

GASTÃO DE BETTENCOURT

RECITAL DE MUSICA BRASILEIRA PARA PIANO

Os doze exercícios de Luciano Gallet e as curiosas
características da música popular no Brasil

CONFERÊNCIA REALIZADA NO ASILO ESCOLA
ANTÔNIO FELICIANO DE CASTILHO, NA NOITE
: : : : DE 3 DE MAIO DE 1936 : : : :

Separata do livro «Divulgação Musical», IV vol.,
de Emma Romero Santos Fonseca da Câmara Reys

LISBOA
1 9 3 6

OS DOZE EXERCÍCIOS BRASILEIROS
DE LUCIANO GALLET
E AS CURIOSAS CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA
POPULAR NO BRASIL

THE HOUSE OF COMMONS
IN PARLIAMENT ASSEMBLED
HATH PASSED AN ACT
TO AMEND THE LAW
RELATIVE TO THE
MARRIAGES OF
THE INDIANS
IN THE
WEST INDIES

GASTÃO DE BETTENCOURT

RECITAL DE MUSICA BRASILEIRA PARA PIANO

Os doze exercícios de Luciano Gallet e as curiosas
características da música popular no Brasil

CONFERÊNCIA REALIZADA NO ASILO-ESCOLA
ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO, NA NOITE
: : : : DE 3 DE MAIO DE 1936 : : : :

Separata do livro «Divulgação Musical», IV vol.,
de Emma Romero Santos Fonseca da Câmara Reys

LISBOA
1936

TRABALHOS E PUBLICAÇÕES DO AUTOR

- Sem máscara* (cartas íntimas)
Epifania do Silêncio (poema breve em prosa)
A Melancolia na Arte (conferência)
Do meu Êrmo (impressões de beleza)
Último capítulo (teatro)
Mais forte... (novela)
Modernistas italianos na música vocal (conferência)
Vida musical (revista)
Música (revista)
Album da Colônia Portuguesa no Brasil
Compositores Brasileiros Contemporâneos (conferência)
Glauco Velasquez (conferência)
Alexandre Levy, um grande compositor paulista (conferência)



Desenho de Correia Dias



MINHAS SENHORAS,
SENHORES :

O serão que hoje devemos à requintada sensibilidade e à muita generosidade da distinta Sr.^a Câmara Reys, para quem estão gastos com acêrto, todos os possíveis adjetivos, pode considerar-se seguimento da última tarde de evocação brasílica a que assistimos.

Terminámos essa tarde, em que dois músicos paulistas nos revelaram aspectos íntimos do Brasil sentimental, descrevendo o « samba » dentro do seu colorido característico e rico. E a composição magistral de Alexandre Levy deu estranho relêvo, singular policromia às palavras do inábil palestrador dessa tarde.

Trouxémos todos nós, que ouvimos essas páginas de estranha inspiração, bem nos ouvidos, ritmos brasileiríssimos, que nos permitem acompanhar melhor a música dêsse país, « admirável país, a tôdas as luzes rico, onde pròdigamente profusa a natureza se desentranha nas férteis produções » (ROCHA PITA).

« Bela estrêla de luz, diamante fúlgido
Da coroa de Deus pérola fina
Dos mares do Ocidente! »

(FAGUNDES VARELA)

Hoje, continuamos embrenhados, seduzidos nêsse sugestivo populário musical, indo mais longe mesmo, como se a pequenina amostra de outro dia nos entregasse às mãos inquietas o fio doirado, que ao desenrolar-se nos vai aproximando de apetecíveis enebriadoras surpresas.

Nada mais particularmente estranho, que nos leve mais de-pressa a imaginação em complicados enrêdos, às mais remotas origens, do que o conhecimento das expressões rítmicas de um povo. E, principalmente, de um povo como o Brasileiro em cujo caldeamento tantos factores se ligaram.

A música erudita brasileira, já tivemos ensejo de verificá-lo, pouco ainda nos diz das características fundamentais da gente dêsse «terreal paraíso descoberto, onde tem nascimento e curso os maiores rios; domina salutífero clima; influem benignos astros e respiram auras suavísimas.» (ROCHA PITA).

Mas, em compensação, aquilo que nos revelam os beneditinos rebuscadores, aquêles que têm trabalhado infatigavelmente para dar ao Brasil a sua verdadeira música, música que seja a sua bandeira sentimental inconfundível, é de um bem marcado característico e mostra eloqüentemente que pode sugerir, inspirar páginas de uma imorredoirá beleza.

¿ De onde vem a tendência rítmica tão assinalada dêsse povo de tão apreciáveis virtudes?

Não sei se será barbarismo afirmar, antes de invocar motivos científicos da ordem das formações étnicas, que virá possivelmente do ambiente de pura alegria, de singular exuberância, de pasmosa grandeza, de opulenta policromia, de generosa fertilidade, que oferece a quem ali nasce ou ali vive, condições benignas de vida, além de um perene contentamento de alma, que o sol esplendoroso, as noites iluminadas, a claridade alacre, a constante sinfonia, justificam. E, com tudo isto, um remoto saudosismo.

Se o Brasil é um eden, «o terreal paraíso descoberto», que nos descreve Rocha Pita, o famoso baiano que nos legou uma erudita «História da América Portuguesa», onde os cânticos se multiplicam, onde a alegria é contagiosa, ¿ como não há-de ser musical o povo brasileiro tonto de luz exuberante, embriagadora?

Mas, já o dissémos: na formação do brasileiro influíram imperiosos destinos de outras raças.

E, porque no serão de hoje vamos focar especialmente aspectos da música popular, recolhidos e estudados por Luciano Gallet, verêmos, apoiados nos pontos que êste malgrado compositor defendeu, quais foram os arroios que engrossaram a sentimentalidade e deram forte contribuição para essa tendência que surpreende de musicalidade e de rítmica do brasileiro.

Tem valiosos companheiros Luciano Gallet na tese que defende, e dentre eles justo é citar-se o consagrado escritor Artur Ramos, o continuador dos eruditos trabalhos de Nina Rodrigues e a quem se devem estudos notáveis sobre o negro brasileiro que enriquecem sobremaneira a já famosa Biblioteca de Divulgação Científica, colecção que honra a mentalidade de um povo.

Sabe-se, portanto, que os portugueses, para colonização desse vastíssimo território que constituía a América Portuguesa, tiveram que lançar mão do negro, não só pela falta de elementos da metrópole, mas também porque dadas as condições do clima então, era essa raça a que melhor podia realizar a obra assombrosa a que tinham que meter ombros.

Na sua primeira Memória, das duas que enviou à Exposição de Praga em Outubro de 1928, Luciano Gallet põe-nos deante da lógica conclusão de que não só o índio já era músico antes da descoberta do Brasil, como a sua música foi transformada pela catequese dos jesuítas, e que a música dos índios se mantém afastada da música brasileira actual.

Ora, já com o negro se não deu o mesmo; ele levou consigo para o Brasil, seus usos e costumes, suas religiões e suas tendências. E, escreve autorizadamente Artur Ramos, no seu admirável estudo *O Negro Brasileiro*, no capítulo em que trata da dança e da música dos candomblés: «Entre os povos primitivos, todos os grandes actos da sua vida são acompanhados de mimica exuberante, o que constitue um passo para a dança ritual. Eles possuem danças e autos preparatórios da mesma forma que os jogos e brinquedos infantis no sentido de De Groos. Dai as danças de caça, de guerra, ritos sexuais...

«Nos rituais religiosos com muito mais razão. Nas origens, a religião e a magia são inseparáveis da dança e da música.

«Em toda a África negra dança-se com furor. É um divertimento para o qual os dois sexos têm gosto apaixonado.»

Escreveu Letourneau, em *La sociologie d'après l'éthnographie*, também citado por Artur Ramos.

Na sua segunda memória, Gallet demonstra, não sem que se firme nas opiniões valiosas de Silvío Romero, «o iniciador dos estudos de folclore brasileiro», Nina Rodrigues «eminente sábio» e Gustavo Barroso, «pesquisador arguto do folclore nativo»:

«As levas de deportados eram arrecadadas em vários territórios e nações. E vinham Moçambiques, Congos, Cabundás, Benguelas, Rebôlos, Cassanges, Minas, Bandas, Igésis, Aussás e outros, trazendo consigo uma mistura enorme de religiões, usos, lendas, cerimónias, cantos e mais característicos próprios».

Espoliados de tudo, os escravos ficaram apenas com uma coisa que era «intimamente deles, feitio, índole, usos, costumes e danças».

Que se adaptaram ao novo meio ambiente, que se fixaram e foram passando de pais a filhos e que ainda hoje se surpreendem por todo o Brasil, fundidas embora com outras danças de origem europeia, perdendo aos poucos o seu carácter puro, original, mudando por vezes de nome, conforme a região.

Êste foi de-certo o tributo maior no que diz respeito à música popular brasileira, e tanto que ainda sobressai em múltiplas das manifestações em que impera o povo, com a sua maneira de ser despreocupada, à margem de preconceitos.

Ê inegável que as danças cerimoniais levadas pelos negros exerceram extraordinária influência no Brasil, transformadas, é certo, adaptadas.

Fixaram-se *batuques* e *sambas*, a *dança do tambor*, no Maranhão, *maracatús* em Alagoas e Pernambuco e mais *candomblés*, *batucagés* e *batuques* na Baía, *cataretés* e *cabindas* no Nordeste.

Artur Ramos no seu livro *O Negro Brasileiro* salienta a influência enorme que, nos sambas e batuques, teve o «*quizomba*», dança angolense, que Ladislau Batalha nos descreve admiravelmente.

Os «*candomblés*», que tanto impressionam no Brasil, e que tanto atraem a curiosidade dos estudiosos, são bem um documento dos usos, crenças e costumes que os negros fixaram no novo mundo para onde foram arrebatados com violência.

João do Rio, o elegante burilador da *Alma encantadora das ruas*, dá-nos em peregrinas páginas de sugestivo, impressionante colorido, a visão de um movimentado e místico «*candomblé*».

Só destaque estas rápidas, mas vigorosas pinceladas:

«A dança dessas cerimónias é mais ou menos precipitada, mas sem os pulos satânicos dos Cafres e a vertigem diabólica dos negros da Luiziania. Ê simples, continua e insistente, hor-

rendamente insistente. Os passos constantes são o *alujá*, em roda da casa, dando com as mãos para a direita e para a esquerda, e o *jêguedê* em que ao compasso dos tabaques, com os pés juntos, os corpos se quebram aos poucos aos remexidos sinistros ».

E assim continua, alucinante, a descrição primorosa de cruo realismo.

Herman Lima, o romancista soberbo dos *Garimpos*, também nos dá uma água forte de flagrante movimento de um aspecto da dança fetichista denominada *jarê*, surpreendida numa cidade do interior da Baía.

Dêle ponho, deante de VV. Ex.^{as}, êste recorte primoroso:
« Mas.....

.....
Mas, o grande prestigio emocional era o da música. Feroz melopeia desgarrada lá das cabindas africanas, com tôda a potência fetichista dos ritos negros mazombando nos requebros e ten-tens dolentes e sensuais, seguidamente, rum-rum, bum-bum, checo-checo, relinchos e guinchos de maracás, com estouros de bombo e de gonzo. Música negra, com tôda a fermentação atávica de assombrações a flutuar, florestas fantasmais, pântanos de febre, ramalhar de arvoredos convulsos, vôos de monstros e avejões, cobras gigantes e chimpanzés, tropel de feras perdidas ou sobas espiando sacrificios canibais, aura de pesadêlo e de loucura ».

Vale a pena compulsar quantos trabalhos há publicados sôbre êste tão sugestivo tema. E são muitos, e valiosos...

Citarei rãpidamente alguns: *Festas e tradições populares do Brasil*, de Melo Moraes Filho; *O Folclore do Brasil*, de Basilio de Magalhães; *Canções populares do Brasil*, de J. Brito Mendes; *Cantos populares do Brasil*, de Silvio Romero; *A música no Brasil*, de Guilherme Pereira de Melo; os estudos de Nina Rodrigues e de Artur Ramos, Mário de Andrade e Luciano Gallet, já citados, e outros.

Artur Ramos demonstra, quer no *Negro Brasileiro* quer no *Folclore Negro do Brasil*, « a influência das danças religiosas, e outros autos de caça, de guerra, etc., africanos e suas sobrevivências nas danças populares do Brasil » e que Luciano Gallet procurou bem demonstrar com a identificação que fêz das

seguintes danças: *Quimbête*, *Sarambêque*, *Sarambi*, *Caxambú* (Minas Gerais); *Sorongô*, (Minas e Baía); *Alujá* e *Jeguedê*, danças fetichistas; *Cateretê* (Minas, S. Paulo e Rio); *Maracatú* (Nordeste); *Jongo*, *Chiba*, *Cana Verde* (Estado do Rio), estas que « não sendo originais dos negros, foram, todavia, adaptadas por eles »; *Côco de Zambê* (Rio Grande do Norte); *Lundú*; *Batuque*.

Em muitas manifestações do populário brasílico, vêem os eruditos investigadores da acção do negro no Brasil, uma forte influência totémica.

Apontam-no-la por exemplo nas realizações do *Bumba-meu-boi*, que no Nordeste é representado pelo Natal e na Amazónia pelo S. João.

Lembro-me de ter assistido há anos, no Pará, em quente noite de Junho, a êsse espectáculo de um bem exótico colorido e de uma bem singular movimentação, que difficilmente se descreve, mas que se fixa para sempre na nossa imaginativa como uma tatuagem policroma imperecível.

Que estranha música de entontecer; que indescritíveis ritmos; que impressionante agitação de corpos em movimentos precipitados; que desconcertante conjunto...

É um cortejo barulhento, agitado, inconfundível, que nos aproxima de Carnavais remotos, primitivos.

Caminham os componentes do *Bumba-meu-boi* bailando ao som do estalar de matracas e de saúdosas toadas; gente vestida de índios, todos de penas, o « dorso nu reluzindo suor, à luz dos fachos, tangas de penas de côres variegadas, penas circundando os pulsos e o extrêmo das pernas, como pulseiras multicôres ».

Cada um procura ser mais exuberante nos atavios selvagens como no desembaraço dos gestos, na rapidez e multiplicidade das atitudes. E no meio daquela confusão medonha de gente enfeitada de penas, vem o « boi », em que se encarna, ou antes, *enserapilheira* um caboclo robusto, dentro de uma armação de pano preto debruado a oiro, e muitas fitas de côres nos chifres de papelão.

Atira-se aos « vaqueiros », pula e dança, marrando para a direita e para a esquerda, sem parar, revelando a destreza e a brutal resistência do valentão infatigável que representa tão digno papel.

De « cabra bom » é chamado o caboclo treinado no endiabrado desempenho, que durante horas e horas entretém, sem repouso, a ingenuidade da população contente.

A música monótona; sempre o mesmo ritmo martelado das matracas e vozes que cantam:

Ó negras que estão na janela
Meu pandeiro é zunidô.
Catarina tem dinheiro
P'ra mandá chamá doutô.

Depois êsse « mundão » de gente lá entra por fim num terreiro fechado onde a festa se prolonga até de madrugada, e onde há barracas que negociam guloseimas, recordações do folguedo, bugigangas como nas feiras, e onde se bebe o embriagante e pastoso vinho do « assai ».

Não só no *Bumba-meu-boi* vêem Artur Ramos como Nina Rodrigues e outros, influências de totemismo. Nos ranchos carnavalescos também.

Quem tenha assistido a um Carnaval em plena Praça Onze de Junho, no Rio de Janeiro, essa praça onde os subúrbios — verdadeiras cidades já — e os morros despejam uma população heterogênea, animada e frenética; gente de côr fantasiada com vestes de coloridos vivos, e onde se misturam e confundem os índios, baianas e reis imponentes com os pijamas de sêda barata mas de policromia rica; gente que canta sem descanso, que anda ao ritmo de músicas características, que dança, dança constantemente, insensivelmente por fim, que não pára um instante desde o anoitecer de sábado até ao amanhecer de quarta-feira-de-Cinzas, de-prensa chegará às conclusões a que chegaram os estudiosos a que me tenho referido.

« O totemismo — diz-nos Artur Ramos — é um sistema social muito primitivo existindo na sua forma mais rudimentar entre os selvagens australianos. Mas todos os agrupamentos primitivos abraçam o regime totémico, com maior ou menor variante. Foi Frazer (« Totemism and Exogamy ») quem nos deu os principais trabalhos, hoje clássicos, sôbre o totemismo; « O totem — escreve êle — é uma classe de objectos materiais respeitados supersticiosamente pelo selvagem, crente de que entre êle e cada um dos membros dessa classe de objectos existem relações

intimas muito especiais». Mas o que distingue o totem do fetiche é que aquêle nunca é um individuo isolado, mas sempre uma classe de objectos — animal ou planta; Quási sempre animal; A palavra «totem» deriva de um térmo «chippeway», que significa «sinal» ou «emblema».

Associando ás festas que rápidamente descrevi, o título porque são conhecidas e o motivo que celebram, aos nomes da maioria dos ranchos que na segunda-feira de Carnaval deslumbram com a prodigiosa exuberância de côres, de luxo, de música e de bailados, na sua passagem gloriosa pela Avenida Rio Branco, teremos uma explicação, que satisfaz, das influências que a essas manifestações se ligam e que constituem um traço inapagável de origem.

E, como no Brasil não há preconceitos de raça, «a raça negra começa a diluir-se absorvida pela branca: e o negro que subsiste, é perfeitamente igual ao branco». Diz Gallet, que concretiza: «As festas das Pastorinhas, no início portuguesas, e mais tarde quási que só de negros e mulatos; o Carnaval, antes europeu, depois dominado em parte pelos Cucumbis; as crendices africanas, espalhando-se por entre as populações brancas; e um sem número de casos. Nas manifestações musicais, a mesma adaptação. As linhas quadradas das melodias lusas, sincoparam-se. E entre o povo, é comum ver-se bater com as mãos um ritmo sincopado».

Veio a libertação dos escravos, e tudo se modificou naturalmente no atropêlo ansioso do negro se aproximar do branco.

Por fim chega-se fatalmente à razão de Silvio Romero: «o genuíno brasileiro, não é, como alguns hão afirmado erroneamente, êste ou aquêle dos concorrentes; mas o resultado de todos, a forma nova produzida pelos três factores».

Vejam os mais esta informação valiosa que nos dá o rebuscador infatigável Luciano Gallet, cujos estudos constituem a base sólida das suas admiráveis produções:

«Contribuição musical folclórica dos negros no Brasil:

Apresenta-nos as seguintes categorias: *Cerimonias*, que vêm desde «as danças e festas dos Quicumbres e Quilombos, referentes à época da república dos Palmares», até às festas da «Mãe d'Agua» que se realizavam durante quinze dias em Itapa-

gipe, na Baía; *Religiões negro-fetichistas*, cujas práticas são perseguidas pela polícia; « Instrumentos de procedência africana, adoptados no Brasil, alguns já fora de uso ». São eles: atabáque, adufe, birimbau, agogó ou agogô, carimbó, caxambú, cucumbi, chocalho, fungador, ganzá ou canzá, gongon, mulungú, marimba, puita, piano de cuia (bafalon na África), pandeiro, quissange, roncador, pererenga, socadôr, tambor ou tambú, ubatá, vuvú ou vù, xequerê ou xêguedê, triangulo.

Batás, ilús e batácotós (tambores de guerra) foram nomes que os atabaques tiveram no Brasil, de que ainda hoje existem



MOÇAS ATAVIADAS PARA A SOLENE FESTA DA ÁGUA, NA BAÍA

três variedades: *lé, rum e rumpi*. E em Pernambuco tem o nome de *ingono*, que parece vir do *angomba* do Congo, que se transforma em *ingomba*, noutros Estados do Brasil.

No Norte, o *ingono*, é *zambé*, cujo nome contribuiu para a dança *côco de zambé*.

Luciano Gallet ainda nos dá uma lista enorme de instrumentos negro-africanos, que se encontram no Museu Nacional. Não é possível juntá-los nesta palestra, que já vai longa.

Mabillon, Hornsbostel e Sachs, dividem em quatro classes

ou instrumentales : illudens (ou parodiantes, caricaturant, satirisant, etc.), mensurantelles (ou mesurant les gens), viciantelles (avec viciation, viciés, vicieux, etc.), et viciolans (viciant, vicieux, etc.)

Mais, continuellement on élève des catégories spatiales par Luciano Caldas de contributions historiques des langues au Brésil : « Causes de origine negra na cultura pelas linguas : dadas (vocabulário), leitas na leitura (vocabulário lexicográfico), viciantes (viciando), invenções das palavras (tipos), causas de lexicologia de vocabulário, de morfologia, de fonologia (fonética e fonologia), de Compêndio, (ou grande quantidade de vocabulário), de morfologia, origem e morfologia, de etc.

As fontes de os idiomas.

Quem, pela cultura de todos, em certos lugares abstratamente muito grande e lexicograficamente de um dicionário ou de uma revista, se há a cultura e morfologia viciando vocabulário e morfologia. Envolvendo os verbos ou seguintes instrumentais : dadas, viciando, leitas, viciando, viciando, leitas e etc.

A fonte viciando e abstratamente e a sua cultura.

Depois de uma série de considerações sobre lexicografias, e finalmente vocabulário que a Brasil de onde vem, chega a uma conclusão de que abstratamente de que dadas : « De leitas de elementos vocabulários viciando português, leitas — com a abstratamente viciando viciando, viciando e viciando leitas ».

« Tendo uma abstratamente dadas — viciando e viciando por leitas lexicografias, viciando de lexicologia Nacional de Morphologia, num vocabulário viciando viciando no *Leitas Brasileiras* — a viciando que a viciando de Brasil viciando de viciando ».

E, viciando :

« A viciando de viciando e viciando viciando de viciando viciando. De viciando viciando viciando de viciando viciando leitas, de leitas português, de leitas de leitas, de viciando viciando e viciando, viciando que se viciando e viciando de viciando parte de leitas, com a viciando viciando de viciando leitas. Tendo viciando de viciando viciando viciando viciando viciando viciando particular de viciando de viciando viciando — a viciando e a viciando ».

De facto, este le que viciando que viciando leitas viciando de viciando viciando viciando de Brasil. Tendo viciando de que se viciando e

música, que é agora o caso em foco. Aquella música em que a gente sente um alívio só que de indefinidos brasileiros, de certo característico, de tão sugestivo coloidal, mas com um vago de melancolia longínqua, tão interessante, que não sempre coincide com grande parte que tem de comunicação, de conteúdo, tão nobre, tal como a própria brasileira, cuja parte não sempre abarca parte e que chega, como a sua alma, como a sua vida.

É porque assim é, podem pensar como o grande Fretes de Silva canta, descomulgando, porém, o respeito da tradição:

Nossa música é antiga, mas é bela.
 Há uma humanidade íntima nela,
 simples e desimpida,
 cantada e cantada que sublima,
 e nos dá a sensação de longínqua nobreza
 de desconhecidos.

Nossa música é antiga... Ó nossa Arte!
 nascida, como humana, para ser,
 muito singularmente:
 ao sabor de super-sensibilidade,
 e diante de sublimidade espiritual,
 e sublimidade de facto portuguesa...

Nossa música é antiga, mas é gente
 gostosa e melódica, porque sente
 ao seu lado por dentro,
 das suas coisas que é só de nossa alma
 tanta de amor ao mundo e ao povo
 de sempre brasileiro.

MARIA SCARVALLO,
 São Paulo:

De Luciano Galvão já nos sabemos, quando em Novembro de 1925, num livro magnífico sobre de M.^{me} Câmara Mays, nos encontramos com «Composições brasileiras contemporâneas».

Damos de sua obra, das suas características principais e de modo que no curso mesmo de sua vida laboriosa contemporânea no meio musical do seu país.

Uma análise sobre estas admiráveis quadros do brasileiro de São Paulo.

Não temos sobre uma biografia detalhada do autor dos

Estudos de Folclore nem nos é possível fazê-lo ainda desta vez, visto que demasiadamente nos demorámos já dominados pelos sugestivos aspectos das características fundamentais da música desse tão querido país de Além-Atlântico, onde o canto das gráunas, as *Monjas negras*, cristalino e altissono, entoa as alvoradas.

O que vamos ouvir é a demonstração — se não das mais categóricas, pelo menos das de não inferior importância, do que se acaba de expor a VV. Ex.^{as}.

Já alguém escreveu: «o Rio de Janeiro é a cidade que dança.» E acrescenta o maravilhoso Bilac: «a vida é um ritmo.....

Nós somos um povo que vive dançando.....
A dança é por tal forma uma preocupação característica da vida carioca — que é estudando e classificando, por ordem de bairros, as danças preferidas do nosso povo, que se pode estabelecer a geografia moral da cidade.»

Ora justamente o que vamos ouvir — os *12 exercícios brasileiros*, de Luciano Gallet, esse trabalho cujo valor didáctico — na opinião de Mário de Andrade — é indiscutível «pro Brasil», são danças.

Temas cuja preocupação é integrar o aluno num justo brasileiro que seja antidoto ao estrangeirismo que domina — tem dominado — a formação moral dos estudantes.

J. Iguassú aponta-lhe esta finalidade valiosíssima: «a educação e o conhecimento graduado e lógico do processo musical-popular brasileiro, em qualquer grau de adiantamento ou mesmo no início da educação musical ou pedagógica.»

Quando outro valor não tivesse aquilo que vamos ouvir, convenhamos que o facto de atingir tal finalidade já lhe dava uma excepcional importância.

Gallet procurou com este seu trabalho seguir o exemplo, confessa êle próprio, de Moussorgsky, Ravel, Strawinsky, Casella, Milhaud, Bela-Bartock, Vilalobos, Poulenc, Falla, Albéniz e muitos outros que «usam a dança e a cantiga popular, conservando mesmo a sua forma original, sem desenvolvimento».

E assim define o seu critério:

«Claro que, para que seja assim, é preciso que a forma-tipo exista dentro do elemento primitivo popular.

« Temos, pois, a Tarantela na Itália, a Mazurka na Polónia, o Hopak na Rússia, o Ragtime e o Fox-Trot na América do Norte, o Tango na Argentina, a Seguidilha na Espanha, e por aí fora.

« E entre nós, ¿ não existe a forma dança ou cantiga? É sabido que sim. Mas dá-se mesmo uma circunstância especial, no Brasil.

« Primeiro, por causa da diferença e oposição de raças que constituíram basicamente o Brasil — Índio, Português e Negro,



UM GRUPO TÍPICO
intérprete de choros

e outras influências menores — segundo, por causa da extensão do nosso território; acontece que talvez o Brasil seja o país onde exista maior diversidade de danças e cantos populares ».

Ora, Mário de Andrade, ao referir-se a estes « 12 exercícios », diz o seguinte: « São pécinhas a quatro mãos, implicando professor e aluno. Enquanto êste faz exerciciozinhos mais que

fáceis de quem está dando os primeiros passos no piano, o professor executa ao lado uns trechos revelando os caracteres, as formas e os processos mais correntes da música brasileira ».

E acentua a grande utilidade dêsse trabalho, em que o autor procura apresentar-nos « tipos de algumas formas brasileiras (danças e cantigas), fixar seus ritmos próprios e dar nomenclatura diferencial dos vários tipos ».

Vai, Minhas Senhoras e Senhores, o próprio autor, através daquilo que escreveu, explicar-vos aquilo que compôs, acompanhando a-par e passo cada uma das suas obras, que vamos ouvir.

1.º *Valsa séstrosa*: Valsa amaneirada, ou « chôrada ». Tipo de valsa brasileira, usada pelos « chôros », pequenos conjuntos populares, que tocam para se fazer ouvir ou para fazer dançar.

O « choro » executa várias espécies de música populares.

Nesta valsa, que às vezes é dançada, predomina a expressividade da frase melódica, um pouco alambicada.

Ouçamo-la:

2.º *Puladinho I*: Dança. Em uso ainda há pouco tempo, nos salões da *élite*.

Em movimento de polka, porém mais flexível; andamento cómodo; ligeiramente arrastado.

3.º *Dobrado*: Marcha. O dobrado brasileiro afasta-se do « passo-doble » espanhol e das marchas estrangeiras. É caracterizado por acentuações exageradas nos tempos fracos, o que lhe dá feitiço único.

Freqüentemente escrito em modo menor. Andamento muito regular, bem a tempo.

4.º *Chôrinho*: Semelhante ao primeiro (valsa séstrosa), mas diverso nos detalhes.

A « valsa séstrosa » pode ser dançada, e domina a expressividade no seu feitiço. O « chôrinho », embora valsa também, não é dançado por causa do movimento rápido. Um dos executantes do « choro », o clarinetista por exemplo, executa a valsa, dando-lhe carácter de « virtuosidade », e os outros acompanham-no como a um solista.

5.º *Modinha*: Canção. Frases muito expressivas e um pouco arrastadas. Sentimento exagerado e pernóstico. Êste tipo de « modinha », origina-se directamente da « Schotisch bra-

sileira ». A mudança de andamento, e adaptação de uma letra, transformam-na em melodia vocal.

A modinha pode ser também em ritmo ternário.

6.º *Tanguinho*: Dança. Em andamento de polka quasi lenta e expressiva.

Diferencia-se do « puladinho » pelos ritmos sincopados do acompanhamento, e pela execução mais mole e menos precisa dos desenhos melódicos.

O Tango Brasileiro, não tem relação alguma com o Tango-Argentino.

A forma « Tango », foi posta em voga por Ernesto Nazaré; e o « tanguinho » — de carácter um tanto « matuto » — fo divulgado por Marcelo Tupinambá.

A melodia do « tanguinho » é quasi sempre cantada.

7.º *Schotisch brasileira*: Dança. A schotisch brasileira, afasta-se inteiramente da estrangeira, melódica e ritmicamente.

Em grande uso, não há muito tempo, não se dança mais agora.

Compasso muito regular, acentuações nítidas e colorido exagerado.

Existe grande quantidade de « schotisch » de carácter triste e expressivo. Destas, originou-se a nossa modinha actual, com modificações dos andamentos para menos, e adaptação de letra.

8.º *Serésta*: A serésta (serenata) é executada pelo « choro » — conjunto popular (como no primeiro e no 4.º) — nas ruas ou nas praias em noites de luar.

Na maioria dos casos, predomina na serésta um cantor, que o « choro » acompanha.

Na serésta, executa-se qualquer música, de ritmos e compassos diversos, mas sempre popular. Esta serésta, é uma schotisch lenta, a dois tempos expressiva e subtil. O desenho vocal — o cantor (1.ª mão) — é acompanhado pelo choro (2.ª mão).

Procurar o efeito da serésta ouvida ao longe.

9.º *Maxixe*: O maxixe é a dança típica brasileira da cidade.

A sua origem é recente. Da polka-europeia veio a polka-brasileira; desta o tango, e d'ele o maxixe. Houve relaxamento de andamento e ritmos, da Polka ao Maxixe. Êste, tem movimentos largos e amplos; acentuações exageradas, desenhos melódicos ondulantes e ritmos requebrados.

«Maxixe» é também nome genérico que engloba erradamente tôdas as manifestações rítmicas brasileiras. Isto, devido ao predomínio da síncopa; o que originou confusão com outros ritmos sincopados.

Hoje em dia, na dança de salão, substitui-se correntemente o Maxixe pelo Puladinho ou pela Polka-brasileira, chamando-se a estes Maxixe, também erradamente. São três danças absolutamente diversas.

O maxixe verdadeiro, a-pesar-de ser em andamento largo, é uma dança movimentada e violenta, rica de passos e figuras.

10.º *Polka sertaneja*: Dança. Em uso ainda agora no interior, e especialmente no Norte.

De andamento muito rápido e muito ritmado, torna-se pretexto para a virtuosidade de um instrumento.

A ausência de síncopa denota a sua origem estrangeira; mas o seu carácter melódico e rítmico, afasta-se da Polka-europeia.

11.º *Puladinho II*: Dança. Devemos lembrar o n.º 2. Êste Puladinho, cujo feitio se prende de leve ao do Maxixe, é de andamento intermediário entre êste e o Puladinho I.

Com mais fantasia no fraseado, e de andamento mais livre.

12.º *Batuque*: Dança de negro. Andamento justo, mas sem rigidez. A linha melódica, na primeira mão levemente arrasada e indolente. Acentuações exageradas e bruscas na mão direita da segunda mão.

O ritmo da mão esquerda da segunda mão muito precioso. Constitue o característico predominante do Batuque, desenvolvido nos instrumentos de percussão, na dança original.»

MINHAS SENHORAS,
SENHORES:

Ninguém melhor do que Luciano Gallet poderia acompanhar VV. Ex.^{as} ao serem interpretadas estas peças de tão admirável finalidade e que tão profundamente brasileiras se revelam.

Ao ouvi-las agora, mais do que nunca se acentuam na minha memória as palavras do saudosíssimo Bilac na sua crónica *A dança no Rio de Janeiro*:

«O inglês Cook, que viajou pela Polinésia, viu um dia os

tasmanios dançarem a *temorodia* e escreveu: « é a Volúpia em acção, é a apoteose da Luxúria! » Ingénuo Cook! que escreverias tu, se viesses à Cidade Nova?... Na Saúde, a Dança é uma fusão de danças, é o « samba » — uma mistura de *jongo* e dos « batuques » africanos, do *cana-verde* dos portugueses e da *porocé* dos índios. As três raças fundem-se no *samba* como num cadinho ».

E, agora, nada mais nos resta, Minhas Senhoras e Meus Senhores, do que agradecer a D. Emma da Câmara Reys o seu fervoroso culto pela Beleza, cuja devoção nos traz a partilhar irmãmente destas horas de sonho.

... de sonho, se não fôra o pesadelo das minhas palestras...

