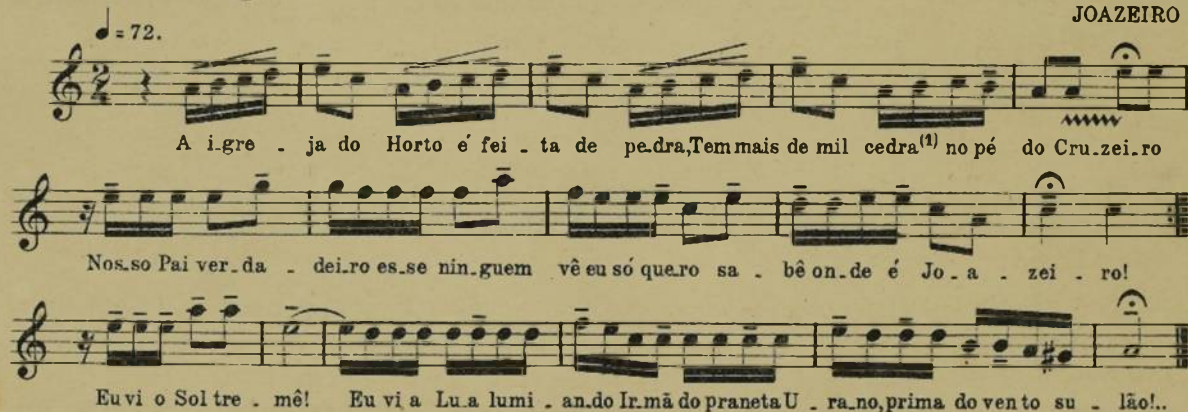
Vamo de rua em rua,  
De porta em porta,  
Vendo os fiel  
Que são fiel devoto!...

## Canto de Peregrinos.

## Canto do Joazeiro

JOAZEIRO

$\text{♩} = 72.$



A igre - ja do Horto é fei - ta de pe.dra, Tem mais de mil cedra<sup>(1)</sup> no pé do Cru.zei.ro  
Nos.so Pai ver.da - dei.ro es.se nin.guem vê eu só que.ro sa - bê on.de é Jo - a - zei - ro!  
Eu vi o Sol tre - mê! Eu vi a Lu.a lumi . an.do Ir.mã do praneta U - ra.no, prima do vento su - lão!..

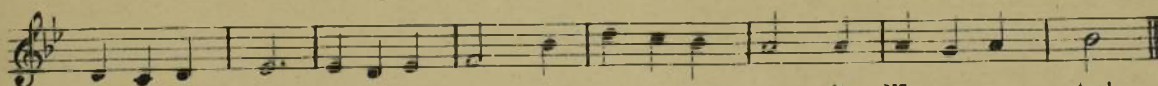
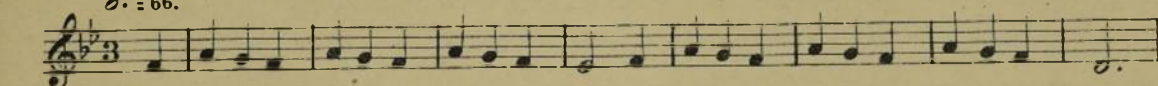
(1) Cedula.

## CANTIGAS MILITARES

## Soldado da Guerra do Paraguai

SÃO PAULO.

♩ = 66.



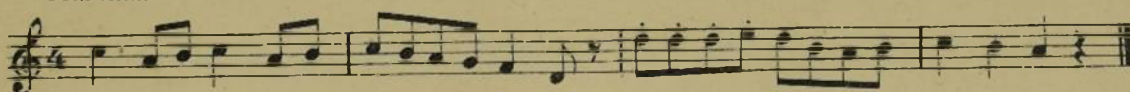
Si al - gum pa - ra - gua - io Não me ma - tar!

Esta cantiga é muito antiga que escutei em criança minha mãe cantando. Não me lembro mais do texto nem ela. Só ficou porquê me impressionava muito a última parte da estrofe.

## Recrutas Cearenses

CEARÁ.

Marchante ♩ = 116.



Mia riun', Meu ca - pote e meu borna - lo, Mia bai - o - ne - ta e mia gra - na - dera

Mia riun',  
 Meu capote e meu bornalo,  
 Mia baioneta e mia granadêra...

*Mia* = Minha*Riuna* = calçado militar*Bornalo* = Bornal*Granadeira* = Fusil

É o canto dos recrutas sertanejos do antigo Batalhão de Segurança da policia militar do Ceará.



## CANTIGAS DE BEBIDA

## Quando eu for prá Cadeia

ARARAQUARA (S. Paulo).

$\text{♩} = 116.$

Não que-ro que ninguem me pren-da-rá-rá De-bai-xo do meu pi-fão! Não

fão Quan-do eu for Pa-ra a ca-dei-a Que-ro le-var Meu gar-ra-fão!

## Chula da Cachaça

AMAZONIA.

$\text{♩} = 88.$

O meu con-sô-lo é vi-ver neata a-le-gria Cambale-an-do, ven-do a Lua em pleno

dia; O meu con-sô-lo é vi-ver sempre na a-gua, Po-rêm meu pei-to não conhece o que é magua!

*I.*  
 O meu consôlo é viver nesta alegria  
 Cambaleando, vendo a Lua em pleno dia;  
 O meu consôlo é viver sempre na água,  
 Porém meu peito não conhece o que é magua!

*II.*  
 Os taberneiros já não podem vender mais.  
 Depois das sete não posso tomar meus gais  
 Mas sou um cabra que não perco a minha linha,  
 Trago no bolso sempre a minha garrafinha.

*III.*  
 Quando eu passo um só momento sem beber  
 Fico maluco, penso até que vou morrer,  
 Mas dos paus-daguas sou o rei, sou coroadado  
 E na tendinha sou freguês considerado.

*IV.*  
 Quando eu morrer quero em minha sepultura  
 Uma das pipas das maiores, sem mistura;  
 O encanamento que me venha até a boca  
 Em pouco tempo deixarei a pipa oca.

*V.*  
 Ninguém repare, êste é meu natural,  
 Ninguém repare, êste é o meu moral,  
 Ninguém repare eu andar cambaleando,  
 Adeus adeus que já são horas, vou chegando!

Escutada no rio Madeira, de gente que sabia ler, se percebe logo. É vulgar, porém espessa bem, texto e musica, esta malinconia paciente, meio ironica do nosso povo.

## Lá vem seu Juca

ARARAQUARA (S. Paulo).

♩ = 138.

Lá vem seu Ju - ca dos Ca - va - li - nhos, Do - no da ca - sa, Seu Ma - ne -  
qui - nho! É de Do - mi - né É de bravos! pi - rão, pirão, pirão! E viva a pandega Do garra - fão!

Lá vem seu Juca  
Dos Cavalinhos,  
Dono da casa,  
Seu Manequinho!

É de Domine'  
É de bravos  
Pirão, pirão, pirão!  
E viva a pandega  
Do garrafão!

A mistura de latinório em cantiga-de-beber nos veio tradicionalmente de Portugal.

## COCOS

## Capim da Lagôa

PARAÍBA

Coco

♩ = 60.

Meni - na, si queres vamos, Não te ponha a magi - ná Quem magi - na cri - a me - do Quem tem medo não vai lá

♩ = 76

Côro

O ca - pim da la - goa vi - ado co - meu O ca - pim da la - goa vi - ado co - meu

meu Ai O vi - ado co - meu meu O ca - pim da la - goa vi - ado co - meu meu D.C.

*Solo* Menina, si queres vamos,  
Não te ponha a maginá;  
Quem magina cria medo,  
Quem tem medo não vai lá!

*Côro* O capim da lagôa  
O veado comeu...  
Ail...  
O veado comeu...

O que caracteriza o *coco* é o determina em geral é o refrão. As estrofes ou são improvisadas no momento ou são tradicionais. A estrofe que vai aqui por exemplo, foi me dada também no *coco* norte-riograndense "Olê Lioné".



## Maria Mulé

Coco

R. G. DO NORTE.

*♩ = 108.*

*Solo* *Côro*

Na car - rei - ra de Goi - a - na, mu - lé! O - lê, Ma - ri - a, mu - lé!  
 Nin - guem po - de mais pas - sá ôh, mu - lé! O - lê, Ma - ri - a, mu - lé!

*Solo* *Côro*

Ai, nin - guem po - de mais pas - sá, ôh mu - lé! O - lê, Ma - ri - a, mu - lé! D. C.

*Solo* Na carreira de Goiana, mulé!...  
*Côro* Olê, Maria, mulé!  
*bis, o solo iniciado por "Ai"* *Solo* Ninguém pode mais passá, ôh mulé!...  
*Côro* Olê, Maria, mulé!

*Solo* Mode o cheiro da menina, mulé!...  
*Côro* Olê, Maria, mulé!  
*bis, o solo iniciado por "Ai"* *Solo* E a fulô do macassá, ôh mulé!...  
*Côro* Olê, Maria, mulé!

## Mineiro Pau

Coco

NORDESTE

*♩ = 120.*

*Côro* *Solo* *Côro*

Mi - nei - ro pau! Mi - nei - ro pau! Vou - m' - em - bo - ra pro Pa - rá! Mi - nei - ro

*Solo* *Côro* *Solo*

pau! Mi - nei - ro pau! Vol - to a se - ma - na que vem! Mi - nei - ro pau! Mi - nei - ro pau! Quem não

*Côro* *Solo*

me co - nhe - ce, chora, Mi - nei - ro pau! Mi - nei - ro pau! Que fa - rá quem me quer bem!

*Côro* Mineiro pau! (*bis*)  
*Solo* Vou-me embora pro Pará  
*Côro* Mineiro pau! (*bis*)  
*Solo* Volto a semana que vem;  
*Côro* Mineiro pau! (*bis*)  
*Solo* Quem não me conhece, chora,  
*Côro* Mineiro pau! (*bis*)  
*Solo* Que fará quem me quer bem!

## Mulher não vá

Coco

PERNAMBUCO

$\text{♩} = 116.$

Mulher, não vá! Mulher, não vá! Mulher, vo. cê não vá  
lá! Ma. ri. do, eu vou! Ma. ri. do, eu vou! Que pa. pai mandou cha. má!

Mulher, não vá! (bis)  
Mulher, você não vá lá!  
Marido, eu vou! (bis)  
Que papai mandou chamá!

“Mulher não vá” se aparenta bem ao “Mineiro Pau”. Este corre já por muitas partes do Brasil. É bem antigo e Pereira da Costa registra êle com variante da estrofe que é espalhadíssima e de origem portuguesa. Também o refrão às vezes é trocado por “Maneiro pau”. Quanto ao “Mulher não vá” não sei esclarecer si o cantam dialogando. É possível, porquê outro coco em dialogo que possuo e fica pra outro livro, sei que é cantado por duas pessoas se respondendo.

Coco de ganzá

## Onde vais, Helena

R. G. DO NORTE.

$\text{♩} = 84.$

Pr'onde vais, He. le. na, Pr'onde vais as. sim? Vai pra trás, He. le. na, Te. nha dó de mim! Es. sa  
noite eu não drumi Somen. te pensando em ti Vou dei. xar de te a. mar Qué pra eu po. dê drumi.

*Côro*  
Pr'onde vais, Helena  
Pr'onde vais assim?  
Vai pra trás, Helena,  
Tenha dó de mim!

*Solo*  
Essa noite eu não drumi  
Somente pensando em ti  
Vou deixar de te amar  
Que é pra eu podê drumi.  
*Côro (Refrão)*

*Solo*  
Menina, diga a seu pai  
Que não coma de colher,  
Que êle tem de ser meu sôgro  
E você minha mulher.  
*Côro (Refrão)*

Observar a confusão entre “êste” e “êsse”.

A 3ª quadra citada é variante ou fonte inspiradora daquela uma de maxixe famanado;

“Menina diga a seu pai  
Que eu sou o teu namorado,  
E avisa teu irmão  
Que me chame de cunhado”

Quanto á musica reparar como o geito improvisante com que ela é construída é que leva ás vezes as subtilezas ritmicas. A peça vai seguindo ritmicamente bem simples e é no momento de acabar o solo, pra *dar certo*, que surgem subtilezas e complicações ritmicas. Já no coco do “Balão Mané Mirá” se dá a mesma coisa.

Musicalmente, sem que tenha descendencia objetivamente perceptível, êste coco se aproxima bem das rodas coreograficas portuguesas pra adultos. De fato na musica do nordeste a ascendencia portugesa se percebe. A nossa musica do nordeste é como que um desenvolvimento da fonte portuguesa. Duma variedade, duma riqueza e sobretudo duma boniteza que os portugueses não so-  
nharam.



## Nunca mais eu vi

Coco de ganzá

R. G. DO NORTE.

Musical score for 'Nunca mais eu vi'. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff has a tempo marking of ♩ = 104 and is labeled 'Côro'. The second staff has a tempo marking of ♩ = 88 and is labeled 'Solo'. The lyrics are: 'Ai, nunca mais eu vi! Be-la mandou me cha-mar! Ai, nunca mais eu - vi! Olê - lê - lê ca - va - lo pampo Ca - va - lo ala - zão - ca - xi - a! Meu ca - valo é fer - rado Com fer - ro da Companhia Ai, nunca

*Côro.* Ai, nunca mais eu vi!  
Bela mandou me chamar!  
Ai, nunca mais eu vi!

*Solo.* Olêlê, cavalo pampo,  
Cavalo alazão-caxia!  
O meu eavalo é ferrado  
Com ferro da Companhia.

*Solo.* Olêlê, cavalo preto,  
Cavalo alazão foveiro,  
Que chegou no atoleiro,  
Refugou, não quis passá!

*Côro. (Refrão)**Côro. (Refrão)*

O refrão talvez se tenha adulterado com o tempo e seja "vim" em vez de "vi". Torna mais compreensível o refrão. Aliás o solo parece indicar mesmo a ideia de viagem a cavalo.

Coco

## Balão, Mané Mirá

R. G. DO NORTE.

Musical score for 'Balão, Mané Mirá'. It consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff has a tempo marking of ♩ = 108. The second staff has a tempo marking of ♩ = 84. The lyrics are: 'Êh ba - lão, Ma - né Mi - rá! O - lê O - lê! Êh ba - lão, Ma - né Mi - rá! O - lê O - lê! Lá vai a Lu - a sa - in - do Lá vai a Lu - a sa - in - do Na - que - le sa - lã - o de lá Quando dá da mei - a - noi - te Pa - ra o di - a qui - la - ri - á É que eu co - me - ço a can - tá!

*Côro.* Êh balão, Mané Mirá, } *bis.*  
Olê, olê!

*Solo.* Lá vai a Lua saindo (*bis*)  
Naquele salão de lá;  
Quando dá da meia-noite  
Para o dia quilariá  
É que começo a cantá!

*(Refrão)*

Quilariá - clarear.

## Pá-pá-pá

Coco de ganzá.

R. G. DO NORTE.

*♩* = 66. *♩* = 88.

*Côro*  
Pa - pa - pa - pá meu ri - má,  
Pa - pa - pa - pá ve - ja lá!

*Solo*  
Ai, Chico An - to - nio quando can - ta es - tre -  
me - ceês - se lu - gá Tim - ba - ú - ba do Pi - lar A - té a bar - ra da Na -  
tu - ba, Bom - Jar - dim e Go - ya - ni - nha, Be - lem e Pi - pi - ri - tu - ba, ve - ja lá!


D. C.

*Côro.* Papapapá meu rimá,  
Papapapá veja lá!

*Solo.* Ai, Chico Antonio quando canta  
Estremece êsse lugá:  
Timbaúba do Pilar  
Até a barra de Natuba,  
Bom-Jardim e Goyaninha,  
Belem e Pirituba,  
Veja lá!

*Rimá* = rimar, substantivo.

Grafei o ritmo bem como foi cantado pra mostrar a comodidade com que se canta. Os 5 primeiros compassos do solo correspondem evidentemente aos seguintes como esquema ritmico, porém estão mais diluídos fazendo do movimento  $\frac{1}{2}$  um característico  $\frac{1}{3}$ , coisa que na enumeração desaparece em seguida. Até nesta enumeração se emprega a seguinte variante ritmica, me disse meu colaborador:

se meu colaborador:  etc.

Tim - ba - ú - ba do Pi - lá A - té a bá - rra

A enumeração de terras e engenhos se prolonga á vontade, dentro do ritmo repetido.

## Coco do Aeroplano Jaú

R. G. DO NORTE.

*♩* = 63.

*Solo* Pouco menos. *Côro* *Solo*

Eu vi um ae.ropla . no a . vo . an . do... De . va . gar com a mesa! E eu

*Solo* Pouco menos. *Côro* *Solo* etc

fu . i no Ja . ú, A . ri . bú, De . va . gar com a me . sa!...

*Solo.* Eu vi um aeroplano  
Avoando...  
*Côro.* Devagar com a mesa!...  
*Solo.* E eu fui no Jaú,  
Aribú...  
*Côro.* Devagar com a mesa!...  
etc.

Pena meu colaborador não ter pegado o texto inteiro.



## Coco do Engenho Novo

Coco de engenho

NORDESTE (R. G. do Norte).

*Solo*

*Côro*

En-ge-nho no-vo En-ge-nho no-vo En-ge-nho no-vo bota a ro-da pra ro - dá! Eu dei um

pu-lo dei dois pu-lo dei tres pu-lo des-ta vez pulei o mu-ro quaje mor-ro de pu - lá.

*Côro* Engenho Novo (bis)  
Engenho Novo  
Bota a roda pra rodal

*Solo* Eu dei um pulo  
Dei dois pulos, dei tres pulos  
Desta vez pulei o muro  
Quaje morro de pulá.

*Solo* Minha menina  
Quem te deu tamanha sorte?  
Foi um soldado de linha  
Do Rio Grande do Norte.

*Côro (Refrão)*

Eis a versão paraibana d'êste coco:

*Côro*

En-ge-nho no-vo en-ge-nho no-vo en-ge-nho no-vo bo-ta a roda pra ro - dá! Capim de

planta, xi-que-xi-que me - la me-la; Eu passei pe - la ca - pe-la vi dois padres no al - tá.

*Solo*

*Solo* Capim de planta,  
Xique-xique mela mela;  
Eu passei pela capela  
Vi dois padres no altá.

Cocos de Lampeão

## É Lamp, é Lamp, é Lampa

NORDESTE.

*Solo*

A mu-lher de Lampe - ão Não an - da de pé no chão, An - da de meia e sa -

pa - to Len - ço de se - da na mão. de se - da na mão. *Côro.* É Lamp, é Lamp, é

Lampa, É Lamp, é Lam pe - ão, O meu no me é Vir - gu - li - no, O a - pe - lido é Lampe - ão!

*Solo* A mulher de Lampeão  
Não anda de pé no chão,  
Anda de meia e sapato  
Lenço de seda na mão.

*Côro* É Lamp, é Lamp, é Lampa,  
É Lamp, é Lampeão.  
O meu nome é Virgulino,  
O apelido é Lampeão!

*Solo.* Minha mãe me dê dinheiro  
Pra comprá um cinturão  
Pra enchê de cartucheira  
Pra brigá mais Lampeão.  
(Côro).

*Solo.* Minha mãe me dê dinheiro  
Pra comprá um cinturão  
Que a melhor vida do mundo  
É andá mais Lampeão!  
(Côro).

*Solo.* Minha mãe me dê dinheiro  
Pra comprá um caminhão  
Pra enchê de moça velha  
Pra mandá pra Lampeão  
(Côro).

*Solo.* A mulher de Lampeão  
É pra dentro e é pra fora,  
Com a criança no braço,  
Valha-me Nossa Senhora!  
(Côro).

O refrão deste coco é uma variante apenas do grito dos companheiros de Lampeão: É Lamp, é Lamp, é Lamp, É Virgolino Lampeão, já registrado na musica, dentro do "Catimbó" de Ascenso Ferreira.

## Cocos de Lampeão

## Mulher Rendeira

NORDESTE.

*Solo.* ♩ = 100

*Côro.* ♩ = 108

Lampeão desceu a serra Deu um baile em Cajazeira,  
Botou as moças donzela Pra cantá Mulher rendeira. O lê, mulher ren-

deira! O lê, mulher rendá! Tu me ensina a fazê renda Queu te ensina na mo-rá!

*Solo.* Lampeão desceu a serra  
Deu um baile em Cajazeira,  
Botou as moças donzela  
Pra cantá "Mulher Rendeira"

*Côro.* Olê, mulher rendeira!  
Olê, mulher rendá!  
Tu me ensina a fazê renda  
Que eu te ensino a namorá!

*Solo.* As moças de Vila Bela  
Não têm mais ocupação:  
É só vivê na janela  
Namorando Lampeão.

(Côro)

*Solo.* Lampeão subiu a serra  
Com apragata de algodão,  
Apragata pegou fogo,  
Quaje morre Lampeão.

(Côro)

*Solo.* Lampeão diz que não corre,  
Mas correu lá da Varginha;  
Deu um pulo pro lado  
E saltou almofadinha.

(Côro)

Coco cantado por Lampeão com o pessoal dele quando atacaram Mossoró.

Como já corre nos engenhos e cidades do nordeste é licito a gente imaginar que as 2 ultimas quadras não pertencem pro pessoal de Lampeão.



A rima dos 1º e 3º versos da 2ª quadra bem como a rima toante dos 1º e 3º versos da 1ª podem ser mero acaso porquê isso não é do geito popular.

Eis a variante paraibana do "Mulher Rendeira":

*Solo*



A mui - é de Lam - pe - ão Teve um me - ni - no la - zão, U - ma banda é de Be -  
*Côro*  
 ni - cio, Ou - tra banda é Lam - pe - ão. É mui - é ren - dei - ra! É mui - é ren - dá!

*Solo.* A muié de Lampeão  
 Teve um menino lazão,  
 Uma banda é de Benício,  
 Outra banda é Lampeão.

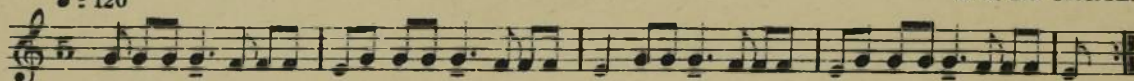
*Côro.* É muié rendeira!  
 É muié rendá!

## Coco

♩ = 120

## Boa Noite

R. G. DO NORTE.



Ai bo.a - noi - te, bo.a - noi - te, Bo.a - noi - te lhe dê Deus! Cadê a dona da ca.sa Por e. la padeço eu!

Boa-noite, boa-noite,  
 Boa-noite lhe dê Deus!  
 Cadê a dona da casa?  
 Por ela padeço eu!

Este é um dos chamados "cocos de zambê", coco dançado. Zambê é dança, aproximadamente o batuque ou o jongo. Ou a mesma coisa que êles. O compasso quinário também dá certo pra danças binárias ou quaternárias no compasso desde que tenha quadratura estrofica talequal aqui.

## Coco

## Olê Lioné

Lento quasi recitativo, ardente e molengo.

R. G. DO NORTE.

*Solo.*



Da Ba.í.a me mandaram Uma ca.mi - sa bordada, Na a.bertura da ca - mi.sa Tinha o nome da sa.  
*Côro.*  
 fada, Li.o - né! O.lê Li.o - né! Cadê Li.a - nô? Qu'eu ta.va na va - ran.da Quando a more.na passô Li.o - né!...

*Solo.* Da Baía me mandaram  
 Uma camisa bordada,  
 Na abertura da camisa  
 Tinha o nome da safada,  
 Lioné!...

*Côro.* Olê Lioné! Cadê Lionô?  
*Solo.* Que eu tava na varanda  
 Quando a morena passô,  
 Lioné!

*Solo.* Balancei um pé de lima  
Que nunca foi balançado  
Namorei uma menina  
Que nunca foi namorado,  
Lioné!

(Refrão)

*Solo.* Ôh que coqueiro tão alto  
Na cacimba de bêbê;  
Todo o mundo tem inveja  
Dêste nosso bemquerê,  
Lioné!

(Refrão)

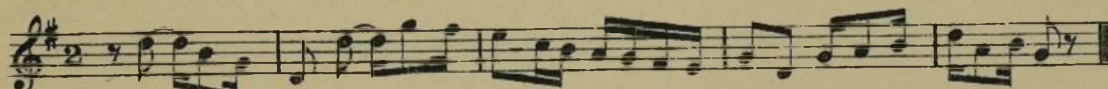
*Solo.* Ôh que coqueiro tão alto  
Que de alto vai ao céu;  
Eu conheço o meu benzinho  
Pela copa do chapéu,  
Lioné!

(Refrão)

Este coco maravilhoso deve ser cantado molengo porêem sem malinconia. Uma grande calma ardente. É tão livre que hesitei em lhe botar indicação de compasso e pus em pontuado as barras de divisão do dois-por-quatro que parece ter servido de metro na criação. Porêem cantado, êle é livre de qualquer compasso possível, um recitativo legitimo. O 1º verso da 1ª estrofe é tradicional e serve de abertura pra muita quadra brasileira. O mesmo se dá com o 1º verso das ultimas estrofes. Em S. José do Rio Pardo (S. Paulo) corre a quadra:

“Que coqueiro tão alto...  
Deu cacho na raiz!  
Que moço mais bonito  
Com dois palmos de nariz!”

O refrão do coco corre no nordeste. Possui a variante seguinte que é paraibana:

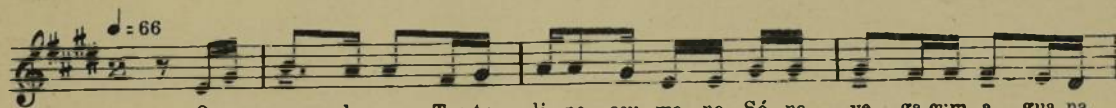


Ai Li - o - né, Ai Li - o - nô Eu es - ta - va na va - ran - da Quando a mo - re na passô!

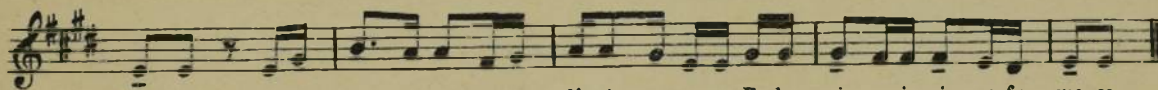
Coco

## Vapor de seu Tertulino

R. G. DO NORTE.



O va - por de seu Ter - tu - li - no, seu ma - no, Só na - ve - ga cum a - gua na



cai - xa, E - le tem um re - gu - la - dô ai, seu mano, E bo - ei - ro e cinzei - ro e fu - ma - ça.

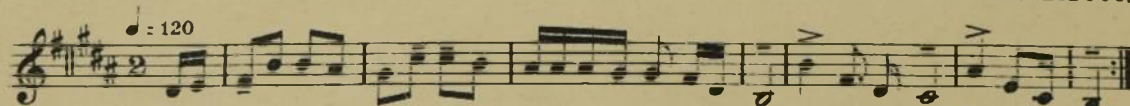
O vapor de seu Tertulino,  
- Seu mano,  
Só navega cum agua na caixa,  
Ele tem um reguladô,  
- Ai, seu mano,  
E boeiro e cinzeiro e fumaça.



## Mariá

Coco

PERNAMBUCO.



Mari . á, eu vou m'em . bo . ra, vou m'embora pro Ceará, Ma . ri . á. Êh Ma . ri . á! Êh Ma . ri . á!

I.

Mariá, eu vou me embora,  
Vou me embora pro Ceará,  
Mariá.

Eh Mariá! (bis)

II.

Mariá dá cá um beijo,  
Que eu te quero carregá,  
Mariá.

Eh Mariá! (bis)

Coco

## Eu vou, você não vai

R. G. DO NORTE.

*Côro.*  $\text{♩} = 84$

*Solo.*  $\text{♩} = 76$

Eu vou, vo . cê não vai, ôh mu . lé Be . la man . dô me chamá ôh mu . lé E . ta lá que a . go . ra

*Côro.*

mesmo me lem . brei de Chico Antonio, Espin . garda tem coronha E é da . nada pra ati . rá, ôh mu . lé... Eu vou

Eu vou, você não vai  
- ôh mulé -  
Bela mandou me chamá,  
- ôh mulé -

*Solo* Eta lá que agora mesmo  
Me lembrei do Chico Antonio,  
Espingarda tem coronha  
E é danada pra atirá  
- ôh mulé -

Um refrão paraibano canta assim:

$\text{♩} = 48$

Ia . iá, Io . iô, ai, Be . la man . dou me chamar! Ia . iá, Io . iô, ai, Be . la diz que lá não vou!

Iaiá Ioiô  
Ai Bela mandou me chamar!  
Iaiá Ioiô  
Ai Bela diz que eu lá não vou!

Um dos efeitos do excessivo individualismo nosso é que as variantes dum canto tradicional mais parecem cantos novos.

## Rochedo, Sinhá

Coco

R. G. DO NORTE.

Lento, recitando molengo.

Musical score for 'Rochedo, Sinhá'. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff has three sections: 'Solo' (Me - ni - na, teu pai não quer...), 'Côro' (Olha o ro che - do, Si - nhá! Que eu me ca - se com vo - cê;), and 'Solo' (Ai, bo - te - lhe ter - ra nos o - lhos Que o ho - mem ce - go não vê). The second staff continues with 'Côro' (O.lha o ro - che - do, Si - nhá!).

Solo - Menina, teu pai não quer...

Côro - Olha o rochedo, Sinhá!

Solo - Que eu me case com você;  
Bote-lhe terra nos olhos  
Que o homem cego não vê.

Côro - Olha o rochedo, Sinhá!

## MUSICA INDIVIDUAL

ESTRIBILHOS (solistas ou corais)

## Sapo Cururú

Acalanto

ARARAQUARA.

Musical score for 'Sapo Cururú'. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff has a tempo marking of ♩ = 60 and lyrics: Sa - po Cu - ru - rú Da bei - ra do rio Quando o sa - po grita, Ba - ia - na, . The second staff has a tempo marking of ♩ = 88 and lyrics: Diz que está com frio. Es - ti - lin - gue é bom Pra quem quer jo - ga Co - mo eu não que - ro que m'inporta lá!

A mulher do sapo  
Diz que está lá dentro  
Fazendo rendinha  
-Baiana  
Para o casamento.

Estilingue é bom etc.



## Refrão do Mutum

BAÍA

$\text{♩} = 104$

Na ma.ta de São Mi - gué Ou - vi dois mu.tum ge - mê E - le ge.meas -  
sim: "A-ra-ra-ra-ra uhm,uhm, uhm! A-ra-ra-ra-ra, uhm uhm,uhm,uhm! A-ra-ra-ra-ra, êh ah"!...

Na mata de São Miguel  
Ouvi dois mutum gemê  
Ele geme assim:  
"Arararara, uhm, uhm, uhm!  
Arararara, uhm, uhm, uhm, uhm!  
Arararara eh ãh!"

Este refrão foi colhido por mim da boca de violeiros baianos vindos pelo sertão pra S. Paulo, gente bruta. Improvisavam sempre e tudo, letra e musica. Com muito geito fui vendo si conseguia uma toada que já fosse cantada por outros. Não sabiam de nada. Lhes parecia meio incrível que musica fosse repetir coisa já cantada. No meio da cantoria monotona, cujo interesse estava só nos versos, um tirou uma moda e fez ela seguir dêste refrão. Pelo character mais musical do refrão imaginei que era uma coisa tradicional. E era mesmo. Depois pedi, passadas várias cantigas mais, que repetissem a moda da "Mata de S Miguel". Repetiram porêem só o refrão. A melodia e trofica já era outra! E das outras cantigas nenhuma não possuia refrão. Entre elas um A B C. As outras: martelos mais ou menos historiados, melopeas melancolicas vulgares, variantes umas das outras, sobre o tipo basico tradicional de que "Na Baía tem" pode servir de exemplo.

## Refrão Cearense

FORTALEZA (Ceará).

$\text{♩} = 92$

Ea mu . ié do cumpad' Ma . né João Dan.sou'm chot' bem li . gêr' mais o Cão!  
Ea mu . ié do cumpad' Ma . né Ped' Dan.sou'm chot' mais o Cão chega fer med'!

E a muié do cumpad' Mané João  
Dansou um chot' bem ligêro mais o Cão!

E a muié do cumpad' Mané Ped'  
Dansou um chot' mais o Cão chega a fer med'!

Chot' = Schottish. Fer = Fazer.

## Coros de Cocos

(R. G. DO NORTE).

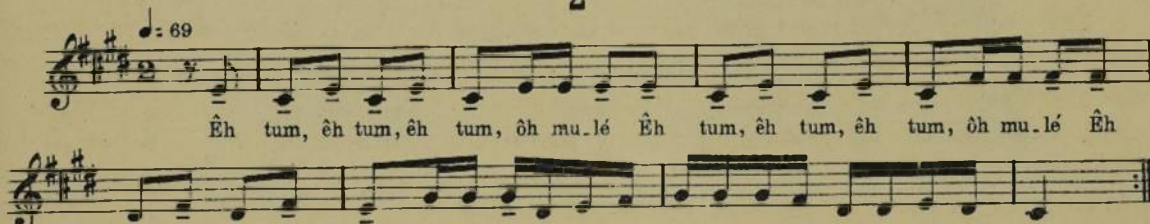
1



Aa.so - via ês.se cocoes.me - rá Asso.vi.o! As.so.

Assovia êsso coco esmerá (do)  
Assovio!

2

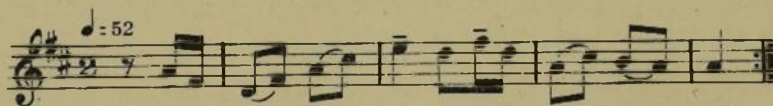


Êh tum, êh tum, êh tum, ôh mu.lé Êh tum, êh tum, êh tum, ôh mu.lé Êh

tum, êh tum, êh tum, ôh mu.lé Vai á co - zi.nha, faz ca - fé pra nós to - má!

Êh tum, êh tum, êh tum, ôh mulé (*ter*)  
Vai á cozinha, faz café pra nós tomá!

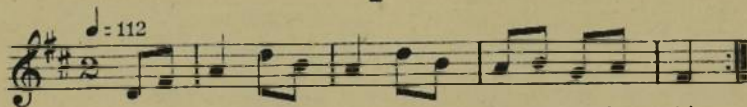
3



Ó li - ão é chale é cha - le O li - ão é dois a - mô!

O lião é chale é chale  
O lião é dois amô!

4



Ca - ju - ei.roa.ba - lou, A - ba - lou dei.xa a.ba - lá

Cajueiro abalou,  
Abalou deixa abalá!



## 4 (bis)

$\text{♩} = 76$

Ca - ju - ei - ro a - ba - lou A - ba - lou, deixa a - ba - lá!

O nº 4 (primeira versão) é variante da roda infantil "Marcineiro faz assim, faz assim, também assim" do Surupampo da Vingança. Isso comprova a observação que fiz noutro coco da ambientação de roda que a gente percebe em certos cocos, e a proximidade de que alguns estão da roda adulta portuguesa.

## Chula

Refrão

AMAZONIA.

$\text{♩} = 88$

Vira a bom.bordo a bo.res.tee á proa e á ré Vi.ra pra aqui, pra aco -  
lá! Não sei si isto é bom, si não é, vi.ra is - so pra lá!

Vira a bombordo  
A boreste  
E á proa  
E á ré  
Vira pra aqui,  
Pra acolá!  
Não sei si isto é bom,  
Si não é,  
Vira isso pra lá!

## Gavião Peneirou

Refrão

NORDESTE.

$\text{♩} = 60$

Ga.vi.ão pe.ne.rô, pe.ne.rô, pe.ne.rô... Ga.vi.ão pe.ne.rô, pene.rô, pe.ne.rô...

(bis) Gavião penerô penerô penerô...

## TOADAS

Toada

## Cabocla Bonita

AMAZONAS.

$\text{♩} = 69$

Vo - cê diz que a - mor não doi No fun - do do co - ra - ção, To - me a -  
mor e vi - va au - sente, ôh ca - bo - cla bo - ni - ta, Ve - ja si lhe doi ou não!

Você diz que amor não doi  
No fundo do coração,  
Tome amor e viva ausente,  
Ôh cabocla bonita,  
Veja si lhe doi ou não!

Senhora dona da casa  
Um favor eu vou pedir:  
Meia hora de relógio,  
Ôh cabocla bonita,  
Pra seu nêgo divertir.

## Canto Antigo

R. G. DO NORTE.

$\text{♩} = 92$

Eu com - prei u - ma ga - li - nha Por qua - tro mil e qui - nhen - tos, Quan - do  
pe - guei na ga - li - nha Os pin - tos pia - a - ram den - tro. Sol - te, se - nho - ra,  
Que es - sa ga - li - nha é mi - nha! Mal - di - ta a ho - ra Que com - prei es - sa ga - li - nha!

Eu comprei uma galinha  
Por quatro mil e quinhentos,  
Quando peguei na galinha  
Os pintos piaram dentro.

Solte, senhora,  
Que essa galinha é minha!  
Maldita a hora  
Que eu comprei essa galinha!

Segundo me informa Antonio Bento de Araujo Lima, colaborador inapreciavel, êste documento é antiquissimo, vindo talvez do inicio do sec XIX ou mesmo mais longe. Não se tem por onde provar isso e até... o preço da galinha prova o contrário. Mas isto pode ser modificação de texto. O que é certo pra quem conhece a cantiga, é que ela já existia pelo menos nos meados do sec. XIX.



## Menina teu pai não quer

Toada

R. G. DO NORTE.

*♩ = 84*

Me - ni - na, teu pai num qué Queeume ca - se cum vo - cê; Aos des -  
 pois dos no - ve mêis Cu mo ha - de sê! Cu mo ha - de sê!

Menina, teu pai num qué  
 Que eu me case cum você;  
 Aos depois dos nove mêis  
 Cumo ha de sê! (*bis*)

## Pae Cajuê

Toada

R. G. DO NORTE.

*♩ = 58* *♩ = 72*

Meu pai Ca - ju - ê, Minha mãi Ca - ju - á, O.lhe a ba - ra - - ta  
 So - be na pa - re - de já! O.lhe a ba - ra - ta So - be na pa - re - de já! Meu pai Ca - ju -

Meu pai Cajuê,  
 Minha mãi Cajuá,  
 Olhe a barata  
 Sobe na parede já!

Difícilimo de grafar o ritmo. Os compassos de 5 a 7 têm as fuzas muito diluidas, quasi iguais ás semicolcheias proveniente disso da prosodia. Quasi que seria melhor grafar:



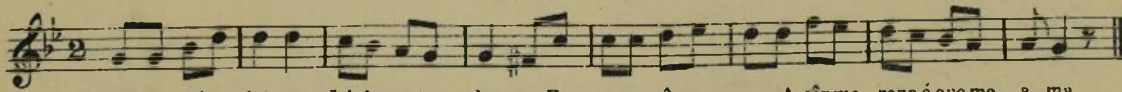
O inicio do "Pai Cajuê" obedece a um esquema melodico bastante tradicional e bastante glorado no Brasil. É com êle que principia o "Meu barco é veleiro" que corre por todo o nordeste.

A versão da Paraíba aproveita apenas o arpejo do acorde de tônica:

## Meu Barco é Veleiro

Coco.

PARAÍBA



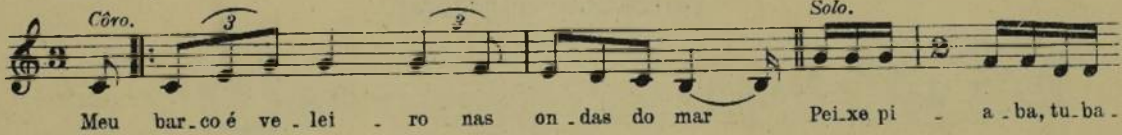
Meu barco é ve - lei - ro Lá fo - ra tem la - ma Eu amo a côm - rena A côm - rena é que me a - ma.

Meu barco é veleiro  
Lá fora tem lama;  
Eu amo a côm morena  
A côm morena é que me ama.

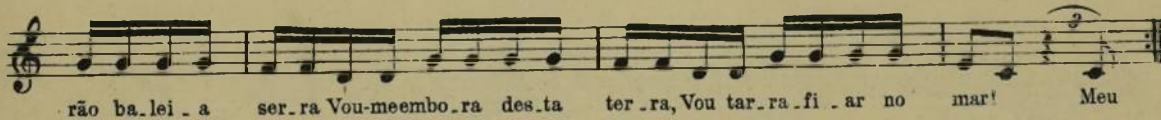
Já a versão Pernambucana é mais aproximada:

Andante.

Allegretto.



Meu bar - co é ve - lei - ro nas on - das do mar Pei - xe pi - a - ba, tu - ba -



rão ba - lei - a ser - ra Vou - me em bo - ra des - ta ter - ra, Vou tar - ra - fi - ar no mar! Meu

Papacapim  
Guriatã, rola galega,  
Eu pisei no pé da nêga  
Fiz a nêga se daná!

Meu barco... etc

Cabra danado,  
Você diz que dá na bola,  
Vontade também consola:  
Na bola você não dá!

Meu barco... etc

E como as coisas vivem numa ligação fraterna bem comovente inda cabe lembrar que a estrofe da versão paraibana andou no centro do Brasil e talvez pelo país todo, convertida num lundú famanado "A cor morena".



## Não ha home cumo o reis

R. G. DO NORTE.

$\bullet = 104.$

Não ha ho.me cu.mo reis, Nem mulher cumo a ra.i.nha Nem pei.to cumo êste meu Nem gu.e

*Recitando*  $\bullet = 92$  *rit.*

e . la cumo a mi.nha! Canta do . res desta ter . ra Só can . tam por vozes minhas!

Não ha home cumo o reis,  
 Nem mulher cumo a rainha  
 Nem peito cumo êste meu  
 Nem guela cumo a minha!  
 Cantadores desta terra  
 Só cantam por vozes minhas!

## Romance Sertanejo

MARANHÃO.

$\bullet = 76.$

1. 2.

Infelizmente meu colaborador não sabia mais o texto. Contava porêem *causo* de amores desinfelizes, noivos que não casaram e calamidades dêsse genero. É pena não se ter guardado o texto porquê esta melodia de sertanejos manifesta influência portuguesa e de certo continha alguma deformaçõ de romance tradicional.

## Toada do Trapiá

CEARA.

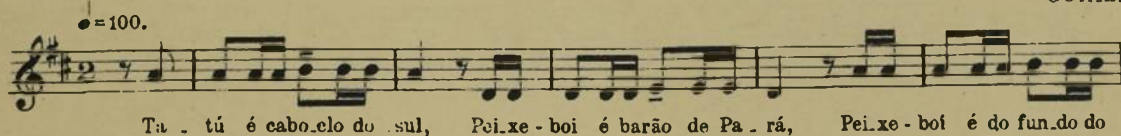
$\bullet = 92.$

1. 2.

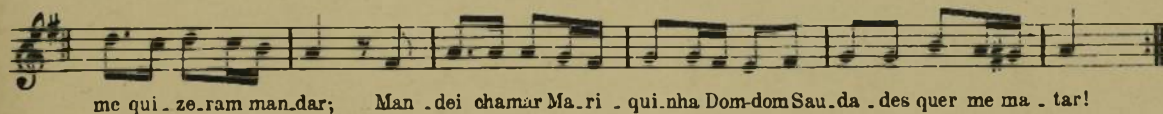
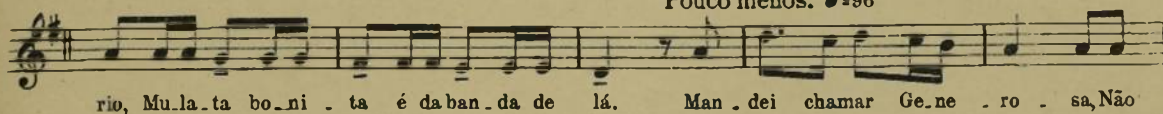
## Tatú é Caboclo do Sul

Toada.

GOIAZ.



Pouco menos. ♩ = 96



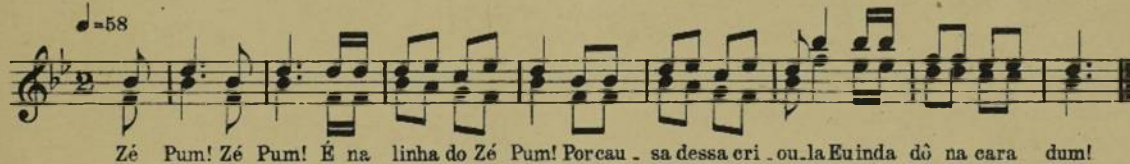
Tatú é caboclo do sul,  
Peixe-boi é barão de Pará,  
Peixe-boi é do fundo do rio,  
Mulata bonita é da banda de lá.

Mandei chamar Generosa,  
Não me quiseram mandar;  
Mandei chamar Mariquinha,  
-Dom-dom-  
Saudades quer me matar!

## Zé Pum

Toada.

CATAGUAZES, (Minas).



Zé Pum! Zé Pum!  
É na linha do Zé Pum!  
Por causa dessa crioula  
Eu ainda dô na cara dum!



## Para te amar

PIRACICABA. (S. Paulo).

$\text{♩} = 80$

Nas - ce a lu - a, nasce es - trê - la Pra no céu a - lu - mi - á, To - dos nascem com des -  
 ti - no, Eu nas - ci só pra te a - má! Ai, ai, ai, ai... Eu nas - ci só pra te a - má!

Nasce a lua, nasce estrela  
 Pra no céu alumiá,  
 Todos nascem com destino,  
 Eu nasci só pra te amá!  
 Ai, ai, ai, ai...  
 Eu nasci só pra te amá!...

Nasce o tigre, nasce a fera,  
 Pra no sertão habitá,  
 Todos nascem com destino,  
 Eu nasci só pra te amá!  
 Ai, ai, ai, ai...  
 Eu nasci só pra te amá!...

Nasce o cravo, nasce a rosa,  
 Pro jardim nos enfeitá,  
 Todos nascem com destino,  
 Eu nasci só pra te amá!  
 Ai, ai, ai, ai...  
 Eu nasci só pra te amá!...

## Toada

de Violeiro

(do violeiro Nitinho Pintor, de Piracicaba).

S. PAULO.

$\text{♩} = 92$

Possuia letra se referindo ao general Isidoro Dias Lopes. Infelizmente não registrada.

## Toada

de Violeiro

(do violeiro Nitinho Pintor).

S. PAULO.

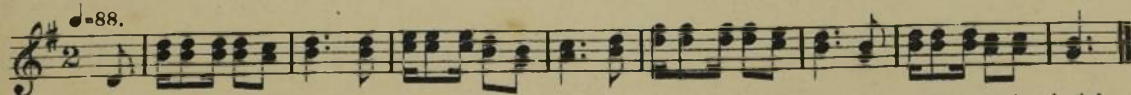
$\text{♩} = 66$

## Toada

de Violeiro

(do violeiro Nitinho Pintor.)

S. PAULO.



Me - cê diz que vaica - sá Pui dexa dessa lo - cura Ca - sá cum muié ciumento Pra servi desuain - juria!

Home casado num pode  
Na festa fazê mesura  
Quando êle qué diverti  
A muié tá de oiadura.

Num caso cum muié magro  
Que tuda gente censura,  
Quero casá cum muié gordo,  
Quero morrê na gordura.

Logo pega: Bamo, bamo!  
Nem que a noite teja escura,  
Adjunta os barrigudinho,  
Atravessa na cintura.

Meu sogro mata capado,  
Eu mando buscá fressura;  
Nois semo só nois dois,  
O meno tres dia dura.

Vô na casa do meu sôgro  
Me passa discompostura  
Eu bem quero trabaiá  
Mai a priguíça me segura.

Na Venezuela (J. M. Furt, op. cit., pg. 51) corre uma quadra assim:

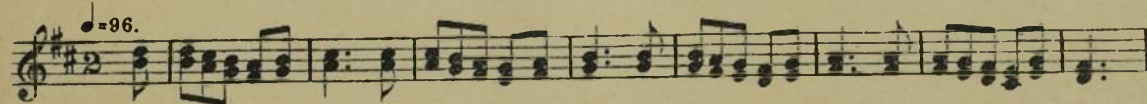
“No voy a los fandangos  
Porque mi zamba (*obrigação, mulher*) no quiere  
Porque dice que cantando  
Enamoro las mujeres”

## Toada

de Violeiro.

(do violeiro Nitinho Pintor.)

S. PAULO.



De Cataguazes (Minas Gerais) possuo a toada de “Sô Mané Joaquim”, muito antiga e é interessante juntar a esta de Nitinho.

## Sô Mané Joaquim

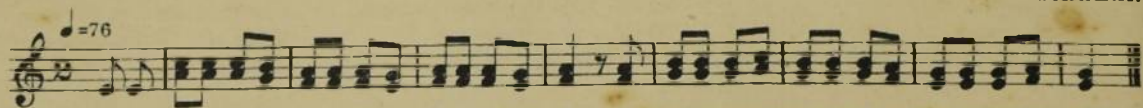
CATAGUAZES, (Minas).





## Toada

PARANA.



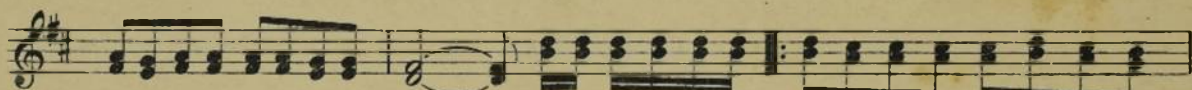
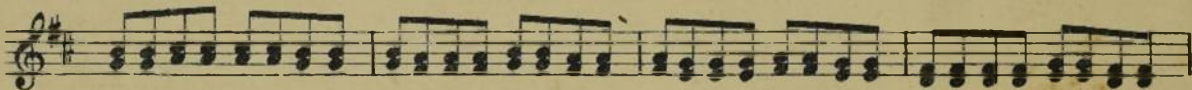
Senho . ra do . na da ca . sa, Sá . ia fo . ra, venha vê, O samba no ter . rei . ro, tá que . rendo amanhe . cê!

Senhora dona da casa,  
Sáia fora, venha vê,  
O samba no terreiro,  
Tá querendo amanhecê!

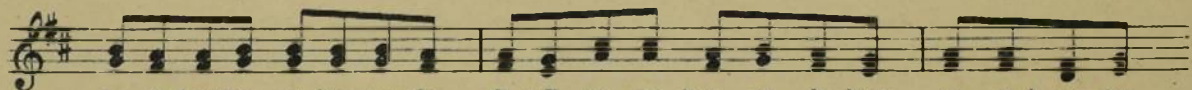
Tem de curioso trazer a frase do "Guarani", quasi inteirinha. Coincidencia? Influencia do "Guarani"? Ou foi Carlos Gomes que botou frase popular tradicional na ópera dele? Tudo é possível porquê esta toada paranaense me comunicada por aluna, obedece como tipo melódico a um verdadeiro *nomos* tradicional, frequentíssimo em variantes infinitas, dotadas sempre da mesma monotonia melancólica, entre os cantadores brasileiros, especialmente de Minas e S. Paulo. E aparece até no Rio Grande do Sul. E possuo mesmo um documento da Amazonia em que esta mesma frase aparece. Não dou êle aqui porquê entra noutro estudo de interesse mais particular.

## Toada do Chico Sôrro

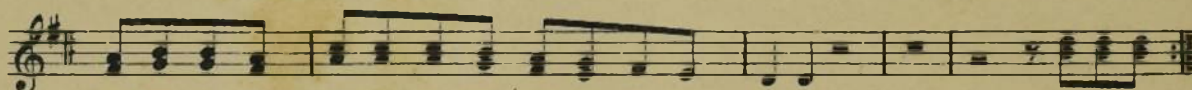
R. GRANDE DO SUL (Serra).



Eu en . tre . i num ga . li . nhei . ro Pra co . mer car . ne á far .



tu . ra, Apontou as bar . ras do di . a, E se ve . io a ca . de . la es . cu . ra. A . pon . tou



as bar . ras do di . a, e se ve . io a ca . de . la es . cu . ra.

1

Eu entrei num galinheiro  
Pra comer carne á fartura  
Apontou as barras do dia  
E se veio a cadela escura.

2

Abre-te campos e serras,  
quero correr com cautela,  
quero ver onde vai morrer  
a fama desta cadela.



3

Corri legua e corri quadra,  
pensando que ia solito.  
Quando eu olho pra traz,  
Ai, se vinha a cadela aos gritos.

6

Eu sai a trotezinho  
no rumo do véio Estacio,  
me saltou quatro gaúcho  
de facão e bola e laço.

9

Vinha outro dos gaúcho  
Em um bagual tordilhinho.  
Este mo pegou um laço  
desde a cola até o focinho.

12

Antes de eu morrer  
tive um bonito regalo:  
distancia de quatro leguas  
Eu ouvi cantar o gálo.

4

Me atirei no Quaraím,  
naquele nado sem fim.  
Tornei a olhar para traz  
E a cadela atraz de mim.

7

Vinha um desses gaúcho  
Em um bagual colorado.  
Mas ô bagual que corre  
e que me traz atropelado!

10

Vinha outro dos gaúcho  
que nem parecia gente  
pois levou a mão no revólve,  
levantou terra na frente.

5

No descer um costabaixo  
e no subir um chapadão,  
já me afrouxaram as pernas,  
já me esmoreceu o garrão.

8

Vinha outro dos gaúcho  
Em um bagual picaço.  
Torceu o bagual pra um lado  
e me mandou a argola do laço.

11

Chegou o fim da minha vida,  
e é triste de se ver.  
Nos dentes desta cadela  
conheço que vou morrer.

13

Na cochilha dos ventanas  
morreu um forte guerreiro,  
comandante de policia,  
Chico Sôro de Oliveira.

Sôro - zorro, raposa, ladrão de galinheiro.

Tambem no Rio Grande do Sul é costume o canto em comum sempre baseado num falso-bordão de terças e sextas.

## Toada do Lauro Louro

SERRA (R. Grande do Sul).

Ve . lho Pau . li . no tem um fi . lho qua . si ho . me, quan . do tem raí . va não  
co . me, Pega a fa . ca e vai bri . gar; Por is . so mesmo que me chamo Lauro Lou . ro, Meto a fa . ca, ti . ro o  
couro e fa . ço bo . tas pra cal . çar.

Velho Paulino  
Tem um filho quasi home,  
Quando tem raiva não come,  
Pega a faca e vai brigar;  
Por isso mesmo  
Que me chamo Lauro Louro,  
Meto a faca, tiro o couro,  
E faço botas pra calçar.



## Toada do Oneron

R.G. DO SUL.  
(Santiago do Boqueirão, Missões)

$\text{♩} = 88$

Sou filho do ti-gre mou-ro, ne-to do ti-gre pin-ta-do, me cha-  
mam de ti-ra-seis-ma, de mui-to te-nho ti-ra-do!

Sou filho do tigre mouro,  
Neto do tigre pintado,  
Me chamam de tira-scisma,  
De muito tenho tirado!

Moda

## Prenda minha

R.G. DO SUL.

$\text{♩} = 48$

Vou-me embo-ra, vou-me em-bo-ra, Prenda mi-nha, Tenho mui-to que fa-zer:  
zer: Tenho d'ir para ro-de-i-o, prenda minha, No cam-po do bem-que-rer. Tenho

D.C.

Vou-me embora, vou-me embora }  
Prenda minha, } bis.  
Tenho muito que fazer:  
Tenho de ir para Rodeio, }  
Prenda minha, } bis.  
No campo do bem querer. }

Noite escura, noite escura, }  
Prenda minha } bis.  
Toda a noite me atentou  
Quando foi de madrugada }  
Prenda minha } bis.  
Foi-se embora e me deixou. }

O refrão é instrumental.

Silvio Romero nos "Cantos Populares" dá uma versão sergipana da 2ª estrofe.

## MARTELOS, DESAFIOS, CHULAS

Martelo. **Esperança** PERNAMBUCO.

$\text{♩} = 112$

Lá no meu ser.tão Tem mui.ta qui.xa.ba, Que é cu.mê de ca.bra, Tam -  
 bem de cris.tão, Fai mas.sa na mão, Dá dô-de-bar.ri.ga... Tem ca.bra de a.ço que.  
 morre enão briga! Es.pe - ran - ça! É da ma.ta verde! Es.pe - ran - ça! é da ma.ta verde!

Lá no meu sertão  
 Tem muita quixaba,  
 Que é cumê de cabra,  
 Também de cristão,  
 Fai massa na mão,  
 Dá dô-de-barriga...  
 Tem cabra de aço  
 Que morre e não briga!

Esperança!  
 É da mata verde! } bis.

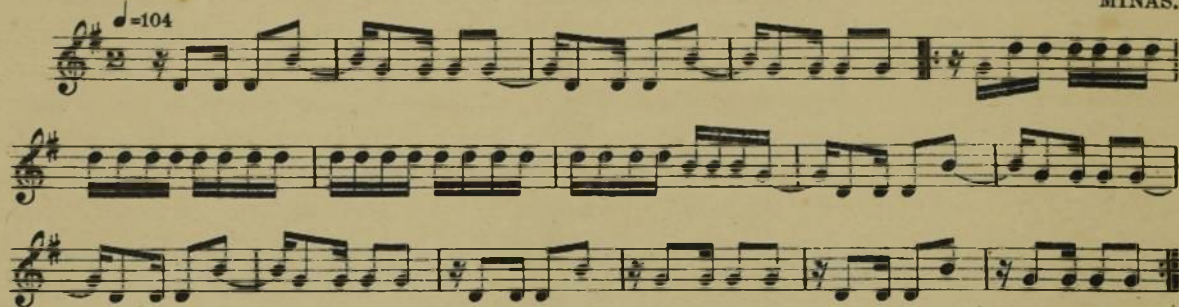
O Martelo, informa João de Norte é uma poesia historiada. O refrão em metro no geral mais curto, chamam comumente de *carretilha*, me informa Ascenso Ferreira. Este martelo se confunde com a forma generica do coco nisso de possuir estrofe de musica simples e refrão mais melodico e bem curto.



## Desafio

de Violeiro.

MINAS.

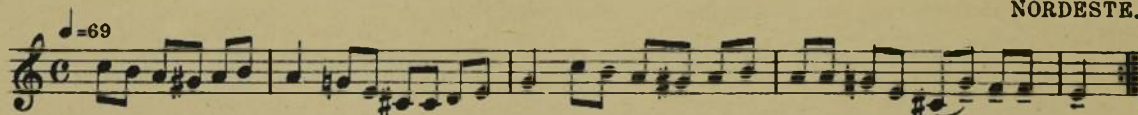


Cachorro que engole osso  
Nalguma coisa se fia  
Quando eu topo muiê veia  
Dou benção e chamo tia  
Caititú de mato grosso  
Corre mais do que cotia.

Quando eu topo muiê veia }  
Dou benção e chamo tia. } bis.

## Desafio

NORDESTE.



Seu Mané do Ri.a . ção Que pe.ca.do são os seu! Um a . no tão bom d'in.ver.no Seu ri . a.chão cor . reu!

*Cabeceira:*

Seu Mané do Riachão  
Que pecado são os seu!  
Um ano tão bom de inverno  
Seu riacho não correu!

*Riachão:*

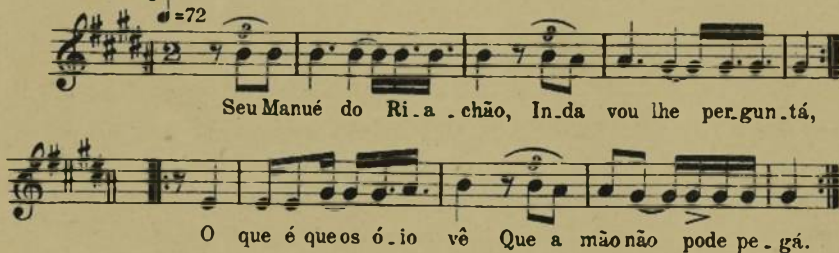
Meu riacho não correu  
Lhe digo, meu cavalheiro,  
E que as chuvas foram pouca  
Pra cima, prá's cabeceira.

Desafio entre os celebres cantadores Mané do Riachão e Cabeceira.  
Notar a deliciosa exatidão modulatória da peça, sem que por isso ela perca o carácter brasileiro.

## Desafio a Manué do Riachão

Quasi recitativo.

PERNAMBUCO.



Seu Manué do Ri.a . ção, In.da vou lhe per.gun.tá,

O que é que os ó.io vê Que a mão não pode pe.gá.

Seu Manué do Riachão,  
Inda vou lhe pergunta,  
O que é que os óio vê  
Que a mão não pode pegá?

Ou é o Sol ou é a Lua.  
Ou as estrela ou a fumaça,  
Ou é qualquer obijeto  
Trancado numa vidraça.

Esta melopea magnífica de malinconia, parece ter pertencido a êsse cantor famadíssimo que foi Manué do Riachão. É muito comum deante de certos cantos do nordeste a perplexidade

do coletor, tal a liberdade e a subtileza do *laissez aller* ritmico com que a gente de lá canta. Cantam com a subtileza ritmica de quem está falando, com a maxima despreocupação. É muito possível que nessa gente do nordeste cantando dêse geito, em contraste decidido com a ritmica isoladamente musical estabelecida pela musica europea desque criou os valores de tempo musical e o compasso, é muito possível que nesses nordestinos a gente vá encontrar uma reprodução contemporanea da maneira de cantar dos rapsodos gregos ou do canto cristão primitivo. Com efeito se dá neles uma união absoluta da musica e da palavra falada, de formas a tornar impossível uma fixação ritmico-musical isolada. É a maneira de falar, natural e despreocupada, que determina ás vezes em absoluto a sucessão dos sons da melodia. Ora como a fala despreocupada nem sempre se realiza exatamente da mesma forma ao repetir a mesma frase pelo fato mesmo de ser despreocupada, sucede pois que repetindo a mesma melodia com o mesmo texto, o cantador já não ritmou exatamente da mesma maneira da primeira vez. Quanto mais si o texto varia! Na verdade a segunda quadra que consignei *Ou é o sol* etc. já requeria nova ritmisação da melopea. Se dá pois em muitos dêsses cantos um rubato constante e subtil, maravilhosamente variado. Aqui é bem êsse, o caso. Qualquer e minima rigidez estraga por completo uma peça assim. Evidentemente se trata duma musica, primitiva ainda sob o ponto-de-vista artistico, quero dizer, ainda interessada em que a significação das palavras é que tem importancia decisiva e absoluta. O que não impede que justamente por causa dêsse desequilibrio os nossos nordestinos cantadores tenham atingido uma riqueza prodigiosa de liberdade ritmica.

## Chula Paroara

AMAZONIA.

$\text{♩} = 84$

Se-nho-ra dona Te-re-za Fui on-tem desem-pre-ga-do O fei-jão es-tá muito  
ca-ro E a car-ne seca é fi-dal-ga! Dou-lhe u-ma, dou-lhe duas, dou-lhe tres, Sinhá Te-  
re-za não me pega desta vez! Sinhá Te-re-za me fez das suas, Pegou-me a roupa, jogou na ru-a!

Senhora dona Tereza  
Fui ontem desempregado } *bis*  
O feijão está muito caro  
E a carne seca é fidalga! } *bis*

Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe tres,  
Sinhá Tereza não me pega desta vez!  
Sinhá Tereza me fez das suas,  
Pegou-me a roupa, jogou na rua!



As mulheres por natureza }  
 Carrega sua fé segura: } *bis*  
 Quanto mais mente mais fala, }  
 Quanto mais fala mais jura. } *bis*  
 Dou-lhe uma, *etc.*

As mulheres quando resolvem }  
 Falar da vida alheia } *bis*  
 Principia na lua-nova }  
 Acaba na lua-cheia. } *bis*  
 Dou-lhe uma, *etc.*

Moça feia quando casa }  
 Julga logo por feliz; } *bis.*  
 Passa uma pela outra }  
 Arrebitando o nariz. } *bis.*  
 Dou-lhe uma, *etc.*

Colhida por mim dum paroara. Dêsses que depois de irem gastar na terra deles o dinheiro ganho na borracha, voltam de novo pros seringais. Assim êle... Era moreno, corpo rijo, e de palidez pra nunca mais. Cantava pouco, quanto falava, mas tudo bem. Era deliciosa a maneira rubatisada, cheia de acentos e prolongamentos inesperados com que dizia esta chula de tanta malinconia.

A segunda estrofe lembra Portugal:

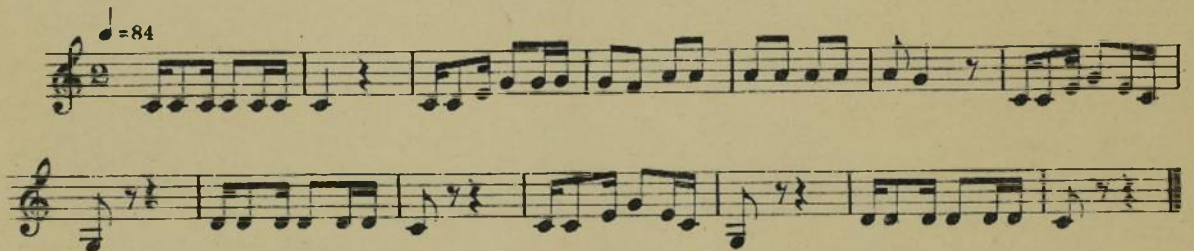
“Lindos olhos tem a cobra  
 Q’ando olha de repente;  
 Ninguem se fie em mulheres,  
 Quanto mais jura mais mente”.

Leite de Vasconcellos (“Tradições Populares de Portugal”, Porto, ed. Clavel e Cia. pg. 143.)

## LUNDÚS E MODINHAS

### Lundú com Ganzá

NORDESTE.



Cantado por preto com acompanhamento de ganzá, o que aproxima este lundú, tão provavelmente afroamericano, dos cocos de ganzá. O colaborador ignorava a letra e não precisou o Estado nordestino em que escutara o documento.

Este lundú tem um movimento muito coreografico. A palavra "lundú" está desaparecendo. Aqui no centro do país indica especialmente uma cantiga praceana de andamento mais vivo que o da modinha e com texto de caracter comico, ironico, indiscreto. O "Gosto da Negra" que segue, corresponde bem ao que chamamos por aqui de "lundú". No norte lundú inda permanece mais proximo da dança. No interior do Estado do Pará "lundú" é ainda uma dança, me informa o prof. José Domingues Brandão, de Belem, autor de duas Rapsodias Brasileiras pra orquestra.

## Lundú

## Gosto da Negra

BRAGANÇA. (S. Paulo).

$\text{♩} = 100$

Eu gos . to da ne . gra cor - de - car -vão, Eu te . nho por e . la grande pai .  
xão. Que bem m'im . por . ta que fa . lem de mim, Eu gos . to da ne . gra mes . moas . sim!

Eu gosto da negra  
Cor de carvão,  
Eu tenho por ela  
Grande paixão.

Que bem m'importa  
Que falem de mim,  
Eu gosto da negra  
Mesmo assim!

A aluna que me comunicou êste lundú, ignorava a continuação dos versos. Tanto pela forma e expressão musicais como pelo simples facto de ser caracteristicamente lundú, êste documento parece provir do sec. XIX.

## Lundú de negro velho.

## Ma Malia

FRANCA. (S. Paulo).

$\text{♩} = 100$

Ma Ma . li . a, mi . a mui . é, Ma Ma . li . a, mi . a mui . é, Um fa . vô eu vai ti pi .  
di Um fa . vô eu vai ti pi . di: Qua . no ron . da vié mi busun . cá, Qua . no ron . da vié mi busun . cá,



O.cê fa.la quieu num tá ai Sa.la-cu - sa.co, Ma Ma.li.a, mia mui - é,  
Pe.lo si - ná di San.ta Cruz, li.va num Deu  
Li.va san.to tá nu li.vo zi ma . ió

Li.va san.to tá nu li.vo zi me . nó Tá pin.du . la.do São Migué di Ca.la . can.zo! Tá pin.du .

la.do, São Ju.ão di Ba.pi - ti.ta! Ten . gô ten.gô ma fa . má Ten . gô tengô ma fa .

ma Ma.li.a, mi.a mu . ié, num mi fa.ra cum sor . da.do! Ma.li.a du Congo, num mi fa.ra di pe .

ca.do! hê hê ha ha!... Lá nus ca.minho ri Mi.na La nus ca.mí nho ri

Mi.na U . ma on . ça mi ron . eô U . ma on . ça mi ron . eô Quano eu

fui zo.riá pala e . la Quano eu fui zo.lá pala e . la Meu cu . ração pa . la . pi .

tô Meu cu . ração pa . la . pi . tô Sa.la-cu - sa.co ma Ma.li.a ma fa . má  
Zo.io de.la cu.mo tá ri.ga . lado  
Na.li-zi de.la cu.mo tá ri.bi . tado  
Pe.lo de.la cu.mo tá li . pi . ado  
Pa.ta de.la cu.mo tá ca . la . pa . çado (etc)

## I.

- (bis) Ma Malia, mia muié,  
(bis) Um favô eu vai ti pidi:  
(bis) Quano ronda vié mi busuncá,  
(bis) Ocê fala qui eu num tá ai.

Sala-cu-saco, mia Malia, mia muié,  
 Pelo siná di Santa Cruz, liva num Deu  
 Liva santo tá nu livo zi maió  
 Liva santo tá nu livo zi menó  
 Tá pindulado são Migué di Calacanzo!

Tá pindulado são João di Bapitita!  
 (bis) Tengô tengô ma famá  
 Malia, mia muié, num mi fara cum sordado!  
 Malia du Congo, num mi fara di pecado!  
 Héhé!... haha!...

II.  
 (bis) Lá nus caminho ri Mina  
 (bis) Uma onça mi roncô  
 (bis) Quano eu fui zoiá para ela  
 (bis) Meu ouração palapitô.

Sala-cu-saco, ma Malia, ma famá,  
 Zôio dela cumo tá rigalado,  
 Nalizi dela cumo tá libitado,  
 Pelo dela cumo tá lipiado,  
 Pata dela cumo tá calapaçado!  
 (bis) Tengô, tengô, ma famá, (etc.)

III.  
 (bis) Quando eu era nu meu tera  
 (bis) Era rei de Zinangora, (Angola)  
 (bis) Gora tô in tera di blanco  
 (bis) Zoga cabungo fora!

Sala-cu-saco (etc.)  
 (como da 1ª vez)

O R é sempre brando. Algumas coisas, como "sala-cu-saco" não compreendo. Cabungo, nos lugares sem latrina de geito nenhum, é o barril onde jogam as fezes que depois o empregado vai atirar longe.

Grafei pedaço mais longo da musica, embora repetição, pra mostrar a variedade ritmica ocasionada pela prosodia em parte, pela irregularidade do verso mal feito, e em grande parte também pela fantasia que vai se libertando e se manifestando mais, á medida que a peça continua. Com efeito na 1ª estrofe o ritmo está bem batido e sob o ponto-de-vista brasileiro é simples. Depois se complica extraordinariamente, as sincopas se multiplicam, aparecem antecipações ritmicas, pequenos apressados, rubatos subtis, difficilimos, impossiveis de grafar com exatidão absoluta. O refrão da 2ª estrofe repete a musica do refrão da primeira e vai sempre assim.

Modinha.

## A palmilhar longas Estradas

R. G. DO NORTE.

A pal-mi-lhar lon-gas es-tra-das De lon-ge vim pa-ra te  
 ver Ou-vin-doas tris-tes a-ra-pon-gas Nas ma-tas tris-tes a-ge-mer.

A palmilhar longas estradas  
 De longe vim para te ver  
 Ouvindo as tristes arapongas  
 Nas matas tristes a gemer.



## Nas Horas Mortas da Noite

S. PAULO.

$\text{♩} = 116$

Nas ho - ras mor - tas da noi - te Co - mo é doce o me - di - tar

Quando as es - tre - las se in - ti - lam Nas on - das que - tas do mar!

Quando a Lu - a ma - ges - to - sa Bri - lhan - do lin - da e for - mo - sa

Co - mo don - ze - la vai - do - sa Nas a - guas se vai mi - rar!

Nas horas mortas da noite  
 Como é doce o meditar  
 Quando as estrelas seintilam  
 Nas ondas quietas do mar!  
 Quando a Lua magestosa  
 Brilhando linda e formosa  
 Como donzela vaidosa  
 Nas águas se vai mirar!

Esta modinha é bastante antiga. Minha mãe a conheceu em meninota, o que dá pro documento já uns 60 anos no mínimo.

## Estela

S. PAULO.

$\text{♩} = 116$

Que noite pleno lunio é como um sonho assim ri - sonho Boi - an - do lá no céu beijando o mar As es -  
 trêlas pelo azul Vagam sor - rindo estás dor - mindo Eu venho me a - mor te desper - tar

Ai, como beija o mar o luar! O mar suspira, geme e treme! E do  
al . to do céu sorrindo lin . do, A - cor da lareira . ne . la, Este . la! E do

Que noite! o plenilunio  
É como um sonho,  
Assim risonho,  
Boiando lá no céu,  
Beijando o mar!  
As estrelas pelo azul  
Vagam sorrindo,  
Estás dormindo.  
Eu venho meu amor  
Te despertar!

Em teu leito de sedas  
Dormes quieta,  
O teu poeta  
Canta para teu sono  
Suavisar.  
Dorme! Cantarei  
Como suave  
Canto de ave,  
Que gorgéia no céu  
Fitando o luar!

Ai, como beija o mar  
O luar!  
O mar suspira, geme  
E treme!  
E do alto do céu sorrindo  
Lindo,  
Acorda abre a janela,  
Estela!

Registro a poesia que nem escutei, deformada.

## Faz hoje um Ano

S. PAULO.

Faz ho . je um a . no bem me lembro a . in . da Que es . ta . vas lin . da com êsse o . lhar tris .  
to . nho, Faz hoje um a . no bem me lembro a . go . ra Que a es . ta ho . ra me a . pa . receste em so . nho!

Faz hoje um ano bem me lembro ainda  
Que estavas linda com êsse olhar tristonho,  
Faz hoje um ano bem me lembro agora  
Que a esta hora me apareceste em sonho!

É modinha bem antiga. A escutei piasote e vem pois do sec. XIX. Não me lembro do resto dos versos ou nunca sube mesmo.

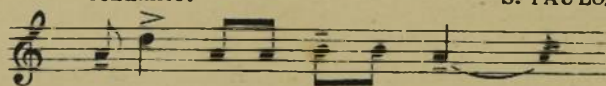


## PREGÕES

1  
Amendoim

Andante.

S. PAULO.

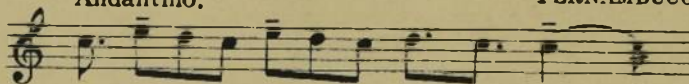


Pas - so - ca, a - men - doim tor - rá - (do)!...

2  
Marcela

Andantino.

PERNAMBUCO.

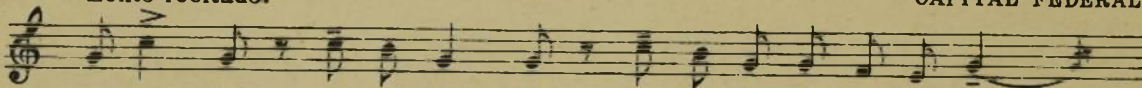


Eu te - nho mar - ce - la pra tra - ves - sei - (ro)!...

3  
Cocada

Lento recitado.

CAPITAL FEDERAL.



Co - ca - da! Pre - ta e bran - ca! Pre - ta e bran - ca cor - de - ro - (sa)!...

4  
Pinhão

Andantino.

S. PAULO.

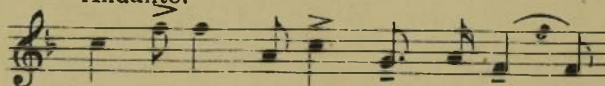


Pi - nhão quen - te, que quei - ma a gen - te! Stá quen - te, mu - la - ta! Stá quen - te!...

5  
Sorvete

Andante.

S. PAULO.



Sor - ve - te, la - tá, é de có - co!...

6  
Empadas

Andante, ritmado

S. PAULO.

Senho . ra do.na de ca . sa, Venha na ja . nela a . per . ci . á!

Tenho em - pa . da quen . ti . nha, Ca - ma . rão ar - re . chei . á . (do)!...

Senhora dona de casa,  
Venha na janela aperiá!  
Tenho a empada quentinha,  
Camarão arrechéá (do)!...

7  
O Cego

Lento, recitado.

NORDESTE.

Este canto maravilhoso me comunicado por Lionel Silva esquecido do texto, é o unico documento brasileiro que conheço em que o hipolidio está sistematizado. Porém êste se acomoda perfeitamente com a psicologia musical do brasileiro e sobre isso temos uma anedota que é bem fina. Quando L. Gallet publicou a 1ª edição das "6 Melodias Populares Brasileiras" (ed. cit.) um erro feliz de impressão fez com que a peça "A Perdiz piou no Campo" em *lá maior*, saísse com 4 sustenidos na armadura de clave. A peça ficava em hipolidio... Ninguém quasi não percebeu o engano, a melodia ganhou muito sem perder o caracter e foi assim que O. Respighi a empregou na "Suite Brasileira". A honestidade de L. Gallet o obrigou a restabelecer a armadura de *lá maior* na 2ª edição. Honestidade feito muitas outras: louvavel porém lastimavel...



## Nota Final

E esta nota é só pra agradecer, não por mim que este livro não é meu, agradecer por todos, a serie grande de gente que concorreram pra exposição das melodias. De tempos pra cá os meus esforços em registrar melodias nacionais encontrou o apôio de alunos, amigos e mesmo patricios que vieram me dar com o nome e a residencia deles (coisa indispensavel pra controlar a verdade da colaboração) muito documento interessante. Si é certo que muita coisa eu mesmo colhi do natural, talvez quasi metade do livro é feita por colaboração. E dentre os colaboradores que me deram mais dum documento registrado neste livro, é bom guardar o nome de dona Germana Bittencourt, Antonio Bento de Araujo Lima, Ascenso Ferreira, José Americo de Almeida, Lionel Silva, Mario Pedrosa, Rosario Fusco e Pierre Silva, Benedito Dutra Teixeira, Rui Cirne Lima, Fabiano Lozano, dona Aida de Almeida e João Cibella.

# INDICE

## PRIMEIRA PARTE

Ensaio sobre Música Brasileira . . . . .	1
Música Brasileira . . . . .	3
Música Popular e Música Artística . . . . .	6
Ritmo . . . . .	11
Melodia . . . . .	15
Polifonia . . . . .	20
Instrumentação . . . . .	23
Forma . . . . .	27

## SEGUNDA PARTE

### EXPOSIÇÃO DE MELODIAS POPULARES

#### MUSICA SOCIALISADA

Canto Infantil . . . . .	35
Cantos de Trabalho . . . . .	38
Danças . . . . .	42
Danças Dramaticas . . . . .	52
Canto Religioso . . . . .	55
Cantigas Militares . . . . .	57
Cantigas de Bebida . . . . .	58
Cocos . . . . .	59

#### MUSICA INDIVIDUAL

Estrilhos (solistas ou corais) . . . . .	69
Toadas . . . . .	73
Martelos, Desafios, Chulas . . . . .	83
Lundús e Modinhas . . . . .	86
Pregões . . . . .	92
Nota final . . . . .	94



