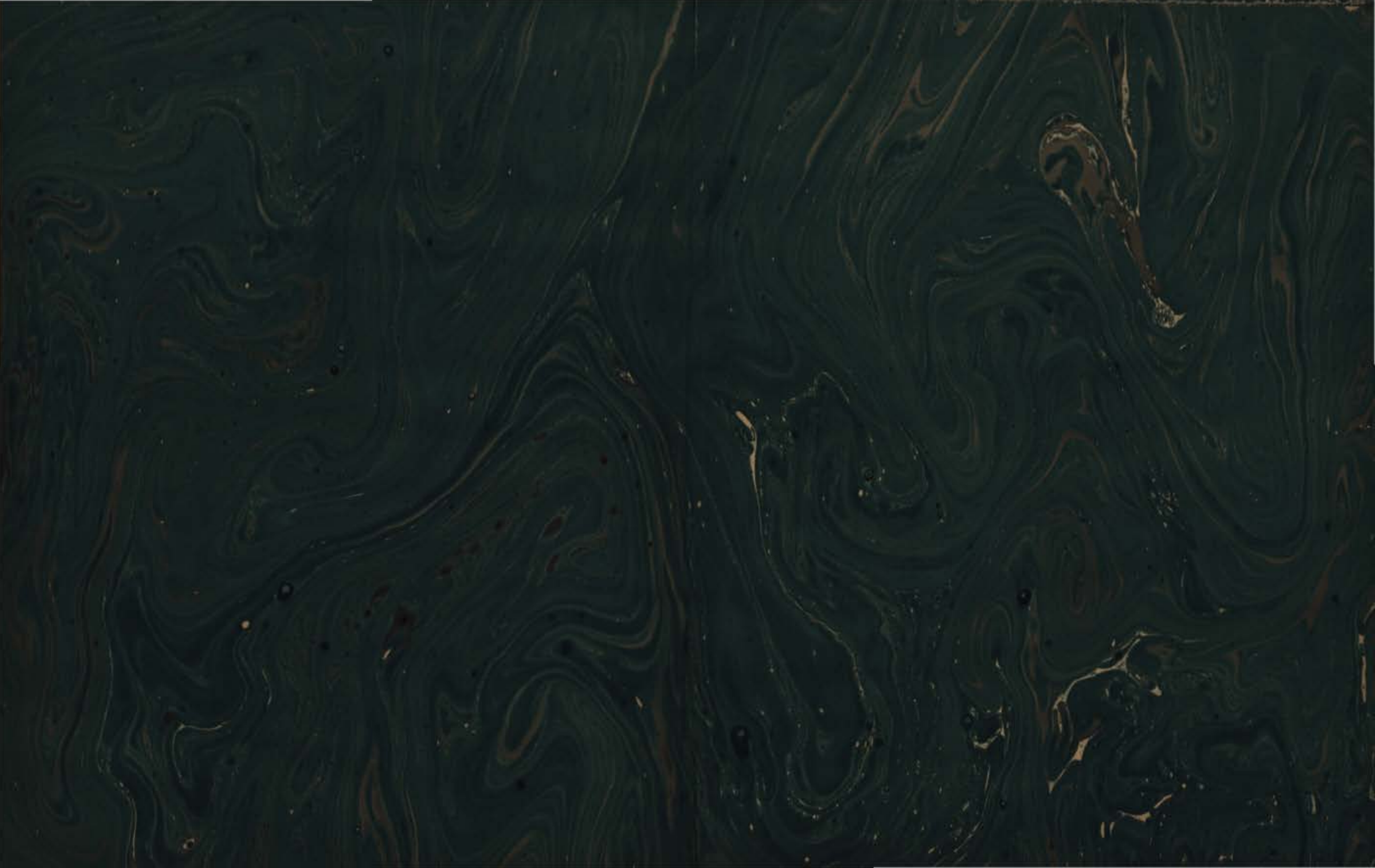


Rossini Tavares de Lima

ESTUDOS DE FOLCLORE

550
L. Gallet.

LUCIANO GALLET

ESTUDOS DE FOLCLORE

1934

Carlos Wehrs & Cia.
R. DA CARIOCA, 47 RIO DE JANEIRO
◆ Editores Brasil ◆

780.9 L-P 214
6154 1
JRT: 02482

INTRODUÇÃO

Os organizadores dêste livro desejaram preservar duma possivel dispersão os escritos que Luciano Gallet deixou sobre o populario musical brasileiro. Escritos lançados ao atá de circunstancias fortûitas, é certo que Luciano Gallet jamais teve idea de os reunir em volume, porêm, acima da amizade, razões mais gerais justificam esta publicação. Num pais de musicologia pauperrima, e em maxima parte amadoristica, a palavra dum profissional tem forte valia. Tanto mais havendo nêsse profissional um observador que, sobre ser de grande acuidade intelectual, se dobra dum estudante paciente. As ideas contidas aqui exalam a honestidade de quem busca o verdadeiro, e fatos e melodias populares estão descritos com perfeição minuciosa. Alem disso, importa muito, para se fazer justiça á personalidade de Luciano Gallet, tornar pública mais esta faceta da sua larga atividade musical (1).

No geral costumamos julgar dum artista apenas pelas obras-de-arte que deixou. Ora, em muitos casos, um julgamento assim se torna falho, porquê artistas ha cuja atividade criadora não se resume ás obras-de-arte, antes se espalha em criações de vária especie. Esse é muito o caso de Luciano Gallet. A obra dele se completa, e mesmo se dignifica extraordinariamente, pela atuação do homem dentro do mundo musical brasileiro.

Estou mesmo tentado a afirmar que o artista que Luciano Gallet

---

(1) Por gentileza de dona Luiza Gallet, estão excluidas desta coletanea várias melodias populares do Nordeste. Algumas por serem diretamente cedidas por mim a Luciano Gallet, outras por provirem da mesma fonte de que as colhi — fonte essa comunicada tambem por mim ao compositor. Essas melodias fazem parte de trabalho mais completo que tenho em elaboração, onde por necessidade, teriam de ser repetidas.

realizou, não se contentava nem com a atividade social do músico, porquê, de alguma forma, Gallet foi um professor de vida tambem. Ele praticou espontaneamente, pelo seu amor da beleza, uma verdadeira existencia de Mestre-de-Chá. Que nem um mestre-de-chá, êle exigia de si mesmo e dos que o cercavam de perto, a criação duma existencia de que a beleza fizesse parte inerente. Tinha horror do chôro como detestava a desgraça que se desvirilizasse em manifestações exteriores. Exigia uma quotidianidade que fosse organizadamente bela, tanto na ordem do ser fisico como do ser moral. Sem recursos financeiros que o libertassem de preocupações, lhe seria impossivel no entanto viver um lar descuidado ou vestir roupas desatentas.

Da mesma forma, a constituição da sua personalidade psicologica o preocupava, e conseguira extirpar dela os gestos de feiúra intensa. A raiva, a injustiça, a calunia, a inveja, o desmancho das volupias largadas, o proprio mau falar, não seriam consentidos na sua vida intima. E quando a feiúra alheia o tomava no caminho, Luciano Gallet desviava prá ironia. Porêm mesmo esta nunca se agravava de malvadez. Um certo orgulho exigente o aparentava muito completo em si mesmo, o que não era a realidade. Mas essa altivez era irredutivel, e si a delicadeza do homem aproximava dele muita gente, Luciano Gallet viveu parco de intimidade (1).

O que mais admira é que, sem abandonar tendencias tão inibitorias e proprias a conformar uma vida dentro do individualismo, Luciano Gallet conseguisse realizar uma esplendida atividade social. Inteligente, inquietado mesmo pelo excesso da inteligencia desequilibrando a sua cultura de autodidata, prejudicado pelo infatigavel raciocinador que tinha em si e lhe pesava sobre a imaginação criadora: a inteligencia dele era porêm da natureza dessas que a gente apelida de "generosas". Foi a generosidade que o salvou. O salvou do diletantismo, o salvou da infecundidade, o salvou da amargura bem comum dêsses inteligentes abastardados pela timidez, que vivem desfazendo de tudo e não fazendo nada. O salvou principalmente de se perder no individualismo, e distrair-se nessa curiosidade incivil do vivedor que não se especializa nunca.

Porêm essa vitória admiravel de organizar as suas tendencias e não esperdiçar o valor multiplo que tinha, não foi facil não. Luciano Gallet bracejou muito, antes de dar ás qualidades que possuia uma solução mais humana — o que só conseguiu quando se destinou inteiramente á organização da música no Brasil. Os passos da sua vida de moço demonstram bem o quanto êle hesitou. Numa das suas cartas, escrita ao correr da pena e sem nenhuma pretensão, êle me relata a vida dêsses tempos:

"A minha educação foi feita em colegio de padres. Internato. Aí durante seis anos, dos 8 aos 14, aprendi muita coisa. Especialmente um pouco de ordem. Manifestei tambem gôsto musical. Fui longo tempo o primeiro do colegio. Em quasi tudo. Representava os primeiros papeis. Dramas, comedias, revistas, e o mais. Era o primeiro cantor. Sacro e profano. E tocava piano. Batucava é o termo. Ensaiava coros, orquestras; andava metido em banda de música. Um mundo. Pintava, desenhava. E gostava de matematica. Tinha aspirações á engenharia ou arquitetura. E era profundamente religioso. Tambem exemplar no assunto. Com tantas qualidades excepcionais, os mestres tinham suas vistas

(1) Numa carta êle me escrevia em 1926: "Tive a sensação de encontrar um amigo. Devo explicar, e seria ingrato e injusto se não o dissesse: tenho encontrado em minha vida, amizades, e preciosas. Talvez poucos possam dizer o mesmo. Mas não é a mesma coisa. Aí é um amigo — de igual a igual" (Carta de 5-IX-26).

sobre mim. No meu repertorio de piano, Becucci e não sei mais quê (o professor, um padre Paranhos da Silva, qualquer coisa de Rio Branco), neste repertorio, que jazia em cima do piano, no refeitorio enorme, havia uma página que me atraía especialmente. Era só aquela página, a capa e o resto não existiam, e nunca virei a fôlha do outro lado. Socava aquilo com gôsto especial. O professor (esqueci de dizer que dava no maximo 2 lições por ano) nunca apurou, e sempre ignorei o que era.

Certa vez em casa, um dia de ferias, mostrava meus talentos pianisticos. Estava presente um alemão. A tal página estava comigo. Ataquei o trecho convicto. O alemão protestou horrorizado! Profanação! Sentou-se ao piano e tocou a página. Fiquei deslumbrado. Aquilo excedia o que tinha concebido. Provavelmente apurei a execução. Muito mais tarde, varios anos depois, é que descobri o que era a minha página. Era a primeira página da "Patetica".

Deixei o colegio para fazer o último ano de bacharelado — epoca ainda da Madureza — no Colegio Abilio. Aí vi de perto a desordem. E não pensei mais em musica (1). Preparava a minha admissão ás Belas Artes para a arquitetura. Com 15 anos, necessidades imprevistas forçaram-me ao trabalho. Varios misteres, e acabei num escritorio de arquiteto construtor, com grande fama na epoca, Januzzi. Era o sonho que se realizava.

Tambem aí vi de perto a desordem. Intelectuai. Um dia tive que ir á casa dum Fulano que não conhecia. Havia ali um piano. Lembrei os tempos passados e toquei qualquer coisa. O homem era jornalista. Quando me ouviu, pulou pra cima de mim, com entusiasmo feroz. Explicou que alem de jornalista, era flautista. E organizava orquestras.

— Você toca admiravelmente!

— ??

— E querendo, vai salvar-me de uma situação dificil. E ganhará dinheiro. Estou sem pianista hoje á noite; é um trio. Piano, violino e flauta. Na sala de espera do Cinema (não me lembro o nome). Era na avenida Mem de Sá. Infecto naquela epoca.

— Mas, caro sr., trabalho em arquitetura, e não entendo disto. Não sei do que se trata.

— Nada, você é o unico que pode fazer isto; tem habilidade especial. Divertido, boa música, pouco trabalho e 7$ por noite.

Eu trabalhava de-pé, desenhando, das 8 da manhã ás seis da tarde, e ganhava 60$ por mês. Resolvi acumular as funções e comecei no outro dia. Pouco tempo depois acabou a sala-de-espera e eu fui parar na sala de projeções, das seis e meia á meia-noite, com 5$ por noite. E aí comecei a minha instrução musical.

Partindo do ponto o mais rudimentar, ia dizer o mais infame — o dito cinema, no largo do Rocio, era frequentado por gente do lugar, naquela epoca, 1910, mulheres da rua do Nuncio, marinheiros, a mais linda esfera da cidade — daí passei por todo o métier música, dentro de todas as modalidades. O cinema de outra especie, a revista vagabunda, o café-concerto, os banquetes, casamentos, bailes, o bar, as estações de aguas; tudo o que é possivel. Depois, as salas-de-espera dos cinemas. Aí, já um apice na carreira, lugar só para musicos bons naquela epoca, aí a música era milhor, e abrangia da marcha vulgar americana, passando pelo repertorio intermediario, até a ópera, e chegando ao repertorio sinfonico.

(1) "Ha uma omissão. Desde a saída dos padres até proximo á entrada no Januzzi, fiz bastante música a 4 mãos, com uma sra. Leite Bastos, antiga aluna de Gottschalk e Artur Napoleão. Pratiquei leitura á primeira vista".

Gastei neste percurso 6 anos.

Mas antes deram-se detalhes importantes.

Em 1912, conhecera Paulina d'Ambrosio. Pretendia acompanha-la em um concêrto qualquer. Em verdade, já a conhecia de antes, mas o assunto música estava de lado. Havia uma distância neste sentido entre nós. Mas naquela ocasião quis diminuir a distância. Estava neste dia com Paulina, sua amiga Rosetta (Costa Pinto). Mais tarde contaram-me que eu tocara deliciosamente uns Tangos de Nazareth, mas tinha acompanhado... bastante mal. A nossa amizade continúa até hoje. Em 1913 fiz relações com Nicia Silva. Já fizera progressos. Comecei a ter relações sociais e a aparecer como acompanhador. Ai abriam-se as perspetivas da música mais séria. Dominava então no Rio, como primeiro acompanhador, o meu velho amigo Ernani Braga. Onze anos antes, quando em 1902 eu entrava para o colegio, êle ali dominava como o 1.º do colegio. E eu tomei o seu logar. Em 1913 tornei-me tambem o seu concorrente. Fiz então relações (com os respetivos repertorios) de violinistas, celistas, e todos os "istas", e os terriveis cantores. As festas de caridade, os ensaios de coros para as ditas e tudo mais. E as funções de igreja (velhas conhecidas).

Por intermedio de Paulina, conheci Glauco Velasquez. E todo o grupo. Stella Parodi, Alfredo Gomes, o velho mestre Nascimento, Nascimento filho, que começava apenas, outros mais e outras relações sociais. Por Nicia fizera relações mundanas. Pinheiro Machado, Azeredo e por ai a fóra. Mas principalmente mme. Guerra Duval, que tornou-se uma grande amiga. Mas a velha aspiração da arquitetura continuava sempre. E decidi que em principios de 1914 entrava positivamente para a Escola. Mas... ha sempre o "mas".

Estavamos êm meados de 13. Um amigo, Salgado Zenha (fator inconciente) sabendo da resolução, chamou-me á ordem.

— Pois você, com disposição musical, que vai fazer na Escola de Belas Artes? Prepare-se para o Instituto. E deu-me um caderno de "Estudos" de Chopin. Eu nunca tinha visto aquilo.

— Prepare um "Estudo" e procure Henrique Oswald.

Achei que era demais. Eu nunca tinha estudado piano. Tocava... porquê tocava. Mas refleti seriamente. Na música, já tinha um caminho andado. E na arquitetura, teria 6 anos de escola, e depois, um mundo novo a fazer.

A data me ficou gravada. Em 31 de Dezembro de 1913, Glauco apresentou-me, milhor, levou-me a Henrique Oswald, e eu toquei o meu Estudo — o n.º 3. Achou muito bom, muito jeito, e propôs-me entrar em 1914 para sua classe no Instituto. Eu cai das nuvens. E assim foi.

Ai dá-se o incidente maximo de minha evolução .Em janeiro de 14, Glauco fica doente, irremediavelmente, até 21 de junho quando morreu. Dos seus intérpretes primeiros — Paulina, o velho Nascimento e depois Alfredo Gomes e sua grande amiga Tilda Aschoff, pianista — filha do conselheiro Lourenço de Albuquerque — dêstes, Tilda em fins de 1913 morreu. Ele tambem muito doente, não se pensava em fazer sua música. Mas de uma vez, sentindo-se no fim extremo, quis, na hora da morte, ouvir sua música pela última vez. E eu tomei o lugar de Tilda.

Impossivel dizer o que foi aquela noite. Glauco era um idolo. Durante a sua doença, a sua casa em S. Francisco Xavier, tornara-se um templo. Mãos piedosas estendiam-se de manhã á noite para êle, e pediam a um outro deus, que o seu Deus não as abandonasse.

Glauco no seu leito branco, aniquilado, branco, transparente quasi (êle ignorava sempre a sua tuberculose) a barba crescida, era Cristo revivido. Ao redor as figuras maximas: Nepomuceno, Nascimento, seu mestre e amigo até ao sacrificio, Oswald, Braga, Rodrigues Barbosa, a roda

piedosa dos seus interpretes, Paulina, Stella Parodi, Nascimento, Gomes e os outros.

Glauco ouvia, fazia parar, recomeçar, corrigia, elogiava, censurava, e sabia que depois daquilo ia morrer. O médico o tinha prevenido .

Aqueles homens que ali estavam, choravam.

Depois, despedia-se de cada um. A cada um, um conselho, uma recomendação. Cada um chegava junto a êle, e êle falava um último aviso, um último pedido. Ao Braga entregou a sua "Soeur Beatrice", cujo primeiro ato acabara na véspera de cair doente, e pediu que a instrumentasse. E detalhou minucias, fixou pontos importantes, combinações de instrumentos que imaginava, timbres que pensava obter.

E por último, pediu a todos que continuassem a sua música, que não a deixassem morrer.

Isto foi em Abril. Uma semana depois Glauco estava de pé. A sua música ressuscitara-o. E então teve mania de ouvir-se. Iamos a sua casa tres vezes por semana, e preparavamos nova audição para maio. Nesta vez, êle apresentou-me especialmente. Conheci então uma figura de alto relêvo, d. Adelina Alambari Luz. Era a mãi adotiva de Glauco; educara-o quando veio menino da Italia, e teve-o sempre junto dela. A familia dele destinava-o ao comércio. E ela atirou-o á arte. Foi o seu guia moral e intelectual. De 1.o de janeiro a 21 de junho, d. Adelina, tratando de Glauco, não se despiu para dormir, uma só vez. Tal a sua dedicação.

Com a milhora ficticia, Glauco arquitetou planos de viagem, futuros trabalhos. E a vida do grupo seguiu repousada.

Eu tocava no bar Rio Branco, na Avenida, com o Vila — sexteto do qual êle era o diretor e violoncelista. (...) Na noite de 21 de junho, Paulina e Rosetta entram ás oito horas da noite no Rio Branco, me chamam e previnem que Glauco morrera de repente. Fizera trinta anos.

Chamo ainda a tua atenção para Glauco. Na tua carta, dizes: Wagner e Franck os maiores melodistas — e eu acrescento Glauco, talvez maior. Dotado de temperamento artistico fantastico, criador possante, êle escreveu de 1905 a 1913.

Oito anos.

Antes cursara as Belas Artes. Desenho, pintura, escultura, tudo lhe era facil. Veio a imposição da sua gente, para o comercio. D. Adelina, com quem morava em Paquetá, fundou um colegio e fê-lo professor de música. Depois foi para o Instituto. Tinha voz e estudou canto. Estragaram-lhe a voz. Estudou violino. Foi reprovado. Estudou música a sério. Fez Teoria, e depois Harmonia. Sempre com distinções maximas. Tornou-se adjunto da classe de Harmonia do prof. Nascimento. Quero dizer, conhecia o métier e praticava-o diariamente. Depois fez Contraponto e o resto com Francisco Braga. Ai revoltou-se. Conheceu a "fórma" mas não a quis. Julgou que era uma prisão e queria a liberdade. Tratou de criar a "sua fórma". Acusaram-no de ignorancia. O processo musical adiantado, no momento, entre nós, era Wagner. Ele partiu dai e ultrapassou. No Trio IV°, atinge ás raias do modernismo, cuja existencia em França, êle apenas conhecera. Na sua última página, o inicio do 2.º ato de "Soeur Beatrice", êle avizinha-se da politonia de Stravinski. E tudo isto logicamente, uma coisa atrás da outra.

A sua fórma era o desenvolvimento interior. Exteriorizado pela linha melodica. Esta plasmada aos altos e baixos dos varios estados concientes e subconcientes — atingindo frequentemente a paroxismos inesperados e a meiguices desconhecidas; e isto temperado duma gravidade e profundidade de sentir, como não conheço iguais. Sempre música, música pura, sem a mais leve sombra de "efeito exterior" procurado. Obtido entretanto pela pujança de combinações polifônicas e harmonicas.

Ele proprio escreveu sobre a repudiação conciente da forma imposta. Quanto ao resto, é possivel que êle proprio não soubesse. E poucos perceberam. Glauco foi um produto de circunstancias fantasticas. Nascido na Italia, ignorou sua ascendencia, que entretanto atuou profundamente na sua formação psicologica. Criado em Napoles, educado por um pintor protestante a quem fôra confiado, e que cumpria por alto as funções a que se comprometera, desconhecendo os seus, teve uma infancia atormentada. Transplantado aos 13 anos para aqui, sua terra de origem, viu-se deslocado. Criado em Paquetá, conheceu o "selvagem" brasileiro, as tempestades furibundas, os poentes deslumbrantes, e continuou desconhecendo o que era, qual a sua função ali. Nem ninguem o soube nunca.

No periodo de formação fisica, uma grave doença. O médico amigo falou de coração, e ocultou tuberculose. Mas ela ali ficou.

De temperamento ávido, procurou estudar tudo. As altas manifestações do espirito o atraíram. Não lhe chegando mais, procurou alem. E dedicou-se tambem ao "alem". Este o atraia poderosamente. Fazia parte do seu fantastico. Na sua obra sente-se a influência de um ser tumultuoso, temperado passo a passo de um doentio, de raizes profundas que êle ignorava.

Repudiada a fórma, para não ser forçado a moldes predeterminados, e cantando livremente o seu eu interior, foi levado ás vezes a um excesso, unico ponto fraco e talvez censuravel, mas consequencia logica: uma certa prolixidade de quando em vez. Mas êle mesmo o reconheceu, e si o "Trio III" é de proporções enormes, o IV, deixado inacabado e a lapis, é de proporções admiraveis de equilibrio. O mesmo em outras obras.

Muito teria a dizer-te sobre Glauco. E' possivel que um dia conversemos. Neste momento, afastado de sua obra, tendo-a entretanto em minhas mãos, fica-me a impressão, que não procurei fixar, de ser um tipo maximo de brasileiro, não pelos processos de exteriorização, mas pela psicologia interior: arrojo, exaltação, abatimentos subitos, imprevisto, confiança e desconfiança, e direi mesmo, desordem.

Eu é que saí do trilho.

Morto Glauco, fundou-se, diria mais veridicamente, fundei a Sociedade Glauco Velasquez, para divulgação da sua música, atendendo a seu pedido daquela noite célebre. Ela existiu de 1914 a 1918, dando uma serie anual de concêrtos, e imprimindo algumas obras, poucas, as de proporções menores e de saida mais facil; são todas as que estão impressas, com exceção do "Trio II", editado em sua vida na Alemanha, creio que por conta do dr. Luiz Gofredo d'Escragnole Taunay, seu amigo de casa do conselheiro Lourenço de Albuquerque. Aí, o Govêrno meteu-se no meio, propôs-se a imprimir tudo na Europa, refundiu-se a Sociedade, o Govêrno não cumpriu a lei votada, e matou, ou alguem por êle, matou a Sociedade.

Em 1914 eu entrava para o Instituto, na classe de Henrique Oswald. A questão Glauco, ocorrida pouco depois, colocou-me aí em pé especial de atenção e consideração. A mais, Nepomuceno era o diretor. Foram-me feitas concessões especiais, que me permitissem levar avante os meus estudos, a minha vida de orquestra, e a Sociedade Glauco.

Dois anos depois, em 1916, já com Abdon Milanez como diretor, terminei "brilhantemente" (é de praxe) o piano, com medalha de ouro em concurso memoravel. Encontrei-me de novo com o Ernani, que, depois de mil peripecias, fez o concurso comigo.

Pouco antes, resolvera deixar de vez a vida de orquestra. Continuei acompanhador e virei "virtuose". Mas sonhava com a "regencia".

Até 1918 estudei muito Glauco. Eram 3 ou 4 concertos anuais. E da convivencia com sua música, ganhei uma percepção aguda para todas as

outras músicas. Em 16 comecei tambem a lecionar. Meus primeiros alunos vieram-me de Oswald, a quem muito fiquei devendo. Ensaiei a critica musical. Mas não tinha tempo. E não me convinha na ocasião. Estudava muito o piano. Os alunos faziam medo. Até hoje. Ouvi tudo quanto era concêrto, de toda especie. Principalmente de orquestra. Em 1918 tornei-me assinante de uma galeria para o lirico, no Municipal. E até hoje inda sou, mas não vou mais. Durante oito anos ouvi óperas e tudo o que se deu ali.

Em 1919 fiz um concurso á livre-docencia de piano, no Instituto. Encontrei-me de novo com o Ernani. Entramos os dois.

Em Janeiro de 1918 estava em Paquetá, em casa de d. Adelina, então minha grande amiga. O é sempre até hoje. Já tinha atrás de mim uma formação musical, posso dizer, respeitavel. Afóra a que contei, fizera muitas outras coisas de empreendimentos musicais. Ainda um fato importante. Em 1917 conhecêra Darius Milhaud. Aproximou-nos o seu interesse extremo por Glauco. Tomou conhecimento de sua obra e reconstituiu, adivinhou é o termo, o "Trio IV". Executou-o em concêrto da Sociedade em 1918. Ofereceu-se como intermediario em França, para as edições que o Govêrno projetava. Já disse, o Govêrno matou tudo. Por meio de Milhaud, penetrei na música moderna. Com êle comecei o estudo da Harmonia. Era terrivel quanto ás quintas e oitavas. Não admitia. Em Harmonia escolar, bem entendido. Por êle, conheci as teorias adiantadas, Stravinski e Schoemberg, a politonia, fundamentada em Bach, Satie, a concepção dos varios modernos e os processos usados. Posso afirmar-te que Milhaud sabe onde tem a cabeça. Só que, dizia êle, com suas funções de secretário do ministro Claudel, não tinha cabeça para pensar em música séria. O tempo ia-se com os telegramas cifrados e os sobressaltos continuos daquela epoca de guerra. Então fazia música "pour se reposer". E gostava imenso de blague. Mais tarde, êle a cultivou a seu modo.

Sobre Darius Milhaud

Naquele janeiro de 1918, d. Adelina, como fizera com Glauco, incitou-me a escrever música. Com a minha preparação musical bastante variada, e embebido de Glauco, comecei a escrever.

Mas não é que estou posando o escritor? Ora, seu Mario! pra quê havia de dar a tua carta! (...)" (Carta de 14-IX-1926).

E, interrompido por um telefonema, Gallet não continua descrevendo a vida. Prefere comentar as suas obras escritas até então, uma por uma, e que me mandara pra que eu conhecesse. Esses comentarios vão transcritos no catálogo das obras, apenso a êste volume.

Essa carta, enorme de tamanho, era a generosidade de Luciano Gallet, em busca dum amigo. Com toda a sua discreção altiva, já bem definida em 1926 (o compositor contava então 33 anos), êle não abandonava por isso o desejo de toda alma generosa, de conquistar os grandes bens da vida, a função social, a amizade, o amor. O seu destino já estava resolvido: se dedicar á organização musical do país. Lhe faltavam ainda o amigo, mas o amigo em toda a sublime rudeza do termo, com que se aconselhasse, e a mulher que o completasse. O amigo, Luciano Gallet julgou encontrar em mim, ao colher da minha pouca maleabilidade paulista, um gesto de simpatia e um juizo capaz de censurar sem paixão. Mais acertadamente ainda, e com a mesma pressa em se definir, que o tomara êsse 1926, êle conquistaria, poucos mêses depois o seu amor, encontrando em Luiza a companheira perfeita da sua personalidade.

Não sei si Luciano Gallet tinha a preocupação da morte. Creio que não porquê jamais me fez parte disso. De 1918, ano em que se lançou na composição, datam os primeiros incomodos renais, de que viria a morrer. Mas em 1926 ha um verdadeiro frenesi no homem; e ao mesmo tempo que conquista o amor e o amigo, se abre numa atividade angustiosa, visi-

velmente apressada, de quem se recobra da morte prematura.

De resto, já então êle tinha muito composto e muito agido. E muito se desiludido. Porêm a sua desilusão não foi jamais amarga, nem lhe diminuiu em nada a fecundidade. O seu optimismo não lhe permitiria escutar as experiencias do passado como toque de cessar.

E' admiravel de se percorrer cronologicamente o catálogo de composições até 1926. Tambem por êle a gente percebe a luta, já agora não do homem, mas até do músico profissional, professor, propagador da obra de Glauco Velasquez, organizador de sociedades musicais, pra se dar uma função bem determinada. Ele, que em 1917 iniciara profeticamente a composição com o maxixe "Cáxinguelê", já nos três anos seguintes se lançava faustosamente na composição de carater universalista. Surgiam canções dolentes, elegias, romances, pastorais, de qualquer tradição europea. São seres de todo o mundo, Salomé, Lykas, Phitta Meliai, d'Arvers, em que poetas e vozes de França, inspiradores nele de canções mais necessarias, disputam a preferencia a poetas brasileiros de criação internacional.

Nesse grupo de obras, o músico esbanja a musicalidade que lhe custara bastante a descobrir em si. Nas primeiras, percebe-se a melodica epidermica dos que começam. Exemplo tipico é a "Elegia" pra violoncelo, ou ainda o "Lo Romance" pra violino, com essa volupia facial das primeiras coisas, que embora leviana, não deixa de ser volupia, agrada. Logo porêm a invenção se aprofunda. E os sons francêses, muito ouvidos, e racialmente justificaveis nele, disputam a paternidade das obras, contra a influência de Glauco Velasquez. Debussy principalmente se entremostra, ás vezes francamente se mostra, como nos encantadores córos femininos "Phitta Meliai" e "Lykas". Outra obra, bem mais importante, que ainda está sob o signo do Impressionismo, é a "Suite Bucolica", pra orquestra. Tecnicamente essa obra importa muito. Com ela, Gallet resolvia, antes de invenção, o processo que imaginou com os "esboços tematicos" de dois anos depois. Realmente a obra possúi uma admiravel unidade conceptiva nos tres tempos, apesar deles se afirmarem com muita felicidade em seus caracteres diversos de "Pastoral", "Idilio" e "Ronda". Essa unidade não deriva apenas do tema ciclico que, á feição de motivo-condutor, caracteriza o bucolismo da peça toda, mas da grande unidade tematica. Os temas se aparentam uns aos outros feito manos, como si derivassem dum tema unico, virtual apenas, fixado anteriormente. O tecido harmonico está impregnado de recordações: surgem os sistemas por tons inteiros; as segundas sistematicas, que aliás dão prá "Ronda" um borborinho encantador de Sol coado nas folhas. A fanfarra do "piú animato" no "Idilio", chega a recordar extraordinariamente Debussy, numa das suas peças de piano. E' certo porêm que na "Ronda", já Luciano Gallet agencia movimentos por superposição de quartas, Influência talvez do contáto com Milhaud. A orquestra está bem tratada. Gosto principalmente da diafaneidade sinfonica da "Pastoral", que será porventura o milhor tempo da "Suite". Uma última observação me sobra, quanto á ritmica. Em todas essas obras de carater universalista, o ritmo do compositor é bastante pobre. Nem mesmo o contáto com o Impressionismo o libertára de combinações de tempo muito conhecidas. Já agora, na "Suite Bucolica", não apenas a ritmica se torna mais sensivel, mais variada, maleavel, como a gente percebe que, com as suas incursões tão raras pela música brasileira, Gallet começa a entrever a importancia tecnica do ritmo. Com efeito, agora a ritmica já colabora, expressiva e cheia de liberdade; e certas sincopas do "Idilio" ou deslocações de acentos na "Ronda", são frutos evidentes de pensamento brasileiro. Muito embora nada abrasileirando a peça, usados ainda apenas pra adornar um impressionismo francês.

A influência de Glauco surge principalmente em certas obras criadas em pleno delirio de interpretação de acordes, dum cromatismo um bocado maniaco, que Luciano Gallet não abandonará nunca. E tambem nas linhas melodicas torturadas. As "Trois Pièces Burlesques", o "Padre Nosso" que fará parte dos "Tres Cantos Religiosos", em parte o "Moderato e Allegro" tão delicioso, exemplificam essa outra feição do compositor.

No meio de tamanha dispersão, apenas um "Tango-Batuque", escrito pra piano em 18, levado prá orquestra em 19 e retranscrito pra piano a quatro mãos em 20 recorda a profecia do "Caxinguelê". Instrumentação bastante difusa ainda, sem a claridade que no ano seguinte, Gallet já obtinha na "Suite Bucolica". O que importa notar nesse "Tango-Batuque", é principalmente o nome, indicando já a preocupação de especificar bem forma e carater das músicas brasileiras. E' curioso de verificar no manuscrito da partitura, datado de abril de 1919, que primeiro Gallet escreveu a tinta "Tango-Batuque", mas que, em seguida, a palavra "tango" foi riscada. Escrito a lapis, por cima, está a palavra "Samba"!... E na realidade, toda essa hesitação tem sua razão-de-ser. A peça é um delirio de sincopas, da nossa tipica sincopa de colcheia dentro do tempo do dois-por-quatro. Isso nos fixa numa ruralidade afrobrasileira, lembrando muito os sambas do centro brasileiro, ou melhor ainda, o batuque, no sentido generico da palavra. Porêm mesmo como ritmica, a peça não está integralmente fixada. Não apenas Luciano Gallet usa dessa sincopa nos dois tempos do dois-por-quatro, o que ainda é muito constancia nossa, como a faz ás vezes aparecer apenas no segundo tempo do compasso, contrariando, pois, a sincopação brasileira mais comum, que reside no primeiro, e não no segundo tempo do binario. A sincopa saracoteando apenas no segundo tempo, é caracteristica do fado português, e não da coreografia afrobrasileira. De resto, a ritmica volta a desbrasileirar-se nos dois últimos compassos, que rasgam no final ritmico universalizado dos foxtrotes de jazz. Porêm, a designação "tango" tambem se justifica, pela parte central. Com efeito, desde o "Meno Mosso", vem enunciada em sextas, por saxofone em mi bemol e fagote uma frase quasi modinheira, de carater bem urbano — o que recorda logo os "tangos" de Nazareth.

Só em 1921 a composição de Luciano Gallet anseia por se definir. O artista não se contenta mais com o internacionalismo de dantes, aspira se tornar um músico de nação, elemento racional da terra em que vive. Tenta um primeiro tempo de "Sonata", como obra preparatoria a um "Trio Brasileiro", "abandonado em boa hora, felizmente", êle proprio comenta.

Na verdade, por êsse tempo, com excepção do maxixe e do chôro carioca, Luciano Gallet ignora o que seja música brasileira. E aquela mesma honestidade que o fizera hesitar na apelidação dum batuque, que era bastante samba mas cheirava a tango, o leva agora a perquirir as verdadeiras tendencias da música brasileira, no cantar do povo. Surgem então as primeiras harmonizações de cantigas populares. A inspiração, que é livre, e se conforma no que bebeu no passado, ainda luta contra êsse brasileirismo voluntario. Em 1921, Gallet, despaisado pelas canções populares, nada compõe de proprio. No ano seguinte, os imperativos do sentimento o levam a criar uma das suas páginas mais curiosas, o "Hieroglifo".

E é nesse ano que a pesquisa incessante lhe abre as portas dum perigo novo. Não podendo criar, "sem querer", peças de carater brasileiro, o problema psicologico da criação o atormenta. E o leva a um pessimismo disfarçado, que consistiu em imaginar toda uma doutrina de composição, ensaiada imediatamente nos "esboços tematicos". Sem dúvida as

heranças de Hanslick, as preocupações esteticas do modernismo europeu, a "volta a Bach", a doutrinação de Schloezer, inventor do tal de "objetivismo dinamico" pernicioso a brasileiros, coincidiam em parte com a invenção de Luciano Gallet. Mas esta possuia incontestavel independencia.

Vejamos, por outro passo da carta já citada, como o compositor explica a sua invenção: "Abandonei pois o "Trio" ("Brasileiro"). Mas ficaram cá dentro (provavelmente não o pensei na ocasião) dois problemas a resolver: 1.o — conhecer a música brasileira, melodica, ritmica; 2.o — obter um processo musical proprio. Partindo do amplo desenvolvimento melodico, como meio de expressão interior, livre de forma imposta, mesmo tematica, á maneira de Glauco, na música para canto a realização era possivel. A idea literaria desenvolve-se através de várias imagens. Nós não temos em nós um momento fixo inalteravel. Existe uma sucessão continua. Musicalmente, a mesma adaptação, e expressão do momento diverso (1). Mas na música instrumental, independente da sugestão da palavra: ou a fórma (nas suas arquiteturas conhecidas) como limite; ou a transmissão interior, sem limite fixo, beirando o prolixo. Ou a criação duma fórma qualquer, diversa das existentes, o que é sempre uma fórma. Todas elas não passam de convenções adotadas oficialmente.

Acabei adotando nestes casos — até aqui — o tema curto, á moda da fuga, origem de outros ou não (**Moderato e Allegro, Suite Bucolica, Hieroglifo**, etc.) adaptados previamente a um plano de construção, já oficial ou não. O 3.º tempo da **Suite Bucolica** é em fórma classica de rondó. **Hieroglifo**, história interior, é em fórma livre, um pouco poema.

Porêm, mesmo com um tema curto, fica a imposição implacavel, com sua linha melodica, seu ritmo, seu carater. Porquê não livrar um tema dêstes limites preconcebidos? Teriamos em mão a materia sonora, delimitada unicamente pela quantidade de **sons escolhidos** para determinado fim ou ocasião. E' um limite, não o sendo. Nenhuma fixação anterior de ritmo nem carater. Fica pois, uma celula musical, milhor, celula sonora, plasmavel á sensação de momento. Exemplo: Quatro notas quaisquer constituem a celula. Não é nada e pode ser um mundo. Com notas-de-passagem tenho dentro da celula, outros desenhos. Com uma inversão qualquer, surgem desenhos contrários, diversos, mas derivantes daí. Polifonia e politonia. Do contraponto de nota a nota, vem a intenção harmonica. Com uma disposição diversa (na sequencia dos sons dados), novos resultados e novas consequencias. O ritmo da sensação do momento, com seu carater consequente. Isto tudo: o limite; o resto, a fantasia e o temperamento de cada um.

No meu catálogo chamei "esbôço tematico"; no principio da papelada digo que o titulo é errado. E é. Celula tematica? Qualquer coisa.

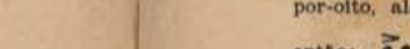
Estou fazendo teoria. Naquela ocasião fiz apenas o 1.º esbôço tematico, sem teoria. Senti que era um caminho. Seguiu-se o 2.º. Convem notar que ambos foram escritos de um folego, sobre a mesa, por dedução interior. Estão sem o menor retoque, talqual sairam. E até mais tarde ficaram assim, esquecidos e de lado". (C. de 14-IX-26).

E' visivel que o intelectualismo dominava . A idea coincidia em grande parte com processos já usados, mas principalmente se arriscava a entanguir-se naquela gelida matematica de sons de que, em tempos

(1) Ele quer dizer que cada idea contida no texto poetico provoca em nós uma imagem sonora, e que o músico deverá, pois, obedecer a essa sucessão de imagens sonoras, sem outra qualquer preocupação formalista. Dispondo de muito pouco tempo livre, Gallet carteia com violenta síntese, ás vezes. "Devo concordar com tua observação da frase eliptica: pouco tempo, trabalho interrompido, receio de prolixidade e desejo de cacetear-te o menos possivel" (C. de 22-X-26).

de critica leviana, tinham acusado a fuga, Bach e os polifonistas em geral. Não era apenas o perigo do "objetivismo dinamico", era o duma petrea materialidade em que se entremostrava, numa derradeira esperança, a engenharia do ex-futuro-arquiteto. E apesar de Gallet afirmar que o ritmo derivaria "da sensação do momento", e, de-certo apoquentado pela ausencia de fatalidade criadora na sua invenção, tomar o cuidado de insistir, na última frase do citado, em que as celulas tinham sido inventadas "por dedução interior", estou que êle mesmo percebeu o artificioso da teoria. Nessa mesma carta, êle comenta noutro passo: "Em 1924 surgem de enfiada os três numeros do 5.º Esboço. Estava em Teresopolis, em "cura moral". A continuação da história do **Hieroglifo**. Saíram da mesma maneira que os outros. De um só folego. O n.º 2, **Entusiasmo**, é o primo irmão do antigo **Hino ao Barulho**. Semelhança constatada depois. Somente agora, passando a limpo, é que tornei a por os olhos neste 5.º **Esbôço**. Lembro que naquela ocasião, **tive um pouco de medo** (o grifo é meu), **sem saber onde podia ir parar**. Atirei-me de novo ás harmonizações. (...) O 6.º **Esbôço** ia decidir a feição nova. Mas descambei para o antigo desenvolvimento melodico, e suspendi. Harmonizações pra frente!"

O inviavel da teoria lhe ficava cada vez mais claro, mas o ex-engenheiro não a deixará nunca de vez. Não só alguns dos esbôços serão aproveitados, como, no ano seguinte, êle tem uma deliciosa e bem comovente perversão da teoria, e é levado a nacionalizar a celula tematica! No quê ficava a teoria? Em nada. Era simplesmente converter tudo ao eterno processo de criar por desenvolvimento tematico, tanto encontravel num canto de africano, numa dansa religiosa da India, no **Nozani ná** dos Parecis, como uma antifona gregoriana, em Beethoven ou Henrique Oswald.

Nessa pesquisa admiravel, que fazia a cada desilusão nova, Gallet se atirar de novo ás harmonizações, ao trabalhar as linhas do **Iaiá você quer morrer** e do **Eu vi Amor pequenino**, êle descobre uma das interrogações interessantes da música americana: a origem da síncopa. O alegro central do **Eu vi Amor pequenino**, êle conta, "fez-me vislumbrar um problema a esclarecer. A nossa síncopa, vinda, não do africano, mas do seis-por-oito, alegro, deformado por influência do ritmo africano existente então:  ". Luciano Gallet me tirava do segrêdo um problema que eu vinha estudando e pro qual inda colho documentos até hoje, sem tempo de os firmar em doutrina. A observação dele é finissima e bem plausivel, muito embora, por mim, eu esteja mais propenso a acreditar que a nossa síncopa já nos veio feitinha da Europa, e, por incidir com elementos ritmicos amerindios e africanos, se ter propagado com verdadeira obcessão pelas Americas.

Dêsse 1924 data a publicação dos **Dois Cadernos de Melodias Populares Brasileiras** (1). Si êles serão ultrapassados em valor pelos **Três Cadernos** posteriores, já contêm algumas obras-primas. Principalmente a

(1) Nesta primeira edição vem um êrro grave mas curioso, de impressão. A peça **A Perdiz piou no Campo**, que está em lá, saiu com quatro sustenidos na armação de clave. Isso determinava uma escala nova, tonal sempre, mas com o quarto grau sistematicamente elevado, assimilavel ao hipolidio. Ora essa escala ocorre mesmo no populario brasileiro, dei um exemplo no meu **Ensaio sobre Música Brasileira**, e a peça não perdeu carater por isso. Pelo contrário, ficou mais original. Esse êrro de impressão atraiu Respighi, que, na **Suite Brasiliana, empregou** o tema da **Perdiz**, sem dar pelo engano, com a quarta aumentada...

harmonização do **Fotorototó** é perfeitissima. E tambem, no **Suspira, Coração Triste**, aproveitando as polifonias acompanhantes do violão popular, o harmonizador cria uma linha de baixo de admiravel invenção nacional. Nesse processo êle havia logo de se tornar incomparavel, o melhor criador de baixos melodicos que já tivemos.

Tambem dêsse ano data a constituição por Luciano Gallet da Sociedade coral Pro-Arte, que dá um concêrto só, com trechos da **Paixão, segundo S. Mateus**. "Conheci então intimamente o enorme e incomensuravel J. S. Bach das Paixões"... O escandalo foi muito vivo no Rio musical. "Com tanto barulho, muito sucesso. Eu é que saí perdendo. Nas vésperas, ameaça fulminante de um insulto cerebral e cegueira iminente. Era excesso de trabalho, preocupação e outras coisas. Data daí a minha desistencia de empreendimentos musicais". Esta frase é mesmo comica, no empreendedor quotidiano que Luciano Gallet se tornará em seguida.

Só no ano seguinte os **Esbôços Tematicos** frutificam realmente, com o abrasileiramento que já mencionei, Surgem **Saudoso** e **Mandinga** que, reunidos ao **Seresteiro** de 1926, formarão a admiravel suite do **Turuna**. O primeiro, êle comenta: "Como conservei o original (fala do 2.o Esbôço **Tematico**, de 1922) ficou aquele intervalo, mi bemol a fa sustenido, que chamaste de oriental. Foi um simples resultado irrefletido das **notas quaisquer**. Mas acho que tinhas razão e já corrigi". O grifo em "notas quaisquer" é de Gallet, certamente verificando, agora mais faguèiramente pois que se libertara da teoria, que as celulas tematicas eram gelidamente sem "dedução interior".

Com o **Turuna** já estamos numa outra intimidade com o nacional que não com a **Dansa Brasileira** de 1922. Não quero desfazer desta, que gosto bastante, ainda nitidamente acordal, com momentos de saborosa harmonização. O que a prejudica bem é o titulo, pelo qual, nós, nacionais, temos uma tendenciazinha prá repudiá-la. Porquê pouco de brasileiro ela tem. Ainda muito metido com seus cacoetes europeus de cultura, Luciano Gallet quis fazer brasileiro e saiu africano, da mesma forma com que uma feita, na Alemanha, esquecido dos chás da infancia, A. Sá Pereira quis fazer brasileiro e saiu falso-espanhol, no seu exquisito **Tango Brasileiro**. E valha a verdade, tambem Gallet na sua **Dansa**, fazia aquele falso-africano, e até falso afroamericano, em que nos tinham viciado os Gottschalk e os Ascher de má morte. Só havia de mais legitimo o rebatido das semicolcheias em movimento perpétuo. Frutuoso Viana tambem cairá nesmicolcheias em movimento perpétuo. Frutuoso Viana tambem cairá nesmesmo falso-afroamericano, na sua **Dansa de Negros**, mais legitimamente apelidada. Na peça de Luciano Gallet êsse falso é visivel em certas cadências de frase, e principalmente na melodia do violoncelo, do episodi em la maior (n.º 5 da ed. Ricordi). Mas a **Dansa Brasileira** é bem bonita.

Essa falsificação inconciente já não existe no **Turuna**, cuja essencia bem como realidade são perfeitamente nacionais. Tambem nele o pensamento musical do compositor já está muito mais nacionalmente polifonico. Os raros momentos de composição acordal não têm função propriamente harmonica, mas ritmica. E as linhas dos três instrumentos melodicos escolhidos (violino, saxofone e clarineta, sobre bateria) se enlaçam, desligam, harmonizam, com uma liberdade logica, bem caracterizada, numa efusão magnifica.

Mas as pesquisas continuavam. Com o **Maxixe**, que dista apenas dias dos esboços tematicos abrasileirados, "tentei a adaptação do tema popular ao texto literario, como composição. E parece-me que deu falso. O tema popular, com seu ritmo e carater proprios, não se adapta ao texto que não tem nada de comum com êle. Tentei com o **Cateretê** a declamação ritmada. E' viavel, mas não acabei. A estudar".

E agora continúo citando essa carta admiravel, até o fim: "Ufa! chegamos ao fim. Que célebre maçada, heim? Torno a lembrar. O **Trio**, e os 6 esbôços tematicos jaziam esquecidos, e nem entraram no catálogo organizado em janeiro dêste ano. Com tua carta, foram para os seus logares; e chego agora ás conclusões de que falei na pag. 5:

1.º — De **Sonnet d'Arvers** a **Hieroglifo** percorri um caminho (**A Dansa Brasileira** é uma consequente á parte). O que fiz até aí não é absolutamente meu. Não me interessa.

2.º — Com o incidente do **Trio**, vieram as harmonizações. Comentarios harmonicos e ritmicos de temas. Não é música minha. E' um comentario a frio, que não tem nada de comum com a minha música. Nas últimas aparece alguma idea de estilização musical, não pessoal. Vejo um caminho percorrido de **Morena** até **Toca Zumba**, afastando-se cada vez mais do meu processo proprio, e indo para uma veracidade brasileira mais perfeita. Independencia de fatura.

3.º — Com os 6 esbôços tematicos e os 3 esbôços brasileiros, a formação de um processo que pode conduzir a um resultado. Não me iludo; não ha nisto novidade absoluta. Ha precedentes, descobri-os depois, com a reflexão: Schumann, no **Carnaval**, Liszt, **Fantasia e Fuga sobre o nome de Bach**. Mas êles ficaram nos processos e fórmas de sua epoca. E outras tentativas provaveis. Com êste processo, duas derivantes: a — Aproveitado na música pura interior (6 esbôços). b — Com a ilustração obtida na segunda conclusão, aplicação a maneiras nacionais de melodizar, polifonizar, mantendo a permanencia de sensibilidade brasileira, com o maximo coeficiente de brasilidade.

Ultima observação. Na pag. 35 falo do resultado duvidoso da aplicação do tema popular na música de canto e na composição livre. Refletindo, parece-me que ha um processo a estudar. Simplesmente, livrar êste tema do ritmo imposto, reduzindo-o a celula sonora e consequencias, em parte ou inteiro. E servir-se dele integral, quando aprouver (1).

---

(1) Na realidade, como manifestação interessada de arte, a fusão de texto literario e música popular é comum. Existiu com os **Nomoi** gregos. No movimento religioso da Umbria isso foi feito, como o fizeram simultaneamente, no sec. XVI, os luteranos da Alemanha com os "lieder" tradicionais, e os jesuitas da America com areitos aztecas e cateretês brasilicos. Na Revolução Constitucionalista de 1932, os paulistas adaptaram textos de guerra ou de ofensa desesperada ás cantigas, aos sambas, tangos argentinos, rancheiras do momento. Mas nestes casos é o interesse social que domina; e embora uma ou outra peça consiga se tornar de deveras artistica: a arte, a arte erudita, o valor e interesse estetico está relegado a um segundo plano sem nenhuma importancia. A confusão em que Luciano Gallet caiu é que êle estava fazendo arte erudita, desinteressada; e a criação tomava por isso um carater odioso de facilidade. O compositor desaparecia, convertido a mero adaptador de criações alheias. Alem dêsse defeito de ordem moral, havia um engano vasto de concepção do que seja a nacionalidade duma melodia popular. Não é na linha propriamente, quero dizer, não é nos sons sucessivos (sons quaisquer...) que está o carater nacional duma melodia. Essa linha, os intervalos de segundas, de terças, de quartas, etc. existem em todos os paises, não são propriedade de ninguem. O que nacionaliza uma monodia são a escala em que é baseada, determinados ritmos que a movem, tais ou quais intervalos (como a segunda aumentada, da música norteafricana) e dentro da linha propriamente, não ela, porêm certos arabescos estereotipados, certos modismos melodicos. Estes são os principais elementos que caraterizam a nacionalidade duma melodia popular. Ora, reduzida uma linha tradicional a celula exclusivamente sonora, em que a propria ordem dos sons pode ser mudada, tudo quanto a nacionaliza desaparece.

Agora, caro amigo, renovo o pedido que fiz atrás. Eu não sei nada de tudo isto. E creio mesmo que a imaginação anda valente por aí. Com a minha vida atual de professor que atende alunas todas as horas seguidas do dia, não tenho vagar para pensar em outras coisas. E garanto-te que fiz muita fôrça para chegar até aqui, página 37. Mais pena de mim, só de ti".

Chegamos de novo ao fim de 1926. Nesse tempo Luciano Gallet já reunira material pra mais três cadernos de canções populares. Mas luta pra encontrar editor. Os americanos da casa Schirmer fazem uma proposta vaga que é recusa verdadeira. Surgem esperanças de edição na casa Schott, alemã. Vão os **Tres Cadernos** prá Alemanha, mas bem garantidos de edição, pois si Schott os recusar (e de fato o trabalho artistico de Gallet desencaminhava totalmente a coletanea folclorica que essa casa edita sob a direção do prof. Moeller) a Casa Wehrs, do Rio, encampará a edição.

Nisto Luciano Gallet se casa: "Até 15 de Dezembro esperei noticias tuas, para responder; depois disto pensei muito em ti, mas já não era facil escrever: a vida tomou caminho novo, e o tempo não sobrava para o mundo novo a instalar. — ? — Simples. Uma aluna minha. Uma — entre as muitas tidas até agora. A 11 de novembro pedi-a sem pensar em datas futuras. A 11 de dezembro lembramos que convinha aproveitar um periodo de férias minhas, de 21 a 9 de Janeiro. Matutamos ao acaso 24 de dezembro, e atravessadas as dificuldades de falta de tempo e outras, nos casamos naquele dia. Luiza, que por mim te conhece de perto, queria que fosses padrinho, fazendo-te vir aqui ao Rio especialmente. Mas como fizessemos tudo em estrita intimidade, familias e padrinhos, forçar tua vinda chamaria demais a atenção; e principalmente tinhas dito na última carta que aspiravas ao repouso completo depois de 15. Não quisemos sem mais, abusar de ti. Eu e Luiza estamos certos que serás padrinho de coração. Para compensar, trouxemos os teus três livros para Monte Alegre, fazenda velha, solar nobre, pobre hotel hoje em dia, altitude, clima bom, bosque maravilhoso e chuva forte nos momentos propicios. E muita alegria em nós" (C. de 5-I-27).

Outra carta importante, dará milhor conta, não apenas da atividade do músico, mas do entusiasmo que o dominava então. "...Já disse pra você que quando recebi a carta grande, andava ás voltas com gravações de folclore. Era o seguinte. A fábrica Victor decidira gravar em Buenos Aires, 24 discos para canto, e conjunto pequeno, mas não queria coisa atôa. Excluindo em absoluto o que não prestasse ou cheirasse a banal. Fui convidado antes, para organizar. Iam uma pequena orquestra e dois cantores. O repertorio era de gente boa e absolutamente nosso. Villa com **Cirandas, Serestas** e outras; Braga, **Gavião,** cantigas e dansas de negros e outras; Nepomuceno, **Batuque**; Nazareth, Levi, muitos outros e eu. Umas quarenta músicas pra escolher as 24. Como a maioria ou o total do repertorio era para piano, ou piano e canto, faziam-se as instrumentações, que deviam ser as milhores possiveis, depois um periodo longo de ensaios, devendo sair tudo daqui mais que pronto. E organizei os orçamentos todos, completos. Gastei nisto janeiro e fevereiro. Nisto chegou sua carta. Em 2 ou 3 de março tinha a resposta decisiva, e aí respondia a você, mesmo porquê queria que você metesse o bedelho na organização do repertorio definitivo. Neste tempo de trabalho (nem me deram tempo prá lua classica) descobri coisas otimas do Nazareth. Não sei o que você disse dele, nem como o apurou. Mas concluí que, sob o nome de Tangos, êle oculta varios tipos bem determinados de músicas nossa. Encontrei — a) maxixes — b) tangos, a polca abrasileirada, sem a rigidez da polca original — c) serestas, onde predomina a forma melodica plangente — d) chôros, sentindo-se desenhos instrumentais, com andamentos diversos — e) canções — f) puladinhos, com ritmo saltitante e regularmente quadrado — g) uma tentativa de africano no **Batuque**, menos interessante. Junto a isto, — h) polcas brasileiras, diferentes dos tangos — i) valsas — j) schottish brasileiras — estou convencido que nas schottish encontra-se a maior contribuição da nossa melodica.

O que são estilos de Nazareth

Estou lembrando de cabeça e podendo estar exatamente certo, mas é mais ou menos isto. Vê que ha um campo extenso no Nazareth. Mas para ver tudo isto, é preciso em geral, mudar sempre os andamentos escritos, que são sempre os de tangos, da letra a até g. Tenho a edição completa do que êle editou no A. Napoleão, e algumas de outros editores. Dividi tudo em grupos, com titulos, e destaquei de cada um o mais caracteristico. Faltaria marcar os andamentos que entendo.

Enquanto isto tardava a resposta da Victor. Previ dificuldades no assunto orçamentos. Sairam puxados, mas não era possivel de outra fórma. Instrumentações, ensaios longos aqui, viagens, estadia em Buenos Aires, ordenados e mais coisas para 18 pessoas, orçou tudo pelos 50 contos. E' bom lembrar que Victor é fábrica americana que consome em dolares. Muda a questão. O que não compreendi ainda é que até êste instante, desde 1 de março, aqueles senhores não me dessem a minima satisfação. Nem pra dizer muito obrigado pelos 2 mêses de trabalho e pela organização completa do assunto que lhes ficou em mãos, menos o repertorio. Tempo será.

(...) A Victor tinha me atrapalhado a vida completamente, pelo seguinte. Naquele momento, janeiro, eu ia dar andamento a um projeto serissimo. Data de ha 13 anos apenas. Foi afastado muitas vezes, mas sempre volta á tona. Naquela epoca, ainda aluno do Instituto, pensava na organização de uma Escola de Música. Contava com o Glauco, o velho Nascimento, Paulina e varios outros. Mas para mim não teria sido oportuno. A escola Figueiredo fundou-se naquele ano e subsiste ainda. Depois vieram outras. Eu andei por varios caminhos e esperanças, pensando sempre afastar o professorado.

No ano passado tinha resolvido de vez, o caso da escola. Organização complexa e completa, não determinada ainda em detalhe, no papel. Ia fazê-lo quando a sua célebre carta n. 1, paralizou o movimento. Em seguida refleti ainda mais. Preciso organizar uma coisa destas, que me garanta materialmente. No principio com mais trabalho do que tenho atualmente, depois o mesmo e mais tarde menos. E chegar ao ponto de menos ainda. Já disse, o plano é amplo e pensado de maneira aproveitavel nos varios terrenos. A êste respeito teremos que conversar sós sobre o assunto. Em janeiro, já com muitos dados e com programas varios, ia organizar. A Victor paralizou-me de novo.

Agora estou resolvido a ir mesmo. Mas só a organização no papel — que desejo completa, antes de qualquer ação — tomará tempo. E não queria deixar atrás alguns trabalhos começados: 1.° Completar as baterias e terminar os 3 esbôços para 4 instrumentos (L. G. se refere ao **Turuna**); 2.° Instrumentações para pequena orquestra de duas **Canções Populares**, a serem impressas e divulgadas pela casa Wehrs; 3.°, Terminar a harmonização de mais uma canção popular, **Casinha Pequenina**, iniciada para as gravações da Victor; 4.°, Completar o **Nhô Chico**, 3 numeros brasileiros para piano, meia dificuldade, encomenda do Mario de Andrade, servindo de estudo preparatorio para o **Bumba meu Boi**, que você vai mandar o mais breve possivel (1).

Este desejo também influenciou Mário de Andrade, que pouco depois, a pedido de Nazareth, incluiu cinco dos tangos-polca ou valsas escolhidos então a seu gosto (ver carta de 1-III-28, p. 43 do estudo "Nazareth - Estudos Analíticos").

---

(1) Eu prometera, e cedi mesmo, uma coleção de temas populares do **Bumba meu Boi**, a Luciano Gallet, sugerindo a composição duma obra pra piano, como os **Tableaux d'une Exposition**, de Mussorgski...

O n.º 1 virou **Turuna**. Baterias, revisão de detalhes, passagem a limpo, está tudo pronto. Mando o rascunho. E dediquei a você o trabalho.

O n.º 2, instrumentei **Suspira e Morena**. Menos interessantes para mim, mas de efeito mais prático por estarem já impressos os originais para canto e piano. A Casa Wehrs faz edições de arranjos para pequena orquestra, que distribúi por aí afóra. As 2 instrumentações saíram, e tinha de ser (aliás difícil) panacéa para vários efeitos. Pode ser executado só por pequeno conjunto — flauta, clarinete, saxofone, piston, trombone, (chocalho em **Morena**) piano e cordas; pode ser para idem e canto podendo daí diminuírem os executantes até quinteto de cinema, ou até violino e piano, com canto ou sem êle, á vontade do freguês. Ufa! Quebra-cabeças.

O n.º 3, a **Casinha Pequenina**. Tinha imaginado para a Victor, uma peça para orquestra, movimentos de danças, ou outros, com um intermedio de canto, que seria a **Casinha**. Ficou feita a harmonização de uma estrofe; é rapido terminar. A peça inteira ficou de lado.

O n.º 4, **Nhô Chico**. Com a idea do **Bumba**, tentei atôa, uma escrita simples, mais para facil, e mando o n.º 1 para você. Mande dizer o que acha. Não é modêlo, é tentativa rapida. Vou fazer mais dois números para completar uma pequena serie para piano.

(...) Volto á sua carta de fevereiro. (...) Discordo em pequenos pontos-de-vista apenas. Não sei porquê prefere o **Phitta Meliai a Lykas**. Acho o 2.o mais pessoal. Nº 1.o a influência de Debussy é marcada em excesso. Tem razão em caso identico, na Pastoral da **Suite Bucolica**. Já sabia. O que não percebo é ter você deixado de lado **A Vida**. Com tecnica propositalmente diversa, tem o mesmo sentimento interior, o mesmo fito e a mesma data de **Hieroglifo**. Estarei enganado ou você? Não ha tempo agora para falarmos nisto tudo. Só quando vier a ocasião, de viva voz.

Para o que vai agora, peço que relembre a minha carta, e ponha tudo nos seus lugares. Cheguei ultimamente a uma "sensação" de incompatibilidade entre música interior e música brasileira. E' verdade que está aí o **Turuna**. Mas de fato a segunda tem que se sujeitar a detalhes convencionais de melodica, ritmica, harmonia e ambiente já determinados, para subsistir veridica. A música interior, livre de preceitos, partiria do 5.o esbôço para diante; para um campo indeterminado, criado pela sensação e emotividade do momento. Queria saber o que ha de verdade aí" (C. de 14-IV-27).

E Luciano Gallet deliciava-se na alegria de ser. De repente me mandava um cartão cheio de jás. "Já terminei a **Casinha Pequenina**. Está na hora. Já chegaram da Alemanha as provas dos 3 cadernos de canções. Já segui o **Nhô Chico** que vai ser **bão mêmo**. Já estão com o editor as duas instrumentações **(Morena, e Suspira)**. Já tenho que sair com pressa. Vai quebrá!"

A Casa Artur Napoleão aceitara editar bom número de peças pra canto, piano, instrumentos varios. A Casa Odeon discogravara 5 das **Canções Populares**, com Adato Filho na voz, mas dessas gravações só duas foram editadas (n. 10089 a e b). Tambem Ricordi fizera a edição da **Dansa Brasileira**.

Alem disso, Gallet, com grande esperança, preparava a sua, então pequena aluna, Silvinha Marques, pro concurso da Tarde da Criança, em S. Paulo. E terminara a versão definitiva do **Nhô Chico**. E, no fim do ano, esboçava a importante coleção dos **12 Estudos Brasileiros**, uma das suas obras mais habeis na pesquisa do carater musical brasileiro e suas fórmas especificas. O homem que hesitara em 1918, sem saber o que era bem tango, e o quê batuque, se tornara um conhecedor, discernindo formas e gêneros nacionais com fineza rara de especificação.

Mas já a desgraça atocaiava a marcha do homem e lhe aconselhava a direção da morte. Em novembro, depois duns rabiscos em papeleta sôlta, contando que tinha a mãi doente, as cartas de Gallet vinham tarjadas de preto. No mês seguinte é a enfermidade grave da mulher que o escraviza. Dois mêses de silêncio.

1928. A fecundidade continúa mas já bem dispersada. A doença levara o casal pra uma fazenda do Estado do Rio. E assim como colhia então os **Cantos e Dansas de Negros**, Gallet observa a fala da criadagem e copia pra me mandar, parlendas e modismos fluminenses.

A composição nesse ano se torna mais fraca, sem nenhum trabalho de vulto. Ainda no início do ano, ecoando a atividade criadora dos dois anos anteriores, vem o **Pai do Mato**. Seguem uma remodelação da fraca **Infancia Brasileira**, em que o pesquisador perde tempo no conformar uma melodia dada a um texto dado; uma harmonização impressionante do canto de **Xangô**, da feitiçaria carioca; e mais duas **Cantigas de Roda**, que êle ajunta a outras duas do ano anterior. Confesso apreciar pouco estas rodas. Me parecem torturadas, tanto melodicamente, pela junção de linhas tradicionais diversas, como pela violenta libertação ritmico-harmonica do piano. Momentos ha em que êste não segue apenas livre, mas quasi alheio ao canto. A junção de peças diferentes concordaria com processos infantis. A criança faz isso. Mas faz com essa danada logica dos atos gratúitos, e a unidade persevera surpreendente. E indiscutivel, de resto, pois que se trata de criação interessada e não artistica. Tal não se dá sempre nas uniões imaginadas por Gallet. E me parece que o compositor se deixou levar menos pela tradição infantil, que por um processo muito querido dele. A construção bitematica é maneira normal dele criar. Não se trata do bitematismo a desenvolver, que é da formalistica da fuga ou do alegro de sonata, tambem usado por êle no **Idilio da Suite Bucolica**, mas da junção de duas melodias completas, ou temas curtos completos. No **Seresteiro** da serie **Turuna** isso vem. **No Xangô**, ao maravilhoso ponto do deus, tambem está juntada uma reza de louvado macumbeiro. No **Pai do Mato**, o bitematismo persevera. Mas nem sempre, nas **Cantigas de Roda**, o artista consegue a fusão e gradação logica dos dois temas escolhidos.

Já com o **Pai do Mato**, aquela tentativa ingrata, que o preocupava desde 1925, de conformar um texto dado a um tema dado, consegue criar uma fruta mais livre. E' que agora as linhas tradicionais, pela sua curteza, se ajeitam perfeitamente como celulas da frase melodica, e não a perturbam no seu acondicionamento ao texto. Por outro lado, liberto do carater propriamente brasileiro, por seguir texto amerindio e utilizar por isso temas dos brasis, Gallet consegue dignificar uma lenda apenas graciosa (1), lhe dando uma intensidade dramatica profunda. Esse é o poder forte dos sons, com a sua vaga e dinamica expressividade. Com as distâncias naturais de tempo e estilos, o **Pai do Mato** guarda, dentro da música nacional, a posição estetica que tem no **lied** artistico, o **Rei dos Choupos** de Schubert: uma lenda, quando muito tristonha, violentamente irreal, que a fôrça dos sons converte num drama enorme, realissimo. E' a milhor página que Luciano Gallet compôe êsse ano.

Mas a composição estava distraida por atividades novas.

Outra carta longa datada de 10 de Março, é talvez a mais expressiva do homem. Ele era sim uma inteligencia prática, muito ativa, que tudo ordenava com energia, mas, ao mesmo tempo, era duma generosidade sem

---

(1) "Acabei o **Pai do Mato**. Acho muito bom. Não concorda com **Toada**. Aproveitei o tema original dos Parecis e o tema do Canidé Iúne. Dei a cada estrofe um sentido simbolico: 1.a — Madrugada; 2.a — O canto que absorve e atrai; 3.a — Sedução, ou milhor, sensualidade; 4.a — Pai do Mato, sobrenatural, terrivel" (C. de 28-X-28).

limites que não recusava nada, confundia valor e alcance dos trabalhos, e chegava sempre, em última instancia, pra desordenar a eficiencia do homem.

A encomenda de memórias pra uma exposição de arte popular que a Liga das Nações realizará em Praga, preocupa enormemente Luciano Gallet, e lhe toma grande parte do tempo, em leituras e escritos. Não é só, pra êsse esbanjador extraordinario de vida que nessa carta, enuncia nada menos de 15 assuntos a me contar! Ha tambem o Club Bandeirantes, fundado então no Rio, e de que, no Conselho Tecnico, Luciano Gallet faz parte da Comissão das Artes Brasileiras. E assiste reuniões, provoca outras, apresenta projetos, organiza programas.

Não é tudo. Reedita na casa Wehrs os dois primeiros **Cadernos de Canções Populares**. Faz revisões pra essa casa editora e prá Artur Napoleão. Inicia a organização no papel da escola de música com que sonhava sempre. E lhe pedem de Paris que funde aqui uma sucursal da Pró Música, de que estuda as finalidades. Prepara recitais de duas das suas primeiras alunas, bem como se preocupa com audições parciais de alunos, em programas organizados historicamente. Prepara audições em radios, das **Canções Populares**...

Da memória que projetara, sairam duas, as que vão aqui. A inteligencia clara, a facilidade de expressão verbal, o induziam a escrever. Aceita dirigir a revista **Weco**, e ainda o preocupam colaborações pedidas por jornais... Em carta de setembro, me dizia: "Constato que viro escrevente. As memórias fizeram andar a pena (...) O curioso é que chego a achar graça e interesse no óficio. Teria errado carreira?"

De algumas das suas afirmações nas memórias de Praga eu discordei (1).

Luciano Gallet me retrucou numa carta de outubro, e reconheço que se saiu muito bem. Essa carta, que transcrevo agora, não apenas demonstra o raciocinio sério que levara o escritor ás afirmações defendidas, como as esclarece. Si de algumas continúo discordando, a maioria fica bem firme no seu sentido verdadeiro:

"Não posso deixar de achar graça quando você reafirma que acha em mim qualidades inatas de folclorista e depois quasi que prova o contrário. Não pode você tambem afirmar que não dei temas, por ciumes de compositor. Creio que disse na carta que seguiu com as Memórias, que alterei o plano primitivo delas. O trabalho era principalmente o que consta do Cap. III, com anotações e indicações que pude colher, e mais outros pontos. Como ficava de-pé a imposição de tempo restrito, e a matéria era vasta, suprimi tudo; e enumerei apenas isto e aquilo, sem mais. Anotações, descrições, bibliografia, temas, foi tudo transferido para trabalho mais pousado e com mais tempo. Por isso, expliquei: "Referencias", apenas. Nam pensei tampouco espantar a nossa gente com minha erudição; o que vai ai é colhido dos outros, e procurei citar alguns nomes de proposito. Eu é que procurei erudição para mim, pois o primeiro proveito é para mim mesmo. Confesso que andei aprendendo muita coisa que não sabia. O que fiz foi reunir apenas dados esparsos aqui e ali, sem querer fazer doutrina sobre assunto ainda tão pouco conhecido. E' possivel, sim, que tenha "doutrinado" sobre a questão do indio. Mas assim mesmo, é mais ponto-de-vista meu, baseado sobre as observações apresentadas. E torno a achar que, si com efeito êle se manteve afastado de nós, no ter-

(1) E' preciso sempre observar que das afirmativas contidas neste livro, muitas, o proprio Gallet não tinha como absolutas, e pretendia elucidar mais tarde, com estudos mais pacientes. Eram antes impressões de momento que opiniões. E, com excepção das duas Memórias, o resto são notas sôbre o joelho, pra uso pessoal.

reno musical, é muito mais interessante encontrá-lo agora, puro e livre de misturas alheias.

Mesmo assim, tenho uns pontos a por a claro:

Desde que você mesmo falou, ha tempos, na seriedade de meu trabalho, é preciso justificá-la e não deixá-la em suspeição. **O Zé Pereira.** Tenho varios apontamentos sobre os Cucumbis. E todos dizem que nas festas de Natal e Entrudo (antes da epoca, posterior, do Carnaval), êles vinham á rua, de-noite, e batendo sobre seus instrumentos barbaros, faziam um barulho ensurdecedor. Os Cucumbis mantinham e conservavam estritamente as suas tradições de Africa; e já havia noticia deles, como estabelecidos na Baia de longa data. Mais tarde alguns vieram para o Rio e fundaram sociedades carnavalescas; pretexto para continuarem a manter as tradições: bailados, cantos e as passeiatas. Reproduziam-se aqui as cenas do barulho formidavel sobre os instrumentos de percussão. A' vista disto, o mais que posso admitir é que algum portuga tenha batizado o "ruido" com seu nome, pois é claro, os Cucumbis não chamavam a esta cerimonia de "Zé Pereira". Chamavam a isto de "Passeiatas", para diferenciá-las de seus "Bailados". (E' facil de perceber a confusão. Gallet dava a "Zé Pereira" o sentido de qualquer música feita exclusivamente de percussão, ao passo que eu entendo sob êsse nome, apenas e exclusivamente um determinado ritmo, que a tradição conta ter sido inventado pelo portuga Zé Pereira). **Folclore mal empregado.** Você mesmo põe em dúvida o caso de **Toca Zumba**, por não saber si "ficou popular" e por julgar conhecer o autor. Logo, é objeto de folclore o que se torna popular, o que entra para o uso ou para a tradição. No caso do **Toca Zumba**, Friedenthal o dá como popular; e minha sogra, que não conhece Gomes Cardim nem Friedenthal, quando criança, menina ainda, conhecia o **Toca Zumba** por sinal que com outra letra. E' bom dizer que os pais dela eram fazendeiros. — **Os indios e o Saci.** Eu não neguei influência folclorica geral ao amerindio. Você interpreta tôrto. Escrevi: "Quanto ao indio, si é verdade que não deixou influência musical — ou mesmo folclorica geral" ("si é verdade" refere-se a "folclorica geral"). Porquê, muitos especialistas põem em dúvida a originalidade de contos e lendas atribuidos ao amerindio, como o Ciclo do Jaboti. Outros até, chegam a provar que nada é nosso. Vem tudo de fóra e de longe. **Religiões Negras.** Como falar de cantos e instrumentos de fetichistas, sem explicar o que é macumba, cadomblé, Xangô, etc.? Si nós aqui não conhecemos demais o assunto, que dizer do europeu? — **Modinha e Côco.** Não é exato que tenha dito que são a mesma coisa; disse: "A canção brasileira, modinha entre nós, côco no Norte". Creio que você não põe dúvida em que o côco seja canção brasileira? (Está claro que continúo achando infeliz a frase, como está) — **Chôro e Seresta.** Tenho em mãos o programa (do concêrto de Vila Lobos) de Paris: "nouvelle forme de composition". Nunca ninguem afirmou que o Blue ou o Foxtrote são novas fórmas; pode-se afirmar quando muito que são fórmas populares aproveitadas. Não concordo com o processo e não vejo impertinencia em querer por as coisas nos seus lugares. — **Chiba e Cana-Verde.** Alem de referencias várias, Silvio Romero menciona Chiba como dansa de negros e mestiços, na provincia do Rio de Janeiro, alem de Samba e Catereté. Em modo geral: creio que você aceita valsa e schottish brasileira? Do mesmo jeito, Chiba e Cana-Verde, mesmo de origem portuguesa, adaptados pelos negros aqui entre nós, perdem por fôrça o seu carater inicial; e passam a ser uma coisa dos negros, como a valsa brasileira é nossa. Nada tem de comum com a estrangeira. Em condições identicas, termos de outras dansas, instrumentos e cantos. Você não nega que existam canções de ninar, de negros? Você mesmo mandou-me uma. Acho mais logico empregar Acalanto para designá-las em vez de Berceuse. Logo tinha de dizer Acalanto". (C. de 4-X-28).

O ano seguinte é de atrapalhações. Os alunos são excessivos, mas Gallet não os pode abandonar. E o desespera a luta mesquinha de boicote entre os editores musicais do Rio e de S. Paulo. Se interessa por Camargo Guarnieri, então aparecendo, e cuja **Sonatina** faz executar num recital. Mas as casas cariocas sonegam as obras paulistas que êle dá prás alunas, com um sereno "não existe". E Gallet esboça planos de reação.

Ainda por cima, incidentes varios o desviam da atividade musical, o segundo semestre inteiro. Uma enfermidade o atacou em julho e o prejudicou muito, por quasi seis mêses. Ainda enfermo, êle me escrevia: "Uma desgraça nunca anda só. Depois de 3 mêses de doença, o meu vizinho o Gasometro lembrou de estourar e incendiar. Lembro logo que o estouro foi na casa de máquinas, com o competente e violento incêndio. Mas como os depositos de gás estão a 5 ou 6 metros da dita casa, esperava-se que saltasse tudo, logo que houvesse aquecimento. O caso é que nós, e todos, fugiamos da provavel explosão; deixei minha casa envolvendo-se em chamas, mas tinha que defender a vida. Felizmente o Gasometro não saltou, nem a casa incendiou; mas tenho que sair daqui. Interrompi por causa dum chamado urgente em casa de um cunhado que está passando muito mal. Não posso alongar-me. Mudo-me amanhã ou depois para Sta. Teresa. Calcula que salseiro. Ainda mal curado, mudança, exames finais, recital da Silvinha no dia 7 (toca a **Sonatina** do Guarnieri) e sei lá quanta coisa mais" (C. de 27 e 28-X-29).

Apesar de tudo isso, o artista descobre tempo pra dizer adeus á composição. E corôa êsse final de percurso, com talvez a sua milhor obra, a **Suite**, sobre temas negro-brasileiros, para quarteto de sôpro e piano. O conjunto me parece mais acertado que o de **Turuna**. Flauta, óboe, clarinete e fagote, sobre fundo ritmico pianistico, se casam milhor, que o trio de clarineta, violino e sax sôbre bateria. O primeiro tempo, **Macumba** é um desenvolvimento da harmonização do **Xangô** do ano anterior. O piano, em geral obtido em seu poder ritmico de percussão, ou tratado em acordes cheios e sons longos, se liga admiravelmente ás outras vozes do quinteto. Gallet possuia o dom de ambientação. Nas obras impressionistas da primeira maneira já se percebe o habil criador de ambientes. E' assim que, em **Lykas**, êle cria aquele passo admiravel do "poco piú mosso" do fim, buscando sugerir o verso "Chèvres barbues ne sautez pas, de peur d'exciter les boucs inquiets". Tambem na **Pastoral** da **Suite Bucolica**, a ambientação é perfeita, embora mais facil. Já com esta **Macumba**, o valor do tecnico aparece muito mais. E' uma verdadeira invenção a fatalidade criada pelo emprêgo tematico do salto de quinta, vasto, solitario, tirado da anacruse do tema. A barbarie ritmica do piano, os arrepios obtidos com os melismas da flauta e do óboe (por momentos a escritura recorda Stravinski), o acêrto do contraste dos dois temas, o do louvado humilde, e o do deus do trovão, clangorante, são ainda invenções admiraveis. E' uma página sinistra, bárbara, de asperidade logica. O **Acalanto** que lhe segue, se amansa numa calma tonal discreta, muito suave. Contínúa um leve aspeto estravinsquiano de escritura. Os melismas bruscos se repetem, mas agora com outro carater, muito mais harmonico. E no Jongo final voltam as síncopas, mas possuidas tambem de outro carater, bem coreograficas agora. Volta a barbarie, agora mais organizada porêm, com momentos de politonalidade saborosa. E um aproveitamento de celulas ritmico-melodicas excelente, fazendo do tema fluminense, pobre de melodia, uma riqueza polifonica muito sábia. O salto de quinta, da **Macumba**, volta voluntariamente, como um eco rapido de sinistras e antigas fatalidades. Mas o frenesi coreografico domina tudo; e a obra se acaba em brilho claro, principalmente conseguido pela sobriedade harmonica dos últimos arroubos, num la bemol sem reservas, sem a escureza bruta dos acordes de **Xangô**.

Em dezembro Gallet ainda estava com uns restos renitentes da doença. No seu optimismo me dizia: "Ha momentos que desespero um pouco, pois 4 mêses e meio, já dá pra enquisilar a gente! Mas ha-de milhorar!" No entanto a carta vinha amarga, apesar de Gallet, no bonito orgulho que o tornava tão guardado e admiravel espetaculo de vida, se esforçar na contenção da amargura. E esta se dizia dêste jeito: "Felizmente que aqui já ha reação e que se começa a perceber o brasileiro; mas de momento o terreno está em falso, ao menos em grosso. Da minha campanha inicial (1) de fazer subir o inferior ao elevado, chegou-se agora ao resultado seguinte: o inferior desenvolveu-se espantosamente (o que não é mau, preferivel ao cultivo do estrangeiro) mas sem orientação, cheirando frequentemente **exploração do gênero**. Por fôrça que não ha nem pode haver criterio entre essa gente. Ainda outro dia ouvi essa coisa espantosa: a **Modinha** do Vila, cantada em radio, com acompanhamento de dois violões, tocadores de ouvido que inventavam um acompanhamento qualquer. Ainda não seria mau de todo, si no fim, o speaker não anunciasse pomposamente: "**Modinha** de Vila Lobos, o eminente compositor brasileiro"!!! Realmente o momento se presta a confusões deploraveis, que (Fulano) explora e muito concientemente acredita " (C. de 14-XII-29).

A composição o preocupava ainda.

Luciano Gallet não imaginava que se despedira dela pra sempre. Numa carta anterior, verifica porêm assustado: "Você lembra uma carta que escrevi a você, onde explicava detalhadamente um processo de composição, aproveitando uma "celula musical"? Tenho idea que detalhei bem o caso, e queria reler. Você era capaz de mandar datilografar o trecho e mandar-me? Palavra que ás vezes eu me admiro a mim mesmo. Sou incorrigivel! Pensando em composição! Praquê! Assim mesmo, mande o trecho si o encontrar" (C. de 27-IX-29). Principalmente a composição dêsse **Bumba-meu-Boi** o obsecava. Projetara grandes coisas com êle, nada menos do que 4 trabalhos diferentes: harmonização pra divulgação; uma serie de peças pra piano, grande dificuldade virtuosistica; uma peça pra orquestra e coros; e um ballado! Mas a vida não lhe permitia pôr em andamento uma obra que êle desejava, e eu esperava, fosse a consagração definitiva do compositor. Ambos nos tinhamos pôsto levianamente a farejar a obra-prima, e essa ousadia creio que nos assustava um pouco aos dois. E o trabalho enorme ficava pra dias de maior repouso. Já quasi são, Gallet me escreve êste bilhete: "Ando metido numa funambulesca tradução de 9 volumes de Bach, para a Casa Ricordi. Tinha concordado em fazer o "Cravo", e velo o resto em seguida. O que vale é que com isto se aprende alguma coisa. Falo do Tagliapietra (comentador da nova edição de Bach, da Casa Ricordi), porquê o Mugellini está me parecendo cacete. Conto isto porquê ando ansioso que termine esta prebenda para iniciar uma serie de uns 9 números do **Bumba** para piano. O projeto do Bailado-coros fica para depois. Ando meio saturado da nossa gente musical. Deve ser do calor" (27-I-30). Talvez já fosse a doença, trabalhando á socapa.

1930, 1931... O compositor abandona o músico. Mas o músico não terá vagar para curtir saudades, porquê êste 3.o Tempo de existencia é precipitado num Prestissimo de atividades dominadoras. São planos, planos, planos... A 21 de fevereiro de 30: "Outra coisa. A Casa Wehrs anda assustada com a decadencia visivel da música (não sei por aí em S. Paulo,

---

(1) Em 1922 Gallet, com enorme escandalo, dava no Rio o seu concêrto de 30 compositores brasileiros. Chegava á ousadia iluminada de fazer executar Ernesto Nazareth nos seus tangos! Nesse mesmo ano a novidade modernissima que Vila Lobos trazia a S. Paulo, para a Semana de Arte Moderna era o **Quarteto Simbolico... O Sâcre** e o **Pierrot Lunaire** já tinham exatamente dez anos...

mas aqui está horrivel). Esse estado reflete-se comercialmente — não vendem pianos, nem música e agora com uma nova lei da Prefeitura que proibe a exibição do disco, nem mesmo os discos populares. Assim vão todas as coisas. Podem ser várias as causas: 1 — Crise financeira mundial e local; 2 — Situação politica anormal; 3 — Decadencia de gôsto, pela falta de cultura que é absoluta; 4 — Decadencia real e irremediavel. Si é o n.º 4 não ha mais nada a fazer. O 1 e 2 passageiros. Tem-se que reagir é contra o n.º 3; mesmo para saber ao certo si é 3 ou 4. Já esbocei um plano que depois explicarei a você. Resumindo-o: 1 — reeducação pela audição boa, por todos os meios; 2 — combate e educação pela imprensa; 3 — um plano financeiro amparando a ação; 4 — ação coletiva Rio-S. Paulo (editores, discos, etc.) e os que apoiarem. Por enquanto é reservado, momento ainda ruim, com politica, Carnaval. Você apoia? Escreve pró? Dá ideas?" (C. de 21-II-30). E já em março: "Recebi uma carta da União Pan-Americana de Washington pedindo-me intervir junto a Ricordi, S. Paulo, neste sentido: A União continuando seu programa de propaganda musical sul-americana, está organizando catálogos de obras, com autor, titulo de peças, e casa onde se encontrem á venda na America do Norte. Queriam então que Ricordi, que tem casa em Nova York, remetesse para lá, não só as obras de brasileiros editados por êles, mas obras de todos os autores nossos, que lá ficariam á venda, fazendo a União a propaganda. Escrevi a R. e respondeu-me que já estava em relações com a União, e tinham escrito para Nova York neste sentido. (...) Você podia dar publicidade á oferta, e colocar as coisas no seu lugar sem maior alarde. Farei o mesmo aqui" (C. de 24-III-30).

O plano de ataque á situação musical dá como resultado um turumbamba muito carioca, barulho, barulheira, carnaval. Mas em março e abril Gallet vibra de entusiasmo. Quer me arrastar na dansa, mas eu estava naquele tempo que até escrevendo sobre Honegger, passava o artigo todo surrando no dr. Julio Prestes. E sou injusto em dizer que nada resultou do barulho. Fundava-se com êle, a Associação Brasileira de Música, em maxima parte ainda, pela iniciativa de Luciano Gallet. E o que se propusera a nunca mais fundar nem organizar coisa nenhuma, se entrega de corpo e alma á Associação. Imagina engalhá-la nos Estados, inventa planos a mais, pensa em secções de atividade especializada, sonha programas, cisma vitórias. "Este periodo inicial anda meio lerdo, mas ha realmente interesse promissor. As Radios estão todas conosco. As fábricas de discos idem. Estamos procurando interessar os editores. Talvez é milhor mesmo que as fôrças se concentrem antes, para irmos milhor depois" (C. de 10-VIII-30). Surgem dissidencias dentro da Associação. Ha defecções lamentaveis. Vem uma sombra de padecimento no altivo: "O Conselho teve que resolver não fundar mais secções, cortar talvez as comissões, e por isso a ABM terá de ser, daqui ha pouco, uma sociedade de concêrtos mensais. Não é muito animador!" (C. de 29-VIII-30).

Revolução. Getulio Vargas. Mudança de simios na fruteira opima. E como na pressa de devorar, os esfomeados derrubavam mais frutas da árvore, nós que pisavamos a terra, tinhamos a ilusão rapida de milhora. Luciano Gallet acredita na milhora e vai esmigalhar a alma generosissima de encontro a uma nova fantasmagoria: aceita a direção do Instituto (1).

Quer dar um pouco de ordem á barafunda e o consegue. Mas o consegue com enorme sacrificio pessoal. Apenas mais uma nova esperança o fortalece, a reforma do ensino musical do Instituto. Era o momento de aplicar, com maior probabilidade de êxito, o sonho dourado de sua vida,

(1) Saindo publicada a nomeação a 17 de dezembro, ás 9 horas da manhã dêsse mesmo dia tilintava o telefone com o primeiro pedido...

a tal escola de música em alto grau de perfeição.

Uma campanha que se fez contra Luciano Gallet (de resto eramos três os projetadores da Reforma, êle, o prof. Sá Pereira e eu) é que se limitara a copiar e converter numa "monstruosidade", um projeto de reforma publicado em revistas pouco antes. Existem pontos-de-contato entre os dois projetos, mas só a perfidia ou cegueira menos decente que perfidia, acoimará de apropriação indevida, coincidencias entre projetos de ensino da mesma disciplina, feitos na mesma epoca e país, por mentalidades no mesmo estadio de cultura, diante das mesmas necessidades e visando o mesmo ideal. O espirito da Reforma do Instituto, bem esclarecido na exposição de motivos, visa a musicalização do estudante pelo metodo Dalcrose; visa a socialização inconciente do individuo musical, desenvolvendo sistematicamente a música de conjunto e dificultando sistematicamente a virtuosidade individualista (nem era possivel socialização maior no regime em que ainda vivemos...); e enfim sistematiza concientemente a nacionalização do individuo musical, indo alem do facil abrasileiramento dos programas de ensino, e criando pela primeira vez no país a catedra de Etnografia, com especialização logica da parte musical.

No meio dêsse idealismo, Gallet seguia a sua gestão. Já desiludido dos herois revoltos, sabia, no entanto, que no Ministerio de Educação o apoiavam. Esse apôio existia, derivado principalmente do Chefe de Gabinete do Ministro, que era Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Compor... Luciano Gallet não sabia que a composição ficara encerrada em 1929. Em 30 só fizera algumas revisões da instrumentação do **Hino Nacional**, a pedido do Ministerio do Exterior. Mas ainda em janeiro de 31, o artista se lembra da composição pra me contar que "tinha estabelecido um vasto plano de trabalho para as férias, e desta vez ia sair uma **Serie do Bumba** para o Teran. Rodou tudo provisoriamente" (30-I-31). Este "provisoriamente" é duma mentira amarga que Luciano Gallet estava longe de supor... O Instituto o devorava rapido. Gallet em 6 mêses, estabelece horarios, buscando contentar a todos; reorganiza a competencia dos empregados subalternos; providencia a limpeza geral do predio; substitúi pianos velhos por novos, já comprados mas não distribuidos; faz diversos orçamentos, pedidos pelo Ministerio de Educação; inicia providencias prá reforma do této do edificio e renova a casa do porteiro; promove negociações, com o Patrimonio Municipal pra cancelamento da divida de construção do predio, de forma a que o Instituto venha a ter renda propria; realiza exames de segunda epoca, instituindo a responsabilidade individual dos julgadores, pela aposição da assinatura á nota dada; funda a Associação dos Livres-Docentes; funda o Diretorio Academico; diminúi a taxa de aluguel do salão de concêrtos; faz novo regulamento da orquestra do Teatro Municipal, e revê os das escolas de Canto e Dansa do mesmo teatro; fornece ao Ministerio da Guerra as bases pro concurso de mestre de banda, e é membro do júri nesse concurso... Na ABM, de que fôra reeleito presidente, promove e dirige as homenagens a Henrique Oswald. E a 18 de abril rege obras de Francisco Braga, num concêrto em homenagem a êste, promovido por dissidentes da ABM. Era essa mais uma faceta, e brilhantissima, dêsse homem válido: admiravel regente. Jamais que o observei nesse talento, mas a unanimidade dos louvores que lhe prodigalizavam todos quantos o viram reger, prova mais que a minha opinião pessoal.

Vem o ataque á Reforma. "Creio bem que estamos trabalhando de fato e que teremos resultado", me escrevia. E eu deixava êle escrever... Surgem de vario lado as oposições. Gallet bate afinal de encontro á ignorancia e ao despeito irrecorriveis. Ainda procura me interessar na defêsa da Reforma, porêm o amigo falhou. Eu me iludia menos e, desde pouco depois da Revolução, principiara achando o Brasil apenas uma opereta...

do tamanho da **Tetralogia**. Engraçado mas monotono. Me batera uma epoca feia de diletantismo, eu não acreditava em ninguem, só na paisagem. Não me mexi. O que consolou Gallet e lhe encheu a alma de júbilo foi a resolução nobre do Conselho Tecnico do Instituto, depois da exposição do espirito e plano da Reforma, feita pelo diretor e quasi réu, de confortar o trabalhador com uma aprovação pública. O que os jornais publicaram, com a data de 22 de maio de 1931.

Já nesse tempo, o Ministerio de Educação chinfrinava e Gallet perdia lá dentro os que lhe podiam dar mão forte. Rodrigo Melo Franco de Andrade abandonara o cargo; e o mimoso poeta que dirigia os destinos universitarios do país, voltara a nadar nas aguas da politica. Essas aguas fazem muito esquecer.

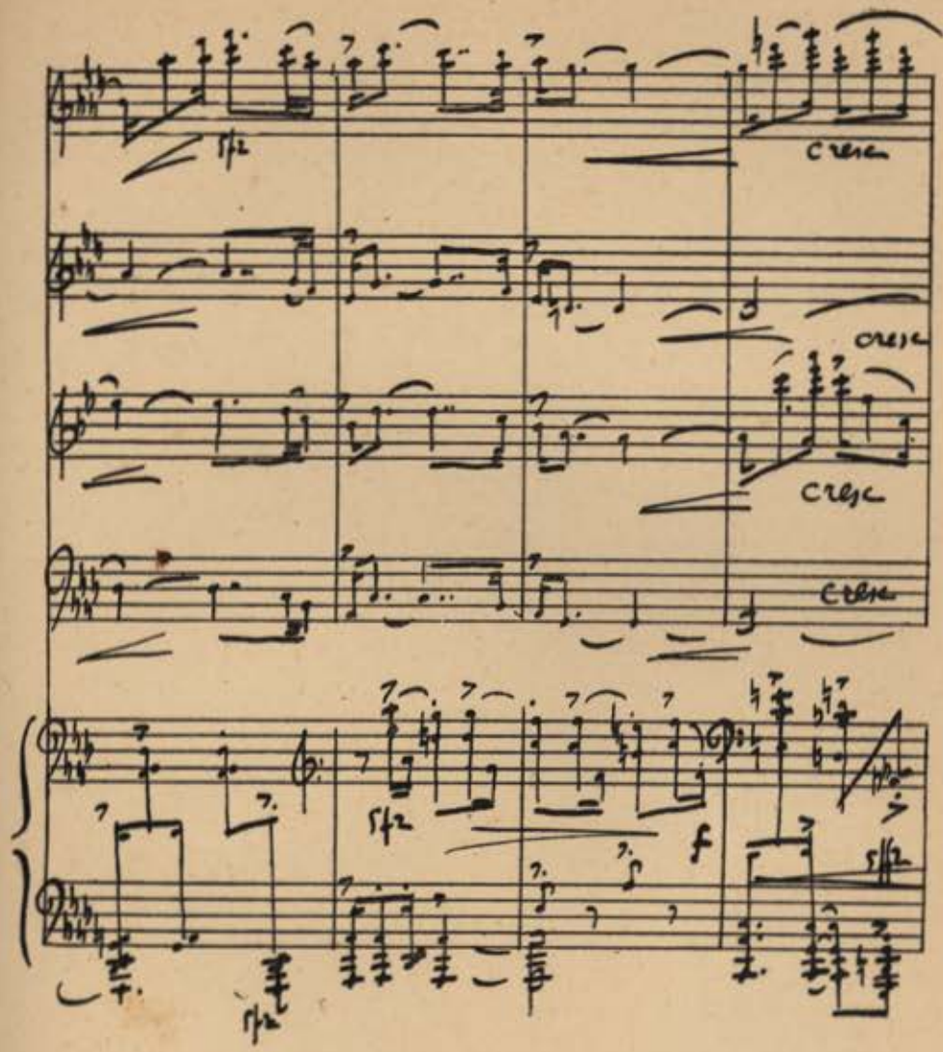
Pela descriminação do tempo de aula individual, cada professor de instrumento só podia ter 8 alunos. No geral tinham mais, era a tradição. Assim, diminuidos do seu tempo justo, os alunos se viam obrigados a tomar lições particulares e arejavam as finanças dos professores. Gallet conseguira com muita luta restabelecer a justiça. E o incidente minimo, porêm violentamente injusto, o obriga a se demitir. Um professor consegue obter ganho de causa e aumentar pra 9 o número dos seus alunos, o vate Ministro reconsiderando despacho anterior. Reconsideração assinada, Luciano Gallet entrega a 24 de junho o cargo que o destruira em seis mêses.

A 12 de julho cái doente. Uma gripe infecciosa lhe "tomou conta do organismo enfraquecido nessa luta, em que êle deu o milhor de si mesmo ao Instituto" me escrevia a 21 a mulher, á uma hora da madrugada, em papeleta de enfermeira.

Dotado de organismo rijo, conseguiu ainda se afastar do leito e trabalhar. Tinha três alunas a que dar os ultimos retoques pro concurso do Instituto, e a 31 de julho dá lições. 20 dias depois, êsse ultimo trabalho era coroado de êxito, as três conquistavam medalha de ouro.

Era o fim. Dois días depois Luciano Gallet adoecia novamente, e agora o corpo não tinha mais elementos com que reagir. Numa luta horrivel, mais horrivel ainda por disfarçada, Gallet exigindo o riso e não a lagrima dos que o cercavam, êle se desfaz, nessa discreção do mundo que é tambem uma maneira de estar mais proximo de Deus. A dissolução é lerda, perdura dois mêses. Até a morte, a 29 de Outubro, dentro do Catolicismo.

Era um esperdiçado. Não por incuria, não por desleixo. Pelo contrário, se esperdiçou por infatigavel optimismo e confiança generosissima nos homens. "Estou meio saturado da nossa gente musical"... Queria endireitar, mostrar, afirmar a música brasileira, sem nenhum egoismo. E se matou nisso. A 1 de fevereiro de 31, agradecendo o almôço que a ABM lhe ofereceu, não achava milhor assunto do que comunicar a persistencia, no Estado do Rio, de Pastoris e outros reisados, descrever cateretês e rodas infantis duplas com 40 crianças, contar que instituira concursos entre os bailarinos rurais e adquirira tambores populares, velhos de 80 anos... Tudo quis fazer, tudo o interessava. Concêrtos, ensino, composição, discografia, rádio, jornalismo, folclore, monografia, comércio musical, intercambio internacional, diretor de revistas, diretor do Instituto, fundador de sociedades, organizador de reações... A tudo entregava a sua atividade sonhadora. E fez muitissimo. A gente não terá que o considerar como compositor apenas, e o foi dos milhores. Luciano Gallet realizou, como talvez ninguem com a mesma integralidade, o músico brasileiro. Si na composição a morte lhe deixou a arte incompletada; músico, na mais humana significação do termo, êle o foi completamente.

MARIO DE ANDRADE
São Paulo — Julho de 1933.

Autografo musical de LUCIANO GALLET

O INDIO
NA MUSICA BRASILEIRA

I.ª MEMORIA

O INDIO NAO CONTRIBUIU PARA A FORMAÇAO DA NOSSA MUSICA ATUAL.

No ano de 1500, descoberto o Brasil, os Portuguêses tomaram logo conta de sua nova possessão. E por força de circunstancias, iniciaram a dominação dos indigenas.

Ao mesmo tempo, começou a catequése dos Jesuitas, que por meios brandos mas incisivos, os chamavam ao inicio da civilização.

Fala-se muito atualmente, que o folclore musical brasileiro, é de origem indio-luso-africana. Acho que não. Nunca percebi nitidamente a contribuição direta do indio na nossa musica.

E' por isso, que estou falando dele, e do ano de 1500.

O folclore brasileiro atual, no que se refere á musica, é de origem luso-africana.

Mesmo porque é facil provar que:

1.° — si os indios no seu estado nativo, eram musicos, e com material proprio;
2.° — esta disposição foi aproveitada pelos missionarios que difundiram logo entre eles a musica religiosa-européa;
3.° — e ao fim de pouco tempo, a musica primitiva tinha desaparecido dentre os indios recem-civilizados, substituida pela outra.

E só nesse momento é que começaram a vir para o Brasil, os africanos.

Para isso, basta folhearmos os cronistas da época.

I.º

OS INDIOS ERAM MUSICOS ANTES DA DESCOBERTA.

Com Pedro Alvares Cabral viajava frei Henrique de Coimbra. E em sua companhia, como auxiliares, frei Pedro Netto, corista de ordens sacras, e frei Maffeo, sacerdote, organista e musico.

No dia em que foi celebrada a 1.ª missa no Brasil, para acompanhá-la houve musica e cantos sacros; e os indigenas ficaram altamente impressionados com o espetáculo inédito e com a musica desconhecida e nova para eles. Constatou-se mesmo, que diante da impressão produzida, "tinha havido experiencia certa de que o demonio tambem se afugenta com as suavidades da harmonia".

Foi este o primeiro passo de dominio e absorção.

E não se pense que o indio era ignorante a respeito de musica. Ao contrario. Mas aquela musica saía dos seus moldes usuais.

Os escritôres do seculo XVI, que falam da terra nova, referem-se á predileção que já encontraram entre os selvagens, pela musica, e especialmente pelo canto. Diz Gabriel Soares, no seu "Roteiro do Brasil": "São havidos estes Tamoyos por grandes musicos e bailadores entre todo o gentio; os quaes são grandes componedores de cantigas de improviso; pelo que são muito estimados do gentio, por onde quer que vão". Declara mais: "Os Tupinambás se prezam de grandes musicos, e, ao seu modo, cantam com soffrivel tom, os quaes teem bôas vozes; mas todos cantam por um tom"...

O que entenderia Gabriel Soares, por "soffrivel tom"? Desafinação? Ou teria ele ouvido qualquer escala musical de intervalos diversos da escala temperada européa? Os discos recentes dos indios Parecis, que Roquette Pinto colheu no momento da descoberta, justificam esta suposição. Os Tupinambás referidos, bailavam todos num ritmo uniforme, durante 24 horas a fio, quando celebravam as cerimonias para a imolação dos prisioneiros de guerra.

Mas alem dessa musica, tinham cantos guerreiros, com que festejavam os feitos gloriósos de seus heróis e caciques; cantos elegiacos, bucolicos, religiosos; cantos de toda a especie. Jean de Lery, contando uma festa indigena que assistiu e na qual, durante duas horas cantaram e dansaram 600 homens, confessa que: "Il y eut une telle melodie, qu'attendu qu'ils ne savent que c'est de l'art de musique, ceux qui ne les ont ouys ne croiroyent jamais qu'ils s'accordassent si bien... — J'eu une telle joie, que non seulement oyant les accords si bien mesurez d'une telle multitude, et surtout pour la cadence et refrain de la ballade... — Toutes les fois qu'il m'en ressouvient, le coeur m'en tressaillant, il me semble que je les aye encor aux oreilles..."

Spix e Martius, tambem se referem amplamente á musica primitiva dos indios.

Ainda mais. A musica, era por eles, considerada uma manifestação superior, tanto que Fernão Cardim, conta que: ...."são muito estimados entre elles os cantores assim homens como mulheres, em tanto que si tomão um contrario bom cantor e inventor de trovas, por isso lhe dão a vida e não no comem nem os filhos".

São depoimentos valiosos, que provam a musicalidade dos indios, anterior á descoberta do Brasil; e tambem, que a impressão recebida pelos cantos liturgicos, no dia da primeira missa, foi apenas efeito do "ainda desconhecido".

Assistindo a missa, e impressionando-se com o que viram, eles demonstraram logo: curiosidade, inteligencia e docilidade.

Pela curiosidade, foram atraidos, querendo assistir o espetáculo ainda não visto. Pela inteligencia, compreenderam e admiraram. Pela docilidade, ficaram ali sem relutancia por vontade espontanea, aceitando pela inteligencia, a visão nova que a curiosidade lhes fizera presenciar.

A perspicacia dos civilizados recem-vindos, poz a nu', de relance, a psicologia do selvicola. E lançaram mão dela; aproveitada e desenvolvida serviu para firmarem o seu dominio entre aquela gente, tão sem artificio. Alem disto, o campo era propicio. O indio por indole, gostava de novidade. Já não era só gosto; era atração irresistivel pelas mil pequenas bugigangas que os brancos lhes davam, em troca ás vezes, de valores maiores; o que provavelmente ignoravam. Mas a inteligencia comentava que sem duvida, aqueles objetos ainda desconhecidos, deviam ser muito superiores aos deles. O velho gosto humano da atração pelo "ainda não visto". E até aqueles cantos liturgicos no dia da 1.ª missa, fez-lhes parecer que nunca tinham ouvido musica. — Era apenas outra musica, diversa da que eles usavam.

II.º

A DISPOSIÇAO MUSICAL, APROVEITADA PELOS JESUITAS. ENSINO DA MUSICA RELIGIOSA - EUROPÉA.

Em inicios do seculo XVI, nos centros religiosos europeus, a musica era usada como meio persuasivo e de combate.

Na luta pela fé, travada entre as varias religiões, ela era empregada para atrair os fieis ao culto divino, graças ao seu poder de sugestão.

Palestrina, ao serviço da igreja romana, reforma o cantochão, com auxilio do contraponto. Walter e Luthero, utilizando os corais, fundam a escola alemã. A escola dos psalmistas é dirigida por Clement Marot e Calvino. As formas musicais refundidas, eram impostas aos fieis; e pela sugestão melodica, procurava-se reavivar os sentimentos religiosos. Nesse momento, e com estas disposições, chegaram ao Brasil os primeiros missionarios, logo depois da descoberta.

Veio antes o Padre Navarro; e a seguir, Nobrega, Anchieta e Alvaro Lobo.

Missionarios convictos, e certos de terem na musica um forte au-

xiliar, puzeram logo em pratica o preceito da epoca. Mas de inicio, não convinha precipitar. Era preferivel a adaptação prévia. E o padre Navarro começou traduzindo para a lingua tupí, canticos e hinos religiosos. Os outros, chegados depois, seguiram o mesmo processo. Mas em principio, utilizavam as crianças mais faceis de instruir. E para sugestionar melhor, serviam-se sempre do espetaculoso.

Quando iam visitar alguma aldeia ainda barbara, mandavam na frente os indiozinhos, de crucifixo na mão, cantando benditos e ladainhas.

Os indios adultos, maravilhados pelo espetáculo, e arrebatados pelos acentos musicais religiosos, incorporavam-se ao grupo; e lá iam todos cantando, para a aldeia ainda feroz.

Theophilo Braga, na "Historia da Litteratura Portugueza" refere-se a tudo isto.

Mais tarde, lançaram mão de outro meio, que o mesmo autor relata: "Os Jesuitas que no seculo XVI fizeram consistir a sua actividade no ensino e na missão, adoptaram o drama litterario para os divertimentos escolares; e os autos hieraticos para a catechese e propaganda religiosa. Foi principalmente no Brasil, que empregaram com mais vigor este meio de conversão. A's vezes misturavam as duas linguas, a portugueza e a indigena, — visando substituir indirectamente as cantigas profanas".

Onde se constata que já havia proposito de "substituir as cantigas profanas", isto é, os cantos nativos indigenas, pela musica européa.

O que sem duvida não era dificil, considerando-se os meios empregados, e a disposição musical já anterior, daquela gente.

Os proprios missionarios confessam que "se admiravam da *facilidade prodigiosa* com que os indigenas aprenderam os canticos de igreja que eles lhes ensinavam".

Com a tendencia do indio para a novidade; aprendendo sem esforço; traduzindo-se os cantos para o vernaculo; e com a disposição deles em abandonar o antigo pelo novo, deduz-se logo que: ao fim de pouco tempo, era rapida a desaparição da musica de todo o indigena que entrasse em contacto com a civilização.

III.º

DESTRUIÇÃO DA MUSICA PRIMITIVA.

Lembremos bem, a musica do indio desaparecia, porque era calculadamente substituida por outra.

E pouco a pouco, dizem os relatos da epoca "introduziram-se entre os indigenas novos especimens musicais, os quaes, se amalgamando com os novos sentimentos de religião, levaram de vencida — *os cantares cabalisticos*". — Mas já não bastava o dominio abstráto. Era preciso concretizar; ir mais a fundo. Vieram as escolas.

E logo depois, conta Fernão Cardim: "Em todas estas três aldêas (Espirito Sancto, Sancto Antonio e S. João) ha escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos indios; e alguns mais habeis tambem ensinam a contar, cantar e tanger, tudo tomam bem, e ha já muitos que

INDIOS TUPINAMBÁS DO MARANHÃO.

Desenhos de Joachim de Viert.

DANSA TUPINAMBÁ - Desenho de De Bry.

tangem frautas, violas, cravo, e officiam missas em canto d'orgão, cousa que os pais estimam muito".

Por este tempo, já devia estar agonizando, a primitiva musica dos indios recem-civilizados.

Com as escolas, desenvolviam-se tambem as representações dos "autos" e "mysterios", onde de mistura com anjos e santos, apareciam diabos de nomes indigenas, e sêres fabulosos com apelidos locais; o que calava ainda mais na imaginação dos assistentes.

"O mysterio de Jesus", o "Auto de Sta. Ursula", o "Auto das onze mil Virgens", o "Dialogo da Ave-Maria", o "Auto do Martyrio de S. Sebastião" e muitos outros.

Em 1575 já vamos encontrar os indigenas *europeizados* a seu modo.

Falando da representação do auto "O mysterio de Jesus" de Anchieta, Mello Moraes Filho, em "Patria Selvagem" conta a cena: "Os chefes de guerra, os pagés, as feiticeiras, os indigenas catechisados, os colonos, á sombra das alas nativas e dos galhardetes, cujas bandeiras symbolicas anthenticam a victoria do christianismo e de Portugal, comem e descantam, dansam e vibram seus instrumentos. Os musicos da orchestra, vestidos de pennas e listrados de urucu', descançam as pernas ás maças e flechas, e dão signal para a representação".

Nesta mesma epoca, representava-se em Pernambuco, o auto "O Rico Avarento e Lazaro Pobre" forçosamente dentro do mesmo ambiente de preparo e instrução européa do indigena.

E vamos encontrar pouco depois na Baía, frei Euzebio de Mattos, irmão de Gregorio de Mattos, em companhia de frei Antão de Santo Elias, musicos, organistas e educadores; e com ambiente identico ao do Rio e Pernambuco.

Já estava então amplamente divulgado e firmado, o ensino de varios instrumentos como a flauta, violino, cravo, orgão, por serem os mais apropriados ao acompanhamento das vozes nos cantos de igreja.

E as representações de autos e misterios, contam ainda os historiadores, "eram intermediadas por cantos e toques de instrumentos — á maneira dos mysterios e moralidades em uso nas igrejas europeias durante os seculos XVI e XVII, — executados pelos indios, que eram muito entendidos nesta arte".

Temos aí claramente delineado, o estado musical do indio no Brasil, em 50 ou 60 anos de catequéze intensa, quando ainda não tinham vindo os africanos-escravos.

IV

OBSERVAÇÕES SOBRE O INDIGENA DESCOBERTO RECENTEMENTE.

Pontos de contacto com as primeiras explorações.

Para provar a unidade de feitio do indigena antigo e do recem-descoberto, é facil comparar fátos identicos aproximando épocas anteriores ás

atuais. E desta aproximação resulta facilmente a conclusão de sua não influencia em nosso folclore atual.

Até hoje, existem ainda selvagens em pontos restritos do Brasil, como na America do Norte. E se observa sempre o seguinte, mesmo nas explorações mais recentes: — ou eles estão em estado primitivo ao serem entrevistos, com todo o seu feitio e material barbaro; ou logo em seguida aceitam a civilização e se adaptam a ela e ás inovações consequentes. E nas anotações de feitio, usos, caracter ou folclore, existe tal semelhança, que parece até que o mesmo fio condutor une as explorações atuais ás do inicio do seculo XVI.

E' o mesmo personagem que surge, daquela época á nossa. Em seguida desaparece dentro da civilização não deixando influencia propria; e nem tampouco entre eles se encontra adaptação alheia.

Mais claramente: O indio de 1500 conserva-se igual ao de ultimamente, e do mesmo geito, o que era deles antes do contacto com a civilização, não se mistura depois com o que é nosso; e nem entre eles, mesmo modernamente, se encontram influencias nossas anteriores.

Exemplifico a observação. Roquette Pinto anotou detalhadamente as explorações recentes dos indios Parecis, no seu livro "Rondonia". Naquela ocasião, seculo atual, e de volta da Europa, ao entrar em contacto com os Parecis, foi transportado em cheio para a época da pedra, em que surpreendeu aqueles indios. E conta um episodio altamente expressivo que determina o feitio e inteligencia deles, em tempos atuais.

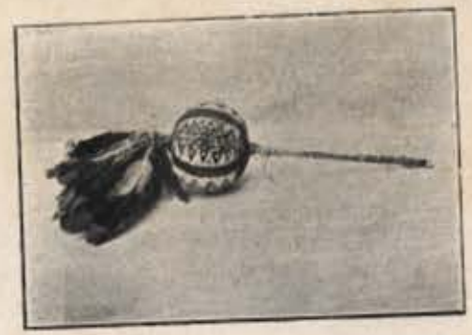
Um dos indios trazia nas mãos um machado de pedra, indice caracteristico das idades primitivas.

E como a expedição trazia na sua bagagem, utensilios um pouco mais modernos, Roquette mostrou ao indio um machado atual, com lamina de aço. A superioridade deste, foi demonstrada sobre um tronco de arvore. Não bastou. O indio quís experimentar ele mesmo, mas feita a prova, não duvidou um instante; atirou longe o velho machado de pedra, cheio de desprezo por ele. E convicto de sua superioridade nova, desandou a caçoar e a rir dos companheiros... que ainda usavam machado de pedra, ridiculo ao lado do machado de aço que ele possuia.

Falando da facil adaptação do indio, que abandona mesmo, cerimonias e usos de tradição arraigada, Coelho Netto relata uma passagem significativa.

Em excursão pelo norte, Amazonas creio, em busca de dados para as suas obras, foi parar no meio de uma tribu recentemente descoberta, e que conservava ainda os seus caracteristicos proprios. Conseguiu fazer boa amizade com os indios, o que não era facil, pois eram meio ferozes. E poude assim observar seus usos.

Como fossem mais primitivos, mais interessante o que assistiu. Cantos, dansas, cerimonias religiosas, tudo viu. E sempre notou o caracter proprio e inconfundivel que tinham as manifestações estéticas daqueles homens ainda selvagens.



MARACÁ DOS INDIOS GUAJAJÁRAS DO MARANHÃO.

Museu Nacional do Rio de Janeiro.

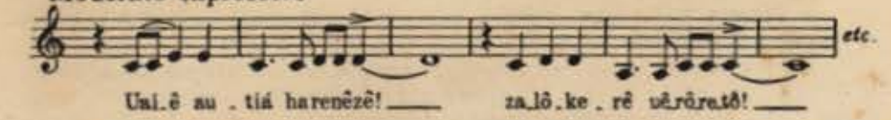
Colar com apito de osso, Indios Urubús, Rio Gurupí.
Segundo Raimundo Lopes.

II

Roquette Pinto:
1900.

TEIRU'

Moderato expressivo



Colhido recentemente entre os indios Parecis.
O canto de Teiru', é uma invocação a um chefe que morreu.

Nestas duas melodias, anotadas em épocas tão distantes, ou em qualquer outra, a semelhança é flagrante.

E não se observa, nem de longe, ponto algum de contacto com a nossa musica brasileira.

Desconhecem-se entre si. E a proposito, convem lembrar um detalhe, que reputo importantissimo.

Atravez de audição rapida que tive, de alguns discos que Roquette Pinto recolheu (Indios Parecis), observei que o processo musical do indio, afasta-se do nosso, europeu.

Nele é diferente:

1) A escala musical, que me pareçeu formada por intervalos diversos dos nossos; quartos de tom, talvez.
O que é logico e facil de compreender, dada a sua existencia anterior á chegada do europeu, e independente portanto de processos civilizados, como a escala temperada.
2) Como consequencia, diversidade de sistema harmonico.
Ouvi cantos a varias vozes, contrapontados. Bem entendido, com meios que não se assemelham nem de longe ao que podemos imaginar.
3) Quadratura rítmica, sem relação alguma com a nossa.

Entretanto as anotações escritas dos têmas Parecis, foram feitas dos discos, pelo nosso sistema europeu. O que falseia completamente todo o seu feitio e estrutura.

E' mais um ponto de importancia maxima, que diferencia o folclore musical indigena, do nosso atual.

E' de lamentar que os cuidados de conservação dos discos, em estado precario neste momento, não permitam estudos mais amplos a respeito; o que será de grande utilidade para a nossa orientação musical.

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1. FLAUTA DE OSSO DOS INDIOS BACAIRU' - Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Fig. 3

Fig. 2. FLAUTA DE PAN DOS INDIOS ARIKEMES - Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Fig. 3. FLAUTA DE PAN DOS INDIOS UAUPÉS - Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Fig. 1. TROMBETA DOS INDIOS CANELAS DO MARANHÃO
Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Fig. 2. TROMBETA-TROFÉU DOS INDIOS JURUNAS DO RIO XINGU' - Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Fig. 2

Fig. 1

VI

CONCLUSÕES.

Espero ter comprovado até aqui os seguintes pontos já citados:

1 — O indio já era musico antes da descoberta.

2 — Por causa da catequése a sua musica foi transformada.

3 — Ao fim de algum tempo depois de contacto com a civilização, o caracter indigena musical, tinha desaparecido.

4 — Nos tempos atuais, constata-se que os indios entre si, em épocas afastadas, conservam feitio proprio e á parte. E não sofrem influencia alheia anterior ás descobertas, como não influenciam posteriormente o feitio dos descobridores.

5 — Por consequencia a musica dos indios mantem-se afastada da musica brasileira atual.

6 — Nas épocas antigas, seculo XVI, dominados no seu ambiente e na sua intelectualidade, os seus meios proprios de expressão são abolidos, antes da chegada dos negros-africanos ao Brasil.

E chego á conclusão que a musica do indio constitue, para nós de agora, um elemento quasi que exótico, a ser aproveitado futuramente.

E não faltam apontamentos e indicações de usos, cerimonias, têmas melódicos, instrumental, e mais dados gerais sobre o folclore indigena, para estudá-lo, e fazer obra de arte com o que dele nos resta. Tanto melhor que se tenha conservado assim: faz reviver as épocas passadas e nos põem em comunhão mais pura e mais intima com a primitiva terra brasileira.

Agosto, 1928.

O NEGRO
NA MUSICA BRASILEIRA

II.ª MEMORIA

I.º

A VINDA DO NEGRO AFRICANO PARA O BRASIL.

Sua aclimatação entre nós.

Na memoria anterior, foram indicadas as razões da não influencia do indio, no nosso folclore musical. E tambem demonstrado que, antes da chegada do negro entre nós, tinha desaparecido a musica indigena.

Procurarei determinar agora, como e porque se estabeleceu a influencia negra no folclore musical. E mostrar como o preto, já possuindo um feitio proprio, anterior á sua vinda para o Brasil, pelas condições de existencia que lhe foram impostas, manteve e desenvolveu aquele feitio.

Com o tempo, implantou as suas formulas, que em seguida misturaram-se com as dos brancos.

Desaparecidas depois as fronteiras de raça, todo este material foi absorvido e transformado, contribuindo para a formação brasileira.

1. *Três opiniões sobre a influencia negra.*

Antes de mais nada, invóco a opinião de três vultos brasileiros, que apoiam decisivamente o meu ponto de vista da influencia negra: *Sylvio Romero, Nina Rodrigues e Gustavo Barrozo.*

Sylvio Romero, o iniciador de estudos do folclore brasileiro, reconhecendo a influencia camitica no nosso meio, observa que: "Se nas republicas hespanholas o cruzamento mais vasto foi do europeu com o Indio, no Brasil, foi do branco com o negro, predominando até agora as formas escuras nas classes desfavorecidas". Observação esta, datando de 1879. Neste momento, o fenomeno é diverso. A raça negra está se diluindo, absorvida pela branca.

Nina Rodrigues, eminente sabio brasileiro, uma das mais cultas mentalidades de nossa patria, assevéra "a poderosa influencia exercida pelos negros na formação da nossa psyche popular". E referindo-se a lendas, cerimonias e folclore nosso, demonstra a sua origem negra, considerando-as "sobrevivencias totemicas".

Gustavo Barrozo, conhecedor de assuntos patrios, e pesquisador arguto do folclore nativo, em "Ideás e Palavras" estabelece a influencia do negro no Brasil, superior á do indio, e mostra como certas exibições carnavalescas, — os "Maracatu's" do nordeste, e os "Candomblés" da Baía, — se assemelham a cerimonias sudanesas ou hotentotes, transplantadas de alêm-mar para as nossas plagas.

2. *Zona de influencia. Raças. Castas.*

Os negros começaram a ser trazidos ao Brasil, só em meiados do seculo XVI; e isto durou até meiados do seculo XIX. Um total de 3 seculos.

Roquette Pinto, etnógrafo eminente, estudando a infiltração negra no Brasil, determina a principal zona de influencia africana, durante estes 300 annos: — Pernambuco, Alagôas, Sergipe, Baía, Minas, sul de Goiaz, Espirito Santo, Rio de Janeiro e norte de S. Paulo. Vindos em enorme quantidade durante tanto tempo, e ocupando zona tão extensa, os negros não podiam deixar de exercer forte influencia no Brasil, entrando com um contingente vasto para os usos e costumes de nossa terra.

A importação do negro para o Brasil, foi consequencia da necessidade de braço para a lavoura. Da Africa, veio o preto, para fazer aqui a lavoura e cultura da cana, do café e á cata de ouro e diamantes.

A escravatura tornou-se em pouco tempo, alem do mais, um comercio, e dos mais rendosos.

As lévas de deportados, eram arrecadadas em varios territorios e nações. E vinham Moçambiques, Congos, Cabundás, Benguélas, Rebôlos Cassanges, Minas, Bandas, Igesis, Aussás e outros, trazendo consigo uma mistura enorme de religiões, usos, lendas, cerimonias, cantos e mais caracteristicos proprios.

As tribus africanas vindas para o Brasil, foram numerosas. Este assunto, foi estudado por varios autores, que procuraram determiná-lo com justeza.

Tenho em mãos, as magnificas contribuições de Affonso Claudio e Braz do Amaral, na tése 6.a da 2.a sessão do Primeiro Congresso de Historia Nacional, que desenvolvem os seguintes pontos: "As tribus negras importadas: estudo ethnographico; sua distribuição regional pelo Brasil; os grandes mercados de escravos".

Manuel Querino, no seu trabalho" A raça Africana e os seus costumes na Baía", refere-se ao mesmo assunto, ilustrando-o com fotografias de tipos africanos de varias tribus importadas. Com a quantidade de tribus trazidas para o Brasil, a qualidade de individuos e de castas, tinha de ser tambem variada.

Reis e principes, homens rústicos e sacerdotes, feiticeiros, mulheres e crianças, arrancados á força de sua vida propria e organizada, eram atirados aos montões nos navios negreiros. Depois de longas e penosas travessias, despejados como carga nos portos brasileiros e vendidos em leilão, espalhavam-se pelo territorio afóra, numa mistura louca de individuos e feitios.

3. *Feitio proprio anterior. Razões de sua conservação.*

As tradições, transplantadas para o Brasil.

Toda essa gente, trazia em si, humilhação e revólta, saudade e rancôr, recordações e desespero.

Tudo lhes tinha sido roubado. Sobrava apenas, o que era intimamente deles, feitio, indole, usos, cantares e dansas.

Desterrados, aviltados, separados á força familia de familia, amigos de amigos, o que era deles e traziam em si, o que não tinham podido retirar-lhes, — todos os caracteristicos de sua vida interior e afetiva, — só podiam tomar vulto, desenvolverem-se, manterem-se vivos e acêsos, como lenitivo unico para as horas de recordação e consôlo mutuo.

Ainda mais. Raça inferior no novo ambiente, destinados aos trabalhos servis e obscuros, propriedades de senhores opulentos e despóticos, que sugavam deles o ultimo lampêjo de energia, á custa de trabalhos exaustivos e castigos ferozes, por tudo isto, uniam-se ainda mais entre si, cultivando com mais intensidade o seu feitio anterior.

E nas horas raras de descanso, á noite, isolados nas suas senzalas, murmuravam as suas historias e os seus cantos. E depois, com o tempo, já tinham refeito os seus instrumentos nativos, e com eles, reviviam tambem as suas dansas, elemento primordial de vida, nas suas aldeias de Africa.

Ainda hoje, a expedição Citroën, que percorreu o interior da Africa, no seu livro "La Croisière Noire" (1927), conta a parte importante que têm a musica e as dansas, na vida quotidiana das populações atuais africanas.

Com mais tempo, aclimatados e já confiantes, e no fundo, sentindo-se dentro de natureza identica á deles, as necessidades de consôlo interior se precizaram mais: a religião clamava seus direitos de expansão. E pouco a pouco vieram as praticas religiosas, antes a medo, e depois mais regulares até a realização mais fiel do culto e cerimonial fetichista.

E assim estabeleceram entre nós o que, de mais precioso, de mais perto de sua vida intima, tinham trazido de seu país; todo um material

que era constituido de velhas tradições já estabelecidas ha muito entre eles.

4. *Participação da vida brasileira. Implantação de formulas.*

Desaparecida a esperança de liberdade, com a tentativa de Palmares, mesmo vencidos, pouco a pouco o seu dominio, se ampliava e estendia inconcientemente, pelo Brasil afóra. E em breve os negros participavam da vida brasileira de minuto a minuto; nas fazendas como escravos, nas casas de cidade como serviçais, trabalhadôres braçais na ruas.

Em todas as circunstancias, entravam com o seu contingente de trabalho e sofrimento, de tristezas e alegrias, de religião e diversões.

Sem o saberem, foram exercendo sobre os brancos, uma grande, uma enorme influencia, devido á convivencia seguida e constante. Pouco a pouco implantaram suas fórmulas. E tanto isso é verdade, que conservam-se distintas até agora, muitas ainda sem mistura com as dos lusos.

Estão vivos por aí, os Congádos, os Maracatús, os Batuques e o Jongo, o Zé-Pereira, os Ranchos e Cordões carnavalescos, originados dos Cucumbís, o chocalho, os cantos de feitiçaria, e outras manifestações ainda em uso atualmente.

Mas apesar do contacto continuo com os brancos, continuaram muito tempo ainda, a terem existencia á parte, quando entre si.

Os escritôres da epoca, referem-se sempre a eles, com citações de vida á parte; que englobam moradia, vestuarios, cerimonias, instrumentos, religiões e festas.

Isso mais fortificava seus caracteristicos; periodo longo de seculos, como disse acima.

5. *Influencia sobre os brancos. Mestiçagens. Alterações.*

Mas esse enorme blóco, cheio de vitalidade, não podia se manter intacto, intangivel. Devia expandir-se, passar alem.

Na vida das fazendas, a quantidade grande de mulheres, ocupava-se nos mais variados mistéres. De trabalhadoras braçais de roça, a mucamas e criadas graves. A's vezes, confidentes das senhoras e donas.

Os filhos dos brancos, criavam-se entre amas e servas negras. Passavam a adolecencia e chegavam a homens, na convivencia seguida das descendentes africanas.

A indolencia da vida opulenta e farta, a presença continua das mulheres dadas a todas as ocupações, e predominando em quantidade, levavam por força os homens brancos, relativamente desocupados e ociosos, a aproximações constantes e inevitaveis; e breve, se estabeleciam ligações, mais ou menos clandestinas, mas sempre fatais.

Fóra destes meios, a mesma influencia da mulher negra sobre o homem branco.

E daí, foram surgindo os mestiços de brancos com pretos, os mulatos.

Estes, absorviam o feitio branco, mas não abandonavam os caracteristicos pretos. Mesmo porque, durante muito tempo, a sua vida era entre estes, escravos tambem.

Deste geito, não só o negro conservou o que era tradicional dele, mas aos poucos, passou a servir-se tambem, do que lhe vinha do branco, adaptando-o ao seu feitio primitivo. No folclore brasileiro, encontramos uma serie destas mestiçagens e adaptações.

As festas das Pastorinhas, no inicio portuguesas, e mais tarde quasi que só de negros e mulatos; o carnaval, antes europeu, depois dominado em parte pelos Cucumbís; as crendices africanas, se espalhando por entre as populações brancas; e um sem fim de casos.

Nas manifestações musicais, a mesma adaptação. As linhas quadradas das melodias lusas, sincoparam-se. E entre o povo, é comum ver-se bater com as mãos um ritmo sincopado. A alteração ritmica implantou-se nos desenhos musicais, não podendo ter vindo do português, que não a possúe.

O mulato trouxe consigo, pela fusão de raça, o inicio da modificação do feitio.

6. *O feitio negro desintegraliza-se.*

Depois, aos poucos, vieram surgindo os indicios da liberdade, com ela, os mais favorecidos, côncios de sua superioridade nova, abandonavam um pouco os seus velhos usos, pelos dos brancos, ao que já tinham direito. Com a libertação definitiva dos escravos, em 1888, ao fim de pouco tempo, rapidamente a situação estava modificada.

O negro livre, e senhor de si, procurou elevar-se ao branco, de quem já possuia as tradições. Imitou-o.

E, tal qual os indios primitivos, em pouco tempo, abandonou seus usos, suas dansas e canções, desejando tambem, "o ainda não visto e não feito". Adotou o que era dos brancos, e esqueceu o que era proprio.

7. *Estado atual.*

Hoje em dia, a raça preta começa a diluir-se absorvida pela branca; e o negro que subsiste, é perfeitamente igual ao branco, não existindo mais entre nós, o preconceito de raça.

O preto e o mulato atuais, na sua maioria, ganham bem, moram comodamente, e vestem-se com correção; em geral, elegantemente, até. Cantam foxtrots americanos, e nos seus proprios Clubes privativos, dansam charleston ou black-bottom, á moda norte-americana.

No proprio carnaval carioca atual, os Ranchos e Cordões, constituidos ainda em maioria, de pretos e mulatos, — si ainda ha poucos anos atraz, conservavam os tipos classicos dos Reis, Rainhas, Indios (ou Cucumbís?), com suas evoluções caracteristicas, cantos, dansas e instrumentos, — hoje em dia, com instrução e meios financeiros, atiram-se resolutamente ás reconstituições historicas, e trazem para a rua, assuntos

Romanos, Gregos, Teutos ou outros, ao som de marchas de AIda ou Tanhäuser.

As velhas tradições pretas, encontram-se ainda, muito restritamente:

a) — entre gente velha,
b) — em lugares afastados dos centros populosos, fazendas e roças longinquas,
c) — em cerimonias negro-fetichistas, que tambem desaparecem rapidamente.

O negro da cidade do interior, em contacto com o branco, está dentro da civilização. E em materia de musica, só conhece e canta a ultima novidade do Rio, que tambem, de vez em quando, é novidade importada.

8. *Formação brasileira.*

O material negro entre nós, e o luso tambem, já começam a constituir passado, tradição, folclore.

Atravessado o periodo de separação, ficaram incorporados no patrimonio que recebemos.

Quanto ao indio, se é verdade que não deixou influencia musical, ou mesmo folclorica, que tenha contribuido para a nossa formação atual, legou-nos entretanto um forte indice de raça pois, grande parte da gente de nosso territorio, formou-se da descendencia deles.

Mas todos estes elementos, misturaram-se em nós de hoje em dia, e formaram material puramente brasileiro. E por isso, não conseguimos distinguir especialmente as raizes de certos fatos ou manifestações, e hesitamos em fixar as suas origens diretas.

E' tudo uma cousa só, amalgamada; ou para melhor definí-lo, como ainda Sylvio Romero o diz: "O genuino brasileiro, não é, como alguns hão affirmado erroneamente, este ou aquelle dos concurrentes; mas o resultado de todos, a fórma nova produzida pelos tres factores".

II.°

CARACTERISTICOS MUSICAIS DO NEGRO NO BRASIL.

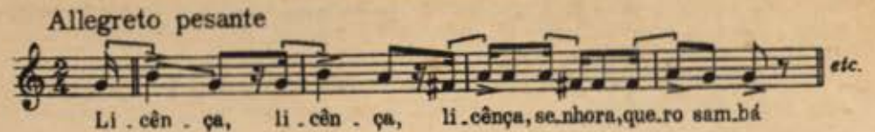
1. *Caracteristico melodico.*

Nas linhas melodicas negras, encontram-se em geral pequenos intervalos.

A repetição seguida do mesmo gráu, intervalos de 2.ª, de 4.ª, ou saltos de 5.ª. E em grande quantidade, os intervalos de 3.ªs ascendentes ou descendentes.

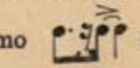
Sem duvida, existem alguns tipos de melodias com linhas largas, e com emprego mais variado de intervalos; mas é caso menos comum.

Alem disto, são habitualmente, melodias de pequeno desenvolvimento, no feitio do exemplo abaixo:

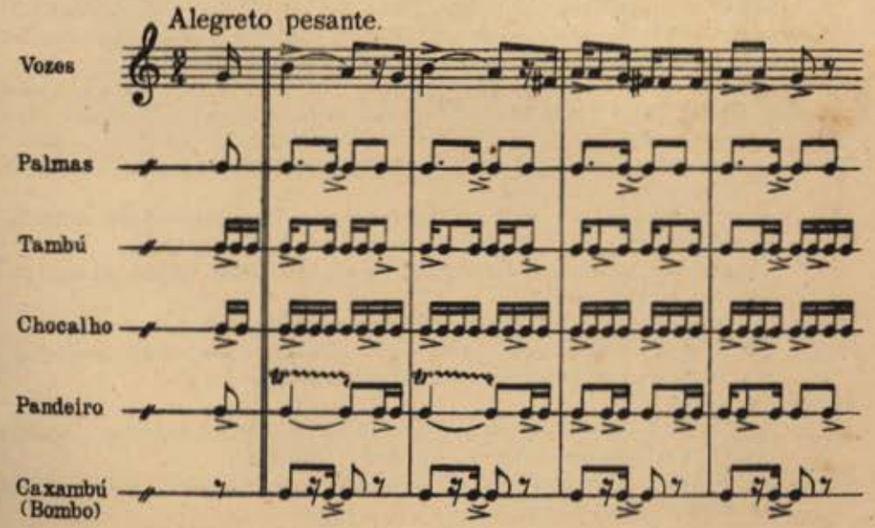
Samba — Dansa e canto. (Est°. do Rio)

2. *Caracteristico rítmico.*

Nas linhas melodicas, os ritmos são ou quadrados comuns, ou ás vezes sincopados, como no 3.° compasso do exemplo.

Mas na ilustração rítmica do acompanhamento, e principalmente por causa do grande uso das percussões, o ritmo toma importancia, desenvolve-se, e adquire uma riqueza enorme e variada, de uma vida e vibração incalculaveis.

Partindo em geral do ritmo  que repousa em um instrumento mais sonóro e grave, sobrepõem-se uma serie de combinações de outros instrumentos menores, e de timbres diversos, que de mistura com o bate-mão (palmas) e as vozes, produzem um conjunto movimentado e rico.

Nesta poliritmía, surge sempre a fantasia do improviso, de maneira que o comentario é muitas vezes imprevisto, resultando uma variedade grande de acentuações diversas, que valorizam e transformam os valores da linha melodica.

Exemplo com alguns instrumentos de timbres diversos.

No meio do canto, dos instrumentos, da dansa, misturam-se gritos, exclamações e comentarios alegres da assistencia.

Atravez dos estudos de Affonso Claudio, Braz do Amaral, e M. Querino, fica provada não só a quantidade grande de tribus vindas para aqui, como tambem a diversidade de lugares de origem, abrangendo uma maioria de territorio africano.

Diante deste fato, é logico que, de inicio, a contribuição musical trazida por gente de zonas tão diversas, fosse tambem muito variada, e de origens multiplas.

Entretanto, refiro-me aqui, sómente ao tipo musical negro que perdura entre nós, usual ainda faz pouco tempo.

Nos cantos fetichistas, encontra-se ainda ás vezes, caracter diverso do que acabo de expôr. E' fato simples de explicar, pois todo o material fetichista, constituia tradição a ser conservada.

Mas estes mesmos cantos têm-se modificado, perdendo em parte o seu feitio primitivo.

III.º

CONTRIBUIÇÃO MUSICAL FOLCLORICA DOS NEGROS NO BRASIL.

Referencias.

A) CERIMONIAS.

Da epoca colonial á atual.

1. — As dansas e festas dos Quicumbres e Quilombos; — referentes á epoca da republica dos Palmares.
2. — As festas do Santo Rei Baltazar — que se celebravam no Rio ainda em 1740, para a coroação dos reis Cabundás.
3. — As dansas dos Oficiais de Cutelaria e Carpintaria, — para as quais se fantasiavam com fardas mouriscas.
4. — Dansas dos Congos, — que ainda hoje existem.
5. — Reinado dos Congos — diversa da precedente, disputando-se aí os titulos de Rei e Rainha.
6. — O Sóba-Magico, — onde os figurantes se fantasiavam de animais.
7. — Os Doze Leões — que traziam um Hercules como guia.
8. — Colastros, Aubácas e Moleques, — na qual cada grupo se compunha de 12 figurantes.
9. — As dansas dos "Negrinhos pequenos e Molequinhos de Angóla".
10. — As dansas e cantos das Taiêras, — que afóra as festas de N.ª S.ª do Rosario, tinham suas cerimonias á parte.
11. — Os Catupês.
12. — As festas e procissões de S. Benedito e N.ª S.ª do Rosario, — onde entravam Rainhas Negras, Congos e Taiêras.
13. — Os bailados e passeiatas dos Cucumbís, — que vestiam penas, como os indigenas africanos.

IANSAN (Deusa dos ventos) — Coleção Arthur Ramos. Baía.

14. — As festas de Natal e Reis — nas quais, afóra a contribuição negra de dansas e cantos, as passeiatas dos Cucumbís eram parte indispensavel.
15. — Nas festas de S. João e S. Pedro — ao redor das fogueiras, as rodas de jongo e os sambas.
16. — As festas dos Mortos. — Cerimonias africanas que se dividiam em 3 periodos: jejum e Rézas; Sacrificios; Banquetes e Dansas. Ao som de tambores, púitas, ganzás, vús, macúmbas, atabaques e pandeiros , dansavam Batuques e Côcos de zambê, dias a fio; desenrolando-se cenas de grande interesse.
17. — Dansas e Festas Funerarias, — por ocasião de enterro de reis africanos.
18. — Festas de Entrudo, e mais tarde Carnaval — no qual em certa época, dominaram no Rio, os Cucumbís, com varias sociedades carnavalescas organizadas. Mantinham-se nelas, as velhas tradições africanas.
19. — Cerimonias e dansas nas fazendas — para as terminações de moagem de cana, colheitas de café e outras.
20. — As cerimonias negro-fetichistas nas fazendas — sempre acompanhadas de cantos e dansas.
21. — Congados atuais — com feitio e sentido diversos dos antigos.
22. — Ranchos e Cordões Carnavalescos — oriundos dos Cucumbís e conservando deles, ainda alguns tipos, mas com evoluções, dansas, cantos e cerimonial já diverso.
23. — O Zé Pereira — caracteristico maximo do Carnaval vindo tambem dos Cucumbís.
24. — O Maracatu' — cerimonia carnavalesca, usada no nordéste.
25. — As festas da "Mãe d'Agua" que se realizavam durante 15 dias, em Itapagipe, na Baía.

B) RELIGIÕES NEGRO-FETICHISTAS.

Ainda existem algumas, mesmo no Rio de Janeiro, praticadas em lugares muito especiais, e de entrada dificil para os não iniciados.

Em todas elas, é constante a pratica, pelos iniciados, de cerimonial, dansas, cantos e instrumentos proprios, conforme os ritos da seita a que pertencem.

Como se começa atualmente a usar os motivos negro-fetichistas, aproveitando-os sob varios aspectos, darei breves indicações sobre as seitas dos:

1) Alufás — de ligações maometanas.
2) Orixás — poligamos e politeistas.
3) Cambindas ou Macúmbas — considerados inferiores pelos outros.

Todas estas seitas tendem a desaparecer em breve, sendo as suas praticas impedidas e perseguidas pelas autoridades policiais.

1. *Alufás ou Malês.*

Provaveis descendentes das tribus limitrofes do Sahara, onde ainda hoje, predominam influencias maometanas. ("La croisière noire, 1927").

Falam o "Eubá" nas suas funções religiosas. Consideram-se individuos superiores, instruidos na sua religião; e seguem os preceitos gerais maometanos.

Têm uma organização judiciaria e religiosa, independente do país onde vivem.

Praticando regularmente entre si, varias cerimonias anuais, usam o batismo e a circuncisão, (o que era ritual entre os Cucumbís), e durante os atos religiosos, vestem uma grande tunica branca, e um gorro vermelho na cabeça. Na epoca do Ramadan, trocam presentes entre si. E quando o jovem Alufá, termina o seu periodo de iniciação religiosa, celebram o "Opa-suma", que consta de festas e dansas religiosas.

Apezar de sua superioridade aparente, dedicam-se á feitiçaria e vivem dela.

2. *Orixás.*

Mais numerosos que os Alufás, vivem abertamente da feitiçaria. Têm uma religião politeista complicada, onde de mistura com muitos santos proprios, aparecem santos católicos.

São poligamos, e cultuam especialmente as almas, que moram nas pedras, hervas, ou cascos de tartaruga.

Sacrificam animais aos santos; e quando a sessão religiosa é solene, e presidida pelo Babalaô (o chefe espiritual) é chamada *"Candomblé"*.

Os "Santos": — Ogodô (o formidavel), Ogum (S. Jorge, deus da guerra), Xangô (deus do trovão), Exu' (o diabo), e uma infinidade de outros. — São casados com "Santas": — Axum, Oxum ou Ossum (a mãe dagua doce), Iêmanjá (a sereia), Aiacó (mãe da noite) e outros muitos.

Alguns santos aparecem, outros são invisiveis.

Usam feitiços de toda a especie, e para todos os efeitos. Nas suas reuniões religiosas, as orações (Ojó) e as invocações (Egum), são cantadas e dansadas, com cerimonias estabelecidas para cada circunstancia.

Assim são feitas as invocações a Exú, a Orixalá, a Iêmanjá, aos Aluás (espiritos) — com dansas rituais como o Alujá e o Jeguedê, — ao som dos Atabaques, do Ubatá, do Agogô, dos Xêquerês sacudidos no ar, ao silvo de varas de marmélo, e ao estrepitar de palmas furiosas.

No Museu Nacional do Rio de Janeiro, encontram-se alguns santos, com os nomes declarados no catalogo: Xangô, Exú, Ossum; — e uma quantidade de outros, sem nome declarado.

3. *Os Cambindas.*

Considerados pelos outros, inferiores, imitadores e ignorantes. Desconhecem até o proprio idioma, complicado e dificil, e o misturam com termos portuguêses.

Adoram as pedras, os paralelepipedos e as lascas de pedra. Prestam

OXÛM. Museu Nacional do Rio de Janeiro.

XANGÔ
Museu Nacional do Rio de Janeiro

um culto especial á flôr do girassol, que representa a lua.

A sessão de feitiçaria chama-se *"Macumba"*, e aí invocam seus santos: Ganga-Zumba, Canjira-mungongo, Cubango, Sinhá-renga, Lingongo e outros.

Nestas reuniões, as orações e invocações são tambem feitas com cantos, dansas e instrumentos proprios.

No Museu Nacional do Rio de Janeiro, encontra-se uma Carapuça ornamentada de preto Cambinda.

A exposição exata deste assunto, requer muito tempo, muita pesquisa e estudo.

Os apontamentos acima, foram inicialmente, feitos do trabalho de João do Rio, sobre as praticas fetichistas nesta cidade, no seu livro "As Religiões no Rio — 1906".

E são os que aí estão, resumidos ao minimo possivel. Entretanto, Etienne Brasil, em "Os Malês", contesta uns tantos pontos que João do Rio observou, determinando porem outros detalhes com mais precizão.

Por sua vez, M. Querino, na obra já citada, contesta afirmações de Etienne Brasil.

E os seus apontamentos sobre os "Orixás" não concordam em detalhes, com os de João do Rio. Apesar disto, estende-se em minucias de alto interesse acerca das religiões fetichistas na Baía.

De qualquer forma, são todas elas, contribuições de grande valor, que mais tarde ajudarão consideravelmente o conhecimento e fixação exata do assunto.

C) INSTRUMENTOS DE PROCEDENCIA AFRICANA, ADOTADOS NO BRASIL, ALGUNS JA' FO'RA DE USO:

1 — Atabáque
2 — Adufe
3 — Birimbau
4 — Agogó ou Agogô
5 — Carimbó
6 — Caxambú
7 — Cucumbí
8 — Chocalho
9 — Fungador
10 — Ganzá ou Canzá
11 — Gongon
12 — Mulungú
13 — Marimba
14 — Puita
15 — Piano de Cuia (Balafon na Africa)
16 — Pandeiro
17 — Quissange
18 — Roncador
19 — Pererenga
20 — Socadôr
21 — Tambôr ou Tambú
22 — Ubatá
23 — Vuvú ou vu'
24 — Xequerê ou Xêguedê
25 — Triangulo

No Estado do Rio, em 1830, os negros nos seus cantos e dansas já usavam a "vióla de arame", o violino (rabéca) alem da puita, tambores e adufes.

No Museu Nacional, encontram-se mais os seguintes instrumentos negro-africanos, recolhidos no Brasil:

1. — Tambôres negros — tocados com as mãos, de varios feitios e tamanhos, predominando os
2. — Tambôres de jongo — estreitos, afunilados, feitos com um *decimo de barril de pinga.*
3. — Um Bombo (no catalogo) — em fórma de caxambu', conico, com 50 centimetros mais ou menos de altura, repousando sobre uma tripeça. E' de aspecto riquissimo, coberto de pele de leopardo preto e branco. Pertenceu a um rei africano.
4. — Tambôr — cilindrico, estreito e alto, de negros da Baía.
5. — Pandeiros africanos.
6. — Dois cimbos de metal. Da Cafraria.
7. — Um Cimbo de madeira. Da Cafraria.
8. — Uma Valica Africana — Moziás.
9. — Um Cincêrro, da Africa do Sul.
10. — Varios Chocalhos de ferro.
11. — Chocalhos de cacimba, cobertos de rêdes.
12. — Campainhas de ferro, usadas para os rebanhos na Africa.
13. — Campainhas de madeira, usadas para os Camelos.
14. — Flauta de madeira africana.

M. Querino, no trabalho citado, refere-se aos seguintes instrumentos, usados pelos negros, na Baía:

1. — Cheré ou chechéré — chocalho de cobre, pertencente a Xangô.
2. — Adjá — Sinetas de metal.
3. — Pequenos Batás — Tabaques de madeira.
4. — Ilu' — Tabaque grande.
5. — Afofiê — pequena flauta de taquára.
6. — Tabaques medios e menores.
7. — Agogô — instrumento de ferro.
8. — Agê — piano de cuia.
9. — Batá-cotô — Tambôr de guerra.

Affonso Claudio, fala dos seguintes instrumentos, usados em varias regiões africanas:

1. — Entre os "Niams-niams" — harpas de 5 ou 6 cordas, lembrando a sonoridade do bandolim.
2. — Entre os "Bedjas" e os "Funjés" — Citaras, atabaque, tamborim (adufe), tambôr, flautas, cornetas de chifre e trombetas.
3. — No oeste-africano: Sinos de ferros, pifaros de dentes de elefante.

Dá como importados para o Brasil os seguintes:

1. — Tambôr — coberto de *péle de boi* de um lado, e de *couro* do outro lado.
2. — Piúta (Puita) — que produz um som identico ao ronco do porco.

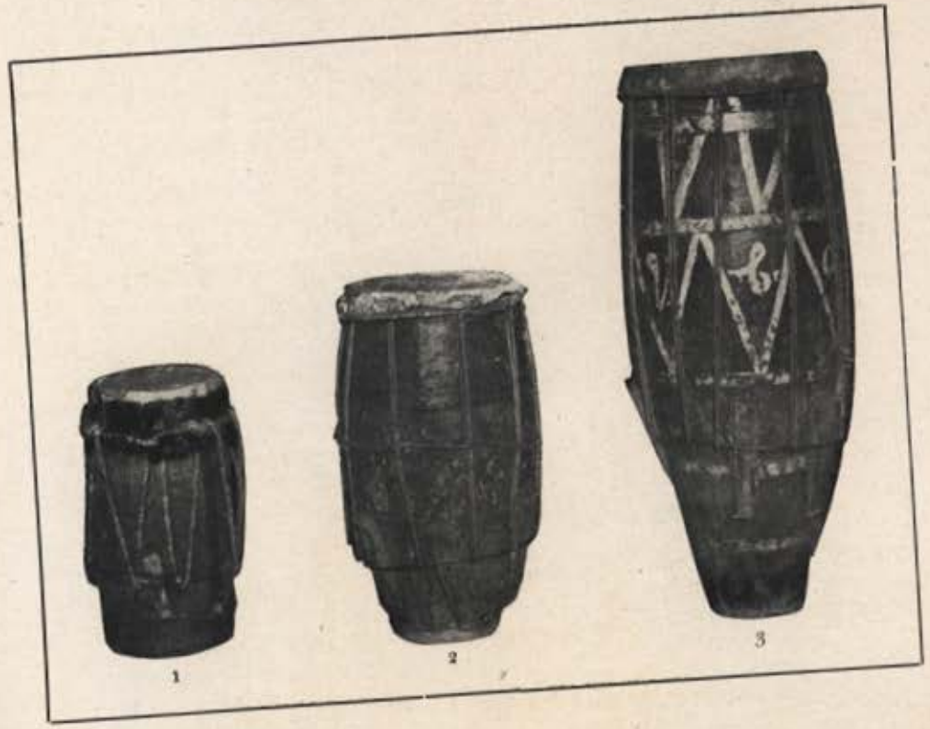


Fig. 1. Lé — Fig. 2. Rumpí — Fig. 3. Rum. (Atabaques)
Coleção Arthur Ramos. Baía.

3. — Uricungo (tambem Gôbo ou Bucumbúmba) — Arco de madeira, retezado por 2 ou 3 fios. Pendurada no centro do arco, uma cuia oval.
4. — Sansa — Cuia ou Casco de jaboti, coberta de uma prancheta de madeira, onde são fixadas tiras metalicas. Toca-se com os dedos.
5. — Marimba — Identico ao anterior, mas sem a cuia, e tocado com um macête.

No instrumental negro, predominam os instrumentos de percussão, com varias formas. São muito raros os instrumentos cantantes, que na maioria dos casos, são substituidos pela voz.

D) CANTOS DE ORIGEM NEGRA, OU USADOS PELOS NEGROS.

Chula (canção).
Lundu' ou Landúm. (Canção bregeira).
Acalantos. (Berceuse).
Invocações aos santos. (Egum).
Cantos de Feitiçaria. Em varias circunstancias.
Cantos de trabalho; nas ruas, nos oficios, nos serviços diarios.
Cantos de Engenho, durante a moagem de cana.
Cantos de Cucumbís, nos bailados e cerimonias.
Cantos de Congados, em grande quantidade de melodias.
Cantos de Carnaval, antigo e atual.
Cantos de rua, alguns tornados celebres: O Bilontra, Chô Arauna, Toca Zumba.

E) DANSAS NEGRAS, IMPLANTADAS NO BRASIL.

1 — Quimbête (Minas)
2 — Sarambéque (Minas)
3 — Sarambu' (Minas)
4 — Sorôngo (Minas e Baía)
5 — Alujá (fetichista)
6 — Jéguedé (fetichista)
7 — Catereté (Minas, S. Paulo, Rio)
8 — Caxambu' (Minas)
9 — Batuque (nome generalizado)
10 — Samba (Baía, Rio, Pernamb.)
11 — Jongo (Estado do Rio)
12 — Lundu' (inicialmente dansa)
13 — Chiba (Estado do Rio)
14 — Cana Verde (Estado do Rio)
15 — Macaratu' (nordéste)
16 — Candomblé (Baía)
17 — Côco de zambê. (Rio Grande do Norte)

a) Algumas dansas, tomam o nome do instrumento principal usado na dansa: Caxambú, Jéguedé.
b) Outras tomam o nome da cerimonia principal, mesmo dansadas fóra delas: Maracatu', Candomblé.
c) Alguns nomes são genéricos: Batuque, — e outros são variantes locais: Samba, Chiba.
d) Em alguns logares, cada nome designa uma dansa caracteristica; deixando o nome de ser generico.

e) Normalmente, as dansas são acompanhadas de bate-mão e cantos, ás vezes improvisados; e de varios instrumentos entre os quais predominam os de percussão.

f) Certas dansas tambem são improvisadas, conforme a habilidade do dansarino.

g) As dansas de conjunto, como o Jongo (no Estado do Rio), o Samba (Pernambuco), o Côco de zambê (R. G. do Norte), se formam de grandes rodas de homens e mulheres, que cantam em côro, batem as mãos em tempo, e dansam com o corpo, sem sair do lugar. No centro da roda, um dansarino, ás vezes dois, evoluem em dansas saracoteadas, de grande agilidade, e de execução dificil.

O "cantador" improvisa a estrofe, o côro responde enquanto ao lado, èstão os musicos com seu instrumental ruidoso.

Estas dansas prolongam-se dia e noite; desde que circule a "pinga" e que os animos se mantenham exaltados.

F) CHÔRO E SERÉSTA.

Os negros e mulatos, introduziram entre nós o uso do "Chôro" e da "Serésta".

Não é exáto que sejam "formas de composição" recentemente inventadas, como erradamente se afirmou.

O *"Chôro"*, é o nome dado a pequenos conjuntos populares, formados de instrumentos de origem européa e africana, e que em diversas circumstancias, tocam para fazer dansar, - (dansas de origem européa), - ou apenas para se fazerem ouvir. Nestes casos, intervem a virtuosidade de um dos executantes.

Por sinonimia chôro designa tambem "execução".

A *"Serésta"*, (serenata), é o chôro, com a mesma formação instrumental, ou diversa, - acompanhando um cantor solista popular.

Encontram-se no "Chôro brasileiro", aproximações flagrantes com o "jazz norte-americano".

1.° — Mesma formação instrumental:
O jazz - clarineta, saxofone, trombone, banjo, baterias e canto.
O chôro - clarineta, oficleide, flauta, trombone, cavaquinho, baterias e canto.

2.° — O mesmo processo de composição:
A improvisação livre, (contraponto), bordando um têma. Onde se encontra o nosso decantado *"contracanto"*, de sabôr tão brasileiro.

3.° — As formulas ritmicas do negro-brasileiro e do negro-americano, assemelham-se igualmente.

4.° — Tendo porêm o negro-brasileiro, ou o mulato, a supremacia melódica, por causa da influencia expressiva latina.

E' bom lembrar que o "Chôro" e a Serésta" já eram correntes ha muito no Brasil, quando aí ainda não era conhecida a existencia do "Jazz".

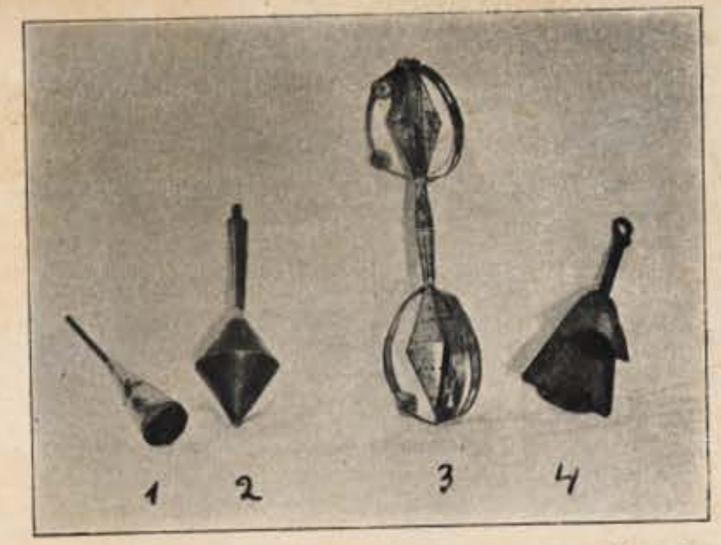


Fig. 1. Adjá — Fig. 2. Chocalho — Fig. 3. Xaque-xaque ou chequerê — Fig. 4. Agogô — Coleção Arthur Ramos. Baia.

TAMBÔR DE NEGROS
DA BAÍA.
Museu Nacional do Rio de Janeiro

GANZÁ ou CANZÁ
Coleção Arthur Ramos. Baia

Em certa época, o "Chôro" deixou de ser exclusividade do negro e do mulato; mas a sua aproximação com o "Jazz", denota claramente a sua origem.

As seréstas, hoje em decadencia nos grandes centros, foram o regalo da geração passada; e realizavam-se nas ruas, nas praias, especialmente em noites de luar.

IV.º

CARACTER GERAL DA CONTRIBUIÇÃO PORTUGUESA PARA A MUSICA FOLCLORICA BRASILEIRA. OBSERVAÇÃO SOBRE A "MODINHA".

A contribuição musical do luso, no Brasil, foi tão importante e tão duradoura quanto a do negro.

E deixou aqui, um vasto material, não cabendo neste estudo, a sua enumeração.

Limito-me a indicar o seu caracter geral.

Grande quantidade de formas melodicas, em um sem numero e qualidade de canções, algumas das quais, conservam ainda caracter de origem.

A maioria delas, dentro de um sentimento geral de nostalgia e tristeza, que se encontra ainda agora, nos cantos populares portuguêses.

Sem fortes caracteristicos ritmicos, como os africanos, mas de cunho expressivo acentuado, comum na raça latina.

Falando de expressividade, farei uma observação rapida a respeito da "modinha", apresentada até agora, como o tipo acabado de desenho melodico brasileiro expressivo, importado de Portugal.

Dizem que a modinha, aparecida na época do Brasil Colonia, originada da "moda" portuguesa, foi levada a Portugal, onde imperou nos salões aristocraticos da época.

Com a vinda da Côrte Portuguesa para o Brasil, tornou ao seu lugar de origem, e fez época em todo o correr do seculo XIX. E é deste periodo principalmente, que se ocupam as alusões á "modinha brasileira", existente até agora.

As referencias á modinha do seculo XIX, dizem que era uma fórma melodica altamente expressiva, e de caracter marcadamente brasileiro; outros afirmam, de feitio português. Em qualquer dos casos, cultivada nas classes elevadas, em uso seguido nas reuniões de elite, onde alcançava sempre grande sucesso.

Ha nisto tudo um erro. A modinha do seculo XIX, não era nem mais nem menos que a aria de opera italiana, á qual se adaptavam palavras em português, de poetas brasileiros. No meio destas arias, trechos com fatura identica a elas, e até adaptações de vocalises de Panseron.

As mesmas modinhas, escritas por compositores brasileiros, eram tambem em estilo identico.

As informações abaixo, foram dadas pelo velho preto Antoniozinho, nascido e residente naquela zona, colono na fazenda acima citada. São todas dignas de fé, dada a idoneidade moral do informante, individuo acatado naquela zona, onde preenche até funções sacerdotais, na ausencia de autoridades religiosas. De origem brasileira, desconhece os usos, termos e cousas africanas. As suas informações, referem-se a tempos *anteriores*, em desuso atualmente. Conta existir na redondeza uma familia de *cantadores e tocadores,* todos muito bons, o pessoal do Chagas. Dêsses, o Joaquim Chagas residente no lugar Mantiquira, é o melhor. Canta e toca todas as musicas, de agora e de antigamente. E' reputado autoridade no assunto. Lembra tambem o Miguel da Cachoeira, em S. João Marcos.

O Antoniozinho, lembra, com saudade, os velhos tempos, as festas da época e os *pagodes,* em que tomou parte.

I.ª DANSA.

CATERETÊ.

Praticado, antigamente, no Estado do Rio.

Dansa e Canto.

Instrumentos usados no Caretetê: — Indispensaveis — 2 ou 3 violas e 2 ou 3 adufes (pandeiro rustico, provavelmente, sem os crótalos). *Ad libitum*, quando houver, 1 cavaquinho e 1 *rebeca* (violino).

1 cantador e tocador (1 violeiro que canta, toca e dansa). O cantador, pode improvisar a melodia e os versos. Os tocadores acompanham apenas, ilustrando o ritmo.

O cantador tem todas as vantagens, dansa com todas as damas, como se verá abaixo.

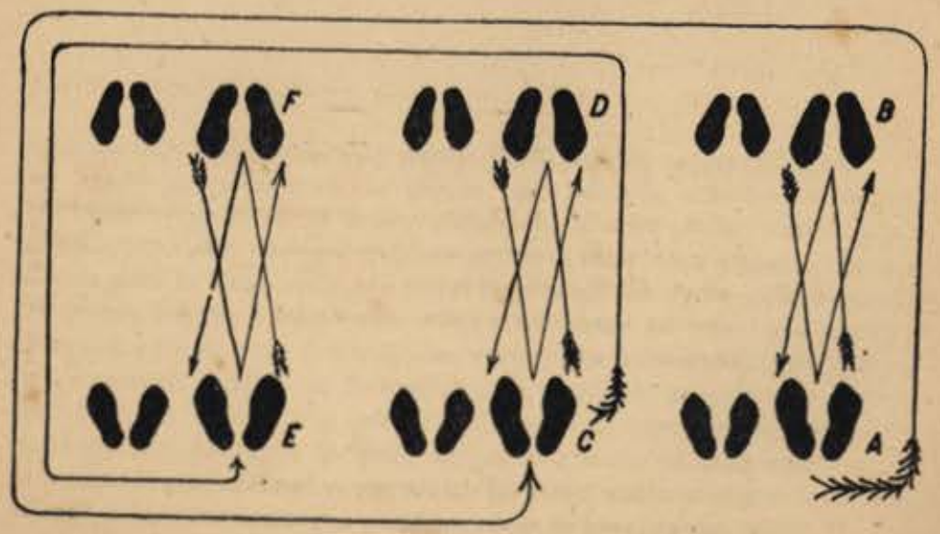
Si excepcionalmente houver 2 cantadores, eles podem *cantar de mano* ou *de amigo*. Isto é: cantam alternadamente; o 1.º improvisa, o 2.º comenta ou improvisa tambem, ligando-se ou não o assunto do verso. O *desafio* só é praticado entre *inimigos*. Nas dansas, o dono da casa não permite o desafio que geralmente acaba em briga.

Figurantes do Caretetê:

8 a 12 pares (ou mais) formando duas "fieiras" (filas) frente a frente, (como na quadrilha).

Nº ponta de uma fieira, o cantador com sua dama, vis-à-vis com outro par.

Disposição de 6 pares.



A Dansa.

1.ª vez

1. O cantador (em A) canta o verso. Enquanto canta, o côro faz o *peão* (castanhola na ponta dos dedos e jeito do corpo). Quem não sabe, faz *menção* (faz o que póde).
2. Quando o cantador acaba o verso, *sapateia*. O côro sapateia com ele, em seguida bate palmas (aplaude) em ritmo ou não.
3. O cantador, passa para B em frente, durante o aplauso. O cavalheiro de B vem para A.

2.ª vez

4. Aí repete o numero 1.
5. O numero 2.
6. Durante o aplauso volta para A.

3.ª vez 7 e 8. Repete as figuras em A. (1)

9. Terminadas as 3 vezes — A - B - A — durante o aplauso, o cantador faz o "tour"; faz a volta por traz do côro — A - B - D - F - E e vem colocar-se em C.

10. O par de C, passa para A e recomeçam as mesmas figuras — 3 vezes C - D - C.

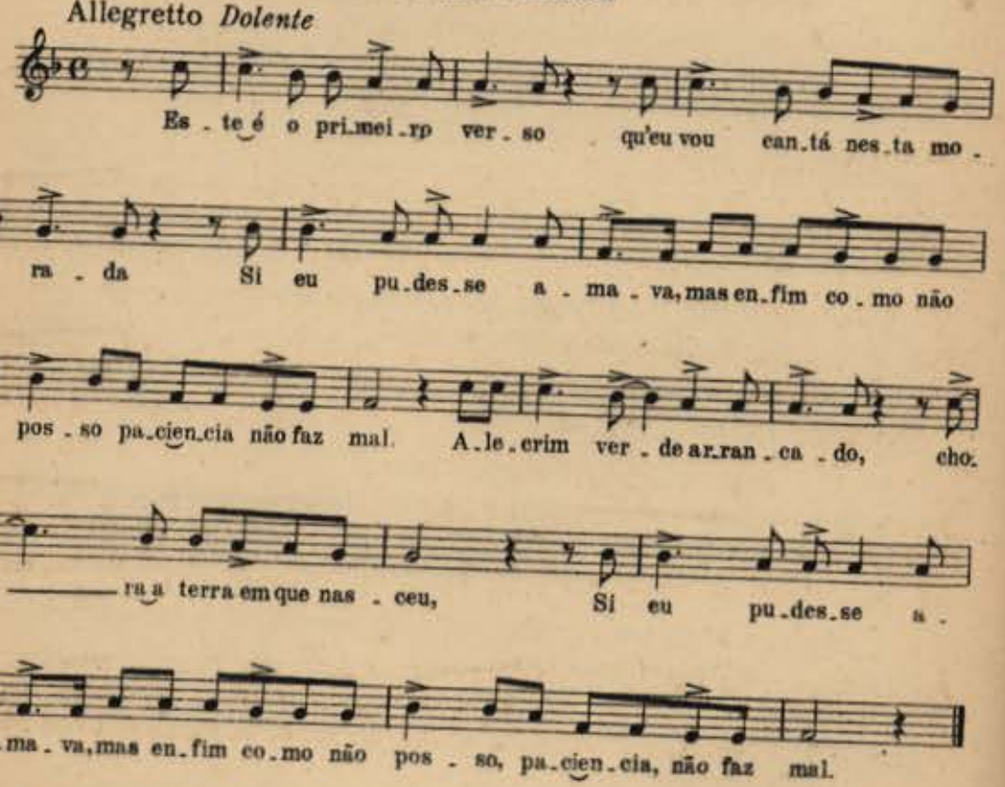
11. Novo "tour" C, D, F, E, — idem.
A dansa pode acabar aí; e pode seguir ao inverso: — E, F, D, C,: C, E, F, D, B, A.
Aí termina a dansa, depois das palmas.

Nota — Si houver 2 cantadores, o 2.º começa em B, fazendo sempre o caminho inverso ao 1.º —: B - A - B; — o "tour", B, A, C, E, F, D, etc.
Podem tambem colocar-se em diagonal oposta. O 1.º em A — o 2.º em F.

---

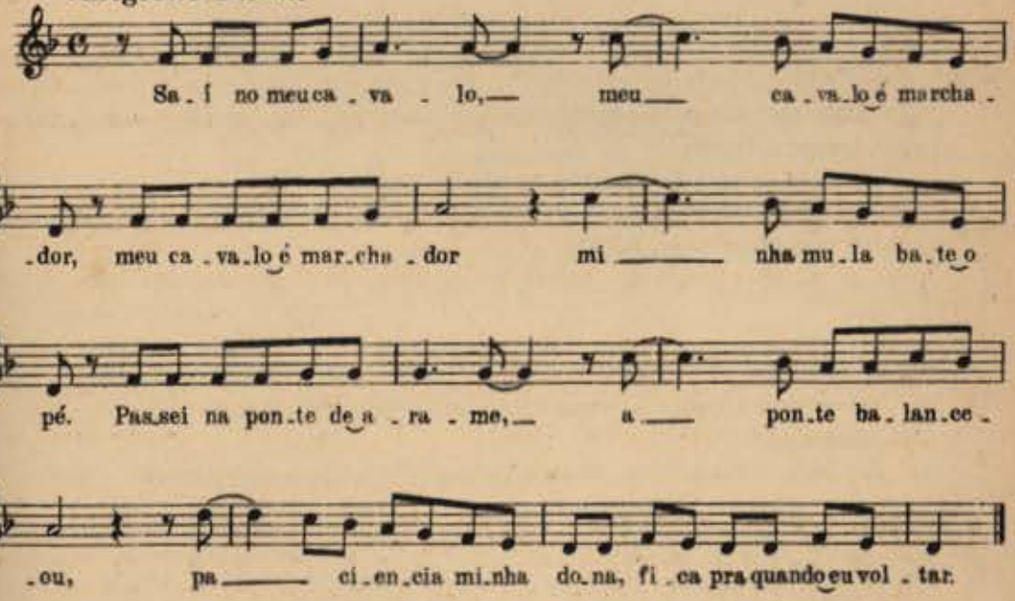
(1) Luciano Gallet quer significar que o cantador repete no lugar em que estivera primitivamente e a que voltára com a figuração da 2.ª vez, os nos. 1 e 2 da 1.ª vez.

2 CATERETÊS.

Nº1-Toada Carioca

Este é o primeiro verso
Qu'eu vou cantá nesta morada,
Si eu pudesse amava,
Mas enfim como não posso,
Paciencia não faz mal.

Alecrim verde arrancado,
Chora a terra em que nasceu,
Si eu pudesse amava
Mas enfim como não posso,
Paciencia não faz mal.

N.º 2 — Toada Mineira. Com baixão. Antoniozinho faz questão do *baixão* na "toada mineira". Diz que é por causa do "ponto da viola". Só a toada mineira é que tem baixão. Deve ser *baixo,* nas vozes. Ou uma voz *tenuta,* ou uma voz cantando em terça, o que se encontra em linhas melodicas de Minas. Lembro uma musica para *violino solo,* não sei agora o titulo, de um violinista — Flausino Valle, si não me engano, com a linha melodica em terça. Quanto a Antoniozinho, ao dar as anotações deste cateretê e do jongo, quando eu as tinha prontas e cantei para ele vêr si estavam certas, imediatamente entoava uma quinta justa superior, seguindo assim regularmente até o fim da melodia.

Nº 2-Toada Mineira

Saí no meu cavalo,
Meu cavalo é marchador, *(bis)*
Minha mula bate o pé.

Passei na ponte de arame,
A ponte balanceou,
Paciencia minha dona,
Fica pra quando eu voltar.

II.ª DANSA.

CANINHA VERDE.

Instrumentos.

Só 1 viola (de 12 cordas) com o *cantador*, que tambem dansa. Si houver 2 cantadores, 2 violas. Aí cantam "verso de mano" — como no cateretê. O "desafio" não é admitido. E' só para inimigos.

Figurantes.

Dois circulos de 4 pessoas, com 2 pares em cada círculo (roda). Os pares frente a frente.

Chama-se esta a "Caninha verde de oito".

Havendo mais gente, organizam-se mais rodas, sempre com 4 pessoas (2 pares em cada roda).

A Dansa.

1. O cantador canta o verso e os pares alternam os lugares fronteiros, dansando.
2. Acabado o verso, repete só a melodia, e os figurantes *batem o pé.*

Nota. Si os dansarinos forem praticos, no momento do canto (dansa), alternam os pares com a outra roda. O cantador *alterna* á vontade. Quando houver 2 cantadores, fica um em cada roda.

Resumo — Durante o canto: — Dansa e passe de lugares. Terminado o canto (só musica) — batem os pés.

Lembra esta dansa a "Cana Verde" portuguesa.

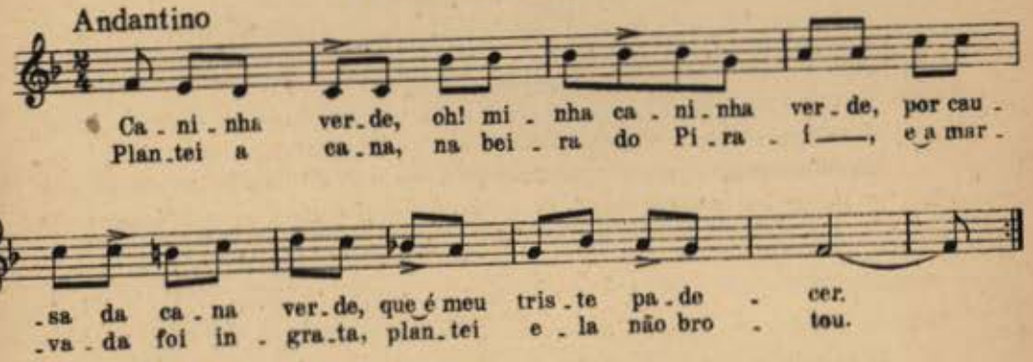
Mas: a) a cana verde é antiga naquela zona do Estado do Rio.

b) Antoniozinho diz que era dansada assim por ali.

c) Os versos falam de cana marvada, plantada na beira do Piraí (rio local).

d) Aquela zona é grande produtora de cana.

— Porque esta dansa não seria brasileira adotada em Portugal? Em Portugal, dansam a *cana verde,* nas *colheitas de trigo.* Acredito que *Cana verde* seja daqui.

Caninha verde

Caninha verde,
Oh! minha caninha verde,
Por causa da cana verde,
Que é meu triste padecer.

Plantei a cana,
Na beira do Piraí,
E a marvada foi ingrata,
Plantei ela não brotou.

III.ª DANSA.

JONGO.

Era a dansa predileta dos pretos, por causa da grande quantidade de pessoas que nela tomavam parte, podendo prolongar-se indefinidamente, sem cansaço.

Além do mais, é uma exibição das qualidades individuais de cada dansarino, esforçando-se cada um por suplantar o outro. Com maior apuro do dansador, entusiasmo maior. Prestando-se a dansa a movimentos lascivos, a mulher ou o homem dansando no meio do grande círculo produz maior excitação na assistencia, atordoada com as baterias, o sapateio, o canto geral e o paratí que circúla horas a fio.

Instrumentos.

1 Cantador ou 2 (alternando), com o "chocalho na mão".
3 Tambôres.
1 Puita *ad libitum;* mas de grande importancia para o sucesso do jongo.

Nota O *tambôr do jongo* é diferente do nosso conhecido. E' feito com um decimo de barril de pinga, medindo mais ou menos 1 metro de altura, por 1 palmo e meio de largura. Conserva o fundo de madeira; a extremidade superior é coberta com pele de gado. A's vezes a pele de gado é substituida por pele de porco do mato, ou de tamanduá.

O executante bate com as duas mãos sobre o tambôr, cujo fundo repousa no chão.
A puita é deitada no chão, com a frente (a pele) para a dansa.
O executante (maquinista, era chamado) fica de joelhos no chão, com a abertura dela junto ás pernas. Junto dele uma vasilha com agua.

Aí começa a execução Com a mão molhada, aperta a cana, e escorrega a mão fechada sobre ela de junto da pele para a abertura do tambor. Enquanto uma das mãos faz o percurso, a outra está se molhando, e em seguida repete o que a outra fizera.
O contacto da mão molhada, que escorrega sobre o bambu', que por sua vez está fixado junto á pele, produz uma vibração rouca uma especie de ronco ritmado pela habilidade do executante.

Os figurantes do jongo.

Uma grande roda de 20, 40 ou mais individuos dos dois sexos.
Ao lado da roda, os tocadores.

A Dansa.

1) O cantador, de chocalho na mão, pula para o meio da roda, e canta o verso (A).

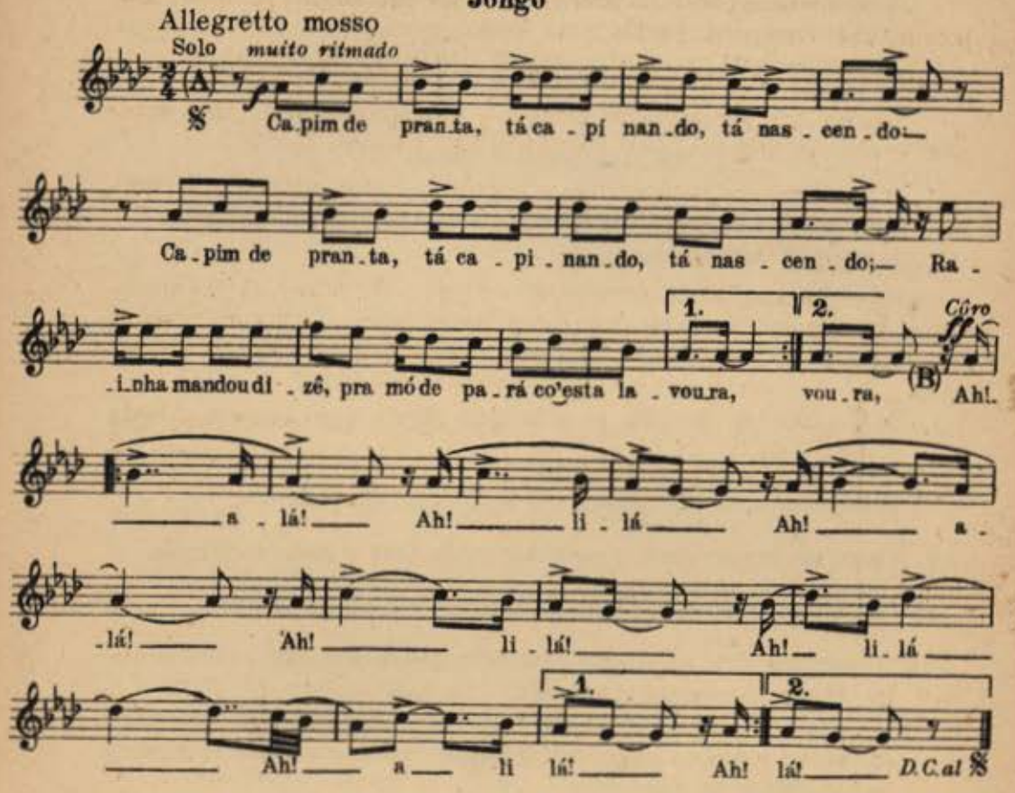
2) O côro responde (B). Enquanto isto, o cantador sapateia.

3) Quasi no fim do côro, o cantador entra para o meio do círculo.

4) Um dos assistentes (homem ou mulher) vai para o centro.

5) O cantador fica no círculo cantando, alternando com outro si quizer, enquanto prossegue a dansa.
O verso (A) é repetido ou não conforme o interesse que despertar o dansador; e o côro repete ou não o estribilho, conforme as mostras de habilidade do sapateador.

6) A's vezes um homem é provocado por uma mulher que dansa e vem para o centro da roda, travando-se então verdadeiros duelos de dansa e sapateio entre os dois, sublinhados com o interesse da assistencia que bate *as palmas* enquanto o cantador sustenta a dansa e entôa o côro na hora do sapateio; e tudo isto envolvido nos ritmos dos tambôres, da puita e do chocalho do cantador.
No jongo, a letra do canto não tem importancia. Antoniozinho informa que é sempre a mesma, indefinidamente. O côro responde sem letra.

Jongo

Solo: Capim de pranta,
Tá capinando,
Tá nascendo;
Rainha mandou dizê
Pra móde pará co'esta lavoura

bis

Côro: Ah! a lá!
Ah! a lilá
Ah! a lá!
Ah! lilá!
Ah! lilá
Ah! a lilá!

As indicações de Antoniozinho coincidem exatamente com as de *Julio Ribeiro* no livro "A Carne" pg. 111 cap. X.º

Julio Ribeiro chama a dansa de *"Samba"*. Acredito mais no *"Jongo"* do velho preto.

O côro citado por Julio Ribeiro, coincide exatamente na letra "Eh! pomba! eh!" com o "Ah! a lilá".

E o verso do cantador, enquadra-se exatamente na musica.

Lembro que Antoniozinho cantava o côro, formando 5.ª justa superior, quando eu cantava, para conferir a sua justeza.

O Caterete, a Caninha verde e o Jongo — são "dansas". O resto, são *"contradansas"*. Antoniozinho diz que são *"varsadas"* (valsadas), e têm menos importancia.

Apurei em seguida, que não são em ritmo de valsa. Ele as chama assim porque são dansadas por pares isoladamente — naturalmente á moda da "valsa", dansa estrangeira para os pretos, que entendiam a *dansa* como diversão de conjunto.

Cada titulo indica um tipo de dansa (sempre aos pares) com "toada" (melodia) diversa, e passos diferentes. — Para a contradansa a composição instrumental é sempre a mesma.

IV.ª DANSA.

SAMBA.

Instrumentos.

1 cantador.
1 viola.
1 cavaquinho.
1 adufe (pandeiro).
O cantador e os tocadores não dansam. Estão á parte.

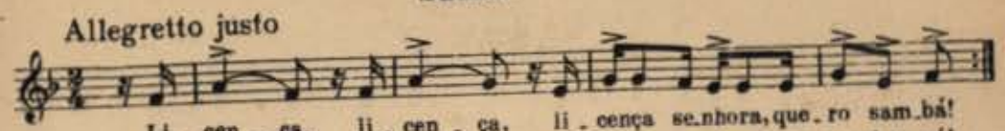
Figurantes.

Pares isolados.

Dansa.

Provavelmente o atual "puladinho" ou picadinho.
Na zona em que estive, não se dansa, nem se conhece o "maxixe"
Os passos do "puladinho" são andados, calmos, todos simples, muito arrastados.

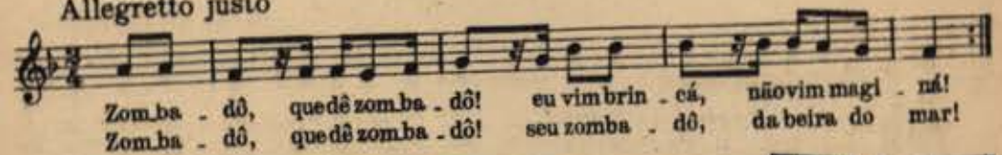
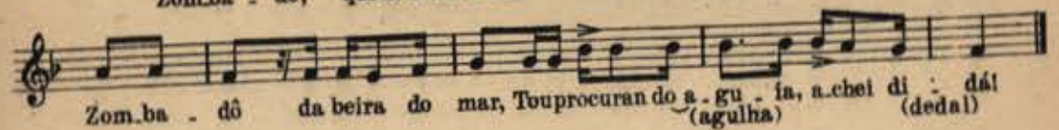
Samba

Allegretto justo

Licença, licença,
Licença senhora,
Quero sambá!

Licença licença,
Licença senhora,
Quero dansá!

Zombadô(r) *(mesmo tipo)*

Allegretto justo



Zombadô, que dê zombadô!
Eu vim brincá, não vim maginá!

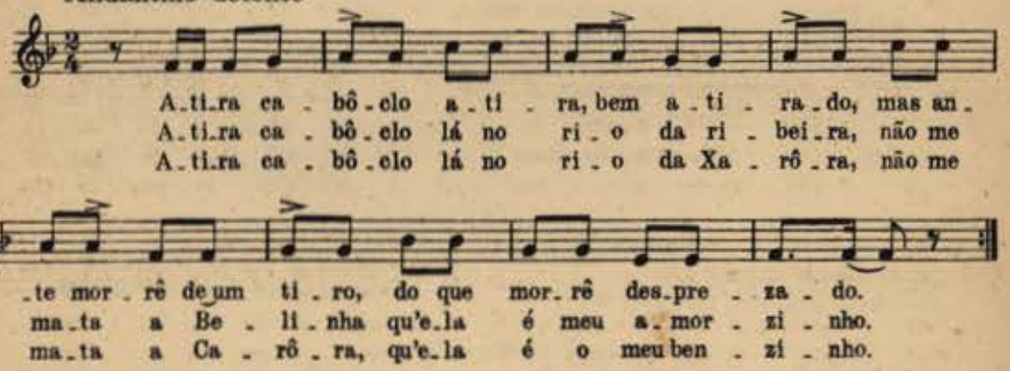
Zombadô, que dê zombadô!
Seu zombadô, da beira do mar

Zombadô da beira do mar,
Tou procurando aguia, achei didá!

V.ª DANSA.

CABÔCLO.

Instrumentos, figurantes, dansa, idem de samba.

Andantino dolente **Cabôclo**

Atira cabôclo, atira bem atirado,
Mas ante morrê de um tiro,
Do que morrê desprezado.

Atira cabôclo lá no rio da ribeira,
Não me mata a Belinha,
Qu'ela é meu amorzinho.

Atira cabôclo lá no rio da Xarôra,
Não me mata a Carôra,
Qu'ela é o meu benzinho.

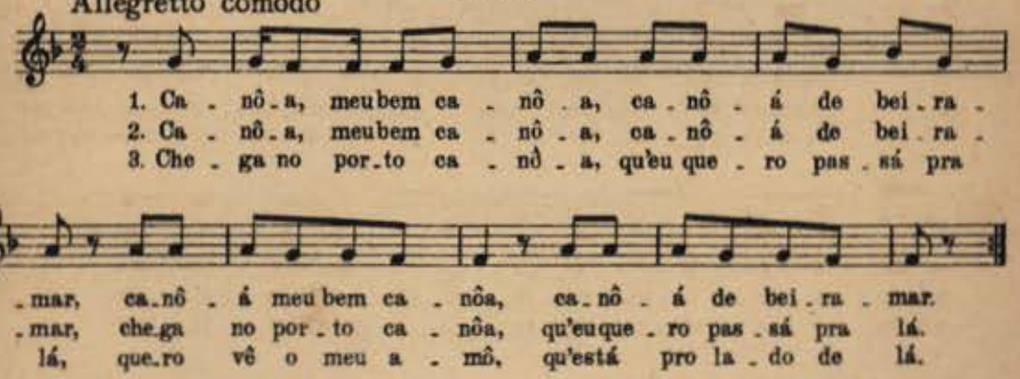
VI.ª DANSA.

CANÔA.

Instrumentos, figurantes, dansa, idem de samba.

VIª Dansa-Canôa

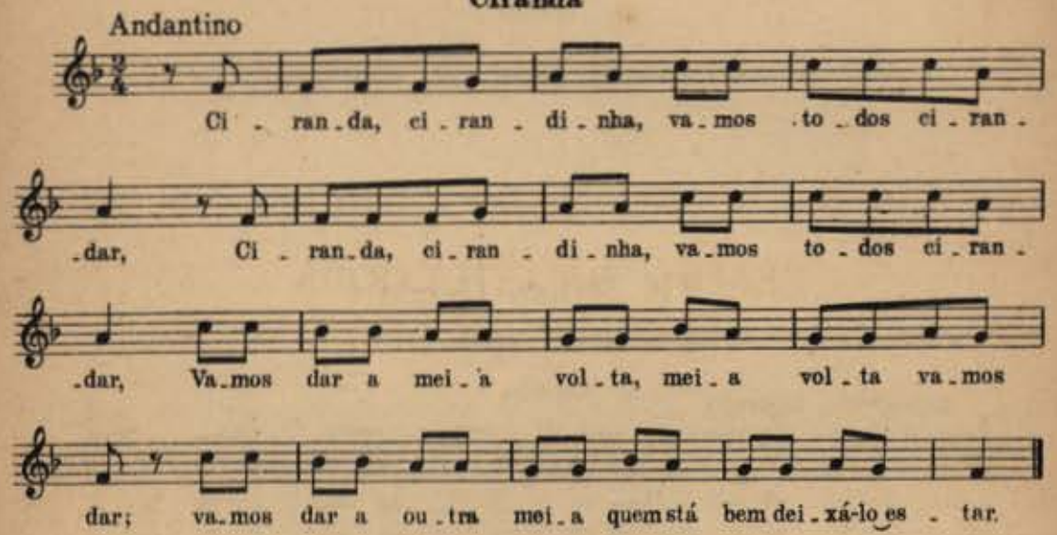
Instrumentos, figurantes, dansa, idem de samba.

Allegretto comodo **Canôa**

Canôa, meu bem, canôa,
Canôá de beira mar,
Canôá, meu bem, canôa
Canôá de beira mar.

Canôa, meu bem canôa,
Canoá de beira mar,
Chega no porto canôa,
Qu'eu quero passá pra lá.

Chega no porto canôa,
Qu'eu quero passa pra lá,
Quero vê o meu amô,
Qu'está pro lado de lá.

Antoniozinho lembra ainda a "Ciranda, cirandinha" *canção de roda*, no lugar, mas com melodia diversa da nossa conhecida.

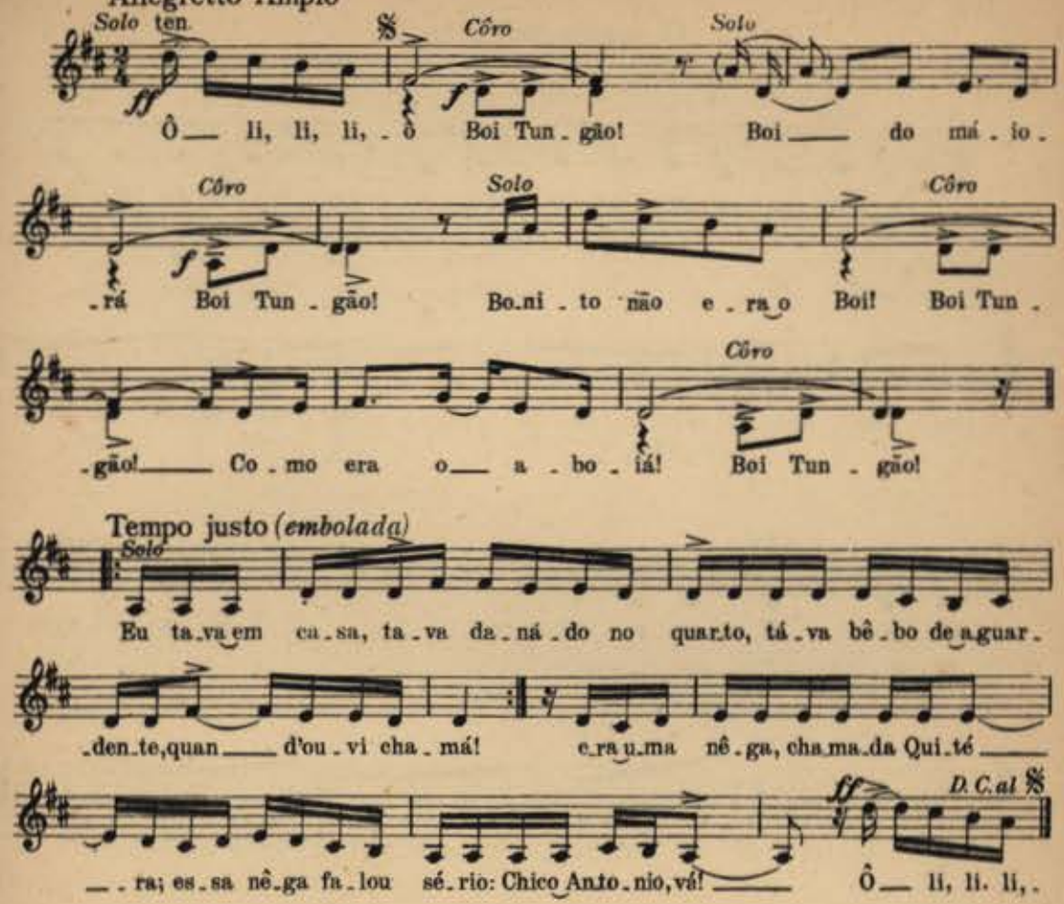
Ciranda

Ciranda, cirandinha, } *bis*
Vamos todos cirandar, }
Vamos dar a meia volta,
Meia volta vamos dar;
Vamos dar a outra meia,
Qoem stá bem deixá-lo estar.

TÊMAS BRASILEIROS

Recolhidos em 1927 - 1928

CÔCO DE GANZÁ

Boi Tungão

Allegretto Amplo

Solo: Ô li, li, liô
Côro: Boi Tungão!
Solo: Boi do maiorá
Côro: Boi Tungão!

Solo: Bonito não era o Boi!
Côro: Boi Tungão!
Solo: Como era o aboiá!
Côro: Boi Tungão!

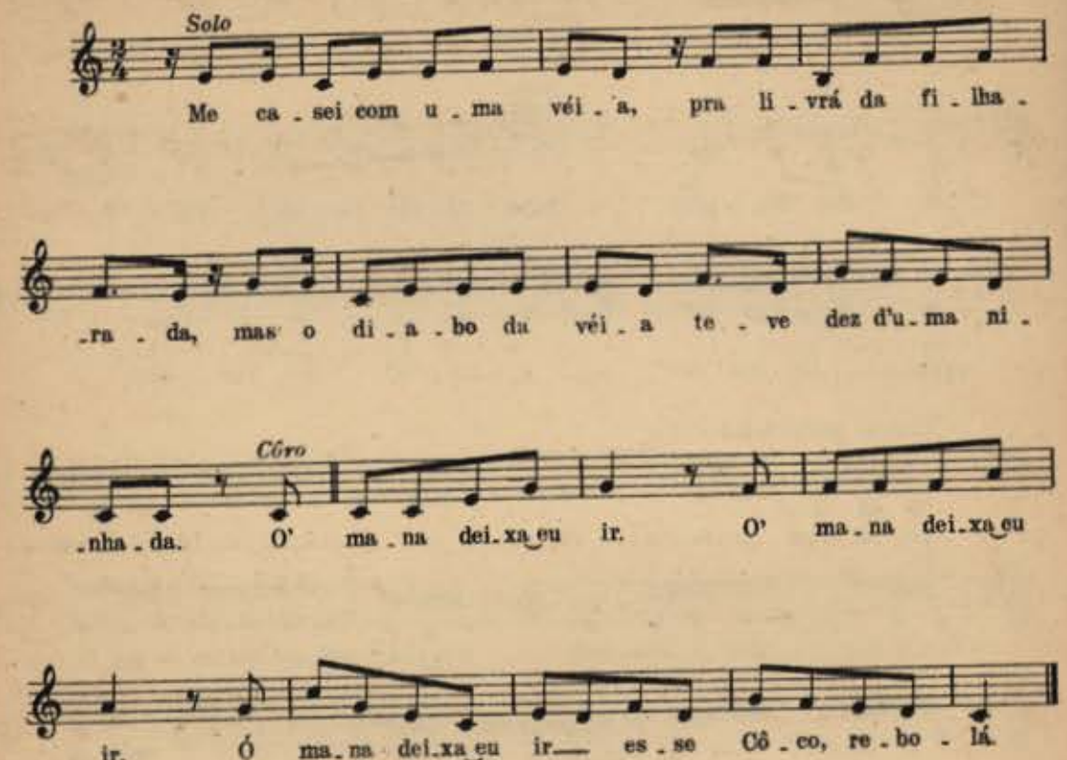
Solo: Eu tava em casa,
Tava danádo no quarto,
Tava bêbo de aguardente
Quand'ouvi chamá!
Era uma nêga,
Chamada Quitéra;
Essa nega falou sério:
Chico Antonio vá!

Boi Tungão=Boi ordinario
Maiorá=Diabo
Ganzá=Chocalho

II

O' mana deixa eu ir

CÔCO DE GANZÁ



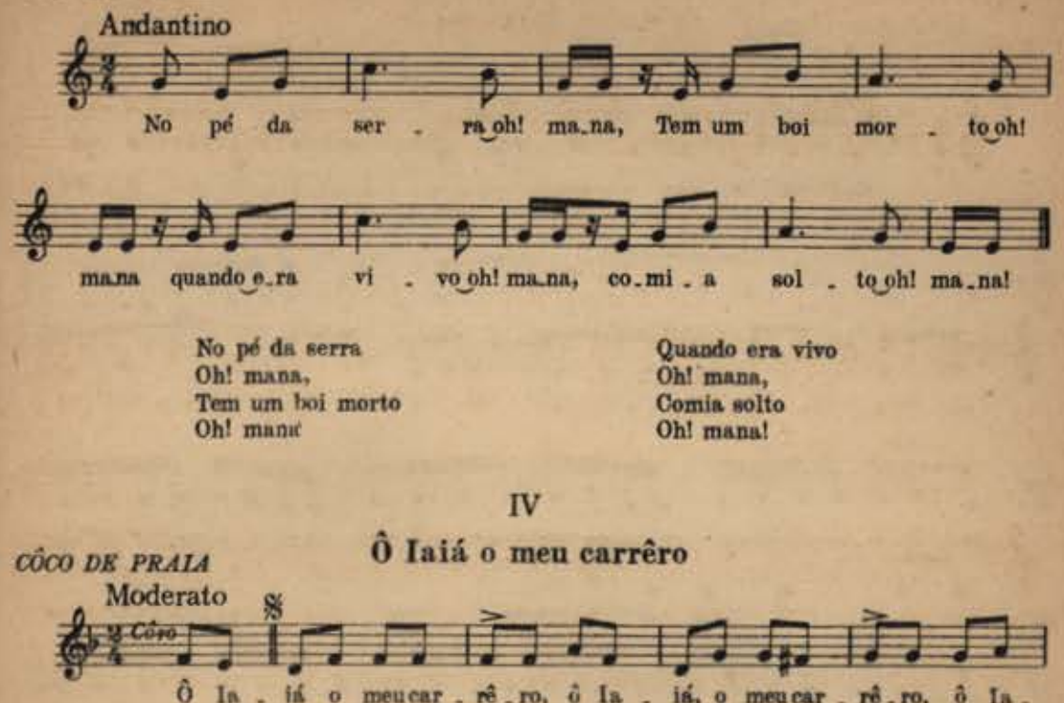
Solo: Me casei com uma véia,
Pra livrá da filharada,
Mas o diabo da véia
Teve dez duma ninhada

Côro: O' mana deixa eu ir,
O' mana deixa eu ir,
O' mana deixa eu ir
Esse Côco rebolá.

Solo: Desses dez que ela teve
Um deu pra ladrão de bóde
Deu-lhe o tangue, deu-lhe o mangue,
Dos dez só ficaram nove. *etc.*

III

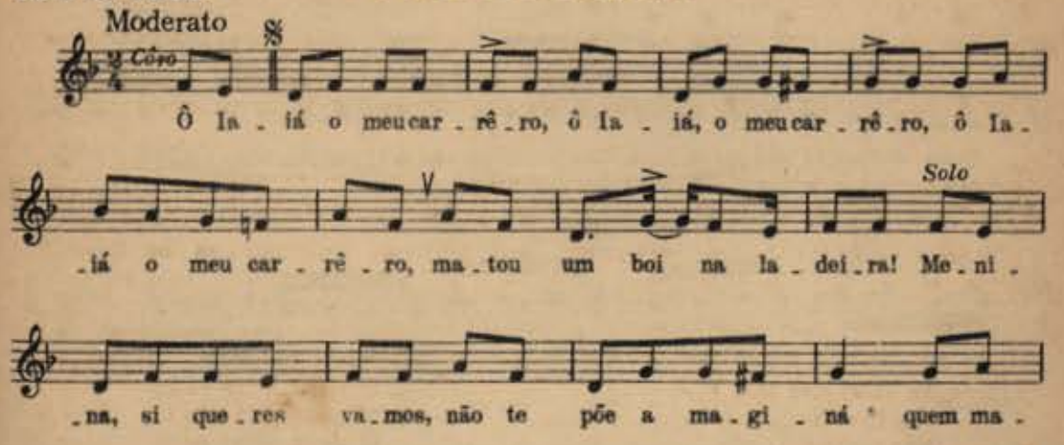
No pé da serra

CÔCO DE PRAIA

No pé da serra
Oh! mana,
Tem um boi morto
Oh! mana

Quando era vivo
Oh! mana,
Comia solto
Oh! mana!

IV

Ô Iaiá o meu carrêro

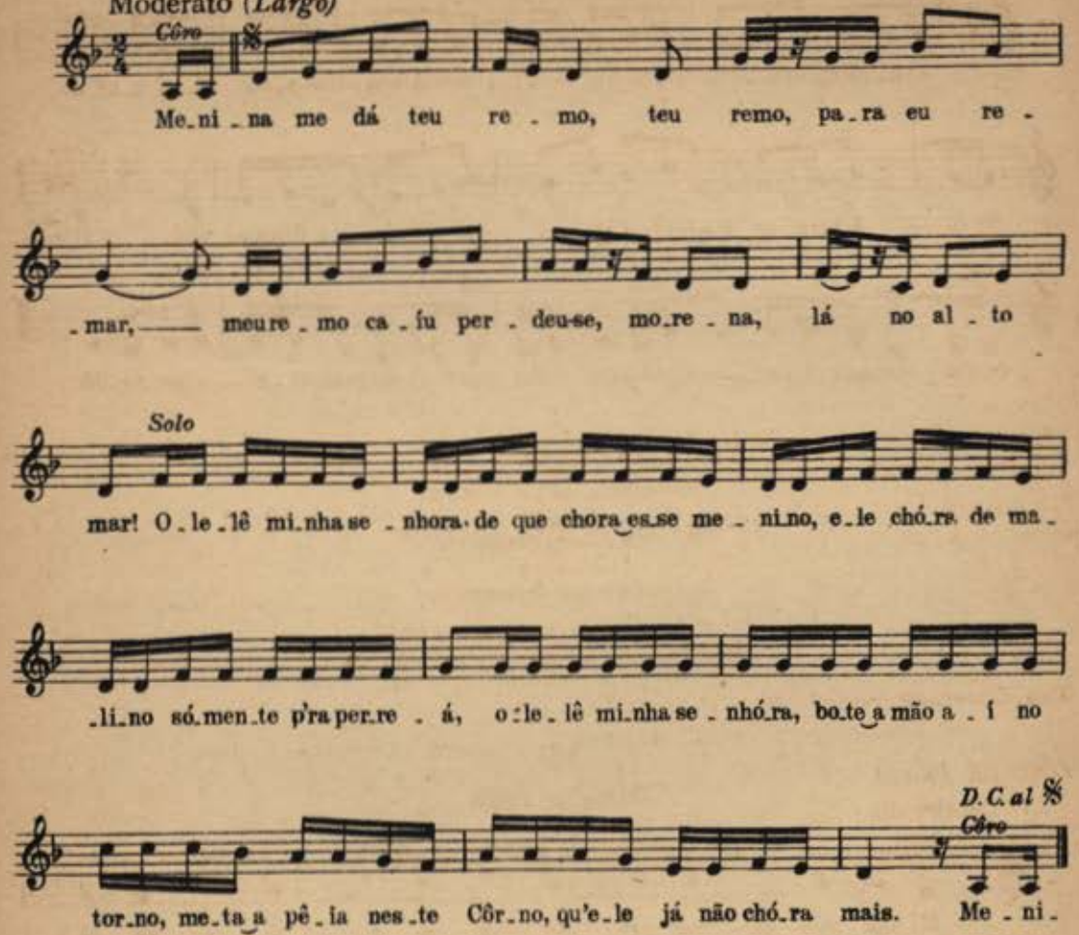
CÔCO DE PRAIA

Côro: Ô Iaiá o meu carrêro,
Ô Iaiá o meu carrêro,
Ô Iaiá o meu carrêro,
Matou um boi na ladeira!

Solo: Menina, si queres vamos
Não te põe a maginá,
Quem magina cria medo
Quem tem medo, não vai lá!

V

Menina me dá teu remo

CÔCO DE PRAIA

Moderato *(Largo)*

Côro: Menina me dá teu remo,
Teu remo, para eu remar,
Meu remo caiu perdeu-se, morena,
Lá no alto mar!

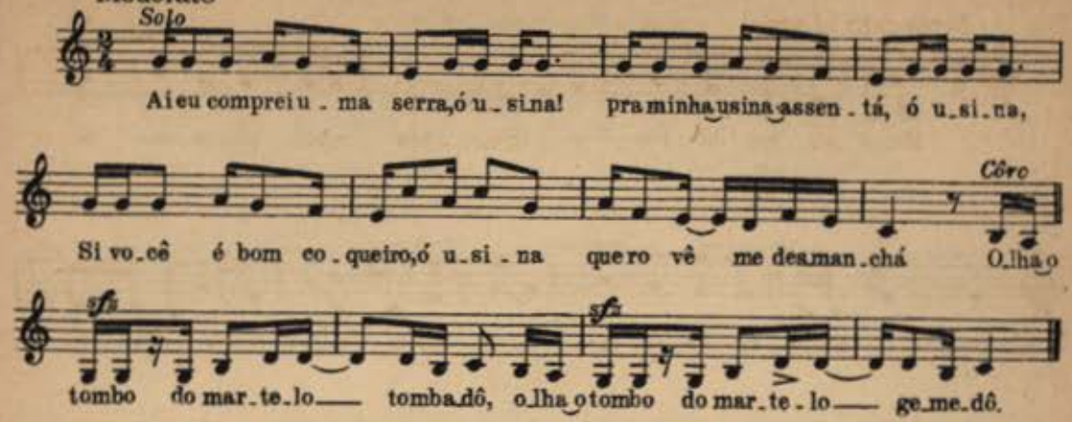
Solo: Olelê minha senhora
De que chora esse menino,
Ele chora de malino
Sómente pra perreá.

Solo: Olelê minha senhora
Bote a mão aí no torno
Meta a pêia neste Côrno,
Qu'ele já não chora mais.

VI

Côco de Usina

CÔCO DE PRAIA

Moderato

Solo: Ai eu comprei uma serra,
O'usina
Pra minha usina assentá,
O'usina
Si você é bom coqueiro,
O'usina
Quero vê me desmanchá.

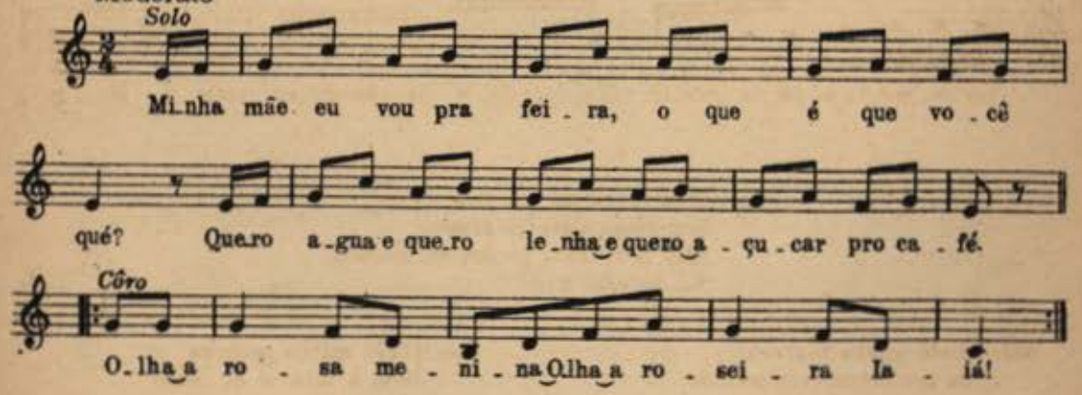
Côro: Olha o tombo do martelo tombadô
Olha o tombo do martelo gemedô

Coqueiro = *cantador de Côco.*

VII

Olha a rosa

CÔCO DE PRAIA

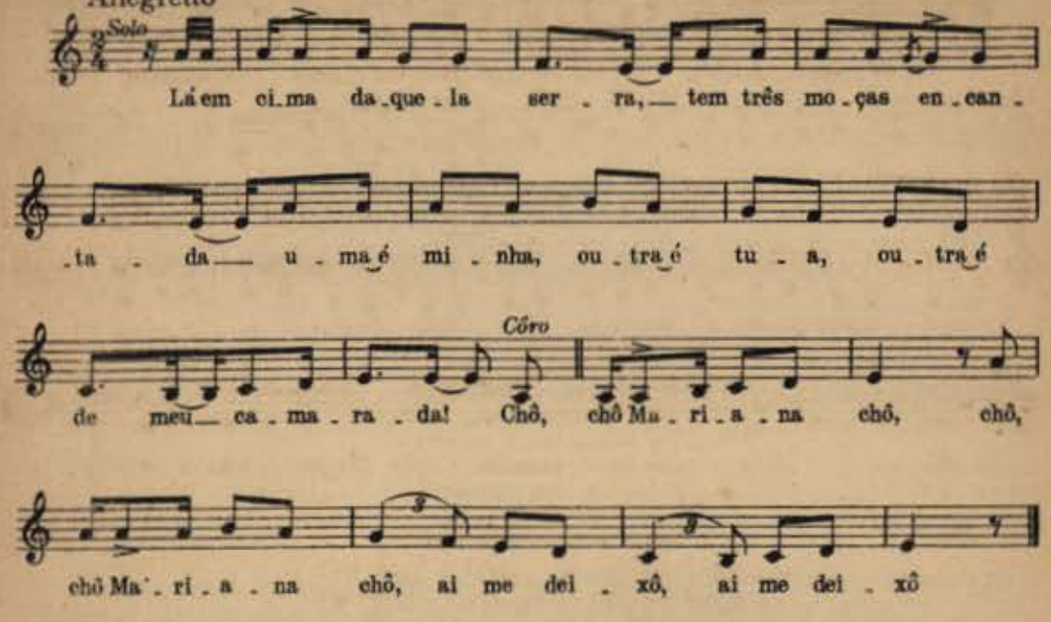
Moderato

Solo: Minha mãe eu vou pra feira,
O que é que você qué?
Quero agua e quero lenha
E quero açucar pro café.

Côro: Olha a rosa menina
Olha a roseira Iaiá! } *bis*

VIII

Chô Mariana, chô!

CÔCO DE PRAIA

Allegretto

Solo: Lá em cima daquela serra,
Tem três moças encantada,
Uma é minha, outra é tua,
Outra é de meu camarada!

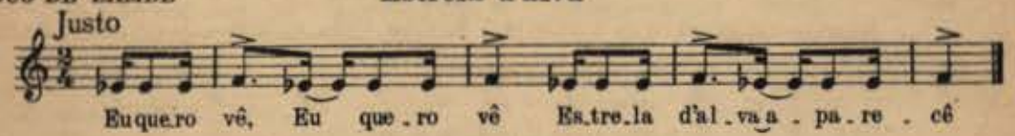
Solo: Lá em cima daquela serra
Tem um pé de papaconha,
Tira um galho lave o rosto
Amarelo sem vergonha.

Côro: Chô, chô Mariana, chô,
Chô, chô Mariana, chô,
Ai me deixô, ai me deixô.

IX

Estrela d'alva

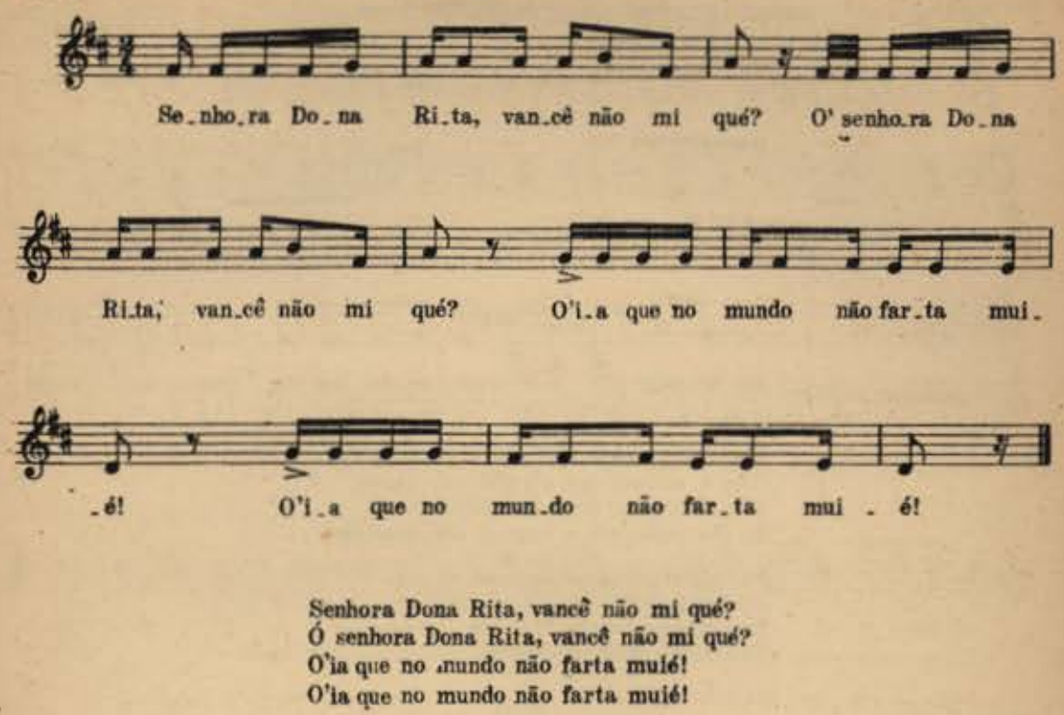
CÔCO DE ZAMBÊ

Justo

Eu quero vê, eu quero vê
Estrela d'alva aparecê

ZAMBÊ = tambôr

X

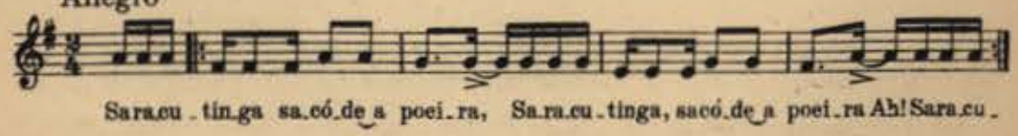
Senhora Dona Rita

CÔCO

Senhora Dona Rita, vancê não mi qué?
Ó senhora Dona Rita, vancê não mi qué?
O'ia que no mundo não farta muié!
O'ia que no mundo não farta muié!

XI

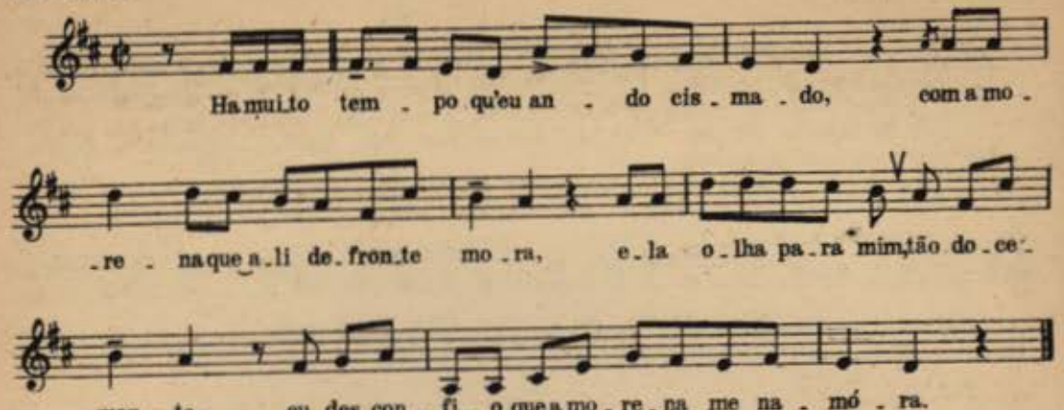
Saracutinga!

REFRÃO DE CÔCO

Allegro

Saracutinga sacóde a poeira,
Saracutinga sacóde a poeira Ah!

XII

Ha muito tempo

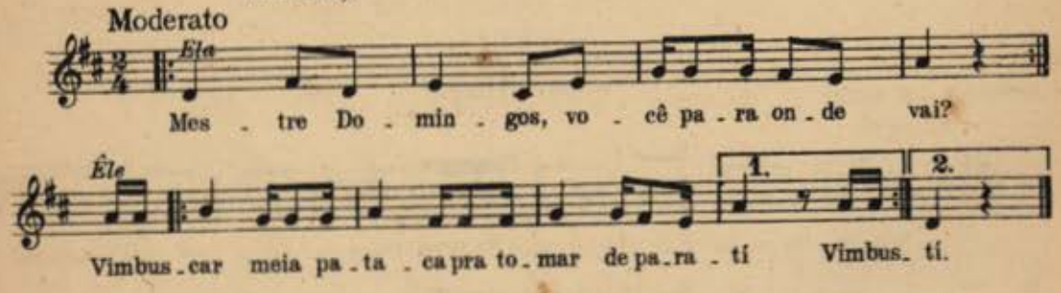
MODINHA

Ha muito tempo qu'eu ando cismado,
Com a morena que ali defronte mora,
Ela olha para mim, tão docemente,
Eu desconfio que a morena me namora.

De noite quando o sono me pegar
Eu me acordo com ela na calçada;
Dos seus braços eu faço um travesseiro
Não tenho sonó, não tenho frio, não tenho nada.

XIII

Mestre Domingos

Cantado em Pastoras { *A mestra* / *O Palhaço*

Moderato

Mestre Domingos, você para onde vai? {*bis*
Vim buscar meia pataca pra tomar de paratí. {*bis*

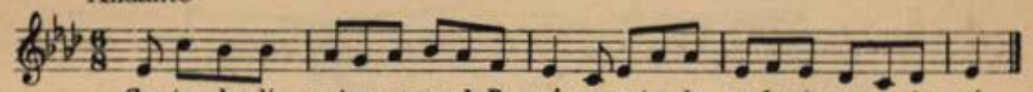
Mestre Domingos, que veiu fazer aqui? {*bis*
Vim buscar meia pataca pra tomar de paratí. {*bis*

XIV

Castanha ligeira

RODA

Andante



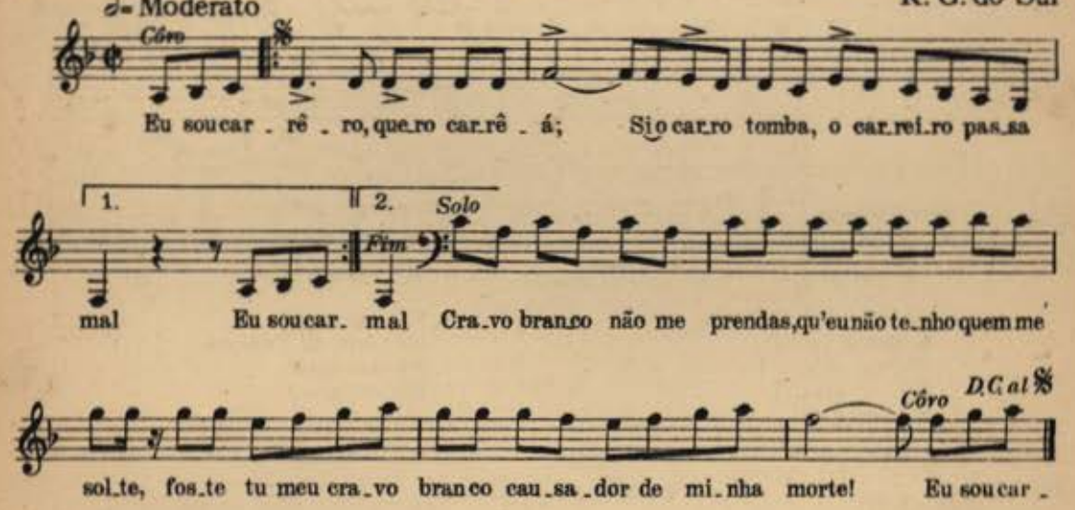
Castanha ligeira que vem do Pará,
No meio da roda ninguem achará.

XV

O Carreiro

TOADA

R. G. do Sul

♩= Moderato

Coro: Eu sou carrêro, quero carreá,
Si o carro tomba o carrêro passa mal. {*bis*

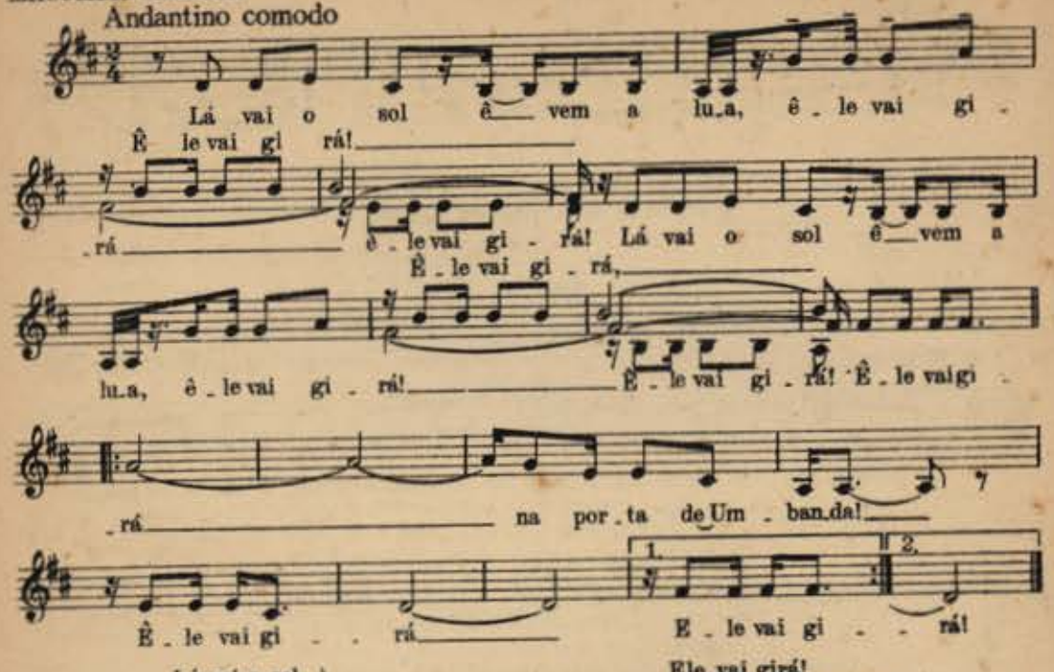
Solo: Cravo branco não me prendas,
Qu'eu não tenho quem me solte,
Foste tu meu cravo branco,
Causador de minha morte!

Estrada que vai pra vila
Todo o mundo sabe bem;
Só eu sei o caminho
Do coração de meu bem.

Agua bate na pedra
A pedra fica parada.
Passa a noite passa o dia
Não esqueço a minha amada.

XVI
Lá vai o sol

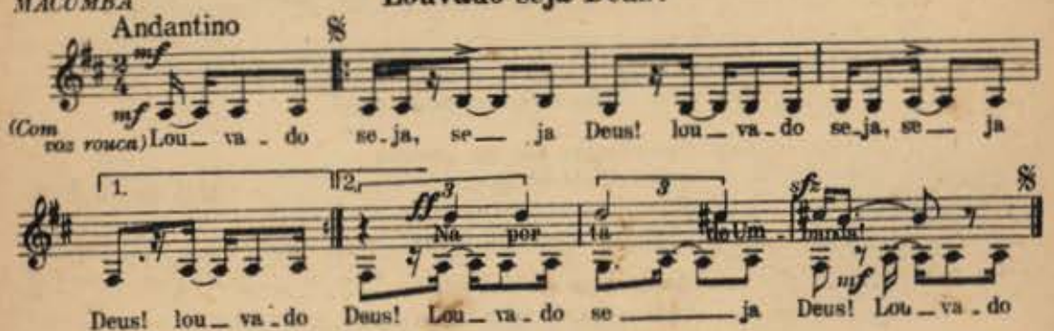
MACUMBA CARIOCA

Andantino comodo

Lá vai o sol,
È vem a lua,
Ele vai girá!
Ele vai girá!
Ele vai girá! } *bis*

Ele vai girá!
Na porta de Umbanda!
Ele vai girá!
Ele vai girá!

XVII
Louvado seja Deus!

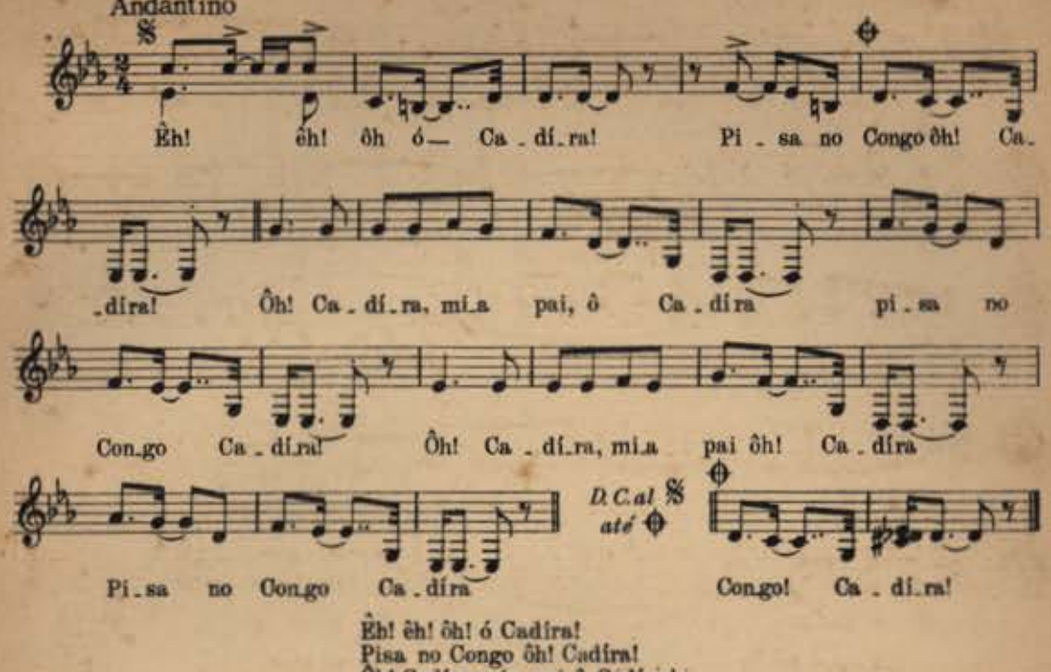
MACUMBA

Andantino

Louvado seja, seja Deus! } *bis*
Na porta de Umbanda!
Louvado seja Deus!

Nota: A frase "Na porta de Umbanda!" do "Louvado seja Deus!" é dita quasi um *parlato* com afinação pouco justa.

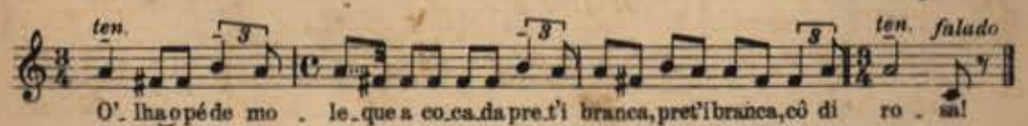
XVIII
Cadíra!

MACUMBA

Andantino

Èh! êh! ôh! ó Cadíra!
Pisa no Congo ôh! Cadíra!
Ôh! Cadíra mia pai ô Cadíra!
Pisa no Congo Cadíra!
Ôh! Cadíra mia pai ô Cadíra!
Pisa no Congo Cadíra!

Nota: As notas superpostas ao têma no 1.º compasso indicam claramente uma anotação rítmica tomada por Luciano Gallet. Na frase de Coda, os três sons unidos pela mesma haste, provavelmente que o compositor hesitou quanto ao som ouvido.

XIX
Pregão

Rio de Janeiro

Nota: Os 14 primeiros têmas foram comunicados pelo Dr. Antonio Bento de Araujo Lima (R. Grande do Norte). Os seguintes, L. Gallet não deixou indicação de como foram colhidos, si diretamente do popular, ou por comunicação. O têma XIX.º foi colhido do natural.

Catalogo das Obras de Luciano Gallet

PARA PIANO A 2 MÃOS

N.° de ordem	Titulo das obras	Ano de composição	Edição e revisão	1.as audições 1.os interpretes	Observações (1)
1	Caxinguelê	1917	Casa Mozart		Maxixe para um concurso carnavalesco, assinado com o pseudônimo de "Anhangá".
2	Berceuse	1917	Inedita	Instituto Nacional de Musica em 29-10-1933 Sylvinha Marques	"... Os dois numeros de 1917, sem importancia. O 1.° como indice de brasilidade, perde a significação por ser especialmente para um concurso".
3	Moderato e Allegro	1918	Casa A. Napoleão Barrozo Netto	Lycée Français em 23-8-1918, pelo autor	"... Tem um merecimento. Concentração de idéa. O têma do Allegro aproveitado para o Moderato. Construção feliz".
4	Trois Pièces Burlesques 1) Petite Valse Précieuse 2) Mazurka Demi-Gracieuse 3) Marche Vaniteuse	1919	Casa A. Napoleão Barrozo Netto	Instituto Nacional de Musica em 24-11-1922 Elvira Braga Cordeiro	
5	Hieroglifo	1922	Casa A. Napoleão Barrozo Netto	Instituto Nacional de Musica em 10-11-1928 Thysbe de Azevedo	"... O meu eu interior diante de... Mais claro: - Eu na ocasião."
6	Rapsodia Sertaneja	1923	Casa A. Napoleão Barrozo Netto		"... E' facil constatar que evitei, cuidadosamente, fazer obra minha. Quiz, exclusivamente, valorizar a musica de B. Itiberê."

(1) As citações entre aspas, são observações criticas feitas por L. Gallet sobre suas proprias obras, numa carta dirigida a Mario de Andrade em 1926

7	Nhô Chico 1) Tá andando, tá cismando 2) Tá sonhando 3) Tá sambando	1927	Casa A. Napoleão	Teatro Lírico em 7-11-1929 Sylvinha Marques	
8	Pecinhas Infantis	1929	Inedita		

PARA PIANO A 4 MÃOS

9	Suite Bucolica 1) Pastoral 2) Idilio 3) Ronda	1920	Inedita		Redução de Orquestra, pelo autor. Dedicada a Oswald.
10	Rapsodia Sertaneja	1924	Inedita		Transcrição do autor.
11	12 Exercicios Brasileiros 1) Valsa Sestrósa 2) Puladinho I.° 3) Dobrado 4) Chôrinho 5) Modinha 6) Tanguinho 7) Schottisch Brasileira 8) Serésta 9) Maxixe 10) Polka Sertaneja 11) Puladinho II. 12) Batuque	1928	CasaCarlosWehrs		

PARA 2 PIANOS A 8 MÃOS

12	Tango Batuque	1918	Inedita	Instituto Nacional de Musica em 24-11-1922 Elvira Braga Cordeiro, Maria Adelaide Braga, Licinio Morrisson e Luciano Gallet	**Redução de Orquestra**, pelo autor.

PARA CANTO E PIANO

13	Le Sonnet d'Arvers (d'Arvers)	1918	Inedita	Lycée Français em 23-8-1918 Mathilde de Andrade Bailly	"... Sem ser Glauco, pensando nele. Detalhes exagerados, de interpretação gongorica. Talvez algum sentimento de ambiente. Adotei logo aí, a maneira de Glauco ao tratar a musica de canto. Adaptação exáta do sentimento literario, dentro do musical. Transcrição e ilustração; comentario passo a passo." Dedicada a D. Adelina Alambary Luz.
14	Allanguissement (Roberto Gomes)	1918	Casa A. Napoleão	Lycée Français em 23-8-1918 Nascimento Filho	"... Primeira realização mais séria. Bem a "Roberto Gomes". Detalhes bons. Maneira do "Sonnet d'Arvers". Tem musica para uma opera. Milhaud gostou." Dedicada a Nascimento Filho.
15	Canção Dolente (Alvaro Moreyra)	1918	Inedita		"... Tem um inicio de personalidade. Gosto."
16	Salomé (Alvaro Moreyra)	1918	Inedita	Lycée Français em 23-8-1918 Nascimento Filho	"... Exaltado. Lírico. Outra ópera. Algum Wagner. Coisas felizes."
17	Quadras (Fernando Caldeira)	1918	Inedita		

18	A Partida (Silva Ramos)	1919	Casa A. Napoleão	Salão do jornal do Comercio em 19-12-1919 Mathilde de Andrade Bailly	"... A pg. 3.ª pareceu-me bôa. O autor da letra ficou indignado."
19	Surdina (Paulo Godoy)	1919	Casa A. Napoleão	São Paulo - em 19 - 12 - 1919 Mathilde de Andrade Bailly	"... Ha um progresso. Simpatizo. Existe aí psicologia do momento."
20	Suspira Coração Triste (folclore)	1921	CasaCarlosWehrs	Instituto Nacional de Musica em 24-11-1922 Nascimento Filho	"... Passar de Lykas para aí, era uma transição dificil. Felizmente, estabeleci logo a necessidade estrita de manter-me em absoluto dentro da *harmonização*, conhecendo e mantendo o melódico existente, procurando ilustrar com o rítmico adequado a cada típo. Trabalho dificil, considerada a deficiencia de elementos. Era preciso evitar o banal, buscando o interessante. - Em principio: - fugir ao meu eu e adaptar-me neutro ao brasileiro. Da maior ou menor facilidade resultou para algumas harmonizações, uma unica versão, e varias para outras. Explico mal dizendo facilidade. E' mais veracidade". Dedicada a Nascimento Filho.
21	Morena, Morena (folclore)	1921	CasaCarlosWehrs	Instituto Nacional de Musica em 24-11-1922 Nascimento Filho	"... Já mais feliz - unica versão (era já uma vitória). Com este primeiro resultado - Morena e Suspira, adotei a fórma de variação rítmica para cada estrofe de uma canção. Conservei mais tarde sempre o mesmo típo. (...) Na Morena - ha sobretudo uma idéa nitida de serésta. Um cavaquinho - o rítmo de semicolcheias,

					um oficleide - as tenutas cromaticas descendentes na 2.ª parte e um trombone grotesco; e o canto mais brejeiro que sentimental". Dedicada a Nascimento Filho.
22	A Vida (Ronald de Carvalho)	1922	Casa A. Napoleão	Instituto Nacional de Musica em 24-11-1922 Mathilde de Andrade Bailly	"... Historia veridica. (...) Com a linha melodica simples, ha um quê de verdade que me agrada".
23	Olhos Verdes (Elysio de Carvalho)	1922	Inedita		"... A pedido do autor".
24	Ai que coração (folclore)	1924	CasaCarlosWehrs	Instituto Nacional de Musica em 21-5-1924 Elsie Houston	Dedicada a Mary Houston.
25	A perdiz piou no campo (folclore)	1924	CasaCarlosWehrs	idem	"... (Com o rítmo do Villa na *Viola*). Confesso e peço perdão". Dedicada a Elsie Houston.
26	Fótorótótó (folclore)	1924	CasaCarlosWehrs	idem	"... Senti o terreno mais seguro, mais puro e verdadeiro." Dedicada a Jayme Ovalle.
27	Iaiá você quer morrer (folclore)	1924	CasaCarlosWehrs	Instituto Nacional de Musica em 15-12-1928 Julieta Telles de Menezes	"... Harmonização á moda da epoca."
28	Foi numa noite calmosa (folclore)	1925	CasaCarlosWehrs	Instituto Nacional de Musica em 24-5-1927 Adacto Filho	
29	Maxixe (Guilherme de Almeida)	1925	Inedita		

30	Bambalelê (folclore)	1925	CasaCarlosWehrs	Conservatorio de São Paulo em 25-3-1926 Elsie Houston	
31	Taiêras (folclore)	1925	CasaCarlosWehrs	Teatro Casino em 2-7-1926 Elsie Houston	
32	Arrazoar (folclore)	1925	CasaCarlosWehrs	idem	
33	O Destino das Fadas (Alvaro Moreyra)	1927	CasaCarlosWehrs	Teatro S. Pedro em 1927	
34	Tutú Marambá (folclore)	1927	CasaCarlosWehrs	S. Paulo - Julho 1928 - Julieta Telles de Menezes	**Transcrição, pelo autor, para 1 voz e piano. Dedicada a Julieta Telles de Menezes.**
35	Condessa (folclore)	1927	Inedita	Instituto Nacional de Musica em 15-12-1928 Julieta Telles de Menezes	
36	Marcha Soldado (folclore)	1927	Inedita	Curitiba em 26-1-1928. Germana Bittencourt	
37	A Casinha Pequenina (folclore)	1927	CasaCarlosWehrs	Instituto Nacional de Musica em 15-12-1928	
38	Infancia Brasileira (Murillo Araujo)	1928	CasaCarlosWehrs	Embaixada Americana em Outubro - 1928 Adacto Filho	**Dedicada a Adacto Filho.**

39	Bela Pastora Atirei um pau no gato (folclore)	1928	Inedita	Instituto Nacional de Musica em 15-12-1928 Julieta Telles de Menezes	
40	Carneirinho, Carneirão Castanha Ligeira (folclore)	1928	Inedita	idem	
41	Acorda Donzela! (folclore)	1928	CasaCarlosWehrs	Instituto Nacional de Musica em 27-11-1928 Adacto Filho	
42	Pai do Mato (Mario de Andrade)	1928	CasaCarlosWehrs	Instituto Nacional de Musica em 15-12-1928 Julieta Telles de Menezes	**Dedicada a Julieta Telles de Menezes.**
43	Xangô (folclore)	1928	CasaCarlosWehrs	idem	

PARA CÓROS E PIANO

44	Deux Chansons de Bilitis 1) Phitta Meliai 2) Lykas (Pierre Louys)	1920	Casa A. Napoleão	Instituto Nacional de Musica em 24-11-1922 Mathilde de Andrade, Paulina d'Ambrosio e Stella Parodi	**3 Vozes femininas, soli ou côro. 1) "... Escrita a Debussy. Mas gosto bastante. Acho ambiente". 2) "... Em seguimento a 1). Com diferença de um ano: ha um progresso. Ha detalhes que gosto".**
45	Hino á Escola	1920	Cancioneiro Mineiro	Escola Professor Frazão em 5-6-1920	**Côro uníssono.**

46	Toada (M. Tupinambá)	1922	Inedita	Instituto Nacional de Musica em 24-11-1922 Mathilde de Andrade, Paulina d'Ambrosio, Stella Parodi, Dulce Diniz, Roberto Vilmar, Sergio Rocha Miranda, Franklin Rocha, Carlos Santos.	4 Vozes mixtas.
47	Tutú Marambá (folclore)	1922	Casa Carlos Wehrs	idem	4 Vozes mixtas.
48	Sertaneja (folclore)	1924	» » »		4 Vozes mixtas.
49	Sertaneja (folclore)	1924	» » »	Palacio das Festas em 11-10-1924	2 Vozes iguais. Transcrição.
50	Tutú Marambá (folclore)	1924	» » »	idem	2 Vozes femininas. Dedicada ás alunas do Colegio Bennett.
51	Eu Vi Amor Pequenino (folclore)	1924	» » »		4 Vozes mixtas. "... Harmonização á moda da época". V. Introdução pg. 17.
52	O Luar do Sertão (folclore)	1924	» » »	Palacio das Festas em 11-10-1924	2 Vozes iguais.
53	Puxa o Melão Sabiá (folclore)	1926	» » »		4 Vozes mixtas.
54	Toca Zumba (folclore)	1926	» » »		4 Vozes mixtas.

MUSICA SACRA

55	Ave Maria n.° 1	1918	Inedita		"... Exteriorização de um momento verdadeiro." Dedicada a Zezé da Silva Prado. Transcrita por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para violino, violoncello e harmonium.
56	Padre Nosso n.° 2	1918	Inedita		4 Vozes - A capela.
57	3 Cantos Religiosos 1) Padre Nosso 2) Ave Maria 3) Salutaris	1918 1919 1920	Casa Mozart	Instituto Nacional de Musica em 24-11-1922 Mathilde de Andrade Bailly	1 Voz e harmonium. 1) "... Escrita *sobre a perna* em casa de Paulina. Interpretação á Glauco". 2) e 3) Comentario ao sentimento religioso". 1) Dedicada a Paulina d'Ambrosio. 2) Dedicada a Atalina Pinheiro. 3) Dedicada a Mathilde Bailly. 1) Transcrita pelo autor, para violino cello e harmonium. 3) Transcrita pelo autor para canto, flauta, 2 violinos, alto e harmonium.
58	Si Queris Miracula	1926	Inedita	Asilo Leopoldina em Junho, 1926 Niteroi	Solo e Côro. 2 Vozes femininas com harmonium.

PARA INSTRUMENTOS

59	Romance n.° 1	1918	Casa A. Napoleão	Instituto Nacional de Musica em 24-11-1922 Paulina d'Ambrosio	Violino e piano. "... Convivia muito, então, com Costallat. Exagerado e exuberante, tocando violino. - De resto em tudo - musica á sua maneira". Dedicada a Benjamim Costallat.
60	Romance n.° 2	1918	Casa A. Napoleão	idem	Violino e piano. "... Exuberancia melodica."
61	Elegia	1918	» »	Lycée Français em 23-8-1918 Newton Padua	Cello e piano. "... A unica frase melodica aproveitada do caderno (de esboços musicais) que falei. Melodia exuberante.

					Um pouco á Oswald na linha geral de fatura, mas não no detalhe. Executado com a pequena orquestra que segue, grande, imenso sucesso de bis e bis".
62	Dansa Brasileira	1922	Casa Ricordi	Instituto Nacional de Musica em 24-11-1922 Newton Padua	Cello e piano. "...Nesta época, já de posse de algum material brasileiro, teve a Dansa Brasileira, pelo processo antigo, o têma curto. — Não é uma transmissão interior. E' uma adaptação exterior de ritmo e melodia. Com excepção dos 14 compassos-largamente-do (5). Ha ali uma celula de inquietação e desespêro, apenas delineada. Não possuindo ainda bastante material brasileiro, existem na *Dansa* alguns estrangeirismos. Mas ao lado do *Tango-Batuque* é uma transição razoavel". A obra foi transcrita para violino por Edgardo Guerra.

PARA ORQUESTRA E ORQUESTRA DE CAMARA

63	Allanguissement (Roberto Gomes)	1918	Inedita		Barítono e orquestra. Transcrição.
64	Tango-Batuque	1919	Inedita	Teatro Municipal de S. Paulo em 1924. Regente: Villa-Lobos	Orquestra. "...Entrou em cena o brasileiro. 1.a tentativa. Plano do "Cake Walk" de Debussy. Tango á Nazareth. Batuque (2.ª parte) tambem á Nazareth no ritmo. Acabara de ouvir o Rosenkavalier. Detalhes harmonicos á Strauss na 2.ª parte".
65	Moderato e Allegro	1920	Inedita	Instituto Nacional de Musica em 20-8-1920 Regente: o autor	Orquestra de camara. Transcrição.
66	Suite Bucolica	1920	Inedita	Liceu de Artes e Oficios em 20 - 1 - 1926 Regente: Villa-Lobos	Orquestra. "...Trabalho sério. Como processo, o de n.º 3. Frase pequena, dando origem aos varios motivos. (...) Bastante côr. Ritmo. Polifonia. Amplo desenvolvimento melodico. A orquestra feliz. Revista mais tarde por Henri Morin (regente francez que aqui esteve, aluno de Riemann, D'Indy e Nikish). No 3.º tempo, detalhes importantes de baterias."
67	Elegia	1921	Inedita	Salão do jornal do Comercio em 18-10-1921 Regente: o autor	Cello solo. Cordas. Piano a 4 mãos. Transcrição.
68	Dansa Brasileira	1923	Inedita	Teatro Municipal em 28-7-1923. Carmen Braga. Regente: o autor	Cello solo. Orquestra de camara. Transcrição.
68 a	Dansa Brasileira	1925	Inedita	Teatro Municipal em 6-7-1928. Regente: O. Respighi	Orquestra. Transcrição.
69	Toca-Zumba (negro-popular)	1926	Inedita	Teatro Lirico em 11-11-1926 e 15-11-1926 Regente: Villa-Lobos	Côro e Orquestra de Camara. Transcrição.
70	Suspira coração triste	1927	Inedita		Pequena orquestra ou canto e orquestra. Transcrição.
71	Morena, morena	1927	Inedita		Pequena orquestra ou canto e orquestra. Transcrição.
72	O Destino das Fadas	1927	Inedita		Transcrito para canto e orquestra de camara. Composição para ser executada no poema de Alvaro Moreyra: "No Mundo da Lua".

73	Xangô	1929	Inedita		Canto e Orquestra. Transcrição.
74	Pai do Mato (Mario de Andrade)	1929	Inedita		Canto e Orquestra. Transcrição.

MUSICA DE CAMARA

75	Turuna (Suite para 4 instrumentos) 1) Seresteiro 2) Saudôso 3) Mandinga	1926	Inedita	Instituto Nacional de Musica em 29-10-1932 Alda Gomes Grosso, Affonso Henrique Garcia, Antão Soares, Aristeu Motta	Alto, clarinete, violino, bateria. V. Introdução pg. 18. Dedicada a Mario de Andrade.
76	Suite (Sobre têmas negro-brasileiros) a) Macumba b) Acalanto c) Jongo	1929	Inedita	Instituto Nacional de Musica em Novembro 1931. Pedro Vieira, Rodolpho Attanasio, Antão Soares, Crescencio de Lima, Arnaldo Estrella	Para flauta, oboe, clarineta, fagote, piano.
77	Suite Popular a) Dobrado b) Tanguinho c) Polka d) Serésta e) Maxixe	1929	Inedita		Orquestra de Camara. Transcrição.

TRANSCRIÇÕES E REDUÇÕES FEITAS SOBRE COMPOSIÇÕES DE OUTROS AUTORES

78	Soledades	1922	Inedita	Instituto Nacional de Musica em 9-11-1923 Regente: Luciano Gallet	Glauco Velasquez. Canto e orquestra de cordas.
79	A Casa do Coração	1922	Inedita	idem	Glauco Velasquez. Canto e orquestra de cordas.
80	Cantique de Soeur Beatrice	1923	Inedita	idem	Glauco Velasquez. Canto e orquestra de camara.
81	Impromptu	1923	Inedita	idem	Glauco Velasquez. Orquestra de camara.
82	Andante do Trio II	1923	Inedita	idem	Glauco Velasquez. Orquestra de camara.
83	Vocalise (Habanera)	1923	Inedita		Ravel. Canto e Orquestra de camara.
84	Sur L' Herbe	1923	Inedita		Ravel. Canto e Orquestra de camara.
85	La Passion (St. Mathieu)	1924	Inedita	Instituto Nacional de Musica em 10-5-1924 pela Sociedade *Pro Arte*. Regente: L. Gallet	Bach. Solos. Coros. Orquestra de camara. Conjunto de trechos para uma execução em duas partes.
86	Hino Nacional Brasileiro (Ozorio Duque Estrada)	1930	Inedita		Francisco Manoel da Silva. Pequena orquestra, Banda, Piano Solo, Canto e Piano, Canto e Pequena orquestra.

PEDAGOGIA PIANISTICA

87	Tecnica Diaria	1920	Inedita		Para Piano.
88	Beringer	1921	Inedita		Para Piano. Tabela para estudo diario.
89	Hanon	1928	Inedita		Para Piano. Tabela para estudo diario.
90	Pozzoli	1928	Casa Ricordi		Para Piano. Tabela para estudo diario.

Escritos, já publicados, de Luciano Gallet

CRITICA MUSICAL (pseudônimo D' Elge)	A Rua	Junho, Julho e Agosto - 1916
ENTREVISTA (sobre o Jazz)	Correio da Manhã	Novembro - 1927
MUSICA BRASILEIRA	A Bandeira	Agosto - 1928
ENTREVISTA (musica brasileira)	Para Todos	Dezembro - 1928
FOLCLORE BRASILEIRO (dansas e cantigas, estudo)	Weco	Ano I.° n.os 4 e 5
FOLCLORE BRASILEIRO (dansas e cantigas, estudo)	Weco	Ano I n.° 6
DOIS LIVROS DE MARIO DE ANDRADE (apreciação)	Weco	Ano I n.° 7
REAGIR (campanha sobre o reerguimento musical no Brasil)	O Globo	22 de Março - 1930
REAGIR (campanha sobre o reerguimento musical no Brasil)	O Globo	31 de Março - 1930
ENTREVISTA (A. B. M.)	Diario da Noite	4 de Abril - 1930
SAUDAÇÃO A GRAÇA ARANHA	Movimento Brasileiro	Ano II n.° 17
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MUSICA (noticia)	Weco	Ano II n.os 5 e 6
MODINHAS IMPERIAIS DE MARIO DE ANDRADE (apreciação)	Weco	Ano II n.os 7 e 8
BASES PARA A ORGANIZAÇÃO DA RADIO - CULTURA NO BRASIL	Ilustração Musical	Ano I n.° 5
ENTREVISTA (amparo á musica nacional)	Batalha	27 - Janeiro - 1931
ENTREVISTA (discos)	Correio da Manhã	1 - Fevereiro - 1931
ORAÇÃO DE AGRADECIMENTO A' HOMENAGEM DA A. B. M.	Ilustração Musical	Ano II n.° 2
ENTREVISTA (homenagem a H. Oswald)	Diario da Noite	13 - Abril - 1931
SAUDAÇÃO A HENRIQUE OSWALD	Diario Carioca	15 - Abril - 1931

BIBLIOGRAFIA

Gabriel Soares de Souza	Tratado Descriptivo do Brazil (Roteiro do Brazil) 1587.	Revista do Instituto Historico Tomo XIV 1851
Joannes Lerius	Historia Navigationis in Brasiliam quae et America dicitur. 1586.	
Jean de Lery	Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dit Amerique. 1578.	
Spix e Martius	Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien (Reise in Brasilien).	
Fernão Cardim	Do Principio e Origem dos **Indios do Brasil** e de Seus Costumes, Adoração e Ceremonias 1590-1601	Tipografia da Gazeta de Noticias 1881
Fernão Cardim	Narrativa Epistolar 1585 - 1590.	Lisboa 1847
Theophilo Braga	Historia da Litteratura Portugueza.	
Mello Moraes Filho	Patria Selvagem.	
Roquette Pinto	Rondonia.	
Roquette Pinto	Seixos Rolados (Estudos Brasileiros) 1927.	
	Missão Rondon (Apontamentos sobre os trabalhos da).	Tipografia do Jornal do Comercio 1916
	Missões Salesianas em Matto Grosso.	Tipografia d'"A União" 1912
Sylvio Romero	Historia da Litteratura Brasileira.	
Nina Rodrigues	A raça negra na America Portugueza - Sobrevivencias totemicas: festas populares e folk-lore.	Revista do Brasil n.os 79 e 80 1922
Gustavo Barrozo	Idéas e Palavras.	
Affonso Claudio e Braz do Amaral	Monographias sobre a these 6.ª da Sessão de Historia das explorações Archeológicas e ethnographicas: "As tribus negras importadas. Estudo ethnographico, sua distribuição regional no Brasil. Os grandes mercados de escravos".	
Manuel Querino	A raça africana e seus costumes na Bahia.	Anais do 5.o Congresso Brasileiro de Geografia, realizado na Bahia em Setembro de 1916
M. Haardt et L. Andouin Dubreuil	La Croisière Noire 1927.	Traduzida na Revista do Instituto Historico Tomo LXXII-2.ª parte 1910
João do Rio	As Religiões no Rio 1906.	
Padre Etienne	Os Malês.	
Ignace Brazil		

INDICE

	Pag.
Introdução	7
O Indio na Musica Brasileira	35
O Negro na Musica Brasileira	47
Cantigas e Dansas antigas do Estado do Rio	65
Têmas Brasileiros	83
Catalogo das Obras de Luciano Gallet	97
Escritos, já publicados, de Luciano Gallet	111
Bibliografia	113