

em geral, manifeste um tão profundo desprezo pelas bellas-arts. Se exceptuarmos os cartazes estrangeiros, os que vemos ahi pelas paredes ou pregados aos tapumes das obras em construcção são o attestado mais deprimente da nossa educação esthetica. Não temos escriptores que explorem a historia patria, as nossas lendas e tradições tão interessantes, a nossa natureza tão rica de perspectivas, tão curiosa de bellezas naturaes, nem desenhistas que fixem os diversos aspectos tão imprevistos dos accidentes phisicos das nossas terras, a nossa flora, a nossa fauna. Nem obras de imaginação, nem trabalhos de vulgarisação scientifica e artistica, nem ao menos a traducção do que nesses generos apparece neste fim de anno nos outros paizes, em que se trata a serio da educação intellectual e esthetica das creanças e dos moços.

E, profundamente, desoladora a constatação destes factos.



THEATRO PORTUGUEZ

II

A maior tragi-comedia que se representou em Lisboa

Dando noticia da primeira opera que se cantou em Lisboa, mostramos a decadencia em que cairá o Theatro nacional, com a intervenção do Santo Officio e dos jesuitas.

Vamos agora mostrar o papel que estas duas forças desempenharam juntas para darem morte lenta á comedia genuinamente portugueza e aos Autos propriamente populares, oppondo-lhes o predominio das tragi-comedias, que ainda na segunda metade do seculo XVI serviam de guia á mocidade, nas escolas, nos mosteiros e nas universidades do reino.

A litteratura fradesca desse tempo só reflectia uma tendencia para o maravilhoso, empenhada como eslava em abstrair o pensamento do certamen das suas figuras.

As formas louças da lingua portugueza iam-se esbatindo, apagando, desaparecendo pouco a pouco ante os esplendores da litteratura grega ou latina. Os jesuitas dominavam o ensino no reino e a juventude das escolas obedecia-lhes com uma passividade que era bem o vivo reflexo de uma sociedade decadente, caminhando a passos accelerados para a perda da sua autonomia.

Para qualquer lado que nos voltarmos, a litteratura theatral até ao seculo XVII é toda jesuitica. Nem sobra de theatro popular, que era fecundo e vivo. No proprio Brasil, os autos perderam a tradição nacional do theatro portuguez. A forma dramatica era aqui introduzida numa época em que se iam começar a repetir as lendas seculares, dando em resultado ficar a litteratura brasileira sem cunho de nacionalidade e ignorar as tradições que o paiz possuia.

Conhecendo que a forma do auto não provava bem, apesar das tentativas que desde a colonisação vinham fazendo os padres Anchieta e Alvaro Lobo nas representações, aos cathecumenos, tratou-se de substitui-la pela tragi-comedia e a primeira representada no Brasil foi a de um frade nascido na Bahia, frei Francisco Xavier de Santa Theresza, socio da Arcadia de Roma e que occupava altos cargos ecclesiasticos.

Influvalu-se a tragi-comedia *De Santa Felicidade e seus filhos*, á qual, de resto, se seguiram outras.

Mas no meio da invasão deste genero tragico-comico, o que mais deu que falar aos chronistas portugue-

zes do XVII seculo foi o espectáculo que os jesuitas prepararam no Collegio de Santo Antão, para comemorar a entrada em Lisboa de Phelippe III, em 1619.

Tratava-se de fazer representar uma grande tragi-comedia do padre Antonio de Souza, religioso da Companhia de Jesus.

Os padres de Santo Antão puzeram no apparato e riqueza desta peça o maior capricho, de mistura com o desejo de desbançar o esplendor com que o Collegio das Artes em Coimbra e o Collegio jesuitico de Evora representavam as suas tragi-comedias.

Foi a 21 e 22 de Agosto daquelle anno que subiu á scena, desempenhada pelos escolares do Collegio, a *Real Tragi-comedia del descubrimiento y conquista del Oriente por el filieissimo Rey, decimo quarto de Portugal Dom Manuel de gloriosa memoria*.

No pateo das Escolas tinham levantado um tablado á altura de sessenta palmos. Media cento e quarenta e cinco palmos de largo por oitenta e nove de comprido. Sobre esse tablado, a uma altura de 50 palmos, levantava-se o proscenio, que tinha vinte e cinco palmos de comprimento e sessenta de largo, constando de tres corpos de architectura de meio perfil, sobre o segundo dos quaes se levantava um outro que era uma allegoria da Gloria.

Pilares, cornijas, frizas e architraves eram revestidas de ricos pannos de damasco. A encenação era de pannos de tela dourada e constava de nichos, throno e casa de Apollo, uma bocca do inferno que se abria e fechava e uma penha negra, entre chammas infernaes. No ultimo corpo architectural, era a Gloria resplandescente de oiro e luzes, á volta da qual se formavam nuvens de prata volantes e estas semeadas de anjos e estrellas, de um oiro muito vivo.

No nivel da fachada erguia-se uma cruz de cinco palmos, com as cinco chagas de Christo e no centro da mesma ficava, ofuscante de luz, um grande resplendor, que despidia os mais intensos brilhos.

Fazendo *plafond*, era um ceu recamado de estrellas de oiro, do qual, numa penha suspensa no ar, desciam anjos em numero de treze, vivos.

Todas as figuras vestiam de tela de varias cores, brocado e desenhos da China.

O throno destinado a suas magestades e altezas, occupava um quadrado de vinte palmos. A direita ficavam os gran-senhores de Hespanha e Portugal e á esquerda as damas de honor, com suas aias e os ministros.

Todas as peças eram ricamente adornadas com corinas, franjas de oiro, sanefas de brocado, franjões de ouro e seda e tapetes orientaes. Por detraz do real tablado ficavam os cavalleiros e religiosos, e num outro levantado sobre a porta das Escolas, os paes dos escoltares, que entravam na tragi-comedia em numero de trezentos.

Phelippe III entra no collegio de Santo Antão ás tres horas da tarde de 21 de Agosto, acompanhado do principe, princeza e serenissima infanta.

Mal a real comitiva occupa o tablado, estalla no recinto uma trovoadra de applausos, ao mesmo tempo que vibra no ar a musica de charamellas e atabaes. Dez minutos depois, no meio de um profundo silencio, desceram-se no palco as cortinas de tafeta colorido e começa a representação em versos latinos, de que nem o rei nem as damas nem os dignatarios da corte perceberam coisa nenhuma.

De olho vigilante, encantado com o esplendor e apparato da scena, Phelippe III seguia linha por linha o argumento que lhe haviam fornecido.

Um por um, desfilavam os personagens allegoricos

PELA ESCOLA PUBLICA

O ensino em geral - A Educação do ouvido nas escolas
CANTOS ESCOLARES

II

— Lisboa, Cintra, o Tejo, a Idolatria, o Culto Divino, etc. Depois apparecia dom Manuel com a espada e petrina de ouro puro de martello, que pertenceu ao mestre de Santiago, filho de el-rei dom João II, provocando a apparencia dessa figura delirio nos assistentes.

A seguiu, imponente, magestoso, vinha Vasco da Gama, com um collar de peças de ouro e de diamantes e uma espada toda de ouro, que foi de D. João II. Por fim, entrava na scena, por entre ondas de prata, uma galera de mais de trinta palmos de pópa á prôa, e cou-raçada de peças que se disparavam em homenagem a sua magestade, la singrando galhardamente, seguida de tritões e sereias, ao mesmo tempo que Vasco da Gama e o piloto cantavam versos latinos, respondendo-lhes a marinhagem com coplas portuguezas.

A musica, que era do padre José Leite, agradou, deleitou.

Vem então todas as provincias descobertas por Vasco da Gama, que offercem a d. Manuel as suas pareas symbolicas. Dançam em seguida, e os movimentos de todas estas figuras, recamadas de diamantes, perolas e rubins, fere a vista dos assistentes.

O espectáculo termina no primeiro dia com o terceiro acto, em que ha uma dança de homens do povo e negros, todos os quaes cantam umas coplas exaltando as virtudes do rei invasor.

No dia seguinte, que é uma quinta-feira, o espectáculo, em continuação, começa duas horas mais cedo.

O Collegio de Santo Antão apresenta o mesmo aspecto da vespera, o mesmo numero de figuras nos seus respectivos logares e esse enthusiasmo que dá bem uma ideia do estado dos espiritos por essa epoca.

Philippe III, de libretto na mão, ia seguindo scena por scena, de semblante satisfeito, por vezes risonho.

A sua physionomia, porém, alterou-se de repente, os seus olhos accenderam-se de um brilho extranho, toda a sua real pessoa se agitou e se deslocou da linha pomposa que conservava no tablado. Era no momento em que uma folia de nove galhardos mancebos, por entre os sons do tambor, sistros e doçainas, apparecia a cantar:

No mundo que descobriste
Gama, luz de Portugal,
Dizei se vistes
Rey tão venturoso
Ou vassallo tão leal.

E' um hymno ao rei venturoso, exalçando-lhe as qualidades, bem como ao Gama, conquistador.

Nisto, viu-se com grande pasmo que Philippe III estendera o braço fora do throno, apontara para o palco. A folia gelou, reprimindo os movimentos e no grande silencio do recinto ouviu-se a voz do monarcha, autoritaria e desgostosa, determinar:

— Nada de atropellos. Falta uma scena. Repitam a anterior e sigam á risca o que está na peça.

O incidente passou, a côrte voltou a assumir um semblante airoso e toda a gente ficou convencida de que o rei hespanhol já convivia com a musa latina.

A representação da real tragi-comedia acabou no meio de um grande delirio de applausos, a que o proprio Philippe III não foi insensível, e tanto se falou em Lisboa deste espectáculo que em apparato e riqueza acabara por desbancar todos os do genero, que o rei invasor, como premio aos engrossamentos dos jesuitas, consentiu que elles descobrissem de sob as suas chamaras o Index Expurgatorio, com o qual puderam dar morte affrontosa ao theatro nacional.

Manuel Leiroz

Os trabalhos de physiologia do cerebro já nos esclarecem bastante sobre o pensamento que existe em função da percepção consciente ou inconsciente de nossos sentidos. A verificação de todos os dias, mostra como são desiguaes em nós esses órgãos, que nos ligam ao ambiente externo. Um tem a vista boa, outro o ouvido; este o tacto, aquelle o olfato; e, conforme o estado mais ou ou menos perfeito de tal ou tal órgão ou associação dos mesmos, observamos predisposições, tendencias ás coisas affectas a esta ou aquella função que serve melhor, e pela qual, até, tentamos substituir insufficiencias e desageitos deste ou daquelle órgão. Basta lembrar o canhoto, o cego, o surdo.

Todo o mundo conhece communmente um surdo; a concentração observativa de seu olhar sem referencia á fala barulhenta como consequencia; uma manifestação exteriorizada, uma agitação para tudo que se refere á vista. Parece, até, que toda a actividade do ouvido, que não funciona, se concentra no órgão visual.

O cego, ao envez, é a sua antithese. A falta da vista impõe-lhe uma timidez que o impede no que seja movimentação da vida externa. Mas em compensação que finura na sensibilidade da vida interna.

O cego com seus rubores e incertezas põe em relevo a consciencia que adquire o sentido auditivo, quando não é absorvido, distraído ou dominado pela vista.

O sentido visual, com ser mais perfeito, não é por isso mais consciente; pode-se tornar tanto mais facilmente manipulavel quanto passa á subconsciencia de um modo quasi paradoxal, analogo ao desdobramento da individualidade. E' mais facil acostumar-se a ver, sem atinar, do que ouvir sem prestar atenção; e o ouvido, mesmo por não ser tão perfeito, mais difficilmente formará habito e, portanto, mais consciente se torna.

Não é questão de pôr em primeiro ou em segundo plano ou fazer a apologia deste ou daquelle sentido. Trata-se de ser logico, depois de verificar os dados sobre que se apoia o raciocinio; importa olhar com mais interesse para a natureza das cousas, sem nos fecharmos no exclusivismo, seja elle qual fór.

Verificar que influencia exerce sobre este ou aquelle individuo o melhor ou peor estado deste ou aquelle sentido como órgão ao serviço do cerebro.

Observar se o que se abandona á desordem da forma, o incapaz para o desenho, o que interpreta mal o colorido na pintura, o que não mantem proporções ou mostra negação para taes disciplinas, seja influenciado pela pouca sensibilidade qualitativa da vista, por insufficiencia educativa ou por defeito na ligação central. Trata-se de apurar se o que tem ouvido duro, nullo para a musica, negativo para a arte dos sons, em resumo, idiotia musical, seja mais material em suas manifestações quotidianas.

Se o que soffre do olfato não peque contra a hygiene etc. etc. e assim relativamente aos outros sentidos.

Que seria um cerebro, servido por órgãos de percepção em relativo equilibrio natural ou educativo no melhor funcionamento physiologico como manipulador das impressões externas, é facil avaliar.

Entretanto, que se faz em nossas escolas para a educação equilibrada deste conjuncto? Absolutamente nada com conhecimento de causa, tendo em mira um objectivo, systematicamente determinado.

Na escola, a criança aprende os conhecimentos, quasi que exclusivamente, pelo orgão da vista

Sem duvida, na criança a imagem precede a idéa; a linguagem da vista precede a dos sons, mesmo porque a vista é o sentido da imaginação e dos corpos, e o ouvido o do *entendimento e das idéas*. Nem é o aproveitamento da vista que se quer criticar; sim, porém, o exclusivismo em que ella se constituiu e a não educação della, com selecção das relações menos exactas.

Abra-se um livro qualquer de leitura e verifica-se logo que a preocupação mais importante do compilador foi a de impressionar o orgão visual da criança com umas tantas gravuras appropriadas e mais ou menos proporcionadas para fixar na memoria infantil esta ou aquella syllaba, sons, palavras ou conjunto dellas, segundo o methodo que se usa de *palavração ou sentencição e syllabação*.

Sem necessidade de afirmar a bondade de taes cuidados, o acerto de processo aproveitando associações de idéas etc. etc. (e que ninguém melhor que o professor pratico e dedicado sabe fazer) provocadas com tanta meticulosidade para o sentido da vista em que se mostra a melhor aptidão, fica-se triste vel-o unilateralizado, encantado e como que quasi perder boa parte de sua virtude, na execução pratica em que a phonologia da lingua é proposta á criança em seu typo maximo-sonoro, até ao exagero. Uma falta de collateração, um desequilibrio, quasi como se o ouvido representasse existencia material de somenos importancia educativa. E é tal o habito de assim consideral-o em conceitarmos costumeiro que, esta linguagem de reparos, ha de parecer extranha, um pedantismo, uma má vontade. Entretanto, podemos afirmar desaffogadamente que somos amigos e admiradores da Escola Paulista e sabemos que é mais facil criticar do que agir.

As vogaes, isto é, os sons por excellencia, são produzidas com força, cremos para fixal-as mais, sem perceberem que a voz-grito é uma materialisação tal, que menos affecta o ouvido — qualidade e mais o estado do pensamento, perturbando-o, mesmo, sem intimidar o alumno.

Habitados a assim fazer ha tanto tempo, um fóro de autoridade por factio consummado, será custoso receber o primeiro impulso para pôr em pratica esta economia de energia, que revertiria toda em beneficio do ouvido e larynge do professor e alumno.

Em nossas escolas, em geral, o professor tem fala cançada, folego curto, reforça a voz no véo palatino ou na garganta; o que produz sons achatados, asperos e desagradaveis; a fala não está sobre o folego; por consequencia exgotta-se logo.

O ouvido na escola é apenas um meio; usa-se como elle é, porque existe, sem se lhe avaliar a importancia; não é considerado um dos factores, um sentido maleavel technica-qualitativamente para a informação do cerebro; em resumo, elle não é alvo de cuidados educativos.

Não existe a auto-educação do ouvido em equilibrio com o larynge pelo exercicio do canto, como função physiologica; causa que não entraria como quantidade instructiva no dominio da esthetica pura, motivo de relegação em segundo plano no ambale de outras necessidades consideradas de imprescindivel interesse, na escola; estaria, porém, como modalidade educativa nos limites de uma rigorosa hygiene, a merecer o amparo da vista dedicada das autoridades a quem está affecto esse ramo de administração da instrução publica para dar ao ouvido e larynge uma educação, senão paralella, ao menos, criteriosamente relativa.

Na escola publica, os cantos escolares são gritados; um modo grosseiro, uma algazarra! E o berreiro, que ahi se faz, parece desmerecer a creença que se tem no bom senso dos que dirigem essas crianças.

Como é possível conceber que, não se requerendo do alumno um esforço muscular superior ás suas forças, uma concepção litteraria menos relativa ao seu amanho nas varias disciplinas, se permita no canto que produzam voz de adulto, congestionando as faces, inchando o pescoço, cujas veias parecem saltar como em esforço de suffocação?

E pensar que seria tão facil ir em auxilio desse complemento do ensino, com programma modesto, definido, pouco dispendioso e que desse resultado relativamente immediato.

Já houve uma tentativa bem seria para implantar o canto physiologico nas escolas; durou uns oito annos; tempo bastante para fazer prova.

Nos programmas annuaes do Grupo Escolar do Carmo e Prudente de Moraes, definia-se com clareza e firmemente os intuitos desse trabalho: *informado a espirito pedagogico sem haver nelle preocupação de effeito como alvo e sem constituir uma simples diversão com cantos para encerrar os trabalhos escolares; mas presidido pela idéa de apresentar um exame de canto como fazendo parte do conjunto das disciplinas da escola, prestado publicamente por ser materia amena. Obedecia ao facto objectivo musical, somente nos limites do comportavel no tempo que a escola destinava a tal ensino.*

A composição das musicas sobre poesias nacionaes era iniciada um mez depois da abertura das aulas, tempo este, apenas sufficiente para começar a manifestação do elemento vocal de que se disporia naquella anno, durante o qual os cantos resultariam, aos poucos, do conhecimento dos recursos que o exercicio da voz iria fornecendo.

E suppõe-se talvez que o tempo empregado fosse exhorbitante ao ponto de prejudicar ou sacrificar as disciplinas principaes, o objecto da instituição escolar?

Puro engano. Apenas a ridicularia de vinte cinco minutos duas vezes por semana, conforme a secção em que estava dividido o dito ensino; as dez classes de que consta o grupo, repartidas em quatro secções apenas. E como era recebido com prazer por essas crianças o signal para a aula de canto!

Que o atteste o corpo docente dos estabelecimentos, onde se executou tal tentativa. Trabalho sincero, sem sombra do minimo *veclame* e sem pôr em fóco nome algum, porque as idéas, embora modestas, não pertencem a individuos. O modo especial como era conduzido revertia em prol da disciplina, da linguagem e da leitura.

Era uma semente, cujo poder fructifero tinha feito prova incontestavel, reconhecida pelos que a viram de perto; não deixou de exercer alguma influencia no meio escolar.

Um programma consciente, embora complexo e para o qual concorreu todo o corpo docente em fusão de pensamentos, que na verdade, o soube comprehender prestando todo o auxilio com muito carinho.

Em linha geral:

- 1.º - Gymnastica respiratoria e em consequencia no campo de medicina hygienica.
- 2.º - Optima função physiologica do larynge, isto é, produção do trabalho maximo com o minimo esforço; esta foi a melhor prova.
- 3.º - Afinamento da sensibilidade e em consequencia da função do ouvido como orgão da vida interna, até hoje entregue totalmente á possibilidade de cada um. Em resumo, uma aquisição de dados sensorios mais abundantes e precisos.

Implantar o canto physiologico nas escolas publicas é uma necessidade palpitante.

(Continúa)

JOB.

Estado actual da poesia brasileira

Em vez das condições da poesia brasileira, teria podido discorrer sobre a alma poetica brasileira, visto não ser, na realidade, um estudo critico sobre a produção do Brasil, estudo que requeria outras proporções e espaço maior do que comporta esta revista, além de exigir outros conhecimentos da musicalidade da lingua brasileira que não os possui quem reside ha poucos annos nesta terra hospitaleira, em cuja linguagem se exprime a custo para expôr seus pensamentos e em forma pouco ornamentada; são, apenas, simples observações relativas ao estado da alma do povo brasileiro, em relação á poesia.

O Brasil atravessa hoje o seu momento poetico como o tiveram os outros povos que o antecederam no percurso do cyclo evolutivo historico. Pode-se até affirmar que este povo, vive, fala e se exprime poeticamente, tal é a paixão, a tendencia geral de fazer versos ou dar cunho poetico aos seus pensamentos.

Quantos volumes de poesia não se publicam, em cada anno, nas diversas cidades brasileiras? Quantos são os jornaesinhos hebdomadarios das minusculas cidades do interior, destinados ás lutas politicas e o mais das vezes ás intrigas locais e que tambem, entre uma noticia de casamento e um fallecimento, entre a denuncia indirecta de um adulterio e uma fallencia commercial, publicam sempre na primeira pagina, em lugar de honra, a sua preciosa poesia que, ás vezes, é produção de autor illustre, outras de modesto e obscuro poeta local? Quem poderia dizer quanta seja a produção poetica deste paiz? Uma estatistica appropriada seria interessante e tomaria, certamente, proporções alarmantes, superiores á produção do café ou da borracha.

Tal produção poetica, que é de todas as qualidades, optima, mediocre, de pé quebrado, como uma escada de Jacob vae da terra ás estrellas, do poetaastro desconhecido a Olavo Bilac. Porém, não é sobre esta diversidade de produção que deve discorrer quem pretenda fazer observações geraes sobre o significado da poesia como alma nacional. Toda a produção poetica neste caso tem um só e identico significado, desde a mais aristocratica até á mais humilde, da do litterato á do caipira, desde a poesia erudita á popular, toda concorre para demonstrar a tendencia poetica do povo e indica a sua inclinação para exprimir-se em forma poetica.

Esta tendencia tem alta significação na vida de um povo; é indício certo da sua mocidade. São os povos novos, os que se acham no inicio de sua vida e de sua civilização, aquellos que não têm ainda uma tradição mas que trabalham para criála, os povos em que a seiva nova pulsa vehementemente pela necessidade de se desenvelhar, de agir, que têm tendencia natural para tudo conceber sob a forma da imagem, dar plasticidade ás suas concepções, em resumo, fazer poesia. Todos os povos abrem o caminho de sua civilização com a poesia, a forma mais natural e espontanea das manifestações artisticas: a Grecia, Roma, o povo hebraico, a Germania, os cantores de rapsodias e os *minnesinger*, os cantos de Homero, os versiculos da Biblia provam, indiscutivelmente esta verdade historica.

Ora, o povo brasileiro é povo novo, está ainda em via de constituir-se, busca o seu caminho e inicia a sua tradição em litteratura, em arte, em politica, em philoiphia. O passado não existe para elle. O pensamento, a litteratura que se quer attribuir ao brasileiro é antes a continuação, a derivação do pensamento e da litteratura portugueza. Somente, depois de ter obtido a independencia politica, ter experimentado as alegrias e responsabilidades de uma vida independente, é que começou tambem a sentir o estimulo de criar uma litteratura, uma arte propria e completar a independencia politica

com a independencia moral, a ser verdadeiramente povo brasileiro, com uma litteratura sua, com um pensamento seu e uma tradição que lhe pertence.

E este povo novo, na sua entusiasta aspiração de autonomia, sentiu-se levado a exprimir com forma de entusiasmo os proprios sentimentos e pensamentos, sentiu-se enlevado por uma linguagem imaginosa, biblica, quer se a exprima em versos ou se sirva do rythmo mais livre da prosa. Porque o brasileiro é sempre poeta, mesmo quando concretisa o seu pensamento na estreiteza do verso e da rima. E é poeta, porque a imaginação nelle é juvenil; é expontanea, porque a sua vida está toda no porvir para o qual olha e se dirige confiante, cheio de esperança.

A. Piccarolo

Quem foi o primeiro a forjar o *mot de guerre* anti-wagneriano « *Zukunftsmusik* », — musica do futuro? Segundo uma carta de Luiz Spohr, ha pouco publicada num jornal parisiense, parece que se deve ao celebre violoncellista-compositor essa expressão commoda, que mais tarde tanto foi empregada nas polemicas musicaes. Parece, porém, que a versão é menos exacta. No seu opusculo intitulado *Lerico wagneriano de incivilidade, etc.*, Wilhelm Tappert, o erudito musicologo, fallecido em 1907, cita uma phrase que elle descobriu em um numero da *Berliner musikalische Zeitung*, jornal que já se não publica mais. Essa phrase, applicada a Berlioz, encontra-se num artigo assignado Gaillard, anno 1847, n.º 24 do jornal: « O sr. Hector Berlioz constituiu para si proprio uma orchestra, de modo que pode dirigir, quando bem lhe approver as suas obras e apresentar-nos o seu Hokuspokus musical que se chama nova musica ou ainda a musica do futuro (*die Musick der Zukunft*) ». Nesta epocha de 1847, Wagner estava ainda no *Tannhäuser*; o *Lohengrin*, terminou em anno seguinte, só devia ser representado em 1850. Os musicos do futuro eram então Berlioz, Chopin e Liszt. Na sua qualidade de pianista celebre, Liszt era o menos contestado desse triumvirato. Chopin, que morria dois annos mais tarde, era tambem um artista *hors ligne* e como tal o consideravam; mas a exteriorisação da sua personalidade não era tão em evidencia como a dos dois outros, nem possuía temperamento combativo. Na Alemanha, Liszt era o mais dissetido e uma brochura de 1859, assignada H. Goltwald escrevia: « Ha quinze ou vinte annos, Liszt era considerado o chefe da musica do futuro ». Desaparecendo da arena Chopin, constituiu-se o « infernal triumvirato » com Berlioz, Liszt e Wagner. Dos tres Wagner foi logo considerado, como o mais desenqueto e cujas obras eram mais tumultuosamente revolucionarias. Em 1861, data do escandaloso insuccesso do *Tannhäuser*, em Paris, um periodico de Vienna troçava da falta de futuro dos musicos do futuro, e um echo de França respondia: « On dit musique de l'avenir, car on croit toujours que ça va venir. »

O critico Luiz Ehlert escrevia na mesma occasião: « A musica do futuro não passa, em summa, e inexpressivamente comica.

Desde esse tempo até hoje as opiniões mudaram bastante. Os musicos do futuro são hoje os Debussy, os Vicent d'Indy e os Ricardo Strauss. Ainda por occasião de ser agora representada, em Paris, o *Rheingold*, de Wagner, um critico parisiense, e dos mais autorizados, disse que a musica wagneriana lhe parecia simples, a orchestração discreta, tão complicada é a musica de algumas das composições modernas, tão barulhenta a sua orchestração.

1.^a 2.^a

rall.

8

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a bass line with a melodic line and a fermata at the end of the first measure. The middle staff is a piano accompaniment with chords and a 'rall.' marking. The bottom staff is a bass line with a melodic line. A bracket above the first two measures is labeled '1.^a' and a bracket above the next two measures is labeled '2.^a'. A dashed line with the number '8' indicates an 8-measure rest in the treble staff.

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a bass line with a melodic line. The middle staff is a piano accompaniment with chords. The bottom staff is a bass line with a melodic line.

8

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a treble line with a melodic line and a fermata at the end of the first measure. The middle staff is a piano accompaniment with chords. The bottom staff is a bass line with a melodic line. A dashed line with the number '8' indicates an 8-measure rest in the treble staff.

First system of a musical score. It consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The top bass staff contains a melodic line with notes and rests, marked with *cresc.*, *rall.*, and *pp*. The middle treble staff contains a complex texture with triplets and other rhythmic patterns, marked with *f* and *pp*. The bottom bass staff contains a bass line with chords and single notes.

Second system of the musical score, continuing the three-staff format. The top bass staff features a melodic line with a long slur. The middle treble staff is filled with intricate triplet patterns. The bottom bass staff provides a steady bass line with chords.

Third system of the musical score. The top bass staff is marked *poco rall.* and contains a melodic line. The middle treble staff is marked *sfz* and features complex triplet patterns. The bottom bass staff is marked *p* and contains a bass line with chords. A measure in the middle treble staff is marked with a circled '8'.

veloz, mas sobretudo com discernimento firme e integro; porque as tintas, enquanto a parede está humedecida, apresentam certo aspecto, o qual depois de ella secca não é o mesmo. Por isso, é necessario que, nesses trabalhos a fresco, jogue muito mais no pintor o discernimento do que o desenho, e que elle tenha por guta uma pratica excessivamente grande, sendo summamente difficil o acabamento com perfeição. Muitos dos nossos artistas sabem-se muito bem nos outros trabalhos, isto é, nos a oleo e a tempera, e neste não acertam bem por ser elle realmente o mais vil, o mais firme e mais duradouro de todos os processos e aquelle que, depois de prompto, adquire continuamente mais belleza e unidade, infinitamente mais do que os outros. Este processo se purifica ao ar livre; defende-se por si proprio da agua e resiste valorosamente a todos os ataques do tempo.

É preciso, porém, acutelar-se da necessidade de ter de o retrocar com tintas que tenham colla ou gomma de ovo ou gomma ou adragão, como fazem muitos pintores; porque além da parede não mostrar claridade, as tintas ficam empannadas com esses retoques e dentro de pouco tempo se tornam pretas. Aquelles, porém, que deejam trabalhar em paredes, façam-no virilmente a fresco e não retoquem a secco; porque, além de ser isso cousa muito abjecta, abrevia muito a vida das pinturas.

O fundo, onde se tem fazer a pintura, parede, tela, ou painel, é coberto por um apparelho de cal ou gesso liso, ou intonaco, fresco e humido. Sobre este fundo é preso o cartão ou esboço sobre o qual estão desenhados do tamanho proprio, as figuras e accessorios destinados a occupalo. Sobre esse cartão, no sentido dos contornos, se passa um instrumento de ferro, em fórma de estyete um pouco rombudo, marcando o papel de modo a imprimir sobre esse apparelho molle linhas bastante claras para guiar o artista no seu trabalho. Este, que fez antes estudos a cores, trabalha servindo-se do modelo do mesmo modo que, com os outros processos, tendo a sua paleta diante de si com as tintas dissolvidas separadamente em diversas vasilhas, ou, como o sr. Bernardelli, em pó em compartimentos separados, que elle dissolve e mistura à proporção que vai delias necessitando.

Em todos os outros processos, tempera, cera, oleo, aquarella, mistura-se sempre com os pigmentos algum elemento fixativo, que os prende mecanicamente ao fundo.

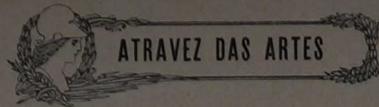
Na pintura a fresco, não se emprega nenhum elemento fixativo, sendo as tintas apenas trituradas e misturadas com agua, e postas immediatamente sobre o apparelho de cal humida. Dizem os chimicos que a fixação se faz pela formação, nelas e no fundo a que adherem, do carbonato de calcium. As tintas não se imbuem nem penetram no apparelho. Permanecem sempre á superficie, mas assegura firmemente a composição acima alludida, que actúa como uma pelle transparente sobre o apparelho. Assim, o fundo de cal ou gesso e as tintas superpostas seccam, como formando uma só massa, sendo impossivel fazer-se, sobre esta, nova pintura a fresco. O artista tem de pintar de modo a não servir successivamente retoques, porque estes, depois de secco o trabalho, só poderão ser feitos a tempera em que entra algum fixativo, como colla ou clara de ovo.

Esses retoques, não podendo ser feitos a fresco verdadeiro (deu-se o nome a quem diziam os antigos) pois que a agua continuada os faz desaparecer.

Do que faz dito se apprehende a difficuldade no emprego desse processo e os motivos que levariam pouco a pouco os artistas a abandonarem-no pelos outros processos, como a pintura a oleo, por exemplo, em que o pintor pode trabalhar por tentativas e apagar, retocar e repintar uma e muitas vezes o seu trabalho, até chegar ao effeito procurado.

É um processo que põe á prova a promptidão, a firmeza e a segurança de execução de um artista, o vigor do seu talento de colorista.

Nos tempos modernos, não são muitos os artistas que se têm utilizado desse processo; e se alguns, como Sargent e La Farge, têm alcançado grandes triumphos, revivendo-o, não é pequeno o numero dos que nelle só têm encontrado o insuccesso.



ATRAVEZ DAS ARTES

A direcção da Opera de Francfort aceitou para o seu repertorio o drama musical «Guntram», de Richard Strauss.

* * *

As novidades da Opera de Haya serão «Les Armallis» de Doret; «Thérèse» e «Griselidis» de Massenet; «Le Cobsar», de mme. Ferrari. O Metropolitan théâtre, de Nova-York, cultivará, nesta «saison», de preferencia a opera allemã. Brevemente, apparecerão o «Tannhäuser», o «Lohengrin» e o «Tristan e Isolde». Tambem a opera do compositor russo Tschaiorkvy, intitulada «Damas de paus» será cantada em allemão.

* * *

Já estão marcados os dias para os festivaes dedicados exclusivamente a obras de Richard Strauss, que terão lugar em Múnich.

Em 23, 24 e 26 de junho de 1910, o directorio dos theatros reaes de Múnich organizará no Prinz—regentent—Theater, tres representações, ás quaes se seguirão, nos dias 25, 27 e 28 do mesmo mez, tres concertos e duas matinéas. Para estas festas serão contractadas, além de cantores e virtuosos de nomeada, uma celebre sociedade orchestral e uma grande sociedade choral.

* * *

Formou-se, ha pouco, em Paris, uma nova empresa para concertos, emula dos conhecidos concertos Colonne, Chéviillard e do Conservatorio. A nova sociedade que adoptou o titulo de «Symphonia» organizará no «Théâtre des Arts», sob a direcção dos quatro regentes da grande Opera, quinze concertos orchestraes. Outros tantos concertos, dedicados a musica de camara, terão lugar na «Université des Annales».

* * *

O programma musical da capital italiana, para este inverno, é uma prova surprehendente da marcha victoriosa da musica classica allemã na terra dos seus amigos alliados. Estão projectados quarenta grandes concertos orchestraes e choraes, sob a regencia de Mascagni, Vincent d'Indy, Michael Balling, Wilhelm Mengelberg e Gustav Mahler. Ouvir-se-ão, nestes concertos, todas as nove symphonias de Beethoven, as quatro de Schumann, diversas de Schubert e Mendelssohn e algumas das mais importantes de Mozart. Ao lado desses grandes mestres, occupa tambem Brahms, com algumas obras, um lugar honroso no plano desses concertos. Foi creado um choro permanente com o fim especial de executar regularmente todos os annos a nona symphonia com choros, de Beethoven. A musica moderna allemã será representada pelo poema symphonico de Strauss «A vida de um heroe», de modo que, neste inverno, os romanos terão ensejo de apreciar, desde Bach até os tempos modernos, uma serie das maiores obras-primas symphonicas da musica allemã.

O celebre violinista hamburguez, Willy Burmester, comprou em Berlim, pelo preço de cem mil marcos, um Stradivarius de rara belleza. Este instrumento traz a data de 1717, justamente a melhor epocha da vida do seu fabricante. Este Stradivarius, é coberto com verniz vermelho e acha-se em estado de perfeita conservação.

Com a idade de 61 annos morreu, a 10 de novembro, em Berlim, o musico dinamarquez Ludwig Schytte que se tornou conhecido como pianista, compositor e professor. Schytte escreveu obras orchestraes, sonatas, musica de camara etc, mas são principalmente as suas peças para piano, que pela sua estrutura elegante e sua veia melódica tornaram o seu nome apreciado entre os amadores de piano.

Em Roma, a Sociedade internacional para musica de camara iniciará também o seu segundo anno com uma soirée sob a direcção de F. Spiro e dedicada exclusivamente a obras do grande Bach. Entre outras peças ouvir-se-á, pela primeira vez na Italia, o concerto em sol maior, para violino com acompanhamento de orchestra de cordas, de 2 flautas e do cembalo. Uma redução deste concerto para piano forte e violino, feita pelo dr. Spiro, foi editada pela casa Breitkopf & Härtel, em Leipzig.

Acaba de apparecer a 3.^a edição do opusculo «A symphonia depois de Beethoven» por Felix Weingartner, afamado regente e actualmente director da opera imperial de Vienna. E' um curioso exemplo de como se podem completamente modificar, com o tempo, as impressões que nos produzem as obras de certos autores. Quem conhece as duas primeiras edições com a sua critica completamente avessa ás produções symphonicas de Johannes Brahms, achará, por certo, grande interesse em observar, como Weingartner, nesta ultima edição, então, com uma sinceridade aliás muito louvavel, o seu «pater peccavi» perante o grande compositor.

O Conservatorio de Paris acha-se em um velho edificio que ha muito tempo está longe de satisfazer ás exigencias modernas. Entre os seus muitos meritos, contou o ministerio Clemenceau o de ter dado os primeiros passos para a construcção de um novo palacio digno das tradições gloriosas deste instituto. Para este fim, já a camara concedeu o credito de 3 milhões de francos para a aquisição do antigo collegio dos jesuitas, na aristocratica rua de Madrid. Projecta-se para o novo conservatorio, cuja construcção requer, pelo menos 2 annos, um edificio gigantesco dentro de um bello parque, no qual haverá também um pequeno theatro para estudos dos alumnos do instituto.

Com o concurso do Metropolitan Opera, de Nova-York, a Societê Musical de Paris dará de 15 de maio a 20 de junho proximo, uma serie de representações no theatro Chatelet. No repertorio figuram a *Aida*, *Mephistopheles*, *Cavalleria rusticana*, *Manon*, de Puccini, a *Gioconda e Palliagos*. Nestas representações tomarão parte notaveis artistas taes como Caruso, Chaliapine, Lina Cavalieri e Farrar. Muito provavelmente será executada a celebre missa de *Requiem*, de Verdi.

Uma carta inedita de Lamartine, dirigida ao architecto Lefuel e datada de 1862, publicada ha pouco, veio mostrar mais uma vez os terribes embaraços de dinheiro, que tanto amarguraram os ultimos annos do grande poeta.

O autor da *Graziella* vira-se obrigado a sollicitar assignantes para as suas obras, a angariar-lhes compradores. «Procuirei, escreve elle ao architecto Lefuel, contrahir um emprestimo litterario, mas nem a metade foi subscripta; tento, pois, de voltar ao meu trabalho... Encontrará inclusa uma lista com as condições modificadas, de maneira que o preço seja accessivel... Não tenho outro meio de pagar a minha divida aos que estão soffrendo as consequencias da minha insolvidabilidade presente. Devo pagar-lhes antes de morrer, com o preço de todas as linhas, que escrevi na minha vida laboriosa».

Descobriu-se em Toledo, numa dependencia da igreja de Santa Leocadia, um quadro, em muito bom estado, do celebre pintor Greco.

E' uma *Immaculada Conceição*; a figura da Virgem está cercada de cabeças de cherubins e ladeada de dois anjos, um delles tocando lyra e o outro cythara. Em baixo vê-se a representação da capella, objecto da doação, e á esquerda a assignatura do pintor.

A directoria do *Metropolitan Museum*, de Nova York, expoz recentemente ao publico as suas novas aquisições. Dentre estas a que tem sido mais admirada do publico, acostumado á classe nobre da escultura grega — os deuses e as deusas, os atletas e outras estatuas idéas — é a estatua de uma *Velha Mercadora*.

Esta nova aquisição do Museu representa uma camponesa velha, não exactamente do tamanho natural, com as costas curvadas de pessoa afeita aos trabalhos do campo.

Com o braço direito trazia um casal de aves e um cesto de fructas; ficaram as aves e o cesto; porém, o braço perdeu-se, e perdeu-se também o braço esquerdo.

A feição mais extraordinaria da estatua é o seu realismo, como se vê na acção representada por ella e nas feições caracteristicas do busto, porque, casados como estavam os gregos com o bello, fugiam a todo o realismo antipathico.

Nessa estatua, porém, o escultor tentou fazer um estudo da natureza na sua forma menos bella: as bochechas encovadas, os velhos olhos cansados, as linhas duras em torno da bocca, o pescoço e o peito encarquilhados. Parou ali, todavia; o seu instincto grego pela belleza da forma venceu-o. Deu á «velha» uma festa sem rugas, da qual a propria Venus se poderia orgulhar; pelas dobras do vestido que cahem tão graciosamente sobre se cobrissem a forma de uma moça, vê-se que elle lhe deu membros que fariam honra a uma Hebe, e os pés calçados de sandalias são de ordem a causar inveja a uma dansarina.

Mas, o lenço sobre a cabeça cahindo-lhe nas costas e protegendo o pescoço dos raios do sol, é semelhante aos usados actualmente pelas camponesas da Europa meridional.

As feições dessa «velha» foram mutiladas por algum vandalo, tendo sido necessario restaural-as em alguns lugares com gesso.

Quando chegou ao Museu, a estatua achava-se coberta de uma incrustação de humus. Removido este, encontraram-se vestigios de cor, rosêo vivo, nos debruns do capote, e verde escuro na sandalia de um pé.