

COLEÇÃO
CADERNO AZUL

Diracão: SERGIO MILLIET, DE PLACIDO E SILVA E LUIS MARTINS

1

MÁRIO DE ANDRADE

*Musica
do Brasil*

Seleção Alexandre Eulálio

0.981

24m

0309409/BCCL

GUAÍRA Limitada

CURITIBA - S. PAULO - RIO

COLEÇÃO

CADERNO AZUL

A fim de colecionar os mais belos trabalhos produzidos pelos escritores do Brasil, a Editora Guaiara Limitada organizou a interessante coleção "Caderno Azul". Sob a direção de Sérgio Milliet, Luís Martins e De Plácido e Silva, nomes consagrados nas letras pátrias, os "Cadernos Azuis" colecionarão tudo o que de mais significativo existe na cultura brasileira do presente. A comissão referida admitiu, até agora, os seguintes livros:

N.º 1 — MÚSICA DO BRASIL — Mário de Andrade — Este caderno contém dois estudos dos mais interessantes que Mário de Andrade escreveu: um sobre a evolução social da nossa música e outro sobre dansas dramáticas ibero-brasileiras.

N.º 2 — PSICANALISE DO CAFUNÉ — do Professor Roger Bastide, ilustre lente da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de S. Paulo.

N.º 3 — DON'ANA SOFREDORA — de Mário Neme. Livro de estréia do vitorioso intelectual bandeirante, que já impôs seu talento pelas páginas da imprensa.

N.º 4 — DUAS CARTAS NO MEU DESTINO — Sérgio Milliet — Essa novela de Sérgio Milliet, ilustrada por Tarsila, constituirá um notável acontecimento na paisagem do romance brasileiro.

MÚSICA DO BRASIL

2172

Andrade, Mario de

Musica do Brasil

780-981/An24m

(309409/89)

Copyright by Editora GUAÍRA Limitada.

2294

COLEÇÃO CADERNO AZUL

DIREÇÃO:

SÉRGIO MILLIET, DE PLÁCIDO E SILVA e LUIS MARTINS

♦ ♦ ♦ ♦

1

MÁRIO DE ANDRADE

MÚSICA DO
BRASIL

Desenho de PORTINARI

Coleção

ALEXANDRE EULÁLIO

Biblioteca Central

UNICAMP

1941

Editora **GUAÍRA** Limitada
CURITIBA - S. PAULO - RIO

CLASSIF. 730.962
 AUTOR Am24m
 V. EX.
 TÓMBO BCL 309409
 BC-AE

ML000037586

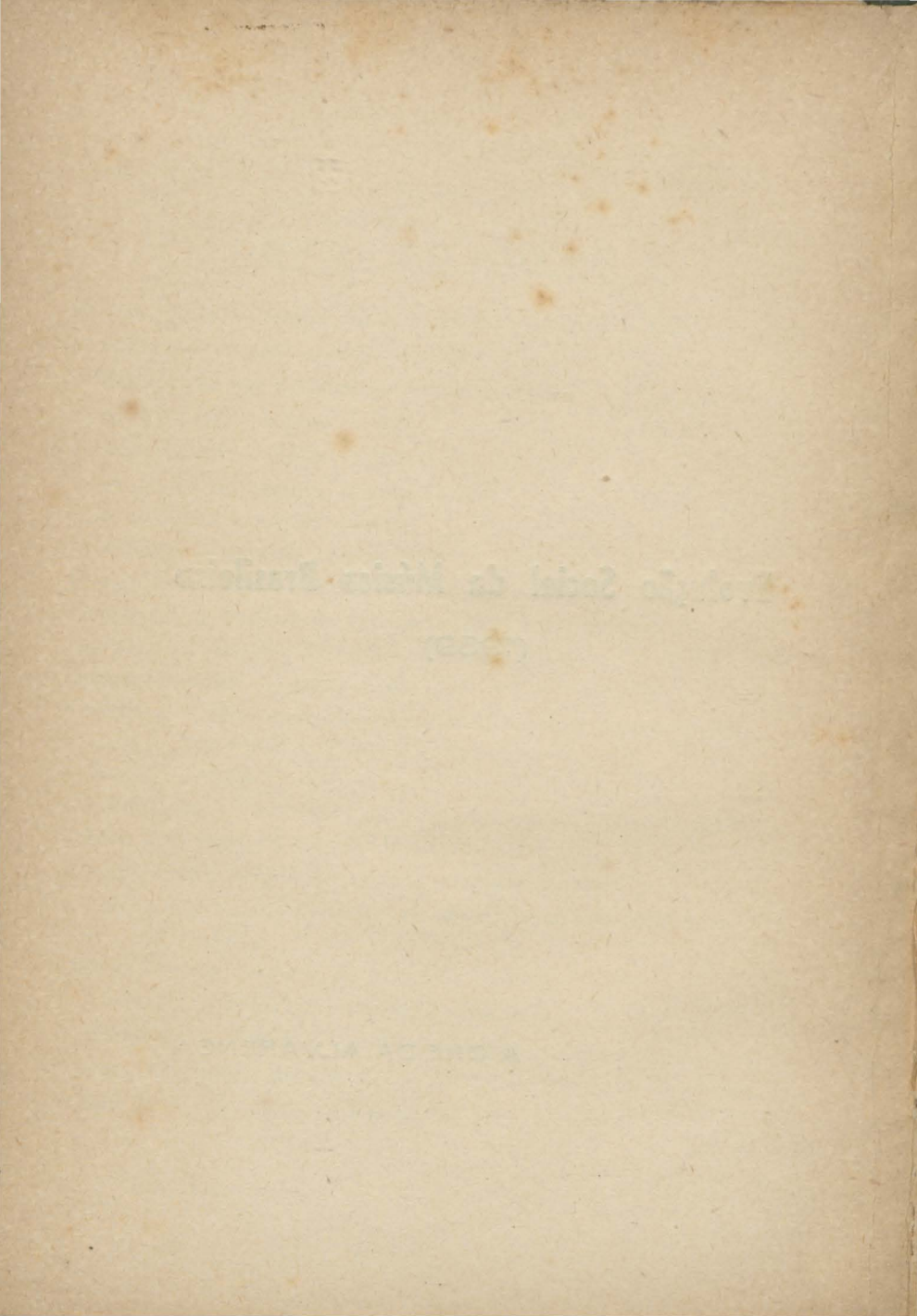
OBRAS DO AUTOR

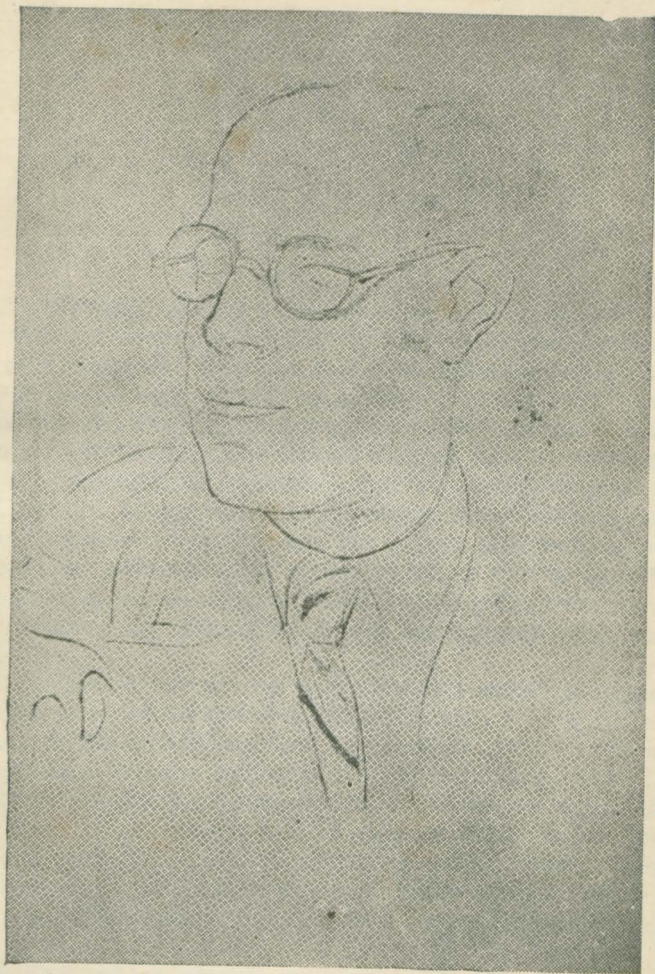
- Há uma Gota de Sangue em cada Poema** — poesia — 1917.
Paulicéia Desvairada — poesia — 1922.
A Escrava que não é Isaura — poética — 1925.
Losango Cáqui — lirismo — 1926.
Primeiro Andar — contos — 1926.
Amar, Verbo Intransitivo — idílio — 1927.
Clan do Jaboti — poesia — 1927.
Macunaima — rapsódia — 1928; 1937.
Ensaios sobre Música Brasileira — estética e folclore — 1928.
Compêndio de História da Música — 1929; 1933; 1936.
Modinhas Imperiais — história e antologia — 1930.
Remate de Males — poesia — 1930.
Fräulein — Trad de Amar, Verbo intransitivo, por M. Richardson Hollingsworth — 1933.
Belazarte — contos — 1934.
Luciano Gallet — introdução aos seus :Estudos de Folclore — 1934.
Música, doce Música — estudos musicais — 1934.
O Aleijadinho e Álvares de Azevedo — ensaios — 1935.
A Música e a Canção Populares no Brasil — ensaios bibliográfico — 1936.
Cultura Musical — oração de paraninfo — 1936.
O Samba Rural Paulista — folclore — 1937.
Namoros com a Medicina — crítica e folclore — 1938.
A Expressão Musical dos EE. UU. — crítica — 1940.
Música do Brasil — história e crítica — 1941.

Evolução Social da Música Brasileira

(1939)

A ONEIDA ALVARENGA





MÁRIO DE ANDRADE

I

A música brasileira, como aliás toda a música americana, tem um drama particular que é preciso compreender, pra compreendê-la. Ela não teve essa felicidade que tiveram as mais antigas escolas musicais européias, bem como as músicas das grandes civilizações asiáticas, de um desenvolvimento por assim dizer inconsciente, ou pelo menos, mais livre de preocupações quanto à sua afirmação nacional e social. Assim, se por um lado apresenta manifestações evolutivas idênticas às da música dos países europeus, e por esta pode ser compreendida e explicada, em vários casos teve que forçar a sua marcha para se identificar ao movimento musical do mundo ou se dar significação mais funcional.

De início, e sempre do ponto-de-vista social, a música brasileira teve um desenvolvimento lógico, que chega a ser primário de tão ostensivo e fácil de perceber. Primeiro Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade. Esta lógica de desenvolvimento, em vão a procuraremos assim tão firme nas outras artes, o que se explica muito bem: nas outras, pintura como poesia, escultura como prosa, e bem mais raro na arquitetura, o elemento individualista independente grandemente das condições técnicas e econômicas do meio.

Sem dúvida a técnica, no sentido de elementos práticos, estético-materiais de realização da obra-de-arte, (óleo, luz elétrica, mármore, bronze, imprensa, metrificação, etc.)

Co. em volume grande Mano?

depende muito das condições sociais do meio. Mas o artista, que é um informado pela necessidade natural de cultivar a sua arte, pode importar estes meios práticos por iniciativa exclusivamente pessoal e torna-los seus, mesmo aparentemente contra a coletividade. Isto se dá com frequência nas civilizações de empréstimo, mais ou menos desenvolvidas artificialmente e à força, como é o caso das nossas civilizações americanas. Desde muito cedo os escritores brasileiros escreveram e imprimiram livros, sem que tivessemos tipografias, buscando-as onde elas existiam. O Parnasianismo então, com a sua técnica do verso pelo verso e cultivo do castiçamento da linguagem, foi entre nós um fenômeno típico dessa importação de iniciativa particular, nada inexplicável, é certo, mas contraditório e aberrante. E defato: pela sistematização de ritmos franceses (o alexandrino, o verso octossilábico) e granfinismo do lusiparla pentado em Lisboa, o Parnasianismo veio perturbar violentamente a evolução da língua nacional e da nossa psicologia lírica, que os românticos estavam então criando. Estes sim, foram aqui um fenômeno tão lógico como na Europa, descendentes das revoluções burguesas da Independência. O Parnasianismo foi uma excrescência explicável mas derrotista, fruto legítimo de cultura ingênua e mais ou menos falsa, provocada pelo artificialismo obrigatório das nossas civilizações importadas, americanas. E efetivamente, quando a nossa intelectualidade literária retomou consciência de si mesma e do Brasil, nenhum escritor verdadeiramente relacionado com a contemporaneidade nacional pôde ser uma expansão serena do Parnasianismo; antes, retomamos os românticos e os naturalistas como guias.

Observe-se agora um dos nossos mais curiosos casos musicais. A expansão extraordinária que teve o piano dentro da burguesia do Império foi perfeitamente lógica e mesmo necessária. Instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano, o piano funcionou

na profanização da nossa música, exatamente como os seus manos, os clavicímbalos, tinham funcionado na profanização da música européia. Era o instrumento por excelência da música do amor socializado com casamento e benção divina, tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar. Mas, eis que, contradizendo a virtuosidade musical de palco, que durante o Império esteve muito principalmente confiada entre nós a cantores, flautistas e violinistas, o piano pula para o palco e vai produzir os primeiros gênios do nosso virtuosismo musical.

Ora, certamente não foi Chiaffarelli quem produziu a genialidade intrínseca de Guiomar Novais e Antonieta Rudge. Porem, a importação natural desse grande professor para a sociedade italianizada de São Paulo, produziu a floração magnífica com que a escola de piano da Cafelândia ganhou várias maratonas na América. Mas que esta floração pianística de São Paulo era uma excrescência social, embora lógica em nossa civilização e no esplendor do café, se prova não apenas pela sua rápida decadência, como pela pouca função, pela quase nula função nacional e mesmo regional dessa pianolatria paulista. O próprio, e incontestavelmente glorioso em seu passado, Conservatório de São Paulo, justificado por essa pianolatria, inspirado por ela, dourado inicialmente pelo nome dos seus professores pianistas (Chiaffarelli, Felix de Otero, José Wancolle), mandando buscar um professor de piano na Europa (Agostinho Cantú) quando o que lhe faltava eram o canto, o violino e mais cordas, formando dezenas e dezenas de pianistas por ano, propagando abusivamente a pianolatria por todo o Estado, o próprio Conservatório, no entanto, inconscientemente, sem que ninguém o pretendesse, e mesmo contra a sua orientação voluntariamente pianolátrica, teve que readaptar-se às exigências técnicas e econômicas do Estado, e adquirir uma função cultural muito mais pedagógica, profunda e variada que o internacionalismo industrial da virtuosidade pianística. E por isso, o que deu de mais significativo, não foram

os seus pianistas, mas produções outras. Foi uma literatura musical numerosa, com Samuel Arcanjo dos Santos, Savino de Benedictis, Caldeira Filho, Nestor Ribeiro, e especialmente os primeiros estudos de folclore musical, verdadeiramente científicos, com Oneida Alvarenga e seus companheiros da Discoteca Pública, todos formados no Conservatório. Foi a fixação em São Paulo de uma grande editora internacional, movida com dinheiros italianos, que contava certo com a venda das suas edições no meio italianizante do Conservatório; e que teve como consequência a publicação, em nossa língua, de ilustres obras didáticas italianas e outras. E foi, como seu mais característico produto, e mais elevado, não um pianista entregue à virtuosidade, mas um pianista que abandonou o piano pela composição, o compositor e regente Francisco Mignone. E, o que é mais interessante: mesmo obras de musicologia escritas fora dos muros do Conservatório, visam diretamente o estabelecimento pedagógico, como é o caso de livros importantíssimos como os de Fúrio Franceschini e Sá Pereira. Inda mais: o Conservatório se tornou um núcleo importante da composição nacional, não só pelos compositores que produziu, como sendo ainda obrigado a chamar ao seu seio, se protegendo com essa força moça que lhe escapava, e protegendo-a economicamente e com a sua autoridade, um grupo numeroso de compositores brasileiros ou abasileirados, de que basta citar apenas nomes principais como Camargo Guarnieri, Artur Pereira, e o mineiro Frutuoso Viana que pra São Paulo se transplantou.

E deste jeito, ao Conservatório de São Paulo se poderá aplicar exatamente o dito que atirou no que viu e matou o que não viu. Nascido de interesses financeiros, visando adular a pianolatria paulista que estava com o rei na barriga, um rei que tinha o cérebro de Chiaffarelli e os vinte dedos gloriosos de Antonieta Rudge e Guiomar Novais; nascido de uma excrecência virtuosística sem nenhuma justificação mais funcional e profunda, que nem sequer deu à composi-

ção paulista obras pianísticas que a caracterizassem, o Conservatório de São Paulo foi forçado pelas condições sociais do meio a se tornar um centro de musicologia e de composição.

É que a música sendo a mais coletivista de todas as artes, exigindo a coletividade pra se realizar, quer com a coletividade dos intérpretes, quer com a coletividade dos ouvintes, está muito mais, e imediatamente, sujeita às condições da coletividade. A técnica individual importa menos que a coletiva. E' perfeitamente compreensível o aparecimento no Brasil de um tão delicioso clássico da prosa portuguesa, no século XVII, como frei Vicente do Salvador, ou de um tão genial escultor como Antônio Francisco Lisboa no sóculo XVIII. Já seria de todo impossível um êmulo de Palestrina ou de Bach por esses tempos coloniais. Dado mesmo que ele surgisse, a música dele não existiria absolutamente. Porque a Colônia não poderia nunca executá-la. Nem tínhamos capelas corais que aguentassem com as dificuldades técnicas da polifonia florida, nem ouvintes capazes de entender tal música e se edificar com semelhantes complicações musicais. E, ou esse Palestrina dos coqueiros teria que buscar outras terras pra realizar sua arte, ou teria que engruvinhar sua imaginação criadora, na mesquinha confecção dos cantos-de-órgão jesuíticos ou na monótona adaptação de palavras católicas aos batepés irremediáveis da nossa tapuiada.

O desenvolvimento técnico da coletividade exerce uma função absolutamente determinante no aparecimento do indivíduo musical; e, historicamente, se aquela nos explica este, por sua vez o indivíduo musical nos fornece dados importantes para aquilatarmos daquela. Assim, as missas e motetes do padre José Maurício Nunes Garcia são uma prova irrefutável do que foi realmente a técnica musical da Colônia. Nós sabemos por viajantes e autores nossos que se fazia música altamente "perfeita" nesse antigo Brasil. Mestres

de solfa franceses importados por senhores de engenho; o ensino jesuítico musicalizando à européia a escravidão de Santa Cruz; óperas européias cantadas otimamente no Rio joanino, espantos de Neukomm e Saint-Hilaire. Às vezes, confundidos, somos levados a equiparar essa "perfeição técnica" a que atingira a nossa música de então, ao que compreendemos como "perfeição técnica" do que se fazia na Europa. Tudo é a mesma perfeição técnica. Mas a música do padre José Maurício opõe um desmentido a isso; e pela sua facilidade relativa, pela sua polifonia humilde, pelo doce divagar solístico dos seus próprios conjuntos, aliás coralizados quase sempre verticalmente, ela prova de maneira decisória que na mais hábil capela colonial, paga com os dinheiros gordos do rei, a habilidade era medíocre. Era ainda o monodismo que dominava sempre, dentro do próprio coro, apenas culminando na virtuosidade sentimental dos sopranistas de importação. O próprio conjunto orquestral era frágil, apenas relacionável ao que tinham atingido, um século antes, as orquestras de Manheim e de Viena.

II

Em seu desenvolvimento geral a música brasileira segue, pois, obedientemente a evolução musical de qualquer outra civilização: primeiro Deus, depois o amor, depois a nacionalidade. A Colônia realmente não conseguiu nunca se libertar da religiosidade musical. Duas espécies de escravos Portugal tinha que consolar aqui: o negro e o colono brasileiro. O incenso e o batuque místico imperaram com violência; e os próprios Jesuitas, por certo mais libertários e propulsores máximos aqui da religião verdadeira, serviram menos ao Catolicismo que à colonização, com seus processos de catequese, suas procissões, semanas-santas, igrejas e musicaria. Teatro próprio de escravo. Ao passo que o teatro profano, que é a arte mais coletivista depois da música, e ainda mais capaz que esta de fornecer qualquer espécie de consciência social a uma coletividade, não pôde viver aqui senão esporádico, e muitas vezes em manifestações insultantemente aristocratizadoras como aquela absurda realização cuiabana da ópera de Porpora, "Ezio in Roma" em 1790. E o nosso maior dramaturgo, o Judeu, nascido no Brasil, não poderia viver aqui. Só ponde se expandir em Portugal, pra morrer... Aqui, teria nascido morto. A Colônia se conservava colônia de um país sem milícia, especialmente à custa de incenso e batuque místico. O resultado brasileiro desse "panem et circenses", de pouco pão e muito circo, foi uma igreja pra cada dia do ano na cidade do Salvador; o Aleijadinho pra resguardar o incenso das ventanias alterosas; e o

padre Maurício pra sonorizar as naves consoladoras deste mundo purgatorial. Primeiro a técnica religiosa: órgão, coros e castrados em firmata. E, já fruto da terra, um primeiro grande músico religioso, o padre José Maurício.

Mas a música dos primeiros Jesuitas foi necessária e social, enquanto a religião é coisa necessária e social. A crença em Deus, a esperança na Divindade, tanto do ponto de vista espiritualista como etnográfico, não é uma superstição inicialmente imposta pelas camadas dominantes da sociedade, não. Parte de baixo para cima; e as massas populares dos clans são crentes por si mesmas, crentes por natureza, por aquele necessário espírito místico próprio das mentalidades incipientes. Espírito que é místico mesmo quando, a crer em viajantes e etnógrafos, não possui em certas tribos noção nítida e conceitual do que seja a Divindade. Mas sempre venera, senão os Daimônios, pelo menos os Antepassados. E essa crença comum no Ancestre, ou num Daimônio, ou em qualquer outra forma com que a mentalidade primitiva imagine as forças sobrenaturais, essa crença comum, se torna uma "religião", no sentido social de "religare", porque funciona como elemento de fusão defensiva e protetora da coletividade. E a música, ou melhor, o canto é o elemento mais litúrgico, mais imprescindível, pode-se mesmo dizer que *sine qua non* da entrada em contacto místico com o deus desmaterializado. Porque o canto é ainda um fluído vital, que pela boca se escapa daquela parte imaterial de nós mesmos que reside em nosso corpo. E' justamente o elemento mais propício, por ser idêntico, a nos comunicar com o fluído imaterial dos ancestres e dos espíritos, fluído este já liberto dos corpos e que anda nos ares banzando, mora onde quer ou plana serenamente na Terra sem Mal, de além dos Andes.

Não estou dizendo, é claro, que a mentalidade dos aventureiros portugueses e dos padres era essa, primária, dos chamados selvagens. Porém muitas circunstâncias a "primari-

zavam", a envelheciam ou infantilizavam, se quisessem: a carência de técnica, o contacto com o indígena, o distanciamento das forças civilizadas propícias ao ateísmo, e essa enorme doença sem remédio que é a presença da morte. E porisso a música, ou mais exatamente, o canto místico dos Jesuitas funcionava também como elemento de religião, isto é, de religação, de força ligadora, unaninizadora, defensiva e protetora dos diversos indivíduos sociais que se ajuntavam sem lei nem rei no ambiente imediatamente post-cabralino: chefes nobres profanos, aventureiros voluntários, criminosos deportados, padres e selvagens escravos. O principal embate se dava naturalmente entre as ambições do colono e a instintiva liberdade do índio, e era de todo minuto a ameaça de sossôbro total da colonização. A música mística dos Jesuitas veio então agir bem necessariamente e no mais lógico sentido social, como elemento de religião, de catequização do índio e concomitantemente de geral arregimentação. Encantava magicamente e submetia as forças contrárias, isto é, os índios; confortava quase terapêuticamente os empestados do exílio americano, isto é, os colonos e a todos fundia, confundia e harmonizava num grupo que as necessidades, ou melhor, a total carência de técnica e riqueza, tornava uma verdadeira comunidade sem classes, composta de indivíduos socialmente aplanados entre si.

Porque nesses primeiros tempos, os próprios chefes nobres eram, por efeitos da aventura, indivíduos de importância social quase que apenas diferenciável da dos outros colonos. Eram apenas reconhecidos como os mais hábeis, os de qualquer forma mais aptos — uma quase que apenas distinção espiritual de autoridade, perfeitamente equiparável à distinção física do mais forte e porisso aceito tacitamente como chefe, nos clans dos primitivos. Os representantes do rei português que vinham à testa das primeiras explorações, eram chefes da mesma forma que os tuxauas e morubixabas ameríndios, comendo, dormindo como os outros e com os outros, trabalhando muitas vezes como os outros e com to-

dos, pelejando na defesa comum, apenas lhes surgindo a função de autoridade nos momentos de religião (religare...) do grupo, nas cerimônias, nas guerras, nas investidas terra a dentro, nas dissensões entre colonos.

E por tudo isso, a música religiosa dos Jesuitas, popularmente humilde, era "litúrgica" na extensão mais primitiva e social que possa ter o conceito de liturgia. Era uma coisa imprescindível, *sine qua non*. E era mesmo mais litúrgica do ponto-de-vista social que do ponto-de-vista propriamente católico, pois que no Catolicismo da época, já então a música não fazia mais parte imprescindível do ofício divino, e toda a porção deste cantada pelo coro e pelos fiéis, era repetida pelo padre e seus acólitos junto do altar.

Mas se a música religiosa não fazia mais parte necessária da liturgia católica, ela foi socialmente nesses primeiros tempos, um elemento litúrgico de socialização dos primeiros agrupamentos. E tanto assim, que se tornou desde logo perfeitamente representativa daquela comunidade sem classes. Tornou-se universal (à europeia...) pelo emprego do canto católico dos portugueses, com os primeiros cantos-de-órgão e o gregoriano. Mas era ao mesmo tempo nacional e brasílica pela absorpção das realidades da terra e dos naturais que a possuíam, utilizando cantos e palavras ameríndias, danças ameríndias, generalizando o cateretê ⁽¹⁾, e até

(1) E' curiosíssimo notar que até hoje, em certas festividades coreográfico-religiosas conservadas tradicionalmente pelas populações rurais paulistas, a Dança da Santa Cruz, a Dança de São Gonçalo, as partes mais especialmente religiosas da cerimônia são continuadas por uma dança-de-roda geral, a que chamam cururú. Ora se trata de uma dança impressionantemente assimilável em seus passos e ademanes a certas coreografias ameríndio-brasileiras ainda atuais, reveladas pela cinematografia. Parece, pelo que sei, que a Dança da Santa Cruz vive exclusivamente, ou quase, nos vilajos muito atrasados que jazem nas partes não progredidas dos arredores da cidade de São Paulo. Alguns destes povoados (como Carapicuíba, onde mais viva se conserva a Dança da Santa Cruz) vêm das pri-

processos amerídeos de ritual místico, pois padres houve que chegaram a pregar, imitando a gesticulação e os acentos vocais litúrgicos dos piagas. Essa música foi pois, ao mais não poder, uma força que subiu de baixo pra cima, e viveu das próprias necessidades sociais da Colônia primitiva.

É só em seguida, com a fixação de certos centros, Baía, Pernambuco, e maior estabilidade deles com a organização guerreira das vilas, seus fortins e igrejas, fortificados já com idéia de permanência; com a objetivação, ritual e suntuária enfim, do princípio de autoridade dos chefes, donatários, provinciais, vivendo em seus bisonhos palácios: só então é que a música, embora religiosa sempre, vai passando aos poucos de necessária a desnecessária, não vem mais de baixo pra cima, e se torna um elemento de enfeite nas festas de religião. Agora, e desde certos centros mais firmados da segunda metade do primeiro século (Baía, Olinda) a música vai se tornando um instrumento de outra forma utilitário e utilizável. Morre o Deus verdadeiro da primitiva coletividade e não tem propriamente ressurreição. Eis que de súbito, quando mais garantido de sua estabilidade, bateu festeiro o sino da Ressurreição na igreja forte, percebeu-se que o Deus de baixo, o Deus popular que dava as colheitas, protegia nas guerras e igualava misticamente o agrupamento fôra substituído por outro, igualzinho ao primeiro na aparência, mas com outros princípios: um Deus singularmente escravocrata, que repudiava a escravização do índio mas consentia na do negro, um Deus gostoso, triunfal, cheio de enfeites barrocos e francamente favorável ao regime latifundiário. Foi este o deus que continuou na mesma função de goma-arábica e cola-tudo da coletividade. Coletividade, aliás, que

meiras povoações defensivas e de penetração, fundadas pelos Jesuítas em torno de Piratininga. No cururú religioso dessas danças tradicionais, julgo ver uma tradição jesuítico-ameríndia permanecida por quatro séculos.

não mora mais numa vasta e igualadora casa térrea, mas noutra... de vários andares.

Agora esta música religiosa não é mais víscera, é epiderme. Não é mais baixa, é elevada. Não é mais popular, mas erudita e nobre. Não é mais feia como a vida, mas pretende ser bela como a arte. E' sim ainda européia por ser católica, mas não é mais concomitantemente nacional. Não se utiliza de catterês, porem apenas de umas solfas importadas, e de última moda rococó, em que vêm uns sons, uns instrumentos, uns ritmos, umas melodias, uns textos exclusivamente europeus, no mais dominador e insensível esquecimento da terra e do primeiro brasileiro que já nasceu.

E desde então não há mais música propriamente na Colônia. Quero dizer: um elemento que a-pesar-de imediatamente desnecessário e estético, sempre exerce uma função religadora, correspondente à coletividade em que está se realizando. O que existe, a música que se faz aqui, religiosa ou não, assume todos os aspectos detestáveis da virtuosidade. E' uma enfeitação totalmente desrelacionada com o progresso espirtual da coletividade. Util apenas para alguns. Ritual perturbador que acompanha os chefes e lhes garante de mês em mês, diante do olho multitudinário, o milagre da transfiguração.

Não estou criticando e muito menos condenando, seria inútil, essa finalidade de puro virtuosismo autocrático e popularmente desfibrante, que tomou a música da Colônia e em que ela vai perseverar até o Império. Era uma fatalidade. Era uma fatalidade tanto da evolução humana, como da evolução social do país.

III

Eis que se faz a Independência, politicamente lógica, mas socialmente apenas numa aspiração. Fixara-se um império, importando-se imperadores e todo um sistema de distribuição de nobreza que eram pura superfectação, quase nada se baseando naquela aristocracia de tradição regional, força e riqueza que se forma naturalmente em qualquer país sob qualquer regime. E esta aristocracia nós também tínhamos aqui. A falsa independência e a nova nobreza vieram, no entanto, contribuir decisoriamente, burguesas por excelência como eram, para o predomínio da profanidade e da música amorosa.

Sim, com o Império, o batuque místico já não bastava mais para acalmar o nativo conciente de sua terra e de sua independência, e com os interesses voltados para a posse do seu purgatório. Deu-se a nossa Ars Nova. A música profana começou a predominar em duas manifestações especificamente características de sensualidade sexual: a modinha de salão, queixa de amores, e o melodrama, válvula de escapamento das paixões. A modinha já era manifestação intrínseca da coisa nacional, pouco importando a sua falta de caráter étnico e as influências que a faziam. Ela caracteriza perfeitamente, até mesmo nisso, a aristocracia à força, realmente burguesa pelo seu conceito e costumes, da classe predominante no Império. Porém, manifestação de lar, semi-culta, nem popular nem erudita, a modinha de salão jamais não terá funcionalidade decisória em nossa música. Só quan-

do se tornar popular, conseguirá prover de alguns elementos originais a melódica nacional. Mas assim mesmo, eivada sempre de urbanismo lavado e incompetente, como o fado e o tango, o seu jardim se abrirá sempre perigosamente enganador, menos propício à vernaculidade do canto que à vulgaridade alviçareira.

É realmente no melodrama que está concentrada a manifestação musical erudita do Império. O país que se dava o luxo de distrair verbas graves para sustento e herança duma casa imperial, se dava também o luxo de sustentar a mais rica e brilhante estação de ópera da América de então. E foi a segunda fase histórica da nossa música, e resultado da sua evolução técnica. O corista-solista da polifonia religiosa colonial, dominando no *superius* do quarteto, e culminando no sopranista importado, cantador de árias de ópera até durante a realização do ofício divino: teve como consequência natural o cantor de teatro. Mas como o Brasil não parece propício à criação de vozes belas, e não tinha escolas, não havendo cantor, importou-se. Foram os José Amat que domiciliaram-se aqui e outros que aqui vinham e ficavam por anos como a De La Grange. Fixaram-se entre nós as orquestras de teatro, tanto que as próprias representações em prosa frequentemente acabavam com a execução de bailes, pondo em moda no Império as danças importadas, a polca, a mazurca, a valsa, logo passadas aos salões familiares. E fixaram-se também os elencos melodramáticos. A ópera, de que o principal era importado, cantor como peças e instrumentistas, sincronizava sorrindo com a figura preguiçosamente ditatorial do Imperador, e com a fórmula política do Império, espúria e solitária em nossa América. O nosso teatro melodramático que, como teatro, podia se tornar eficiente, isto é, a manifestação mais pragmatista de arte que há, não passava de excrescência imperial e ricaça. Não tinha base nenhuma em nosso teatro cantado popular, então no seu período mais brilhante com os reisados, os pastorís, os

congos, as cheganças. Antes, era importado e solitário como o próprio Imperador.

É então que surge a maior figura musical que o Brasil produziu até agora, e que com o seu fecundo gênio vinha dar bases mais sólidas a todo esse castelo fundado na corredeira areia do litoral, Francisco Manuel da Silva. E' este o grande nome que a música brasileira apresenta em suas vicissitudes sociais. Dotado de uma visão prática genial que o levava a agir contra quaisquer impedimentos, este é o criador que funda a nossa técnica musical definitivamente. Viola o domínio da epidêmica iniciativa particular em que todo o nosso ensino musical se dispersara até então, concentrando nas mãos permanentes do Governo a educação técnica do músico brasileiro. E' o Conservatório. E ainda define o paroxismo melodramático da monarquia, criando a Academia Imperial de Ópera. E a fortuna lhe foi tão fiel que coroou toda essa fecundidade, tornando-o sem querer o autor do Hino Nacional Brasileiro. Francisco Manuel da Silva exerce em nossa música a finalidade que Guido D'Arezzo teve na teoria e prática da monodia européia. E' um coordenador, um sistematizador, um tecnicizador genialíssimo. Da mesma forma com que Guido D'Arezzo fixa a teoria, facilitando a prática musical, Francisco Manuel fixa a teoria, fixa a escola, e facilita e nacionaliza a ópera imperial, lhe dando organização permanente e sem aventuras.

E o resultado de tudo isso foi Carlos Gomes. E' quase impossível a gente imaginar a produção do campineiro sem a intervenção da existência de Francisco Manuel. O melodrama imperial o justificaria só por si?... Creio que não. Em todo caso, é a menos provável das hipóteses que Carlos Gomes fosse o que foi, sem Francisco Manuel da Silva. Porque são os benefícios, técnica escolástica e procura de nacionalização, que este concretizou em suas duas grandes empresas, que Carlos Gomes vai representar. E na luta para a

conquista de si mesmo, os dois momentos decisórios da fixação musical de Carlos Gomes, são a fuga pro Rio e consequente entrada no Conservatório fundado por Francisco Manuel; e a sua dedicação definitiva ao melodrama, com os êxitos de "A Noite no Castelo" e "Joana de Flandres", executadas na Academia Imperial de Ópera. Também fundada por Francisco Manuel. Do Imperador e da sua ópera, o que Carlos Gomes tirou foi o canto em italiano, o italianismo musical, a importação, o desrelacionamento funcional. Estas são as razões que me levam hoje a dizer em letra de forma o que, alguns anos atrás já disse em confidência a um amigo: quanto mais eu estudo Carlos Gomes, mais admiro Francisco Manuel.

Como arte, Carlos Gomes é a síntese profana de toda a primeira fase estética da nossa música, a fase a que chamarei de "Internacionalismo Musical". O que caracteriza essa fase? Se dissermos que a evolução social da música brasileira se processou por estados-de-consciência sucessivos, esse primeiro estado-de-consciência foi de internacionalismo. Importava-se, aceitava-se, apreciava-se, não música européia, pois que não existe propriamente música européia, mas as diferentes músicas européias. O colono ainda tinha a justificação de sublinhar com isso o estado de subalternidade em que queria conservar a possessão deste Atlântico, e era sempre a troca de quinquilharia, fitas e contas coloridas da indústria européia que ele trocava aqui pelo pau-brasil, o açúcar, o ouro. E era com essas fitas e continhas que os nossos compositores se enfeitavam, para bancar de ótimos técnicos e aspirar à celebridade.

Porque a isto nos conduz o estado-de-consciência internacionalista. Sei bem que, mais enceguecidos ainda, muitos compositores tardios, écos preguiçosos desses tempos mais cómodos, escamotearam agora a palavra "internacionalista", a substituíram por outra, e vem nos falar cantando

de música universalista", de "música universal" (1). Isto é um verdadeiro primor de ignorância sociológica, pois nem sequer o proletariado urbano, universalista por fatalidade econômica e técnica, já produziu música popular que de qualquer modo se possa dizer universal. E um verdadeiro universalismo étnico é sonho para um futuro por demais remoto, pra que possamos argumentar com ele por enquanto. Sonho, aliás, que nenhuma experiência da história humana pode confirmar. A tal de "música universal" é um esperanto hipotético, que não existe. Mas existe, não posso negar, a música internacionalista, a granfinagem tediosa e fatigada dos "Transatlântiques" da comédia célebre.

E quais os efeitos certos e provados desse internacionalismo que ainda não pode ser universalismo nem talvez o seja nunca? E' que quando o compositor se deixa assim levar por uma inspiração livre de sua nacionalidade, cai noutra nacionalidade que não é a sua. Quero dizer: imagina estar fazendo música universal e na verdade está sob o signo Debussy-Ravel e então é afrancesado; ou está sob o signo Puccini-Zandonai e então é um italianizado; ou sob o signo Wagner-Strauss e até parece ariano. Na melhor das hipóteses, cai num atonalismo de sistema e então, menos que austríaco é um copista de Schoenberg;

E os poetas modernistas, meu querido Mário?

(1) Parece que me contradigo, negando aqui a existência de música "universal", depois de ter classificado assim a música religiosa da Colônia. Não há contradição. Naquele passo eu encarava a música do ponto-de-vista social. Verifiquei, portanto, aliás com um reticencioso "à européia", que a música, enquanto religião, enquanto elemento dinâmico e interessado de congraçamento e reconhecimento dos "socii", se e nos universalizava, necessária e preliminarmente aceita. Não era contemplação, era ação. Neste sentido, a música das religiões universalizadas é tão universal como a locomotiva e o futebol. Mas agora estou tratando, tecnicamente e não mais socialmente, dos elementos constitutivos da música, enquanto criação estética, enquanto produtora de obras-de-arte. Neste sentido é que nego a existência de uma música "universal".

quando não se deslumbra com excessos de percussão, ritmos obsedantes, linhas em polifonia pluritonal e temos mais um estravinsquiano. E também é preciso não esquecer os miríficos "Sem Caráter", raros é verdade, mas insolentes em sua habilíssima ostentação. Me refiro aos Mendelssohn, aos Meyerbeer, aos Tschaikowski e outras acomodaticias colchas-de-retalhos, espécie de forno crematório do cisco de muitas raças. Não há música internacional e muito menos música universal; o que existe são gênios que se universalizam por demasiado fundamentais, Palestrina Bach, Beethoven, ou mulheres que se internacionalizam por demasiado fáceis, a "Traviata", a "Carmen", "Butterfly". Porém, mesmo dentro desta internacionalidade ou daquela universalidade, tais músicos e tais mulheres não deixam nunca de ser funcionalmente nacionais.

Não quereria para mim o drama desses compositores profanos da fase internacionalista. Esforços graves eles fizeram, e o que é pior, nada compensadores, para adquirir uma realidade social mais legítima e brasileira. Refletiram nesse esforço, ingênuamente atrasados, o romantismo indianista, e nos deram "O Guarani" "O Escravo", "Moema" e outros sonhos e quimeras. Em todo caso, Carlos Gomes, com as suas duas óperas brasileiras, assumiu uma finalidade social-nacional respeitável, fazendo-se o éco, embora romanticamente indianista, do movimento pela abolição. E que esse éco era conciente, o prova a dedicatória do "Escravo".

IV

Ao nascer da República, a nossa música erudita estava nessa situação, era internacionalista em suas formas cultas e inspiração, e ainda muito longínqua da pátria, a-pesar-dos esforços de Francisco Manuel e Carlos Gomes. A República vinha dar muito maior sentido americano e democrático ao Brasil. Já não éramos mais uma excrescência monárquica e aristocrática dentro das terras americanas. Era portanto de se prever que isso tivesse uma repercussão profunda no desenvolvimento social da nossa música e na sua orientação estética. Mas não foi exatamente assim.

A criação genial de Francisco Manuel tinha necessariamente que produzir frutos azedos antes de frutos doces, à feição de certas árvores que nas primeiras frutificações são apenas promessas de generoso futuro. E com efeito, é do Instituto Nacional de Música que nascem, derivam ou nele se agrupam os numerosos compositores nacionais da República recém-nascida. A composição principia se tornando uma forma constante da nossa manifestação erudita, além da virtuosidade; mas essa composição ainda é sistematicamente internacionalista. Assim, o Instituto de Francisco Manuel viera desenvolver e proteger a produção, fizera dar enorme passo à técnica de compor, mas ainda não conseguira libertar essa produção e essa técnica da tutela geral da Europa internacionalista. Os compositores que caracterizam esse primeiro período da República são assim tipicamente internacionalistas. O grande Henrique Oswald,

Leopoldo Miguez, Glauco Velasquez, Gomes de Araújo, Francisco Braga, Barroso Neto (estes dois em sua primeira maneira) e outros bons representantes dessa fase inicial republicana, é justo verificar que já apresentavam uma técnica suficientemente forte para que a nossa música alimentasse umas primeiras aspirações de caminhar por si. A isto nos levava em principal aquele conservatório criado por Francisco Manuel. E não era tudo. Se as guerras do Sul tinham contribuído para acendrar no peito brasileiro a convicção mais íntima de uma pátria completa e unida, por outro lado um simulacro de independência econômica e relativa fartura, com o surto do café, tornara propícias as afirmações da personalidade nacional. E, pois, pondo de parte o frágil nacionalismo meramente titular e textual das duas óperas indianistas de Carlos Gomes, não parece apenas ocasional que justamente na terra-da-promissão paulista, recém-descoberta, surgisse o primeiro nacionalista musical, Alexandre Levy. Nem parece ocasional que imediatamente em seguida, Alberto Nepomuceno desça do seu Nordeste, maior mina conservadora das nossas tradições populares, para se localizar no Rio, cidade que, emprestada para capital do país, principiava se divertindo mais largamente com as primeiras mesadas satisfatórias que lhe chegaravam da terra-da-promissão. E realmente são estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista.

Isto aliás era ainda forçado com a definitiva e impressionante fixação da nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular. Com efeito, durante a Colônia, a bem dizer não tivemos música popular que se pudesse chamar brasileira. Esta expressão voluntariosa de nacionalidade não interessava à Colônia, e seria mesmo prejudicial à subalternidade a que a terra e seu povo tinham que se sujeitar. A escassa documentação existente tende a provar

que os negros faziam a sua música negra lá deles, os portugueses a sua música portuguesa, os índios a sua música americana. E' só no fim do século dezoito, já nas vésperas da Independência, que um povo nacional vai se delineando musicalmente, e certas formas e constâncias brasileiras principiam se tradicionalizando na comunidade, com o lundú, a modinha, a sincopação. Logo em seguida, e com bem maior exigência popular então, se fixam as nossas grandes danças-dramáticas, os reisados, as duas Cheganças, os Congos e Congados, os Cabocolinhos e Caiapós, e o Bumba-meu-Foi, alguns destes provavelmente compendiados rapsodicamente e "arranjados" no texto e na música por poetinhos e musiquetes urbanos bem anônimos. O Bumba-meu-Boi sobretudo, já era bem caracteristicamente e livremente nacional, pouco lembrando as suas origens remotas d'alem-mar e celebrando o animal que se tornara o substitutivo histórico do Bandeirante, e maior instrumento desbravador, socializador e unificador da nossa pátria, o Boi. Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros da República, com a modinha, já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça.

Pois era na própria lição européia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade. Já então o Grupo dos Cinco na Rússia, criando sistematicamente sobre as manifestações musicais populares do seu espantoso país, tinham conseguido nacionalizar e tornar independente a música russa. A música espanhola, por seu lado, já criara e definira nacionalmente a zarzuela, mas sempre é certo que Albeniz e Granados ainda

eram apenas contemporâneos dos nossos dois compositores. Mas, em compensação, o exemplo da Alemanha pesava enormemente ao lado do russo; e já então, além da nacionalização definitiva do lied com Schubert e Schumann, a música sistematicamente tradicionalista e mesmo voluntariamente nacionalista de Brahms e especialmente de Wagner, estava quase agressivamente, quase hitleristamente firmando a consciência musical germânica, sempre tendo por base o lied nacional. Esta nacionalização por meio da temática popular foi o que tentaram Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. E neste sentido, embora ainda deficientemente, eles não são apenas profetizadores da nossa brilhante e inquietada atualidade, mas a ela se incorporaram, formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira.

Mas se, como falei, a primeira República não conseguiu abrir uma fase nova em nossa música, seria uma falsificação louvaminheira de que sou incapaz, atribuir à Segunda República os méritos dessa importante evolução. Não. Foi a Grande Guerra, exacerbando a sanha nacional das nações imperialistas de que somos tributários, que contribuiu decisoriamente para que esse nosso novo estado-de-consciência musical nacionalista se afirmasse, não mais como experiência individual, como fôra ainda com Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, mas como tendência coletiva. Poucos anos depois de finda a guerra, e não sem ter antes vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, Vila Lobos abandonava conciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos. Logo formaram a seu lado seus companheiros de geração, o malogrado Luciano Gallet e Lourenço Fernandez. Se entraram simpaticamente no movimento novo, em especial dois compositores do primeiro período republicano, Francisco Braga e Barroso Neto. E em seguida vieram os novos com

abundância, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana, Radamés Gnattali, que são os que escolho como até agora mais realizados, pra citar. Mas é toda uma falange numerosa, irregular como valor, irregularíssima como técnica, bastante palpadeira na construção das suas obras, sendo raro aquele que realmente procura se aprofundar mais honestamente no conhecimento do seu *métier*.

De todas as fases por que tem passado a música brasileira em sua evolução, a mais empolgante é sem dúvida esta contemporânea. Todas as outras foram mais ou menos inconcientes, movidas pelas forças deshumanas e fatais da vida, ao passo que a atual, embora também necessária por ser um degrau evolutivo de cultura, tem a sua necessidade dirigida e torcida pela vontade, pelo raciocínio e pelas decisões humanas. Ela vem porisso acrescida de um interesse mais dramático, derivado da luta do homem contra as suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos, e dos esforços angustiosos que faz para não se afogar nas condições econômico-sociais do país, sempre na esperança generosa de conformar a sua inspiração e as manifestações cultas da nacionalidade numa criação mais funcionalmente racial. Este é o sentido profundo, a realidade grave do nacionalismo musical em que ainda se debate a nossa música erudita dos dias atuais.

E' certo que esta Fase Nacionalista não será a última da evolução social da nossa música. Nós ainda estamos percorrendo um período voluntarioso, concientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador. O compositor brasileiro da atualidade (1) é um sacrificado, e isto ainda aumenta o valor dramático empolgante do período que atravessamos. O compositor, diante da obra a construir, ainda não é um ser

(1) Está claro que me refiro exclusivamente aos que pesquisam sobre a coisa nacional. Os outros, não se consegue descobrir um que possa deixar ao menos um cromosomazinho de talento para os filhos.

livre, ainda não é um ser "estético", esquecido em consciência de seus deveres e obrigações. Ele tem uma tarefa a realizar, um destino prefixado a cumprir, e se serve obrigadamente e não já livre e espontaneamente, de elementos que c levem ao cumprimento do seu desígnio pragmático. Não. Se me parece incontestável que a música brasileira atravessa uma adolescência brilhantíssima, uma das mais belas, senão a mais bela da América; se é lícito verificar que há um compositor brasileiro que se coloca atualmente entre as figuras mais importantes da música universal contemporânea; se nos conforta socialmente a consciência sadia, a virilidade de pensamento que leva os principais compositores nossos a esta luta fecunda mas sacrificial pela nacionalização da nossa música: não é menos certo que a música brasileira não pode indefinidamente se conservar no período de pragmatismo em que está. Se de primeiro foi universal, dissolvida em religião; se foi internacionalista um tempo com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola; se está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma: ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leoncavallo.

Por enquanto nos falta é o gigante. Na verdade a situação do compositor brasileiro contemporâneo é muito difícil. De maneira geral, e com a ressalva apenas de uns três ou quatro, falta-lhe técnica, e o estado econômico do país é que mais condiciona esta falha.

Não há dúvida que vários dos nossos músicos são profundamente deshonestos nisso de, aproveitando a brumosa anarquia cultural em que vivemos, se improvisarem compo-

sitores, cientes de que na escuridão da noite todos os gatos são pardos. Alguns desses compositores chegam a conhecer muito por alto apenas, certos elementos primários da composição, que eles poderiam aprender por si sós, mesmo à revelia da escola e contra as barreiras da pobreza. Incapazes do tratamento de um tema e convencidos que a polifonia consiste em atrelar a uma melodia uma outra linha sonora sem a menor significação musical. E mesmo em obras menores, um minuto a dois de piano, percebe-se com facilidade que vivem exclusivamente do cantar dos uccellini, apenas ajuntando à cantiga umas harmonias "cavadas no piano", como se diz em gíria profissional, umas brumas sonoras meio estranhas e granfinas, achadas por acaso com o muito mexer dos dez dedos nas teclas. Descoberta a bruma, pulverizam com ela o trechinho, do princípio ao fim, pois numa coisa estes Cabrais do acaso são cueras: no uso e abuso do pedal harmônico e do basso ostinato, tábua de salvamento para todas as angústias da música vertical.

Em todo caso, pelas exigências mesmas da especialização, nem de longe o caso dos nossos músicos se assemelha ao da nossa literatura, em que as gerações mais novas parecem destinadas a provar que se pode ser escritor sem saber escrever. O movimento modernista, eminentemente crítico por natureza, parecia implicar numa grande evolução ulterior de cultura, mas tal não se deu. Os novos não aguentaram o tranco. E o despolicimento intelectual do país, de editores, jornais e revistas especialmente, a camaradagem da crítica tão madrinha como comodista, permitiu esse estado assombroso de coisas, cujo menor defeito ainda é a superstição nacional do talento. E hoje alguns dos nossos ficcionistas mais celebrados, gozam a volúpia do seu enorme talento, embora sejam, com alguma lisonja, pouco menos que analfabetos.

A situação da música é bastante melhor, por felicidade. Afinal das contas, pode-se escrever uma novela sem saber o

que é um silogismo ou que Tiradentes . . . não está enterrado em Vila Rica. Mas a composição de um trio ou mesmo de qualquer obra solista que dure cinco minutos, implica tais problemas técnicos, que em geral o compositor se recolhe ao minuto escasso e não muito envergonhador, da peça característica. Só mesmo os cabotinos deslavados se atiram a áfricas daquelas. E a música, talvez por não se utilizar em sua mensagem, das circunvoluções e labirintos da consciência que tudo perdoa, inda conserva o pudor dos irracionais. São raros nela os cabotinos deslavados.

Mas a falta geral de técnica do compositor brasileiro é principalmente determinada pela nossa situação econômica. A hegemonia financeira de Buenos Aires na América do Sul, foi útil um tempo, nos libertando da excessiva concorrência do músico internacional importado e permitindo com isso maior estabilidade na situação econômica do virtuose nacional. E' possível que o Brasileiro seja musicalmente mais bem dotado que o Argentino ou o Uruguáio. Porem não é contando com vaidadinhas improváveis que se organiza a força e produção de um povo, e todos nós estamos cansados de saber que uma Teresa Carreño aparece em qualquer parte insólita. A possível superioridade em número, valor e mesmo expressões geniais, do virtuose brasileiro, em principal do pianista, alguns destes conseguindo com normalidade se internacionalizar, me parece especialmente derivada das nossas condições nacionais. O campo era mais vasto, mais numerosas as cidades favorecidas por dinheiros públicos e exigentes de festa, em sua prosápia de capitais de Estados. Além disso, nas duas cidades grandes brasileiras, Rio, São Paulo, a concorrência do virtuose internacional principiava rareando, portado ele aquí só de passagem muitas vezes, no seu transporte para Buenos Aires.

Mas em seguida, com a queda do café e a depreciação mesmo interna do dinheiro nacional, a situação da nossa música se tornou intolerável. Isso justamente em pleno surto

da fase nacionalista, quando mais o compositor brasileiro precisava de circunstâncias favoráveis de concorrência e exemplo estranho, e meios de se produzir e se pagar, que lhe aprofundassem a técnica. E os próprios atos do Governo, pouco enérgicos e pouco clarividentes, não conseguem de forma alguma melhorar as nossas condições técnicas. Antes de 1929, São Paulo, quase rico, chegou a manter três orquestras e dois quartetos. Um golpe clarividente do Governo uruguáio conseguiu em pouco tempo montar uma orquestra que já se pode chamar de primeira ordem, por meio de uma taxaão, se não me engano, dos rádios. E o Uruguai chamava para a sua capital o melhor regente estrangeiro que já se domiciliou no Brasil, Lamberto Baldi, o único que de-fato conseguiu se interessar pela composição brasileira. E com isso, outros instrumentistas brasileiros de São Paulo eram chamados a Montevidéu indiscutivelmente, pois que mais bem pagos, em dinheiro mais forte, lhes permitindo elevar o seu nível de vida. O sinfonismo entrou em São Paulo em morno abatimento. A música dos conjuntos de câmara por algum tempo desapareceu.

No Rio de Janeiro a situação, se não é pior, em nada se avanta à de São Paulo, como possibilidades de enriquecimento técnico do compositor. A reforma do Instituto Nacional de Música, em 1931, a bem dizer foi uma aspiração de araras. (Eu estava entre essas araras assanhadas). Era uma criação quase lunática em sua energia, em sua severidade, na elevação imediata de nível de cultura que exigia dos candidatos à música. E principalmente aberrava de todas as nossas péssimas tradições musicais e das nossas condições do momento (momento que ainda perdura...) em seu ideal socializador de fazer do músico brasileiro uma normalidade culta, uma classe fortemente dotada de sua técnica — desatendendo por completo a essa superstição do talento individual, que é a nossa única mística de país sem cultura. A reforma ignorava os gênios, num país em que somos todos

gênios. O resultado, se não foi desastroso, foi nulo. E a atual Escola Nacional de Música está quase nas mesmas condições de insuficiência para o preparo técnico do músico brasileiro, em que estava antes de 1931.

É que a reforma implicava não apenas a modificação do estádio de cultura geral dos alunos, mas sobretudo subentendia uma transformação radical do corpo docente. Isso não se teve a energia de fazer. Com algumas poucas exceções, o corpo docente da Escola Nacional de Música é um viveiro de espectros velhos ou prematuramente envelhecidos, dormindo no ramerrão, só saindo da sua lengalenga para os bailados das briguinhas internas. Talvez não haja no mundo outra escola inutilizada por tanta politiquice e tanta pretensão pessoal.

A bem dizer todas as reformas são boas ou não inúteis, o que primordialmente se exige é que os professores sejam bons. E carece ter a coragem de reconhecer que com auri-verdes patriotadas não se concerta coisíssima nenhuma. Há que chamar professores estrangeiros; há que radicá-los à terra por meio de contratos severos, mas generosos. Há que trazer para a docência musical do país, homens tradicionalizados em civilizações mais experimentadas, onde ao menos já esteja estabelecida essa verdade primeira que para praticar honestamente um ofício é preciso aprendê-lo bem. Mas diante da ineficácia da reforma de 31, clama-se por nova reforma! E' pretender tapar um rombo, abrindo outro rombo adiante.

Mas a técnica deficitária do compositor brasileiro não deriva exclusivamente disso. Talvez nem mesmo especialmente disso, pois o que a escola pode dar, em último caso o artista pode em grandíssima parte suprir com a leitura, o trabalho individual, o conselho dos bons. O desastre maior é a impossibilidade em que está o compositor brasileiro de se experimentar a si próprio. Além de ouvir muito pouco a música alheia, a si mesmo é que o compositor quase nunca

se ouve entre nós. O conhecimento técnico é insuficiente pra dar técnica. Toda técnica se forma na experimentação. E' quase inútil a um compositor que "sentiu" visualmente na sua partitura o contracanto de uma flauta no grave, lhe dizer o livro ou o regente experimentado que aquilo não se ouve no conjunto sonoro. O aconselhado pode obedecer, pode mesmo se convencer da verdade e modificar a sua disposição instrumental, mas jamais aprenderá, no sentido em que todo aprendizado é uma norma de conduta que se adquire. Na primeira ocasião o artista reincidirá, não no mesmo erro, mas em erro idêntico de disposição sinfônica. Ou fugirá, amedrontado, de uma porção de bons efeitos pressentidos. A lição grande, no caso, a lição que fica marcada na carne, é o compositor ouvir que... não ouviu o contracanto. Mas como poderá o músico brasileiro aprender, se às vezes passa mais de ano sem que uma só das suas obras sinfônicas ou para qualquer espécie de conjunto seja executada!

O pior é estarem orquestras como quartetos ou corais nas mãos de diretores estrangeiros ou pouco menos que estrangeiros, tudo vestido de guaraní, mas indiferentes à coisa local, ignorantes dela, incapazes de compreendê-la e se integrar nela. O que apenas pretendem esses diretores é conservar a todo o custo o lugar conseguido, obedecendo servilmente ao gosto de um público de capitais internacionalizadas como São Paulo e Rio. Público em que além da porcentagem de ouvintes nacionais não ser talvez nem sequer predominante, o péssimo é ser um público preguiçoso, inerte, ignaro, que exige só as obras mais tradicionalmente fáceis e os pinchos malabarísticos da brilhação e da virtuosidade. Tschaikowski. Tsssssssssschaikowski. De modo que quando um regente desses ou um quarteto (excluo aqui apenas o conjunto Borghert) condescende em executar uma obrzinha de compositor nacional, o faz apenas pra se descartar de uma imposição legal, repudiando no íntimo o trabalho, e se queixando dos poucos ensaios, por fingimento. E as obras são

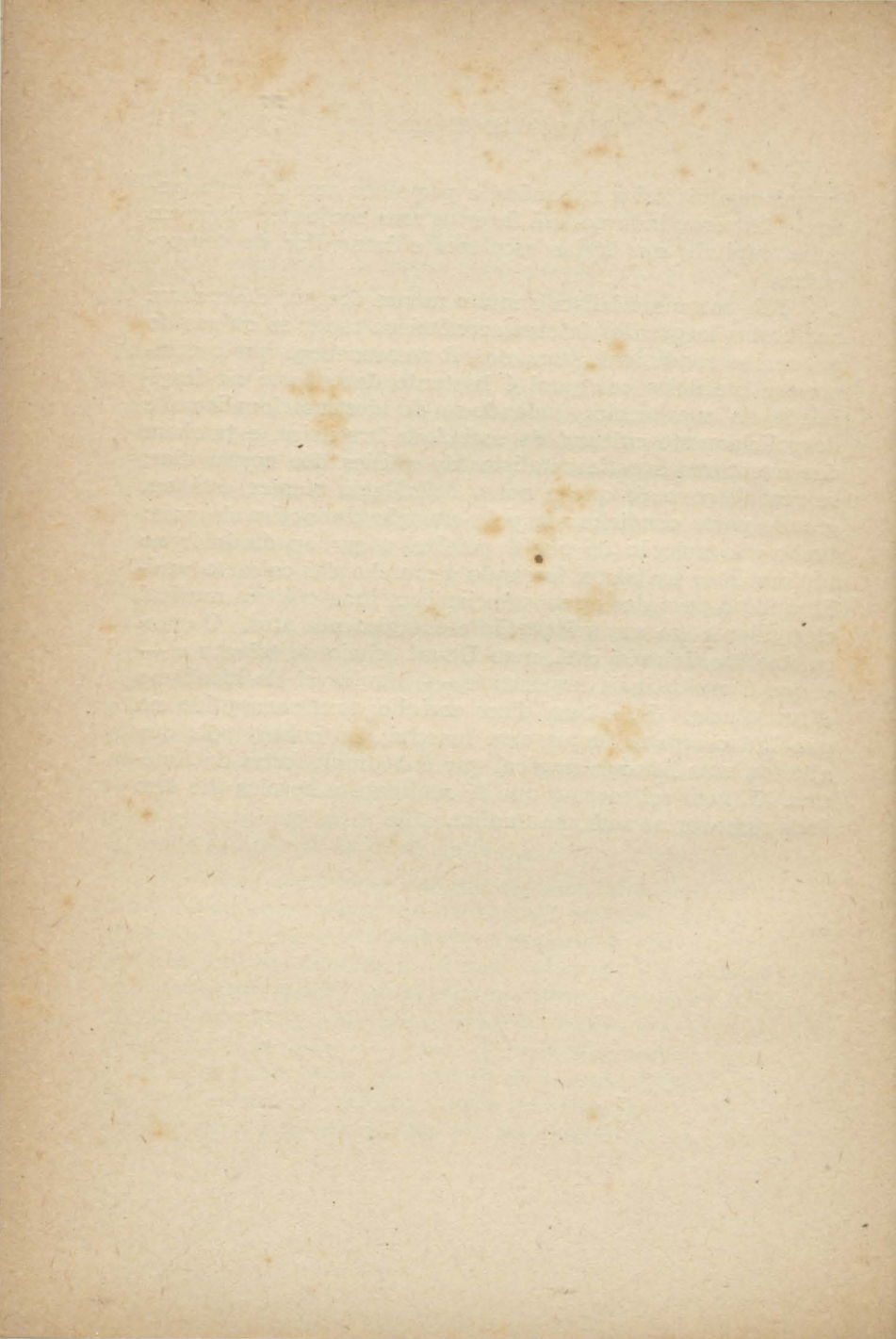
executadas tão à pressa e tão mal, que o compositor nunca pode saber ao certo se não ouviu o seu malsinado contracanto porque este não se ouve mesmo, ou porque a peça foi mal compreendida, e ainda mais pessimamente executada. E assim ele não pode melhorar a experiência da sua técnica.

É neste sentido que a falta de uma real concorrência estrangeira está nos causando enorme prejuízo agora. Nos falta a concorrência de orquestras, de quartetos, de corais estrangeiros que estabeleçam o contraste da deficiência nacional e ponham em brio os que podem melhorar os nossos conjuntos musicais. Nos falta a concorrência da audição constante de música moderna estrangeira, de alta qualidade, que permita ao compositor brasileiro experimentar confrontos, reconhecer suas deficiências, seus defeitos, o seu pior e o seu melhor, o errado e o certo dos seus caminhos. Nos faltam os conjuntos nacionais dirigidos por artistas autênticos, executando compreensivamente numerosa música nacional, para que esta acuse os autores de suas falhas e culpas. Mas pra isso a proteção dos governos é indispensável, pois a situação econômica do país não provoca a útil concorrência estrangeira nem estimula as forças nacionais. E é o Governo que ainda deverá subvencionar os festivais anuais de música brasileira, os concursos, os congressos, as pesquisas. E mais os professores estrangeiros que venham pôr abertamente em cheque a fraqueza didática do nosso professorado.

Será um derrotismo argumentar que tudo isso provoca despesas enormes e que me contradigo exigindo tudo isso e ao mesmo tempo recorrendo ao pauperismo nacional para explicar a nossa deficiência técnica. Não cabe aqui estudar processos nem sugerir meios que permitam aos governos federais e estaduais, sem vastas despesas novas, a manutenção permanente de uma orquestra de primeira ordem, de um quinteto, de um coral, que sejam ao mesmo tempo campo de experimentação técnica, escola de regência e fonte de alta execução musical. E com o Loide, a E. F. C. B. e outros

organismos viatórios nas mãos, e pequenos auxílios estaduanos, o Governo inda poderá fazer os seus conjuntos viajarem pelas capitais, nas férias escolares e intervalos de temporadas.

Não sou materialista e muito menos dos que descansam nas costas largas dos fatores econômicos todas as culpas do pequenino rendimento humano. E se reconheço que o compositor brasileiro em geral é bastante deshonesto na fragilidade da sua técnica, valendo-se do destradicionalismo e despolicimento cultural da sociedade brasileira, e também das aventuras experimentalistas da música dos nossos dias; se reconheço mais que a nossa deficiência técnica está em grande parte condicionada pela situação financeira do país: tenho a convicção de que é possível sanar ou diminuir ao mínimo estes prejuízos, forçando a marcha das coisas e equilibrando o peso das circunstâncias com uma política musical clarividente em sua orientação e enérgica nos atos. O compositor brasileiro aí está, meu Deus! cheio de talento e — o que é muito mais importante — admirável de idealismo e resistência. E, a bem dizer sozinho, tem conseguido no que lhe compete, forçar essa marcha das coisas, pois que ajuntou uma herança musical que é das mais fortes da América. E nem sei mesmo que fé renitente e heroica lhe tem feito remover as suas montanhas.



Danças Dramáticas Iberobrasileiras

(1939)

A LÍVIO XAVIER

I

AS CHEGANÇAS

Um dos problemas curiosos no estudo da sociedade brasileira, é a intensa e pouco justificável permanência, em nossos costumes, de celebrações da epopéia marítima portuguesa e das lutas ibéricas entre cristãos e mouros. As duas memórias se entrelaçam intimamente entre nós, chegando mesmo a se confundir em certas manifestações características e muito importantes. Mas o que mais admira é terem elas se concentrado no Brasil, em duas danças dramáticas, enormes como tamanho e complicadas no entrecho, que, muito embora tragam quase todos os seus elementos importados de costumes ibéricos, são entidades próprias, aqui organizadas e de indiscutível formação brasileira em seu conjunto. Chego mesmo a afirmar que é justamente nestas duas danças dramáticas brasileiras, intituladas por Sílvia Romero "Chegança de Mouros" e "Chegança de Marujos", que os trabalhos do mar português e as lutas contra o Infiel tiveram a sua mais notável, mais bela e profunda celebração popular. Foi a gente brasileira que, reunindo e amalgamando um mundo de tradições diversas aqui chegadas, fez nestes dois bailados a rapsódia mais admirável que jámais cantou o ódio ao infiel e os trabalhos do mar.

Já o próprio nome de "chegança" é elemento de importância. Terá vindo por certo de uma dança não dramática

portuguesa que teve grande voga pelo séc. XVIII. Esta chegança portuguesa era então uma dança cantada, tão imodesta em sua coreografia que a proibiram pelos tempos de Pombal. Numa Loa de Luís Inácio Henriques, desse mesmo século, se diz:

“Eu com tudo me acomodo,
Até com bailar cheganças”...

Leite de Vasconcelos, comentando estes versos, depois de lembrar a definição talvez insuficiente de Moraes (“Cheganças: chistes, letrinhas chulas que se cantavam”) acrescenta: “Se Cheganças não significa, porem, dança, o sentido é: bailar cantando”. Pinto de Carvalho, que é quem cita a documentação pombalina que proibia as cheganças portuguesas por causa da sua lascívia, lembra ainda outros versos da mesma época, em que a palavra parece indicar apenas uma cantiga, de acordo com a definição de Moraes:

“Já se não cantam cheganças,
Que não quer o nosso rei,
Porque lhe diz frei Gaspar
Que é coisa contra a lei”.

Por tudo isto é possível a gente imaginar que a chegança portuguesa era uma dessas formas musicais, como o fado ou o nosso lundú, indecisas, oscilando entre a dança e a canção solista. Também o fado e o lundú foram inicialmente danças populares sempre cantadas, mas acabaram se tornando em nossos dias muito especialmente canções solistas, não dançadas.

Ainda a respeito dessa chegança portuguesa, há uma passagem de entremez (que embora publicado pelo dr. Pires de Almeida no seu “Brasil-Teatro”, é de origem portuguesa), pela qual se percebe que as cheganças eram uma dança viva, bastante difícil, com muita movimentação de

pés e corpo: "Ora eu pergunto, diz um velho referindo-se aos fins do séc. XVIII: tão má é a Filhota do Compasso que se não possa dançar entre gente polida? Pois na Filhota do Compasso, no Fandango e nas Cheganças, não houve quem comigo tivesse partido. Eu não sei que mais possa agradar o Amável ou a Favorita: ainda que as passagens destas danças têm menos trabalho que as daquelas; bem sei que dantes quando algum dançava lá, parecia endemoninhado com os trejeitos que fazia com os pés e com o corpo, mas também agora muitos dançam e fazem coisas que parecem reumáticos, ora estuporados".

Finalmente Pinto de Carvalho ainda na sua "História do Fado", único a saber disso entre os meus autores, a denominava também "Cheganças às três pancadas", o que poderia decidir ser ela uma dança em compasso ternário, como a valsa ou o minuete. E vale ainda notar que as cheganças portuguesas, em que pese a Cândido de Figueiredo, só se diziam no plural, como provam as citações dos meus versos, do entremezo, do honrado Moraes segunda edição, e ainda estas "cheganças às três pancadas".

Não sei tenham existido no Brasil, estas cheganças, dança pura de Portugal. E' bem provável que viessem de importação, mas não descobri documentos que o provem até agora. Apenas, por descargo de consciência, lembro que no recente romance "Gavita" de Martins de Oliveira, na evocação das festas aos santos de Junho, se fala em cheganças, de maneira lastimavelmente vaga, a modos de parecer dança pura: "Foguetes em risca reta, esfuziantes. Canções e toadas. Batusques e cheganças. Fogueira. Santo Antônio..." Já, porem, usada no singular, desde o século passado pelo menos, a palavra "chegança" designa generalizadamente pelo Brasil, as duas danças dramáticas, providas de entrecho e representação mais ou menos dançada.

Aliás, tive ocasião na minha viagem ao Nordeste, de ver vários ranchos de dançadores da Chegança de Marujos,

e deles recolhi farta documentação, que ainda guardo, por não haver editores para livros caros no Brasil. A nenhum desses homens do povo ouvi designar o seu "brinquedo" por "chegança". No Rio Grande do Norte chamavam-lhe "Fandango". E "Barca", na Paraíba. E vários amigos meus me confirmaram esta ausência da designação "Chegança de Marujos" na boca do povo nordestino. Quanto à Chegança de Mouros o povo ainda a chama diminuidamente por "chegança" em Natal, na Baía, pelo que conta o número de dois de Julho de 1936 da "Cidade do Salvador" e mais ou menos por toda a parte. Os nomes de Chegança de Marujos e Chegança de Mouros parecem estar, se não totalmente, pelo menos profundamente esquecidos na memória popular. Se é que algum dia nela viveram, o que não sei provar.

Esta dúvida tem seu cabimento, porque o título "Chegança de Marujos" só vem utilizado por autores eruditos, para designar o bailado que celebra as aventuras no mar e inclui a representação do romance velho da "Nau Catarineta". E nenhum desses autores dá o título como colhido do popular. Chego por isso a supor se trate de uma nomenclatura artificial e erudita, muito lógica aliás, inspirada na profunda paridade e frequente simbiose destas duas danças dramáticas, a dos Mouros e a dos Marujos.

Não pude apurar como Celso de Magalhães denomina a Chegança dos Marujos que descreveu para a Baía. Talvez tenha falado em "Fandango", pois que Pereira da Costa, ao descrever o Fandango (sic) pernambucano, não deixou de notar que Sílvio Romero o denominava diferentemente, ao passo que não diz nada ao se referir à descrição de Celso de Magalhães. Sílvio Romero é quem, nos "Cantos Populares do Brasil", regista, porventura pela primeira vez, o título de Chegança de Marujos, emparelhando-o com a Chegança de Mouros. Em todo caso, é sintomático que, nos seus comentários, se esquive sempre a dar esse nome como corrente e popular. Assim, numa passagem do seu livro, diz que "os

brinquedos mais comuns são o Bumba-meu-Boi, os Marujos, os Mouros, o Cego, etc.", e ainda na mesma página fala em "a folgança dos Marujos". Ainda fora do prefácio, no comentário da pág. 154 ao voltar às cheganças, diz que "só podemos colher até hoje duas únicas (sic): "Os Mouros, Os Marujos". Melo Morais Filho, autor muito imperfeito e que vai na cola de Sílvio Romero, ao descrever a Chegança de Marujos, nos "Quadros e Crônicas", também só fala na "chegança dos Marujos" com minúscula para chegança e maiscula para Marujos. E o mesmo ainda faz nas "Festas e Tradições Populares do Brasil", onde, creio que por descuido ou leviandade, enumera como próprios do bailado, os personagens da Chegança de Mouros!

Por tudo isto imagino que a denominação Chegança de Marujos foi inventada por Sílvio Romero, ou no tempo dele, para determinar a paridade e ao mesmo tempo a diferenciação do bailado com a Chegança de Mouros. Pelas citações e lugares que lembrei, se percebe que já naquele tempo os títulos "Os Mouros" e "Os Marujos" estavam generalizados. No povo?... Melo Morais Filho, no primeiro volume de outra obra sua: os "Cantares Brasileiros", regista um pastoril de Natal, intitulado "Baile dos Marujos", que nada tem a ver com a Chegança de Marujos, e mais se aproximaria dos vilhancicos portugueses de inspiração atlântica. Um nosso contemporâneo, Rodrigues de Carvalho, no "Cancioneiro do Norte", ao chamar de "Marujos" à nossa dança dramática, como que se arrepende da denominação, e esclarece entre parênteses tratar-se do "fandango", que, como indiquei atrás, é designação realmente popular do brinquedo: "... cocos, maracatús, marujos (fandangos ou Nau Catarineta), bumba-meu-boi". Aquí para o centro do país, a designação mais comum é "Marujada". Assim Lindolfo Gomes, referindo-se a Minas: "este conto, ouvi-o em Carangola, onde o elemento popular conserva muitas tradições, inclusive a dos congados, ma-

rujadas, etc.” E muitos estarão ainda lembrados que nas festas promovidas pela Cultura Artística, de S. Paulo, realizadas a 28 de Dezembro de 1915, sob a direção de Afonso Arinos, também alguns episódios da Chegança de Marujos foram cantados sob o título de “A Marujada”.

Um dos martírios de quem se entrega a pesquisas mais ou menos sérias de folclore entre nós é a extrema evasividade, bem como a desnorteante multiplicidade de sinonímia, da terminologia popular. A nomenclatura musical e poética, então, chega às vezes a desanimar, e dentro de uma só região bem circunscrita, um município, por exemplo, certas formas tomam nome diverso, ou um só nome designa formas diferentes. Isso é mais ou menos natural num folclore como o brasileiro que não tem a sedimentação dos séculos, e que provavelmente, varrido pelos progressos, jamais poderá fixar-se com nitidez.

II

CRISTÃOS E MOUROS

A luta mais cruenta em que o Cristianismo triunfante se empenhou foi sem dúvida a contra os muçulmanos de vária parte; e estes, na simbologia da igreja que os rememorou em suas festas populares, ficaram para os povos cristãos, como sendo os “turcos”, os “mouros”, os “infiéis”, por excelência, fonte do ódio religioso e derivativo para infelidades terrenas. Como atualmente os judeus... Se a tradição é especialmente ibera, coisa fácil de compreender, ela persiste em outros países também. A história de Carlos Magno e dos Doze Pares de França converteu-se numa verdadeira bíblia dos povos cristãos. Até o presente, nas festas filiadas ao culto vegetal, realizadas na segunda-feira de Pentecostes em Wurmlingen, na Suábia, aparece um rei mouro no cortejo, negrejado a fuligem. E poder-se-ia mesmo indicar em França, no “Jeu de Saint Nicolas”, de Jean Bodet, do séc. XIII, um antepassado literário já singularmente completo da nossa atual Chegança de Mouros, pois que já vêm descritas lá, em trinta e duas cenas, as brigas entre cristãos e mouros, até a conversão final do rei infiel.

Aureli Campany indica, porem, na península ibérica, origem ainda mais remota aos brinquedos de mouros e cristãos. Sempre reconhecendo que as representações coreo-

gráficas figurando cristãos e mouros só se vulgarizaram mesmo, na península, pelos fins do séc. XV, depois da queda de Granada, lembra, porem, a documentação, também anteriormente lembrada por Soriano Fuertes em sua "Historia de la Musica Española", pela qual se sabe que no séc. XII por ocasião do casório de Petronilha, rainha de Aragão, com o conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV, já se realizara uma dança de mouros e cristãos.

Não é possível, porem, determinar com clareza, por essa muito breve informação, se trate já propriamente de um bailado, de uma dança dramática, com entrecho pelo menos a ponto de realizar um simulacro de combate. Isso é muito provável, porem, pelo antagonismo natural e invencível, evocado pelo título da dança.

É sempre verdade, todavia, que a evocação coreográfica dos muçulmanos não foi apenas de ódio e de combate, entre os iberos e seus descendentes. Sob o nome genérico de "Mourisca", e às vezes "Mouriscada", figuram não somente coreografias beligeras em que entram, simulando combate, mouros e cristãos, como também danças puras, libertas de qualquer significação dramática, e compostas de figurantes vestidos de mouros, quando não mouros legítimos. Teófilo Braga, na sua "História da Poesia Popular", baseado na "Crônica", de Fernão Lopes, lembra el-rei dom Pedro dançando com o povo de Lisboa: e que eram "agônísticas, figurando combates simulados (sic) essas danças chamadas Mouriscas e Mouriscadas. Já no final do sec. XV seguinte, Mouriscas, dramáticas ou não, estavam plenamente desenvolvidas em Portugal. Não só dançadas pelos subditos legítimos de dom Manuel, como pelos metecas mouros sobreviventes no reino: "La corte portugueza tuvo también artistas moriscos en su capilla real, y debió desplegar alguna esplendidez por lo que se infiere del siguiente dato: en el inventario de guardarropa de don Manuel solamente los objetos pertencientes al baile de mo-

risca ocupan cinco paginas de la reimpression de A. Bracamp Freire ("Archivo Historico", II, 393) y el cariño y afision a la musica de los moriscos, debieran estar bastante extendidos, quando se invitaba a éstos especialmente para que se asociaran a las fiestas publicas. Para recibir a los principes (el hijo de don Juan II con la heredera de los Reyes Católicos), por orden régia se invitó a todas las morerias del pais, moros y moras que sabian bailar, tañer y cantar, para que ejecutassen folias. Lo mismo se hizo quando se invitó a los habitantes de Lisboa a que demostraran alegria publica por la eleccion de Maximiliano, yendo por las calles moros y judios, hombres y mujeres ejecutando las folias".

No tempo de Gil Vicente as danças de evocação mourisca estavam muito em uso. Alem da Mourisca, havia então a Cativa que se dançou, por exemplo, quando, em 1571, o cardeal Alexandrino, legado do papa, entrou em Elvas. Compunha-se de "oito mouros agrilhoados que, dançando à moda mourisca, se declararam escravos do legado". Já por aquele século, como se vinha ensaiando desde os tempos do amante de Inês de Castro, as corporações proletárias tinham muitas vezes por sistema apresentar mouriscas nos seus aparecimentos em cortejo, nas festividades públicas. Na procissão de Corpo de Deus, em Coimbra, os sapateiros tinham por obrigação apresentar uma dança mourisca, "em que vem moças honestas, de boa fama, e mourisqua bem feita domens, que o bem saibam fazer, com boas camisas, e huma bandeira rica, e hum tamboril, ou gaita, e ham de ir após los alfaiates e surradores, e hamde ser sete moiros afora o Rey". Creio que a mourisca mais antiga que se realizou na América, teve lugar no México em 1538. Que esta moda se perpetuou no Brasil, a gente vê por uma indicação histórica aposta por Teófilo Braga à Chegança de Mouros, de Sílvia Romero. De fato, quando foi do casamento de dona Maria (sec. XVIII já)

dançaram na Baía a “dança dos oficiais de cutelaria e carpintaria asseadamente vestidos com farça mourisca”. Está assim provado historicamente que tivemos também mouriscas puras no Brasil: e estas deviam ter sido regularmente frequentes, pois que as nossas corporações proletárias, como formação e costumes, eram afeiçoadas pelas de Portugal.

Na Espanha, das muitas danças semidramáticas cuja organização, como em Portugal, competia antigamente, às mais das vezes, à edilidade, ou a confrárias e corporações, a que mais se generalizou e desenvolveu foi a “Danza” ou “Fiesta”, ou ainda “Ball de Moros y Cristianos”, como dizem até agora os de Valência e Múrcia. E também tomava lá muitos nomes locais, como a nossa Chegança de Marujos. Na Catalunha ora se chamava “Turquia”, ou “Patera”, e ainda ora “Bulla” ou “Patum”. No Aragão chamavam-lhe simplesmente “Dance”.

Este Dance, pela descrição dada por Capmany em “Folklore y Costumbres de España”, parece afastar-se fundamentalmente das nossas Cheganças de Mouros, por não ser cantado. “El general turco, el cristiano, el mayoral y el rabadán están encargados de la parte literaria, que es larga y comprende tres partes. Una está destinada al resumen agricola del año comentando la siembra, los fenómenos meteorologicos accurridos durante el, el producto de la cosecha, los principales sucesos etc. Otra parte es la lucha entre moros y cristianos, motivada una vez por exigir el moro el tributo de las cien doncellas, que se niega el cristiano a pagar, y otra vez por cuestiones regiliosas que dan lugar a la batalha naval de Lepanto, a pié firme (...) entre las tropas terrestres del general cristiano, y las navales, que acaudillan nada menos que Carlomagno, los Doce Pares de Francia, Roldán y Oliveros. (...) En plena lucha interviene el ángel, que aconseja a los moros que se hagan cristianos, a lo que acceden con suma facilidad. La tercera

parte literaria es un diálogo entre el mayoral y el rabadán, que no tiene más fin que hacer reir al publico. Antes de principiari el Dance el mayoral, trás de una invocación al ángel custodio, presenta a los danzantes, y al final da las gracias a las autoridades y al publico y se despide”.

Como se vê, e por isso me alonguei na citação, este Dance aragones, embora não cantado, mantem exatamente a forma fundamental das nossas duas cheganças e de quase todas as nossas danças dramáticas. Com efeito, também nestas há uma parte central, a que chamam de “embaixada”, que é propriamente dramática e exige coreografia de caráter imitativo, quando não dramatização legítima: parte central esta que é circundada por “cantigas”, como diz a terminologia popular, peças ou de marcha ou de coreografia pura, sobre vários assuntos, havendo sempre entre as iniciais peças religioso-católicas, e entre as finais peças de despedida e de agradecimento às pessoas gradas presentes e ao público em geral. Às vezes, quando as espórtulas não são satisfatórias, as peças de agradecimento se convertem em peças de apodo, tradição também importada da Europa toda, através Portugal, e proveniente dos ranchos pedinções dos festivais pagãos de início da primavera.

Quanto à influência do romance de “Carlos Magno e os Doze Pares de França” no teatro popular luso-brasileiro, ela é também constante. Cláudio Basto dá notícia contemporânea do “Auto da Floripes”, como é executado no lugar de Neves, no concelho de Viana. O próprio folclorista reconhece que, embora deturpado, esse auto se aproxima da dança de cristãos e mouros. Estes são, de fato, os dois partidos, cada qual com seu rei, e mais Oliveiros para os cristãos e Ferrabrás para o lado dos mouros. Figura de mulher é a Floripes, a senha de amor no bailado, senha que é convertida no tributo das cem donzelas, tanto no Dance aragones, como pelo que refere Robert Ricard, nas Fiestas de Moros y Cristianos que ainda se representam no

México. Este mesmo autor lembra ainda que o número de cem donzelas é tirado da história lendária de San Tiago, na Espanha, que salvou os cristãos, quando o rei Mouro Mauregato exigiu de Ramires I, das Astúrias, um tributo de 50 donzelas nobres e 50 plebeias. Ora, numa Chegança de Marujos que colhi na Paraíba, em que a Chegança de Mouros se intromete fundamentalmente, a senha de amor é a Salôia, rapaz vestido de mulher, que os mouros roubam e os cristãos da armada reconquistam. Aliás, cumpre ter sempre como lembrança que o nosso teatro popular, verdadeiramente de caráter folclórico, repete essa concepção mais exigentemente social do teatro popular universal, e ainda fixo no teatro grego erudito e no das civilizações do Oriente asiático, que faz com que jamais o tema sexual sirva de base à criação dramática. O tema do amor, ou se congrega num episódio apenas, como no caso da Salôia paraibana, ou serve apenas para referências de circunstância, como vimos no Dance, em que ao tributo das cem donzelas pedido, se intrometem logo "cuestiones religiosas" mais socialmente importantes. O princípio congregacional, os elementos mais fundamentalmente coletivos é que inspiram qualquer manifestação de teatro popular; de forma que o Boi, a religião, os Mouros, os trabalhos do mar, prevalecem de modo vitorioso sobre o amor.

Quanto ao aproveitamento do tema de Carlos Magno e seus pares, se por mim não o encontrei no Nordeste, sei pelos meus autores que ele existe lá. E no centro do país eu mesmo o surpreendi várias vezes frequentando o assunto das congadas, e principalmente das cavalhadas. Encontrei numa congada do Lindoia (vila) e noutras de Atibaia, bem como nas cavalhadas goianas da festa do Divino, onde surgem Floripes e Ferrabrás, pelo que nos conta Carvalho Ramos, nas suas admiráveis "Tropas e Boiadas". Às vezes mesmo, os nomes célebres deixam de aparecer no contexto, como se já por demais conhecidos do povo, mas uma indi-

cação qualquer os identifica. Nos arquivos de gravação folclórica da Discoteca Pública, do Departamento de Cultura, guarda-se integralmente também a parte falada de uma Congada mineira de Lambarí. Os personagens solistas estão sem nomes próprios, apenas indicados como rei de França, rei dos mouros, embaixador turco etc.. Uma virgem turca, roubada ou coisa parecida, pelo capitão de França, chama-se no texto por um cômico bem popular, Angélica Galiana. (1). Ora, nas notas apenas ao manuscrito pertencente aos dançadores de Lambarí, vinha na última página a indicação nominal dos personagens. E lá estavam todos, todos, Carlos Magno, Ferrabrás, Ricarte, Roldão, Urgel de danóia (sic), Guarin, Oliveiros, duque de Neme e Galalão. No entanto na "Moirama" de Belmonte (Baía) encontro apenas uma referência ocasional a Carlos Magno, pelo que me conta o escritor Eduardo Santos Maia, bem como no "Auto dos Fandangos" cearense, o embaixador se chama Ferrabrás de Mauritania.

(1) Convem notar que no "Orlando Furioso", também inspirado nas lutas entre Cristãos e Mouros, a heroína de Ariosto se chama Angélica e por ela Roldão enlouquece. Talvez não se trate de simples coincidência, embora o poema de Ariosto não seja popular no Brasil. Os textos em prosa das "embaixadas" das nossas dansas dramáticas denotam sempre a intervenção de pessoa semiculta.

III

CAVALHADAS DRAMÁTICAS

Uma desinência burguesa do antagonismo religioso entre cristãos e mouros foi o aproveitamento destes nomes, com todas as consequências de indumentaria e dramatização, nos torneios esportivos das cavalhadas. Estas foram inicialmente um esporte aristocrático, de gente nobre. Depois, de gente rica. Daí um luxo e um enriquecimento de assunto: vasto palavriado de desafios, embaixadas, declarações de guerra, erguimento de fortalezas, palissadas, emprego de armas de fogo, artilharia mesmo, destruição por incêndio da fortaleza, etc. — muito provavelmente influyendo no enriquecimento dramático das Cheganças de Mouros populares.

Ludwig Pfandl, no seu belo "*Spanische Kultur und Sitte*", ao detalhar os números de que se compunham os torneios equestres espanhóis dos séculos XV e XVI, dá como sistematicamente existentes o jogo das canas, o das argolinhas, e as "festas de mouros e cristãos". E cita a descrição que faz de uma destas, o viajante Henrique Cock, assistida em Tortosa, em 1585. "Estaba hecha una torre de tablados y maderas frontera en la rivera de Ebro, pintada en derredor, y para ganar y defender esta salian dos cuadrillas de ciudadanos. Los moros la defendian y los cristianos la tenian cercada por mar y por tierra, con muchas piezas de artilleria hasta que diesen la dicha torre. Los pescadores muy habi-

les y diestros, fingian los moros; los cristianos haciam muchos asaltos en ella, de manera que algunas veces veniam a manos las cuadrillas, que la una no estaba mas lejos de la otra que um tiro de ballesta. Por la tarde fue destruida la torre y vencidos los moros, a los cuales truxeram los cristianos triunfando por las puertas del palácio.

(Se me alongo às vezes em algumas citações, é justamente para provar o que afirmei: serem as nossas Cheganças, apesar de nacionais, formidáveis raspsódias de elementos ibéricos de importação tradicional. E' muito curioso, por exemplo, aproximar desta tradição quinhentista espanhola dos pescadores participarem sistematicamente da festa de mouros e cristãos, a indicação feita por Manuel Querino para a Baía, de que as Cheganças lá eram briquedo predileto dos pescadores. E também Koster, nos brinquedos pernambucanos de mouros e cristãos, salientará que tomavam parte neles quantos possuíam barcos e canoas).

Em Portugal, Teófilo Braga recolheu documentação do século XVIII, suficiente para provar que cavallhada com mouros e cristos bem como as Mouriscas populares, coreográficas e dramatizadas, se interpenetraram muito. Numa correspondência datada de 1757 se descreve um festejo destes em que se ergueu um forte de madeira a beira-rio do Tamega, onde os mouros entrincheirados se defenderam por largo tempo até que o cair da tarde os obrigou à rendição, para que acabasse a festa, com o fogaréu da torre incendiada na noite e uma "primorosa Mourisca". Pelo nascimento do príncipe Dom José, realizaram em Guimarães outra festa em que a torre estava defendida nada menos que por duzentos e tantos infieis, com "chamadas, falas e respostas, segundo o uso da guerra". Afinal estourou uma mina, abrindo uma grande brecha na torre, que "obrigou os turcos a renderem-se prisioneiros de guerra. Formados os cativos, dois a dois no centro de quatro soldados, se deram três salvas de artilharia e mosquetaria, e um viva militar repetindo o no-

me augusto de Sua Magestade e do Sereníssimo Príncipe nascido”. E assim se foram todos até a igreja de N. S. da Oliveira dar graças ao Senhor Deus dos Exércitos pelo... “feliz nascimento de Sua Alteza”.

Eis uma verdadeira representação teatral, exatamente concorde com certas Fiestas de Moros y Cristianos descritas por Aurélio Capmany para a Espanha. Não se fala sequer na existência de músicas, quanto mais de danças cantadas. Em Portugal os autos popularescos (e não propriamente danças dramáticas) se referindo às lutas de cristãos e mouros são muito frequentes. Em 1746 havia um autodesde, instituído oficialmente em Monte-Mór o Velho. Henrique das Neves conta que em São Miguel (Açores) se dançava antigamente em tablados uma Mourisca dramática, tendo por assunto sempre essas mesmas lutas. Era de rigor entrarem santos e santas no fandango, e quase sempre o orago da freguezia. Ora, atualmente, o que continua por lá são peças de vário assunto, sob o título geral de “comédias”, embora a indumentaria continue tradicionalmente figurando mouros e cristãos! Com exceção desta permanência de indumentária, é exatamente o mesmo fenômeno histórico da evolução do ditirambo e da tragédia grega, que do tema único de Dionísio, bailado e integralmente cantado, acabou com vário assunto em tragédia e comédias faladas. Os textos dessas “comédias” açorianas são compostos por poetas mais ou menos alfabetizados e urbanos, que nem no caso dos nossos “Pastoris” do Natal.

Aquí também tivemos cavalhadas aristocráticas aprioristicamente derrotadoras de infiéis. Aliás, seja dito de passagem, a permanência tão funda de tradições mouriscas entre nós só pode ser explicada como um símbolo de ordem religiosa. Nada a justifica historicamente. No século XVII ainda temiam na Colônia um possível ataque mouro, e a Metrópole punha de sobreaviso os governadores contra ingleses, franceses, holandeses, mouros e turcos, de cambu-

Ihada, inquieta com as razias dos argelinos em Santa Maria dos Açores, Porto Santo e ilha do Corvo, como nos conta o visconde de Porto Seguro. Mas a verdade é que os argelinos jamais não se aventuraram por cá, e o temor reles desapareceu. O que me parece, porem, mais provar a permanência das tradições mouriscas ser uma questão de religiosidade, está no fato dos nossos costumes guardarem especialmente da herança ibérica, apenas a noção do antagonismo cristãos-mouros. Com efeito: dos numerosos romances velhos, de inspiração mourisca, muito poucos continuaram vida escassa entre nós, como os coligidos por Silvio Romero e Pereira da Costa. Mais característico ainda é ter quase totalmente desaparecido entre nós a tradição das Mouras Encantadas, mitos locais de ordem sexual, vivendo nas penedias e nas fontes, que é multifária e vivíssima em Portugal. Apenas Simões Lopes Neto, que eu me lembre, a encontrou no Rio Grande do Sul. E isso na atualidade — que pode bem ser importação recente, vinda no sonho de alguma chusma nova de imigrantes. E também a dança pura da Mourisca desapareceu completamente do nosso baile popular. O que perseverou mesmo, e com enorme intensidade por todo o país, foi a tradição do ódio contra o infiel, quer nas cavalhadas que já estão rareando, quer num pastoril “Os Mouros”, e muito principalmente nas Cheganças e nas Congadas de plena e adulta vida até agora.

Um parentese... Esta fácil antítese religiosa se manifestou ainda curiosamente na política catharinense, ali por 1849, na presidência de Antero de Brito e seus dois sucessores imediatos. O ódio político entre conservadores e liberais confundiu-se com religião, ainda mais odiadeira que política, se é possível, e os conservadores eram apelidados “cristãos”, os liberais “judeus”. Todos usavam chapéu-de-chile, indicando pela côr da fita, se branca um cristão, um judeu se preta. Os judeus já tinham mais bom-gosto...

Houve cavalhadas pelo Brasil todo, e às vezes com muita pompa e um desenvolvimento que as tornava legítimas representações ao ar livre. A data mais comum da sua realização era a festa do Divino. Isto tradicionalmente posso garantir para o Rio Grande do Sul, para o Estado do Rio, para São Paulo (como as de Franca e de Mogi das Cruzes até agora), para Goiaz e vários outros Estados. Em Niterói a data tradicional era a festa de S. Gonçalo. Isso era gente muita que partia nas barcas, abandonando a Corte pela outra banda da baía. Foi numa destas cavalhadas, “na véspera do Espírito Santo, como conta Vieira Fazenda, que se deu a explosão medonha da barca “Especuladora”, matando tanta gente. Martius descreve cavalhadas baianas como tradicionais pelo Natal. Em Belmonte porem, na mesma Baía, a Moirama, ou Mouros, divertimento popular intermediário entre as cavalhadas e a dança dramática, se realiza no dia 20 de Janeiro. Já porem Manuel Querino afirma que na cidade do Salvador a Chegança de Mouros se realiza indiferentemente pelos Reis, pelo S. João, ou na principal data baiana, o 2 de Julho. Koster viu a sua curiosíssima Chegança de Mouros pelo Carnaval. E é também sabido que as cavalhadas se realizavam sempre que um successo importante, casamento de príncipes, inauguração de igrejas, aniversários de graudos, coisas assim, pareciam dever implicar o regosijo do povo.

Nas cavalhadas gauchas, descritas por Severino de Sá Brito, vêm alguns pormenores, como a construção do castelo de táboas, defendido pelos mouros e finalmente incendiado, e o passeio dos cativos pela cidade, guardados pelos cristãos vitoriosos. São costumes portugueses, como já vimos, e se repetem nas cavalhadas paulistas de Franca, como ficou esclarecido numa comunicação da Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo. Estas são aliás quase que as únicas cavalhadas brasileiras em que permanece a tradição de construir castelos, que eu saiba, — tradição esta

que permanece excepcionalmente na Chegança de Marujos paraibanos que colhi.

E finalmente numa cavallhada descrita por Saint-Hilaire colhe-se a participação do personagem cômico, como no Dance aragonês. Aliás também nessa descrição, além dos combates de conjunto, havia os singulares, em que os dois antagonistas se encontravam por três vezes, de cada vez usando arma diferente, ora a lança, ora a pistola, ora o sabre, rito perseverado até agora nas cavallhadas de França. Os personagens cômicos, pela descrição, apareciam apenas antes do início do torneio, e eram uns "crioulos mascarados e vestidos de postilhões (sic) que vinham fazer pândegas à maneira dos palhaços". Releve-se aí o emprego raríssimo de máscaras, que se circunscribe atualmente quase que apenas a uma ou outra manifestação local de Bumba-meu-Boi. Dos vários Bumba-meu-Boi que presenciei, amazônicos e nortestinos, só num pernambucano, os personagens cômicos usavam máscaras. De resto belíssimas, feitas de papelão ou de couro de jumento.

IV

A CHEGANÇA DE MOUROS

Darei agora apenas mais um pouco da documentação tradicional brasileira que nos conduz diretamente à constituição definitiva da nossa Chegança de Mouros tradicional. Constituição que presumo se ter dado nos princípios do século passado, ou fins do século XVIII mais provavelmente.

Nas festas baianas observadas por Martius em Ilheus, pega-se ao vivo a interpenetração das cavalhadas e das Mouriscas de feição melodramática. De resto, já não se trata mais de um divertimento aristocrático realizado pela festa do Espírito Santo, mas de um festejo do ciclo de Natal, que é mesmo o tempo mais comum das danças dramáticas no Nordeste. Pastoris, Cheganças, Bumbas, Caboclinhos, Congos, Maracatús (estes aliás não são exatamente uma dança dramática) todos se realizam entre Natal e Carnaval. Na sua descrição, Martius anota expressamente a colaboração importante da música bem como a forma preliminar de cortejo locomovente, que é elemento específico dos nossos bailados. Viu o grande viajante um rancho de gente moça, uns vestidos de mouros, outros de cavaleiros cristãos, acompanhados de música bulhenta, percorrendo as ruas de São Jorge. Ao chegar o cortejo a uma praça grande, em cujo centro tinham afinçado uma árvore armoriada com o braço de Portugal, aí se deu a representação do combate, que o autor

se esqueceu de esclarecer se também cantada, ou pelo menos acompanhada de música. Durante a luta apareceu o orago da vila (como vimos também para os Açores) mostrando com galhardia habilidades hípicas dignas de um legítimo São Jorge. Depois da vitória cristã, todos fizeram a festa juntos, não somente num banquete alegríssimo, como dançando o sensual lundú e o “quase imoral batuque”. Aliás, como sempre com seus ouvidos de porta, Martius escreveu “baducca”, com o requinte dos dois “cc” — o que de-certo perturbou o honesto alemão do dr. Pirajá da Silva, que enxergou nessa “baducca” do grande etnógrafo num “quase imoral banquete”. Na descrição de Martius, a interpenetração é saliente. Um cortejo com música, lundús e batuques, perfeitamente assimiláveis às “cantigas” de marcha ou coreográficas, iniciais e finais das nossas danças dramáticas, já envolvem uma cavallhada de cristãos e mouros.

Essa interpenetração é também visível em outro brincado baiano a que já me referi, a “Moirama”, que se realizava em Belmonte até pelo menos o princípio deste século. Eduardo Santos Maia, distinguindo-a aliás da Chegança numa enumeração, a descreve bem circunstanciadamente. Cito apenas alguns trechos dessa descrição: “À tarde, às dezeseis horas, ante a multidão que assoberbava o largo da Matriz, onde se erguia uma espécie de fortaleza, o “fortim” chamado, estava a coorte aguerrida dos cristãos ou portugueses, de elmos, escudos e lanças, de cujo fardamento negro sobresaíam galões dourados e o símbolo da igreja pendia-lhes sobre o peito, animando-os ao descrime presto a ferir. No extremo norte da cidade, à praça Treze de Máio, cercados de populacho adepto, viam-se à vizinhança do seu forte, os mouros ou turcos, atufados nos seus saiotes exageradíssimos, de um vermelho agressivo, todos lantejoulados e ornados de espelhinhos esféricos, armados e encouraçados, esperando a estapa-fúrdia embaixada chistã que lhes viria intimar à rendição. Alguns instantes e já se ouviam o som da gaita, o rufo dos

tambores e a algazarra do seu cortejo, anunciando a aproximação do embaixador inimigo" etc. O interessante é que o combate era simulado por "danças guerreiras, grotescas, características", diz o escritor, exatamente como na Chegança de Mouros. Enfim, na deliciosa festa colonial de mouros e cristãos, presenciada por Koster em Itamaracá, muitos elementos tradicionais das cavalcadas aparecem, sem que se trate propriamente de uma desta. E também se observa visível importação das mouriscadas semi-aquáticas, com pescadores, que denunciei em Portugal. A representação era de terra e mar, estando a fortaleza mourisca erguida dentro d'água. Recrutavam-se todas as canoas e jangadas da vizinhança, e depois de desafios terrestres, tudo embarcava para ataque ao forte mouro. Fugiam então os de Mafoma para terra firme, e nesta se realizava o combate final, com a necessária derrota da mourama.

E para acabar também com as mouriscas danças puras, isto é, desprovidas de entredo dramático referente a lutas de cristãos e mouros, ainda sei de uma, realizada em 1786 no Rio de Janeiro, nos festejos ordenados por Luís de Vasconcelos para celebrar o casamento do futuro Dom João VI, com Dona Carlota Joaquina. O quarto carro do faustosíssimo cortejo era o dos mouros. "Em alto trono estão sentados o imperador e a imperatriz, tendo a seus pés, sentados em degraus, mouros vestidos a caráter, ostentando ricas sedas e galões de ouro e prata, com os competentes turbantes, dos quais saíam plumas. O carro era puxado pelos cavalos do vice-rei, conduzidos pelos criados da casa. O imperador fez uma arenga em verso, alusiva ao consórcio, seguindo-se as danças da gentildade".

Outra mourisca, com mais probabilidade de ter algum fundo dramático, foi a realizada no primeiro quarto do mesmo século, em Ouro Preto, pelas festas de inauguração da matriz nova, em 1733, no celeberrimo Triunfo Eucarístico, uma das mais deslumbrantes festas que já se realizaram no Brasil. "Precedia uma dansa de turcos e cristãos, em nú-

mero de trinta e duas figuras, militarmente vestidos: uns e outros em igualdade divididos a um imperador e alferes; a estes conduziam dois carros de excelente pintura, e dentro acompanhavam músicos de suaves vozes e vários instrumentos". Era já uma dança cantada, como se vê.

Os hispano-mexicanos coloniais também usaram bastante as Mouriscas sem entrecho, de pura coreografia virtuosística, que ainda persistem até agora no que por lá chamam de "Danza de Moros" na zona de Mixoacán. Ruben M. Campos diz delas que "es de un espléndido aparato encénico por los trajes suntuosos de los danzantes, que son tres, colocados en fila, dos de espaldas y el de en medio de frente. La música en esta danza es movida y alegre, a veces estrepitosa, y los danzantes mueven agilmente los pies ceñidos de espuelas, manteniendo el cuerpo rígido bajo la dalmática bordada de oro y plata, y enhiesto el turbante florido. Sus movimientos son pausados; se mueven lentamente en perfilamientos de sacerdote de estilo maya, en contraste con la agilidad de los piés que repiquetea vivamente el ritmo de la danza y cambian de lugar con saltos de costado traz lo que caen de pie y quedan rígidos, altaneros, siempre bailando agilmente".

Tantos elementos enfim, tiveram a sua fusão mais harmoniosa de artes e tradições diversas na "Chegança de Mouros" brasileira. Que esta, ou melhor, os seus elementos constitucionais e tradição, sejam mais antigos que os da Chegança de Marujos, creio que está mais que suficientemente provado. Já encontramos coreografias guerreiras de cristãos e mouros desde o século doze, ao passo que o próprio ciclo da navegação, que inspiraria fundamentalmente a Chegança dos Marujos, só teria início três séculos mais tarde. Aliás, seria sempre ainda o mesmo problema de mouros inimigos a combater, o que deu origem às aventuras marítimas de Portugal... Nos "Primeiros Povoadores do Brasil", João Fernando de Almeida Prado lembra que "... em 1398, Dom João I viu-se isolado entre a Espanha e o mar. Havia por

essa época um covil de piratas mahometanos em Ceuta, extremamente daninho às costas portuguesas. Para levar a cabo uma expedição contra eles, foi preciso reunir tropas e naus, num esforço felizmente coroado de êxito. Começou desse feito de armas o poderio naval português. O infante Dom Henrique, terceiro filho do rei, colheu na praça conquistada preciosa documentação sobre a geografia do continente (...) As informações encontradas em Ceuta, juntadas a outras que o príncipe já possuía, orientaram-no com segurança para os descobrimentos marítimos”.

Assim ainda foram os mouros que provocaram nos portugueses a precisão imediata dos trabalhos do mar, que o povo contaria na sua mais íntegra perfeição na Chegança de Marujos brasileira. Parecerá porventura estranho, mas, sem patriotada nenhuma, tenho como incontestável que as peças, realmente folclóricas agora, mais completas, mais complexas, mais belas e monumentais em que ficaram popularmente gravadas as tradições das lutas com o mouro e marítimas portuguesas, são as duas cheganças brasileiras!

Colhi a Chegança de Mouros que possuo, de gente da estiva, em Natal, no mês de dezembro de 1928. Ela é apenas uma variante, das versões já registadas por Melo Moraes Filho e Gustavo Barroso, mas bem mais enriquecida de “cantigas” anteriores e posteriores à parte dramática propriamente dita. E cada peça provida da sua respectiva música. Depois de andarem lutando contra o mar e aguentarem com uma espécie de revolta a bordo, os cristãos desembarcam numa praia deserta. Eis que lhes surge então pela frente um exército de infiéis, por mar e por terra. O Gageirinho grita, avisando:

“Lá na linha avistei vela,
Avistei, seu comandante,
Uma fragata de guerra!
Me (sic) parece que é os mouros
Que vêm dar combate em terra!”

é muito ao longe ainda, se escuta o canto dos inimigos contando que por três anos e um dia andavam vagando pela costa à procura dos cristãos que os perturbavam. Surge afinal a embaixada mourisca, insistindo com os cristãos a que se rendam à lei de Mafoma. As peças musicais são admiravelmente expressivas, realizando verdadeira música dramática em todos estes episódios. Mas os chistãos se recusam, e a guerra devasta a praia. E' admirável de expressão a clarinada de avançar, cantada pelos mouros:

“Avança! avança!
Contra toda a Cristandade!
General, serás derrotado!”

O combate se realiza sob um canto rápido, de bela e clara linha melódica. A vitória, mais uma vez, cabe aos cristãos e os mouros se convertem ao Catolicismo, com suas sedas e tesouros. O que logo provoca uma deliciosa cena de contrabando, finda a qual, vêm as cantigas de despedida, e o bailado termina, depois de muitas horas de cantoria e danças. A música, embora apresente documentos muitas vezes belíssimos, nada tem de nacional como caráter. O mais estranho é a dramaticidade, referente diretamente ao texto, que ela manifesta em certas passagens da Embaixada central. Música expressiva, de caráter acentuadamente teatral, discrepando violentamente da música folclórica, que em geral, tristonha ou alegre, não se refere psicologicamente aos textos que acompanha. E' certo que as danças dramáticas brasileiras tiveram acomodação semierudita e urbana, lá pelos fins do século dezoito ou princípios do seguinte. Não é possível decidir se tais músicas de caráter psicológico, foram então introduzidas nos bailados e popularizadas em seguida. Hoje elas são perfeitamente populares e tradicionais, não há documento que lhes indique os autores possivelmente urbanos e semicultos. São mesmo o que temos de mais exatamente folclórico, de mais antigo, pois que, no geral, as

nossas músicas populares duram pouco na memória do povo, logo substituídas por outras. Não é a melodia que permanece, mas seus elementos constitucionais, que dispostos diferentemente, vão formar novas melodias.

V

BARCAS E FANDANGOS

O bailado popular brasileiro a que os nossos folcloristas, desde Sílvia Romero, vêm designando com o título de "Chegança de Marujos", popularmente parece nunca ter tido este nome. A denominação mais comum e provavelmente mais tradicional do brinquedo é "Fandango". É certo que Melo Moraes Filho nunca teve notícia de que se empregasse a palavra "fandango" para designar esta dança dramática, pois, do contrário, na mesma página 78 das "Festas e Tradições Populares do Brasil" em que nomeia as duas cheganças de Marujos e de Mouros, não arrolaria entre as danças puras as chulas e os fandangos (sic). No entanto esta palavra é que encontrei designando a Chegança de Marujos, tanto no Rio Grande do Norte como na Paraíba; Pereira da Costa a repete para Pernambuco, e Jorge Hurley na sua "Itarana" para o Maranhão e a Amazonia. Ainda para o Ceará temos a contribuição de Gustavo Barroso, que denomina a marujada que lá colheu "Os Fandangos". Este nome cearense, no plural, talvez seja mesmo o mais antigo, pois já Koster, em 1815, registra com o nome de "Os Fandangos" a chegada de marujos que viu em Itamaracá. Hoje, é no singular que a palavra se generaliza mais.

De onde virá esta denominação?... O verdadeiro fandango espanhol é uma dança em compasso ternário, que

se caracteriza pelo movimento rápido, "uma das mais selvagens, mais excitantes e impetuosas" dentre as de Espanha. Porém mesmo na sua pátria de origem, o fandango serve para designação genérica de certas coreografias pouco diferenciadas entre si, como as malaguenhas, as rondenhãs, as granadinhas e as murcianas. Da Espanha o fandango passou para Portugal, onde se generalizou especialmente no Alentejo e no Ribatejo. Parece que, embora já se diferenciando do espanhol, o fandango também em Portugal se caracteriza pela sua violência, pois nele predomina, em Trás-os-Montes, "o movimento agitado das pernas, com o apoio ora no metatarso, ora na ponta dos pés, grandes saltos e muitas voltas e reviravoltas", ao dizer de um dos colaboradores da "Revista Lusitana".

No Brasil, a palavra importada observou a tendência para tomar sentido genérico, bem como para designar danças caracterizadas pela violência da movimentação. Na região paulista de Cananéia, como mostrei no meu "Ensaio sobre Música Brasileira", a palavra é mais ou menos sinônimo de baile, e reúne um bom número de coreografias diferentes, até valsas. Distinguem lá o "fandango bailado" do "fandango batido", caracterizando-se este pelo bate-pé, proibido no primeiro. No Rio Grande do Sul permanece o conceito de dança violenta, como se vê por esta frase de Felix Contreiras: "E' nos fandangos, nos sapateados dessas danças ruidosas, ao som rasgado das cordas plangentes..." A noção de violência do fandango se especificou mesmo, entre nós, em frases-feitas de função metafórica. No Nordeste existe a expressão "meter o fandango" no sentido de espalhar. "Chegou e foi metendo o fandango. Só pra empatar o samba. Passou o refe em tudo", conta José Américo de Almeida, na "Bagaceira". Ao passo que entre os gaúchos, por um passo de Darcí Azambuja, "começar o fandango" está no sentido de principiar a briga, a discussão, a encrenca: "Cajetilha nestas aperturas vai dar em porcaria. Nem bem

tinha pensado e começou o fandango do outro lado. Foi o homem botar os olhos naquele mundo d'água e já se parou puava. Com o barulho...". Corrobora ainda neste sentido figurado de violência, outra expressão gaúcha, "ser do fandango", no sentido de ser bom para o que der e vier, registrada por Simões Lopes Neto nos seus "Contos Gauchescos".

Com a significação genérica de baile, de qualquer dança, poderia dar ainda numerosa documentação, como a do padre Villarrubias, usando o termo para designar as danças dos índios Coroados, ou a do paulista José Pisa, nos seus deliciosos "Contos da Roça". Quero apenas lembrar mais um saborosíssimo hibridismo bem brasileiro, o "fandanguassú", isto é, fandango vasto, grande, danado. E' assim que se intitula uma poesia oitocentista de Augusto Fabregas, em que está descrito o maxixe. Cornélio Pires também traz a palavra para S. Paulo, no sentido de baile, "fongão", "forró", nos seus "Sambas e Cateretês".

Assim, "Fandango" ou "Os Fandangos", para nomear a dança dramática que celebra as asperezas vivas da vida marítima, me parece fácil de compreender. O sentido genérico de "qualquer dança" ou baile bastaria para explicar o título popular. E ainda o reforça a noção de briga, violência, que está identificada com as idéias beligeras esparsas nas duas cheganças. Por outro lado, como já vimos, a palavra "cheganças" indicava, no sec. XVIII, uma coreografia complicada, violenta, em que o dançarino "parecia endemoninhado", batendo os pés. Talvez por esta semelhança de movimentação coreográfica, a palavra "fandango", de uso mais íntimo e generalizado no povo brasileiro, tenha substituído "chegança" para indicar popularmente o bailado, por uma espécie de sinonímia popular.

E se a voz "chegança" permaneceu, para intitular o bailado que celebra mais intencionalmente a luta de cristãos e mouros, será porventura mais por lembrar "chegada", pois que de fato ou são os mouros ou os cristãos que "chegam"

para lutar. De resto, ainda a respeito disto sobra uma pergunta aflita: as duas danças dramáticas versam trabalhos do mar, levantar ferros, fundear; e mesmo o canto-de-trabalho de ferrar os panos é nelas tradicional. Ora “chegar” e “chegada” são termos de náutica, o segundo indicando o “abordar” pelo testemunho de Moraes, e o primeiro, pelo que nos esclarece o “Dicionário Etimológico” de Antenor Nascentes, o “dobrar as velas quando o navio chega”. Não teria sido esta voz náutica, vinda da mesma raiz de “chegança”, dança pura, que, por etimologia popular lembrou chamar de “chegança” às danças dramáticas do mar?... Por mim, não saberia responder.

Na Paraíba, o rancho de que colhi uma das minhas versões da Chegança de Marujos chamava o seu brinquedo de “Barca”. Esta designação é estranhamente curiosa também, por evocar coisas antigas, de há muito abandonadas. De fato, parece que inicialmente a palavra “barca”, de origem escandinava, pelo que afirma um colaborador do primeiro tomo da “Revista de Etimologia e História”, também nomeava embarcações de alto mar. Mas só o seu masculino “barco” perseverou com este sentido; e se barca, ainda pelo século dezeseis mantinha o seu sentido inicial, aos poucos o foi perdendo, e hoje serve apenas para nomear embarcações pequeninas, pouco audazes. Que na Paraíba, e parece que apenas lá, a palavra “barca” nomeie um bailado que trata do alto mar, e onde se celebra um navio indicado sempre nos textos como nau, fragata e até “nau-fragata”, parece revivescência inexplicável de uma designação morta e enterrada desde séculos.

Mas a incongruência do diminutivo “barca” designar a fragata do bailado tem explicação mais plausível. Uma cantiga religiosa tradicional portuguesa, generalizadíssima por todo o Brasil, e que aparece frequentemente em danças dramáticas, cheganças e até congados aqui do centro, é a canção da “Barca Nova”, “que do céu caiu ao mar”, trazendo em

seu bojo Nossa Senhora "com seus anjinhos a remar". Parece aí se tratar bem de uma barca, no sentido quinhentista, embarcação de grande calado, pois que caiu no mar, e traz no bojo precioso, pelo que dizem os versos, Nossa Senhora, com seu Jesúo Cristinho, S. José e toda a côrte mirífica dos anjos. Esta reminiscência, porem, ainda é insuficiente para justificar o título do bailado. O que me parece muito mais provável, é que "Barca", no bailado, esteja como abreviação de "Auto da Barca". Caso não seja apenas uma preservação única e esporádica das "barcas" que pertenceram à terminologia teatral portuguesa primitiva. São dos princípios do século dezeseis os três dramas, "Auto da barca do Inferno", "Auto da Barca do Purgatório" e "Auto da Barca da Glória", escritos por Gil Vicente. Mas Teófilo Braga cita uma versalhada de Aires Teles de Menezes, descrevendo as festas matrimoniais de d. Afonso, filho de d. João II, em 1490, que vêm provar que "barca", já um século antes disso, era voz teatral, indicando um gênero especial de representações:

"Depois ledos tangedores
A a vinda da princeza,
Fizeram fortes rumores,
Espanto da natureza;
Barcas e lôas fizeram
E outras representações".

Acho mais provável que desta terminologia do teatro português primitivo, por um prodígio de conservação e arcaísmo, terá vindo a denominação da "Barca" paraibana.

VI

A CHEGANÇA DE MARUJOS

Historicamente, sabemos que os portugueses já se arrojavam ao mar desde pelo menos a primeira metade do século XIV. Já desse tempo se contam as duas expedições às Canárias, de que a segunda se realizou em 1341. E pouco antes, em 1336, no reinado de Afonso IV, os pescadores lusitanos firmavam contrato com a Inglaterra para pescar nas costas inglesas. Mas é realmente só com a expedição de Ceuta e o infante Dom Henrique em Sagres, que se desenvolveu a orientação marítima de Portugal, como já indiquei, citando Almeida Prado.

Não posso porem notícia alguma desses tempos provando existissem desde então, bailados, autos, etc. celebrando em arte os trabalhos do mar português. As próprias "barcas" teatrais, como as já quinhentistas de Gil Vicente, revelam outra ordem de idéias, e só incidentemente, por necessidade realística, se referem a qualquer costume da navegação. Pelo que eu sei, é mesmo apenas com os vilhancicos melodramáticos que surge uma primeira prova mais conclusiva de que os portugueses transportavam para o teatro social a celebração do seu maior sentido histórico. Isto mesmo, apenas posso inferir da descrição demasiadamente sucinta que faz Rodrigues Lapa, de certos vilhancicos data-

dos pelo menos já do século XVII. O costume deve ser certamente mais antigo, pois que o Brasil, que então tudo importava de Portugal, já no século XVI realizava festas, em que a inspiração marítima é determinante. Fernão Cardim relata uma procissão das Onze Mil Virgens, feita na Baía em 1583, em que vários costumes da atual Chegança de Marujos aparecem descritos. E' assim que puxaram pelo caminho todo que percorreu a procissão, um simulacro de veleiro, que tinha gente dentro, e onde a horas tantas se celebrou o martírio das onze mil virgens. Transportar uma nau no seu cortejo, representar parte do bailado ou todo ele dentro dela, são costumes tradicionais da Chegança de Marujos. Se há muito do sentido das barcas teatrais portuguesas nesse martírio das onze mil virgens dentro da nau (tributo das cem donzelas...), há também já alguma coisa que profetiza a celebração dos trabalhos do mar, tiros de arcabuzes, e as futuras Cheganças brasileiras.

E, reconhecendo embora que a minha documentação sobre Portugal é muito escassa, e sem ter a menor vontade de brigar com ninguém, não seria impossível que a primeira idéia da celebração coreográfico-dramática dos costumes náuticos tenha nascido entre os portugueses da Colônia. Esta, com suas largas costas obrigou que tanto aos colonos como aos primeiros portugueses nascidos aqui, se tornassem íntimos os trabalhos náuticos. Antes da expedição de Cristovam Jaques, em 1526, já se construíam em São Vicente, Cananéia, Cabo Frio, embarcações pequenas que percorriam a costa, diz-nos Almeida Prado. O visconde de Porto Seguro ainda conta que o segundo governador geral, Duarte da Costa, já vinha autorizado a aparelhar naus aqui, "das muitas que já havia feitas na terra". Mantinha-se estaleiros em muitos pontos do litoral brasileiro, Maranhão, Pernambuco, Baía, Rio de Janeiro, construindo embarcações transatlânticas que, como afirma Pedro Calmon, dentro em pouco

iriam concorrer com as de Portugal no tráfico negreiro. Constituindo assim, vasta e necessariamente, uma grossa população náutica, não é impossível que a Colônia tivesse criado por si as nossas danças dramáticas, utilizando-se pra isso de tradições importadas. Como a do romance velho da "Nau Catarineta", que nunca, ao que sei, foi bailado em Portugal.

A copiosa documentação que ajuntei sobre a Chegança de Marujos consta de muitas lóas faladas, para mais de uma centena de peças musicais e seus respectivos textos com talvez para mais de um milheiro de versos. Além de textos transcritos de um folheto de poesias populares, publicado em Natal, recolhi minha documentação, do natural, isto é, de cantadores analfabetos de Penha (R. G. do Norte), João Pessoa e Recife. Ainda me deu alguns documentos o velho Francisco Birro, popular sempre, mas já alfabetizado, que nos seus tempos de homem fôra Mestre de um fandango natalense.

No bailado os episódios distintos são chamados de "jornadas", e como estas variam de ordem e às vezes faltam numa ou noutra região, arranjei as que colhi numa ordem mais ou menos lógica, sempre tomando o cuidado de indicar a que região pertencem. A primeira e a segunda Jornadas nos mostram a nau puxada no cortejo que segue em busca da casa em cuja frente vai cantar. São cantos de marinagem, objurgatórias de mulheres incitando os marujos a ficar em terra, versos apreensivos lembrando corsários e mouros, e gostosas gauchadas de marinheiros orgulhosos de sua coragem. Já então se delineam os personagens em sua psicologia, ora heroica como do capitão da nau, ora cômica como do Ração e do Vassoura, ora mais ou menos comodista como a do Mestre, ora irreverente como a do Capelão. Já na segunda jornada surgem documentos que demonstram que o aproveitamento do romance velho da "Nau Catarineta" não

é caso único. Dois outros romances aí aparecem aproveitados, o do "Corsário da Índia" e o do "Conde da Armada":

"Sua Alteza, a quem Deus guarde,
Aviso mandou ao mar,
Que se aparelhasse o conde
Para de manhã largar.

O conde se aparelhou
De uma maneira tão bela
Que ao pino do meio-dia
Começou a largar as velas", etc.

Como terceira jornada, tenho o episódio do rapto da soloia que só encontrei na Paraíba. Nela há várias referências históricas, pois a saloia roubada, é escondida na fortaleza de Diu. A baralhada é feroz. Parece que a luta se trava entre portugueses mesmo, pois que o comandante da fortaleza de Diu, raptor da "loira e linda salóia" é um tal de Rodolfo de Mascarenhas. Trava-se o combate entre a nau e o forte, e, como o bem triunfa sempre, vence a nau que pela primeira vez, ficamos sabendo chamar-se "Catarineta":

Está preso o comandante,
Está liberta a salóia,
Os soldados destroçados
Já se vão correndo atoa.

Viva a nau Catarineta,
Com toda a tripulação,
Dando os brados de vitória,
Vitória, meu capitão!

A jornada seguinte mostra que há fome a bordo. A maruja se revolta por isso, entoa-se então o célebre pé-que-

brado da "Triste vida do marujo", que até impresso andou no século passado; discute-se honra, mulatas, e finalmente, entre episódios de forte comicidade popular, com sabor violento de epopéia, todos comem, acaba-se a greve, a fragata segue na derrota fatídica. Com efeito, na quinta jornada o céu se tolda, vem um "terrau" ventando pela proa, a tempestade cai violentíssima. "Alerta! Alerta!" canta o Gageirinho, em bela frase melodramática. As avarias, passada a tormenta, são enormes, a nau vai desarvorada, vogando sem rumo pelos mares. Sete anos e um dia voga a nau sem rumo:

"Bela nau Catarineta,
Dela vos venho contar:
Ouvi agora, senhores,
Uma história de pasmar!

Há sete anos e um dia
Por sobre as ondas do mar;
Já não tinham que comer,
Nem também o que manjar..."

E o maravilhoso romance velho, uma das mais belas criações líricas que conheço, se desenrola inteiro, com sua intensa força épica, até o desenlace de Portugal à vista, e o demônio que entrara no corpo do Gageirinho para ver se conquistava a alma do Capitão-general, fugindo assustado de bordo aos cantos de ação de graças da marujada.

A nau está fundeada, mas, por necessidades coreográficas, é preciso dar as despedidas e partir, puxando o barquinho de mentira e ir cantar outra vez o bailado inteiro na frente de outra casa amiga. Como diz uma das estrófes:

"A vida do marinheiro
E' uma vida de labor:
Quando pensa que é descanso,
É quando atira o vapor".

E começam as despedidas, isto é, um novo embarque, que levará o rancho pelas ruas:

“Já me vou, já me despeço,
Já soltei velas ao vento.
Nunca achei quem me dissesse:
— Deus te leve a salvamento!
Adeus, senhores,
Que eu you-me embora!
Esta despedida
Quase que eu choro!”

E assim termina esta monumental criação popular, uma das mais belas expressões épicas da nossa terra. Truncada, mal amanhada, disparatada como está na memória inculta do povo, ela persevera sempre de uma força trágica, de uma grandeza humana e de uma beleza artística fundamentais.

* * *

(Estas notas sobre as *Cheganças*, bem como as sobre os “*Congos*” publicadas na “*Lanterna Verde*”, de que o sr. Gustavo Barroso se serviu passageiramente em “*Coração de Menino*”, talvez lhes ignorando o autor, resultam de estudos preparatórios realizados para a confecção do meu futuro livro “*Na Pancada do Ganzá*”. Si as dou assim em troco miúdo é porque o livro me desanima e ainda está em grande parte por ser escrito. Jogado no Rio de Janeiro em vida instável, sem possibilidade de ter comigo meus livros, fichários e documentos, fui obrigado a interromper estudos e escritos. E não tenho realmente ânimo de os continuar porque, mesmo prontos os originais, tal despeza implicaria a impressão deles, por causa da vasta documentação musical, que não acharia editor para obra de tamanho custo e saída tão duvidosa. Mas como os documentos musicais estão todos em ordem, bem guardados e pertencerão algum dia a uma instituição pública, nada se perderá).

Maestros de salsa - 14 -
sopranoista - 22
sucessorido - 24
Valeiro - 75

Andrade, Mario de

Musica do Brasil

780-981/An24m

(30 9409/89)

Impresso nas oficinas da
EMPRESA GRAFICA PARANAENSE
CURITIBA - PARANÁ

FAZENDA

Luiz Martins

"Fazenda" é um livro em que o autor estuda o latifúndio, colocando-o frente à pequena propriedade e onde o filho do fazendeiro é anteposto ao filho do imigrante, e o neto deste se defronta com o neto do "bandeirante".

A crise econômica determinará a crise moral.

As zonas cafeeiras foram invadidas, cruelmente invadidas, por "aventureiros" de todas as espécies. E como esse homem novo que povoou as lavouras, expulso da Europa nos fundos nos navios — o imigrante — não se fez na luta pela vida com as larguezas que os latifúndios facilitavam, natural era que não trouxesse essa moral aristocrática de que tanto se orgulham, ainda hoje, os descendentes dos bandeirantes.

"Fazenda" descreve o drama do café em toda a sua complexidade. Dele não se podia destacar o fazendeiro nem o colono.

O velho fazendeiro decadente tanto como o seu filho que gastou o dinheiro nos cabarés da Europa; o vendeiro da estrada que com o dinheiro dos colonos e dos fazendeiros prepara-se para ser o novo conquistador de terras, iniciador de um novo ciclo econômico; a moça rústica conquistada pelo fazendeiro, que constitui a intromissão sexual no romance; e o próprio colono com os seus dramas decorrentes da fatalidade da terra — eis o livro que Luiz Martins escreveu.

Coleção

ALEXANDRE EULÁLIO

Biblioteca Central

UNICAMP

10.20

OS ROMANCES NACIONAIS — Edições Guairá.

BOLSOS VAZIOS

de Allyrio Meira Wanderlei

a obra que Flávio de Campos considera uma das mais belas expressões do pensamento do "maior artista vivo da língua portuguesa."

Preço 12\$000



ESPIGAO DA SAMAMBAIA

de Leão Machado

obra premiada pela Academia Brasileira de Letras, de grande sentido humano na análise da derrocada do café.

Preço 8\$000



ODIOS DA CIDADE

de De Plácido e Silva

de que diz JARBAS DE CARVALHO: "...o romance é um verdadeiro romance em sua expressão realista, às vezes rude, mas sem nenhuma pornografia."

Preço 9\$000

A GUARDEM: — HISTÓRIAS DO IRMÃO SOL
Por TELMO VERGARA