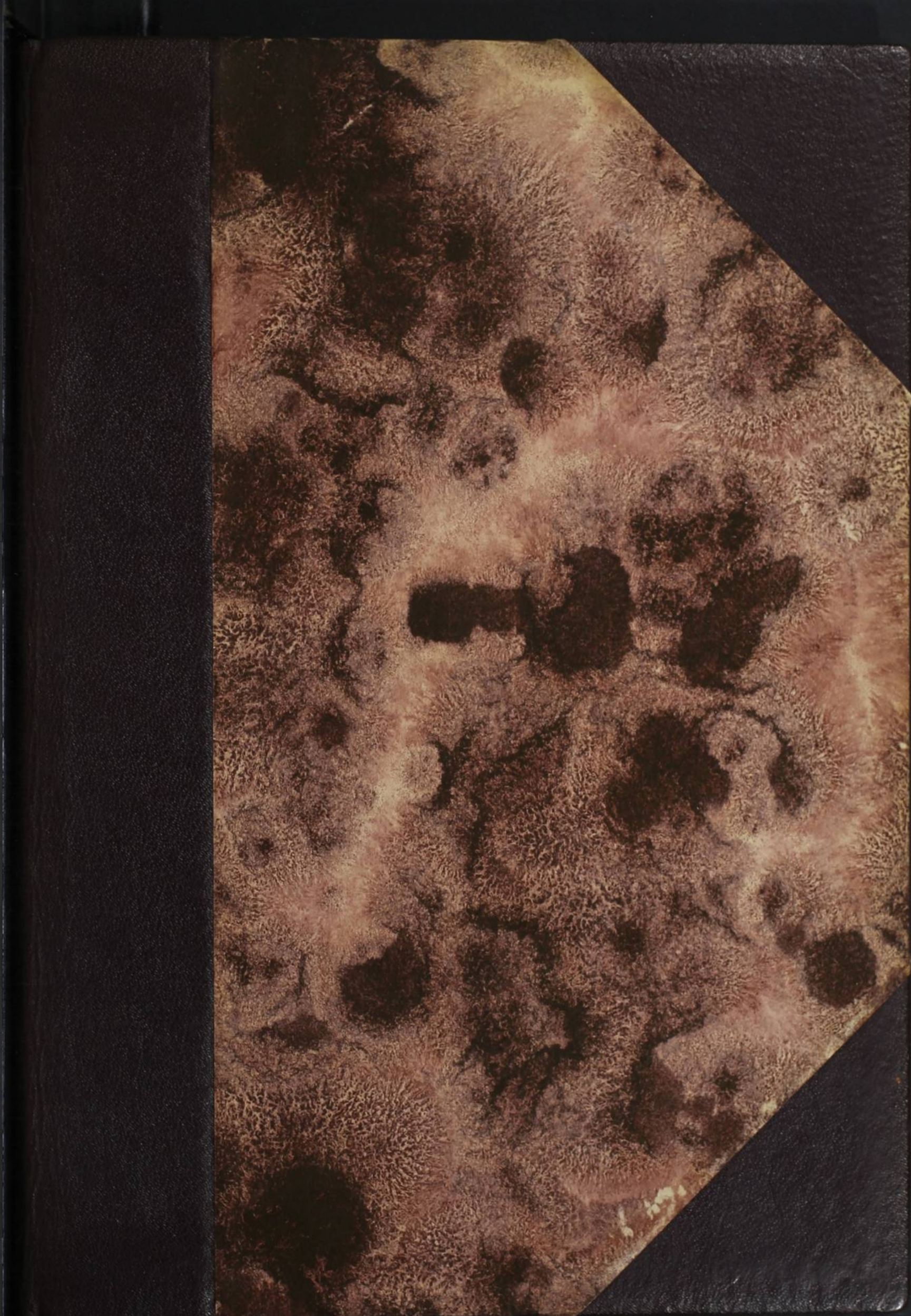
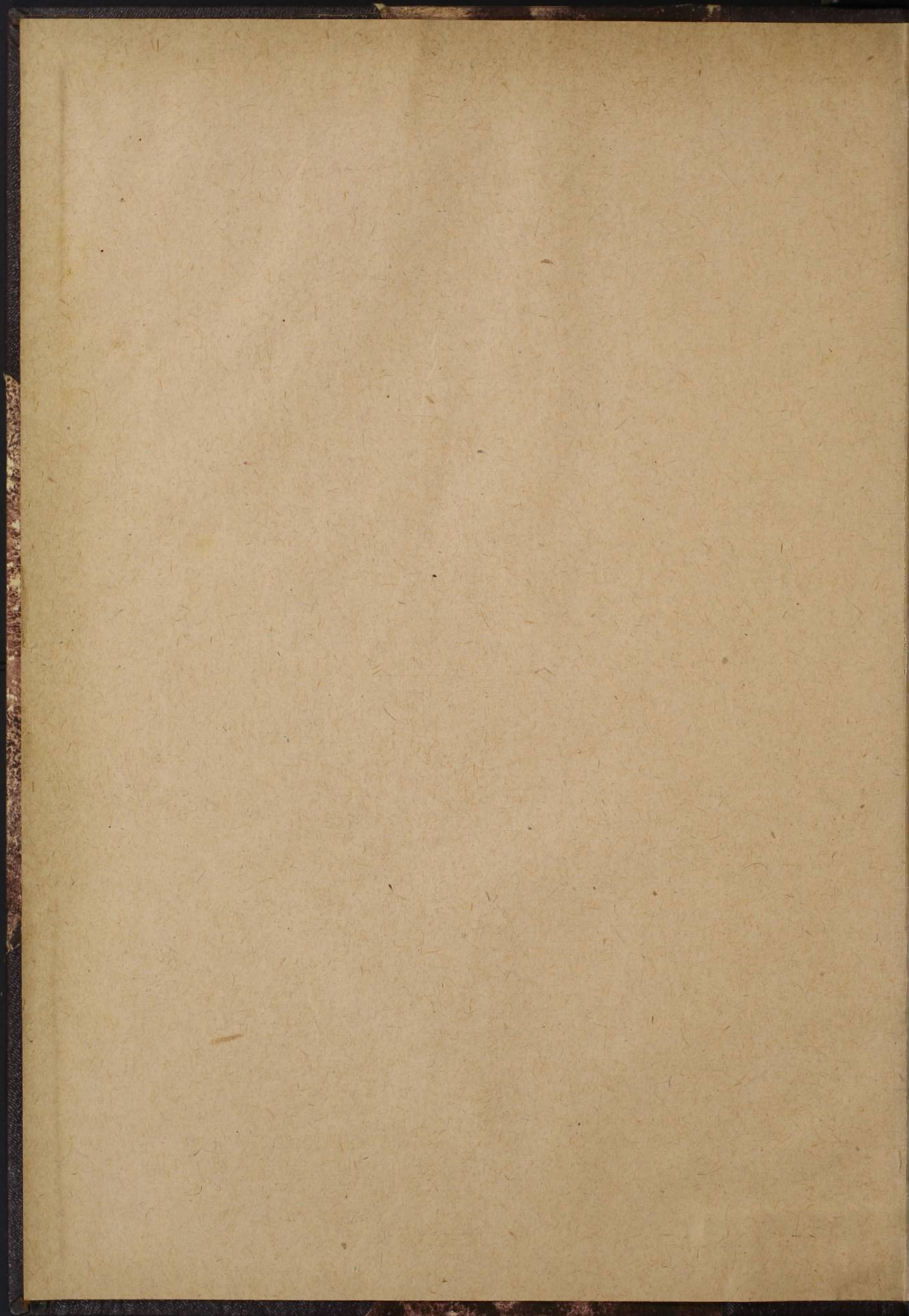
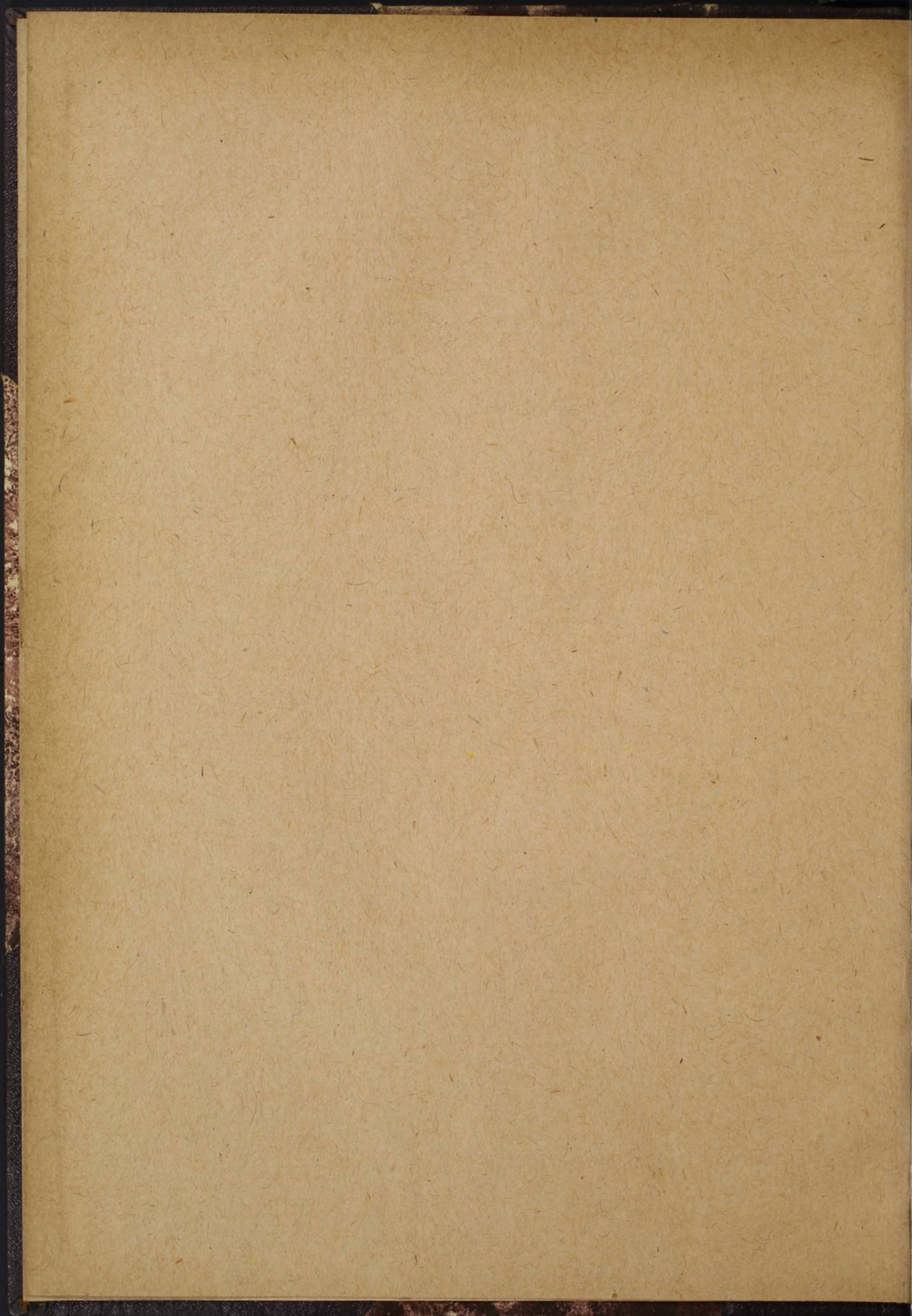
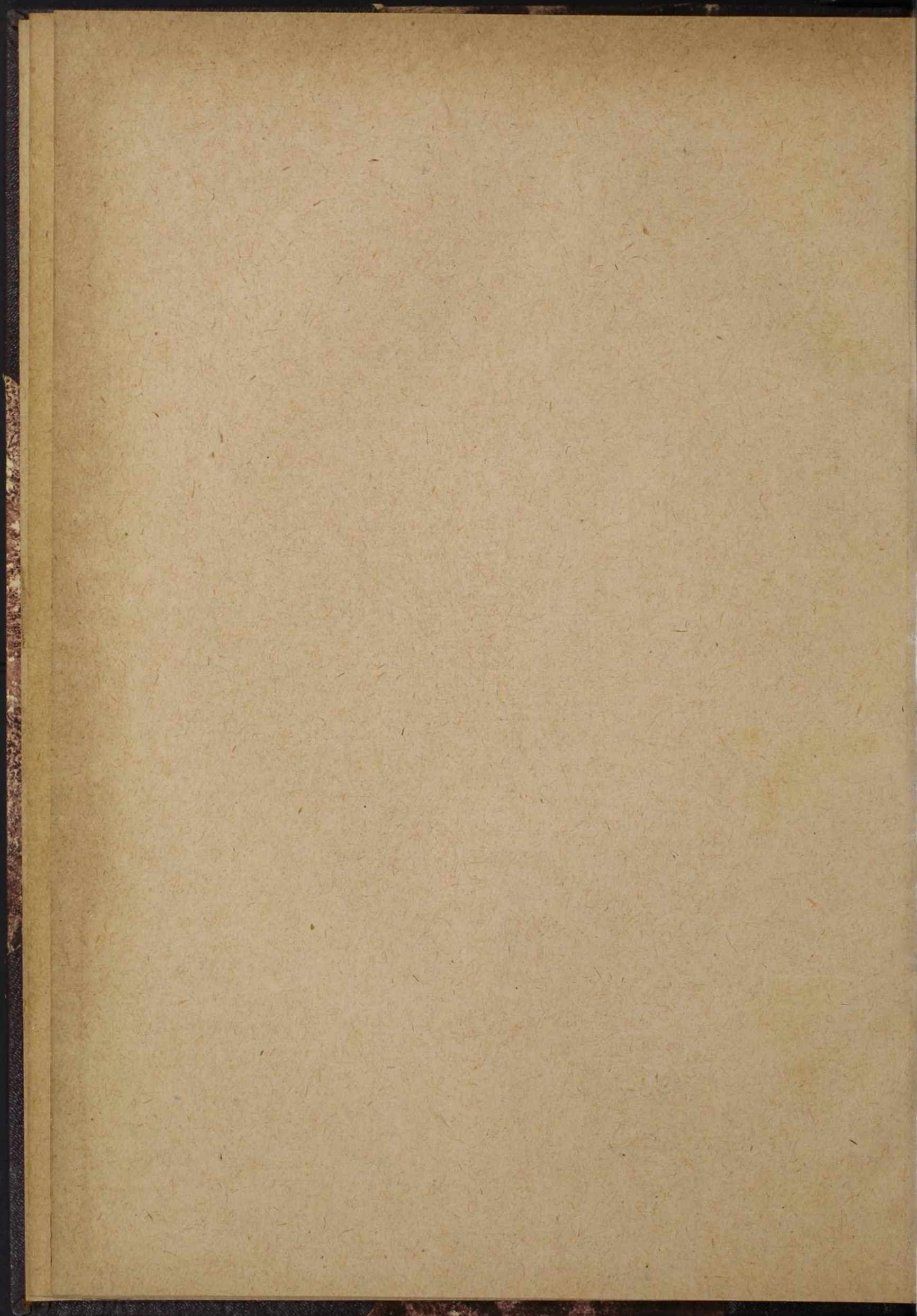








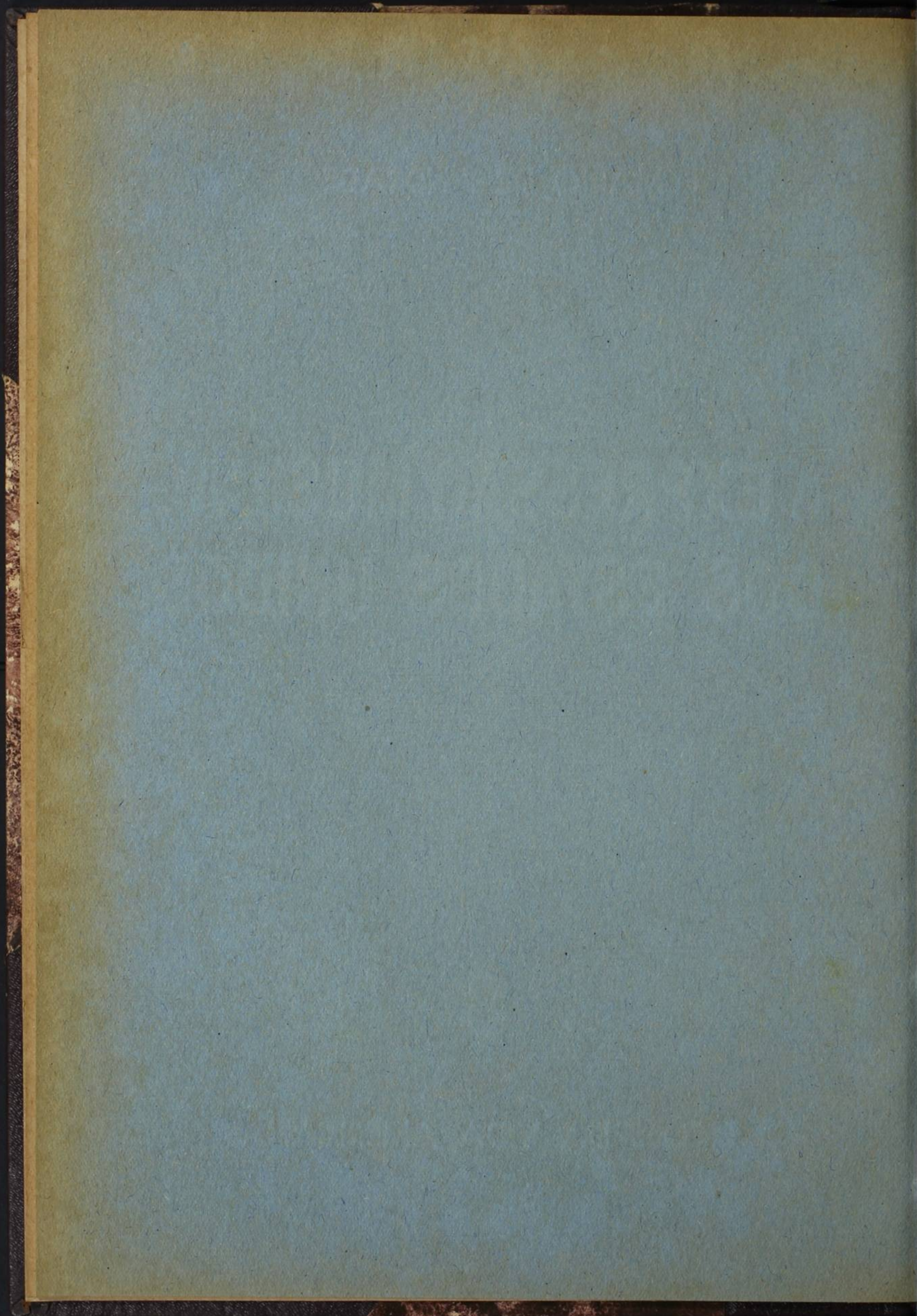


MARIO DE ANDRADE

A EXPRESSÃO MUSICAL DOS ESTADOS UNIDOS

3

LIÇÕES DA VIDA AMERICANA



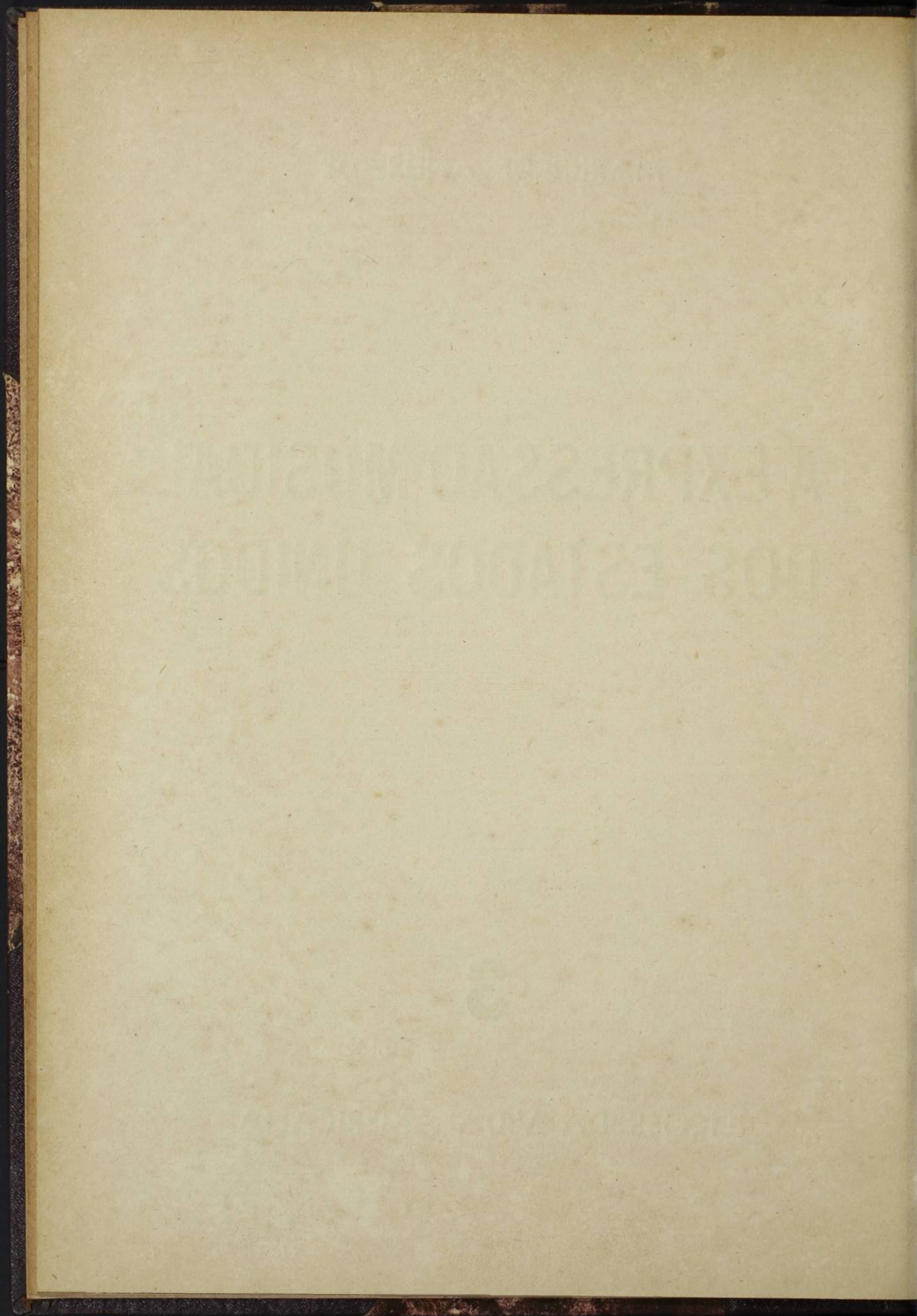
MARIO DE ANDRADE

A EXPRESSÃO MUSICAL DOS ESTADOS UNIDOS

3

LIÇÕES DA VIDA AMERICANA

1940



O AUTOR

MARIO DE ANDRADE nasceu a 9 de outubro de 1893 na capital de S. Paulo, onde fez cursos completos de humanidades e de piano, este pelo Conservatório de S. Paulo. Em 1922 participou ativamente do movimento "modernista", que aspirou renovar as artes brasileiras, dando-lhes ao mesmo tempo maior significação nacional e contemporaneidade universal. Nesse sentido escreveu e publicou em dezembro de 1920, com o título "Paulicéa Desvairada", um livro de versos com prefácio no qual explica as tendências novas. Era o primeiro livro a usar sistematicamente o verso-livre no Brasil. Participou da Semana de Arte Moderna, que foi, em 1922, o movimento característico e inicial do movimento de renovação cultural no Brasil, quanto ao sentido e quanto à forma de suas manifestações.

Mario de Andrade foi ainda um dos artistas que principiaram a usar sistematicamente nos seus livros a língua por eles chamada nacional, libertando o estilo literário brasileiro das regras gramaticais portuguesas. Nesse terreno, livros como "Clan do Jaboti" (poesia), contos como os de "Belazarte" e a rapsódia romanceada do "Macunaima" — espécie de sátira lírica — que se tornou livro clássico do modernismo brasileiro, e se inclui entre as maiores produções literárias brasileiras, graças à riqueza de seus termos tirados do folclore brasileiro, de que Mario de Andrade é perfeito conhecedor e ao sentido profundamente humano e poético de sua criação —, são já livros vasados numa linguagem de combate que positivamente não corresponde mais às regras e tendências psicológicas e técnicas do português de Portugal.

Como musicista, Mario de Andrade dirigiu-se francamente para as pesquisas de nacionalização da música brasileira, embora, por sua qualidade de professor de História da Música no Conservatório de S. Paulo, tenha publicado também um "Compendio de História da Música", considerada pelos entendidos a mais completa sumula informativa e crítica da evolução musical dos povos até hoje publicada em português. Em musicologia, publicou Mario de Andrade o resultado de suas pesquisas folclóricas e de técnica de compôr ("Ensaio sobre Música Brasileira"), estudos históricos, como o já mencionado Compendio, "Modinhas Imperiais", "Evolução Social da Música Brasileira", e obras de crítica ("Música, Doce Música").

Esta orientação, Mario de Andrade desenvolveu em seguida, como diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de S. Paulo, por ele organizado e dirigido até maio de 1939. Ali iniciou cursos de Etnografia e Folclore, fundou a Sociedade de Etnografia Folclórica, criou a primeira Discoteca Pública, realizou o 1.º Congresso da Língua Nacional Cantada, que estabeleceu a pronúncia nacional padrão para o canto e

o teatro dramático, dirigiu a "Revista do Arquivo", publicação da mais alta importância para o conhecimento dos estudos brasileiros, foi o autor do projeto das Casas de Cultura Proletária, sendo também autor do anteprojeto de que derivou o atual Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Educação. Em 1938, transferindo-se provisoriamente para o Rio de Janeiro, assumiu o cargo de diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, onde regeu a cátedra de Filosofia e História da Arte. Adido depois ao Instituto Nacional do Livro, organizou o anteprojeto da Enciclopédia Nacional Brasileira.

Com mais de vinte obras publicadas, destacando-se "Macunaima", "Amar, verbo intransitivo", "Belazarte", "Primeiro Andar", prosa; "Paulicéa Desvairada", "Losango Cáqui", "Clan do Jaboti", "Remate de Males", poesia; "Evolução Social da Música Brasileira", "Ensaio sobre Música Brasileira", "Compendio de História da Música", "Música, Doce Música", "Modinhas Imperiais" e uma sob todos os títulos magnífica "Oração de Paraninfo" pronunciada em São Paulo para uma turma de jovens músicos recém formados, na qual define os fundamentos e objetivos sociais da música; tendo em preparo um romance, um livro de crítica literária, um livro de crônicas, um livro de poemas, e 3 volumes de um ensaio do folclore brasileiro ("Na pancada do ganzá"), Mario de Andrade teve um de seus livros publicados nos Estados Unidos: "Amar, verbo intransitivo", em versão de Margaret Richardson, editado com o título "Fraulein", pela casa Macaulay, de Nova York.

Entre os melhores escritores brasileiros, Mario de Andrade se distingue por sua singular união entre a força creadora de seu tempo e a disciplinada disposição para a pesquisa, a documentação honesta e minuciosa. Dessa dupla e contraditória união, resulta uma grande possibilidade de realização, a que o talento vem dar o necessário movimento.

LIÇÕES DA VIDA AMERICANA

Já publicadas:

NOBREGA DA CUNHA — A Imprensa Americana e seus reflexos no Brasil (dezembro, 1940).

F. VENANCIO FILHO — Contribuição americana á educação (dezembro, 1940)

No prelo:

HEITOR GRILLO — A ciencia a serviço da agricultura americana

A publicar:

ERICO VERISSIMO — Viagem através da literatura americana.

DR. OSVALDO PINHEIRO CAMPOS — Contribuição americana á medicina.

ANNIBAL M. MACHADO — Influencia do cinema na vida moderna

Pedidos ao Instituto Brasil-Estados Unidos,
rua Mexico 90 — Rio de Janeiro, D. F.
Brasil.

No dia 12 de dezembro de 1940, no auditorio da Associação Brasileira de Imprensa, realizou-se a conferencia do sr. Mario de Andrade, agora publicada. Irradiada pela PRD-2, estação do Ministerio da Educação, constituiu essa conferencia um sucesso cultural de primeira ordem. Na sala repleta, estavam o Director da Escola Nacional de Musica, professor Sá Pereira, musicistas como Francisco Mignone, Ceição de Barros Barreto, Tomas Teran e outros nomes significativos do mundo musical brasileiro, criticos de musica de todos os jornais do Rio, srs. Andrade Muricy, Edmundo Lys, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Guilherme de Figueiredo, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Osorio Borba, Lucio Cardoso, e algumas centenas de pessoas que aplaudiram calorosamente a "Lição" do autor de "Ensaio sobre a Musica Brasileira".

Da conferencia disse o critico Andrade Muricy, no "Jornal do Comercio", (18 de dezembro), do Rio: "Ha uma musica norte-americana. A conferencia de Mario de Andrade demonstrou-o, com um encanto empolgante, irresistivel... Essa pagina é de um mestre. E' solida, complexa, viva, colorida; muita vez, graciosa; ali, tocante, e, sem duvida, sedutora". No "Correio da Manhã" de 14 de dezembro, escreveu JIC, critico desse jornal: "Foi muito feliz. Nem podia deixar de ser". A revista de radio e musica, "Carioca", em sua edição de 2 de dezembro, afirma: "Foi, sob todos os aspectos, uma palestra notavel, em que o ilustre homem de letras acentuu principalmente o carater coletivo das melodias da nação amiga, encarado como a sua contribuição mais decisiva para a musica contemporanea". O critico "Indaiá", do "Diario de Noticias", escreveu: "Primorosa conferencia". "O Jornal", em 3 de dezembro, afirmou: "Essa conferencia foi uma das mais notaveis que já se têm realizado nos salões da A. B. I." E "A Noite": "Série de conferencias que constitue um acontecimento cultural dos mais notaveis já empreendidos entre nós". No "Globo", o sr. Edmundo Lys, considerou "o assunto (musical) mais importante da semana" a conferencia sobre Musica Americana.

A EXPRESSÃO MUSICAL DOS ESTADOS UNIDOS

E U farei todo o esforço possível para tirar da prodigiosa mistura de manifestações sonoras que é a situação atual da música nos Estados Unidos da América do Norte, o que me parece ser o caráter específico da música verdadeiramente norte-americana, a sua originalidade, aquilo que representa a sua contribuição particular para o desenvolvimento contemporâneo da arte da música. Eu creio que não existe fenômeno mais apaixonante no mundo moderno das artes que a força da coerência, a esplendida intuição e o entusiasmo com que o movimento musical norte-americano vem se processando paulatinamente desde a aparição de William Billings na Nova Inglaterra até a delirante corrida dos nossos dias, para conduzir de novo a música às suas fontes originárias de manifestação social como arte que é, e de organizadora das coletividades pelos seus dons mais particulares musicais de ritmo, de som inarticulado e de canto. É no sentido de salientar a originalidade da contribuição musical dos Estados Unidos na sociedade contemporânea que buscarei dirigir a minha conferência, evitando ao possível as enumerações de nomes e a cronologia histórica.

Para que nós, brasileiros, possamos compreender na sua realidade mais profunda o caráter da música norte-americana, há que fazer inicialmente uma comparação, em que, aliás, sou obrigado a me repetir em idéias já expostas anteriormente. O diferentíssimo desenvolvimento que tomou a música nos Estados Unidos da América do Norte em relação a todos os outros países americanos se prende inicialmente a uma circunstância histórica de religião: Catolicismo e Protestantismo. No canto católico dos povos mediterrâneos que se apossaram destas Américas, aos primeiros laivos de decadência trazidos pela melodia acompanhada e conseqüentemente pelo canto virtuosístico, se ajuntava o coral palestriniano, tão eru-

dito, tão refinado e difícil que não permitia qualquer participação vocal do povo e era só executado por cantores de grande estilo, todos profissionais. No canto protestante, ensaiando então os seus primeiros passos, o coral era muitíssimo mais simples, sempre a várias vozes também, mas quasi acordal, movendo-se numa polifonia elementar que permitia a participação direta do povo. O canto católico, por mais sublime que se apresentasse na obra de um Vitoria ou de um Monteverdi, era já uma legitima aberração do culto sob o ponto de vista social, pois que não fazia mais parte litúrgica do ofício, não derivava mais da religião, era antes o seu luxo. O canto protestante, humilde ainda, era a própria voz do povo em oração, liturgia necessária e imprescindível da religião nova e sua grande justificativa popular. Não estou exagerando não: um escritor do tempo disse do coral protestante cantado sobre musicas populares, ter levado mais adesões do templo do que as proprias prédicas de Lutero.

Aliás este processo por assim dizer instintivo de substituir os versos das canções e dansas populares por textos religiosos, de maneira a obrigar o povo insensivelmente á oração e ao culto, também se executou nas Americas tanto do Norte como do Sul. Mas ao passo que no Sul os Jesuitas, no mesclado ideal da catequese, impunham textos catolicos aos batepés da indiada e de indios só cuidavam, os colonos da Nova Inglaterra só cuidavam de si mesmos. E eram ás proprias canções profanas popularizadas em suas coletividades ameaçando desgarrar na aventura e na ambição das coisas do mundo, que impunham textos religiosos e a lembrança daquele Deus-Pai cuja importancia, no caso, era menos ser Pai de Todos, que os fazer a todos irmãos entre si e confrades da mesma coletividade.

Ora disso deriva uma primeira felicidade musical para os americanos do norte. Nas terras selvagens do Novo Mundo não podiam os catolicos importar uma polifonia luxuosa, exigindo cantores virtuosos largamente exercitados na prática do canto coletivo. Trouxeram o cantochão monotono e em unissono, ou quando muito acrescentado ao "canto de órgão" de que falam os cronistas, a pobre polifonia de vozes no geral paralelas, de que o povo não participava. Ao passo que a America do Norte executava desde muito cedo uma unanimizada polifonia cantada por todas as vozes da comunidade. Como resultado: enquanto a America do Norte formava a sua música sob a base do coral coletivo, os países latinoamericanos formavam a deles sob a norma da música solista e individualista. Na America do Norte a música visava a coletividade. Na America do Sul visava o individuo. E é por isso que quando no seculo XIX

os dois maiores países musicais da America, já em vida independente produziram as primeiras forças sonoras diante das quais, como diz a modinha, “a Europa curvou-se”, ao passo que o Brasil inventava Carlos Gomes, uma estrela, a America do Norte inventava... o fonografo, uma máquina.

INICIO DA MUSICA NORTEAMERICANA

Mas não se pense que tudo foram flores no principio. Os “Peregrinos” do Mayflower quando em 1620 se refugiaram na America, reacionários e severos como eram, só traziam na bagagem insôssa um livro de salmos arrançados pelo reverendo Ainsworth, da igreja de Amsterdam, de onde vinham. Os salmos, ao que se sabe, eram cantados apenas em cinco melodias diferentes, aliás muito parecidas entre si e monotonas, porque os Brownistas, em seu reacionarismo exagerado contra as suavidades do culto puritano de que tinham se afastado, excluíam do culto e da vida qualquer participação da beleza. Tudo lhes cheirava a artes do diabo. Seu culto consistia apenas em orações, leitura comentada da Biblia, canto de salmos, peditorio e benção final. O coral das suas primeiras *meeting-houses* era de uma monotonia larvar.

Naturalmente isso não durou muito tempo assim. Thomas Morton é o primeiro alerta musical do gosto de viver. Com grande escandalo instalou o seu May-pole num morro perto de Boston, a que ele mesmo chamou de Merry Mount. E para aí principiaram a afluir filhas e filhos dos Peregrinos do Mayflower, e aí se entregavam a cantos e dansas de prazer, acompanhados de flauta, tamboril, e o que os severos Peregrinos chamavam “instrumento do diabo”: o violino gostoso. Mas a reação veio logo violentissima, o May-pole foi destruido e Morton exportado para Londres. Era a primeira exportação musical do país que haveria em breve de tomar o primeiro posto no comercio de musica do mundo...

Ficou apenas a sequissima música dos salmos. O seu desenvolvimento no seculo dezoito com os Puritanos e outros que aos poucos se foram mesclando aos descendentes dos Peregrinos, se transformára numa verdadeira decadencia e um crêspo horror. A propria publicação da 26.^a edição do *Bay Psalm Book*, que foi americana, feita em Boston em 1744 não conseguira modificar a situação. Para se imaginar o que era esse canto basta dizer que o sistema consistia no diácono, da sua cátedra, pronunciar falado um versiculo do salmo, que a assistencia então repetia em canto. Dizia o diácono outro versiculo que a multidão de novo repetia em côro e assim se conti-

nuava até o fim. E' tradição que uma vez um diácono já velhinho, sentindo dificuldade em sua leitura, tenha dito á maneira de desculpa:

—Não ha dúvida que meus olhos fraquejam.

Imediatamente a assistencia cantou a frase do diácono. Este espantado exclamou:

—Creio que os irmãos estão possuidos do demônio!

Imediatamente a assistencia disse isso cantando. O diácono indignado exclamou:

—A malícia é convosco.

E a assistencia, no seu corinho desafinado:

—A malícia é convosco.

O diácono sentou-se, tomado de sufocação.

Segundo uma testemunha da época, o Rev. Roxbury, o canto coral se tornára antes "um ruido discordante" em que a melodia era "mastigada, truncada", como que si "bufassem muitas melodias diferentes". E no entanto essa cacofonia era tão apreciada que quando foi da reforma em que se obrigava a entoar os cantos pela notação tradicional, formaram-se dois partidos. E durante algum tempo as igrejas nos officios dominicais entoavam os salmos "alternadamente, ora pela maneira antiga ora pela notação, para contentar toda a gente".

Outra discussão violenta, pouco digna do país que mais emancipou a mulher, foi sobre si as mulheres, que eram proibidas de falar dentro do templo, deviam ou não cantar os salmos como os homens. O Rev. John Cotton afinal solucionou a questão, não, está claro, sem citar o seu pedacinho da Bíblia, e, pois que as Escrituras ordenavam que "si alguém cair em aflição que reze e si estiver em alegria cante os salmos", estes deveriam ser cantados pela comunidade inteirinha, justos como pecadores, homens e mulheres. E as mulheres botaram a boca no mundo.

O PIONEIRO BILLINGS

E' então que surge a figura extraordinaria de William Billings, o verdadeiro pai da musica norteamericana. Ester Singleton, de que estou me utilizando, afirma dele que não foi apenas "o patriarca da salmodia norteamericana, como tambem dos corais, dos cantos publicos, das escolas e dos concertos".

Billings era curtidor de couros e diz a tradição que foi sobre peles curtidas que ele esboçou a cal as suas inspirações. O seu livro

“O Salmista de New England” apareceu em 1770, quando na Europa nascia Beethoven, observa Eaglefield Hull. Pode-se dizer que Billings foi o “primeiro norteamericano compositor de melodias de que os Estados Unidos possam se gabar com autenticidade”. Operário humilde, embora não exatamente ignorante de musica, os seus corais são de uma polifonia simples, com a melodia principal geralmente executada no agudo pelos tenores. Mas as partes se misturaram num contraponto ao mesmo tempo ingenuo e complicado, que agradava ao seu autor. Ele mesmo, embora dizendo no prefácio do seu livro que a “natureza e não o estudo era que lhe inspirava os seus cantos”, assim falava a respeito da sua salmodia coral: “ela é dez vezes mais poderosa que as velhas melodias arrastadas. Cada parte se esforça por dominar e vencer, o auditorio fica interessado com isso, o seu espirito se agita e é solicitado em todos os sentidos, ora se apaixonando por esta voz, ora por outra. Agora é o baixo solene que lhe prende a atenção, depois é o tenor vibrante, ora o sublime contralto ora o soprano alegre. Que extase: cantai, ó filhos da harmonia!” Billings chegava ingenuamente a falar em fugas, como um certo compositor nosso, mas na verdade as suas construções polifônicas não passavam quando muito de fugatos simplórios e faceis, de aluno de contraponto.

O que havia nele de principal era o rigor meio religioso meio patriotico dos seus cantos, naquela fase de violento entusiasmo pela luta da liberdade. Quando as forças inglesas estavam em Boston e as malamanhadas tropas americanas em Watertown, Billings, parafraseando o sublime salmo que também Camões parafraseou em “Solobolos rios que vão”, criou um hino religioso-patriotico que principiava assim:

*Junto ao rio de Wartertown nos sentamos
E choramos, ó Boston, pensando em ti!*

E’ de imaginar-se o furor que faziam esses hinos ardentes, logo cantados por todos os corais a que o proprio Billings impuzera o uso do diapasão para afinar e o emprego do violoncelo para sustento do baixo de harmonia. E logo, decorados pelas familias e trazidos para casa e para a rua. os cantos de Billings se popularizavam, tornando-se verdadeiras canções populares.

E a moda pegou. Por toda a parte formavam-se corais, surgiam compositores sem ciencia, adaptavam-se arias ao canto do templo, e esses corais alegres eram levados ás escolas, ao mesmo tempo que a primeira liberdade daquele violoncelo de Billings deixava a

porta aberta para a incursão da musica instrumental nas igrejas. E com efeito logo em seguida o “instrumento do diabo”, o violino, aí penetrava, em seguida a flauta, e depois o óboe, a clarineta, o fagote. Era quasi uma orquestra.

E o órgão, que desde o inicio do século dera entrada na terra, na residencia particular de Thomas Brattle, tesoureiro da Universidade de Harvard, penetrava enfim no templo, pouco antes, aliás, da Revolução.

A CONTRIBUIÇÃO DO NEGRO

Aqui convem lembrar uma outra força importantissima que estava destinada a tingir toda a musica atlantica das duas Americas, o negro. Nas suas terras d’Africa o negro só fazia musica coletiva de exata e complexa finalidade social, mas imitador como era, em Cuba, na America Central, no Brasil, no Prata, só encontrara o canto solista e o cantochão em unisono. E os negros tornaram-se tambem solistas com a habanera, o son, a rumba, o batuque, o lundum, o samba, o tango. Na America do Norte, porém, ao exemplo do coral que encontraram, tornaram-se especialmente coralistas e polifonistas combinadores de melodias simultaneas, tanto no espiritual religioso como nas *plantations songs* e nas canções fluviais. Só realmente o *blue* é de natureza solista.

E mesmo si compararmos as manifestações de musica instrumental coletiva, a mesma diferença se impõe na criação dos negros da America do Norte e a do Sul. Chôro e jazz. O primeiro, essencialmente solista, melodia acompanhada por excelencia, quando muito contrapontada por alguma dialogação; ao passo que o jazz é essencialmente polifonista, bom exemplo democratico, individualizando um por um os instrumentos do conjunto, mas conservando-se todos em concordancia e harmonia, como si, para repetir a frase cubana de Fulgencio Batista, a liberdade de cada um tivesse por limite a liberdade alheia.

E’ que provinda de seus principios corais, afeita inteiramente a eles e ciosa de sua tradição, a musica norteamericana é baseada na comunidade. Que misterioso, que admiravel senso da vida em comum conduziu as manifestações da musica a se conformarem ao principio congregacional, não permitindo jamais a inflação do individualismo, e tudo fazendo por meio de sociedades e clubes, ou só inventando elementos que atinjam diretamente a coletividade? Nesse sentido a musica americana é um milagre de compreensão divinatória da vida. A celebre época dita dos “menestreis negros” é uma prova:

nasce individualista para logo se tornar manifestação coletiva. Quando em 1830, um jovem artista do teatro de Pittsburgh, Thomas Rice, inspirado pelo canto de um negro ouvido na rua, primeiro Al Jolson dos teatros da America, resolveu pintar-se de preto e crear a figura de Jim Crow, por certo ele não imaginava crear toda uma furiosa moda da expressão musical negroamericana. Mas o importante é que esse exemplo não se manteve em seu individualismo. Poucos anos depois o pessoal de Harlem creava em Nova York a primeira companhia de menestreis negros, entre os quais figurava Dan Emmett, o autor de "Dixie" que em breve se tornaria o canto de guerra da Confederação, e hoje um verdadeiro canto nacional de todos os norte-americanos.

A esse exemplo as companhias de menestreis negros se formaram por toda parte. Foi um verdadeiro furor, logo perdendo aliás a sua pureza nativa, e se inçando de falsa musicalidade urbana e semi-culta. Mas a verdade é que a normalização do canto e da dança negra nos teatros, dancings, cabarés, contribuiu de fôrma definitiva para manchar a musica nacional de negrismos indeleveis, como a sincopação, o estilo *rag*, o estilo *hot*, e o timbre do futuro jazz.

INFLUENCIA AMERICANA SOBRE A MUSICA CONTEMPORANEA

E com isso a musica popular norteamericana, a que Stephen Foster, o autor de *Old Uncle Ned* e de *Old Folks at Home* contribuiu para dar tanto caráter, apresenta possibilidades incomparaveis de adaptação, desenvolvimento e criação erudita na America. Baseado no coralismo puritano, o americano do norte é, dentre os povos modernos, o unico intuitivamente harmonista. E si entre os ibero-americanos, especialmente em Cuba, no Perú e no Brasil, a música popular apresenta grande riqueza ritmica e belesa de melodias, os da America inglesa têm a mais, tesouros mais fecundos de adaptação e desenvolvimento erudito: maneiras caracteristicas sinão originais de harmonizar, polifonias especificas e mais livres e principalmente um instrumentalismo novo e de tal carater e interesse que chegou a modificar contemporaneamente a propria timbração da orquestra europeia. E vimos Ravel jazzificar várias de suas obras; Kreneck obter o seu maior sucesso nos países arianizantes com uma opera negrizante, a "Jonny spielt auf". E Wiener, e o italiano De Sabata, e Hindermith, e lord Berners na Inglaterra, como no Brasil um Radamés Gnattali, todos sofreram a influencia do orquestralismo norte-

americano. E Stravinski em seu amor pela percussão e pelos instrumentos de sopro, como observa ironicamente Eaglefield Hull, teve como precursor o proprio Stephen Foster, cuja primeira composição foi uma valsa para quatro flautas!

Esse instinto de associativismo, de cooperativismo musical, não ficou apenas na criação das obras, e é o que vai dar á America do Norte a marca profunda das suas iniciativas e da sua admiravel floreação musical dos nossos dias. E essa, a meu ver, é a grande lição historica e, antes de mais nada, humana da musica da America Inglesa: essa aquisição, ou melhor, reaquisição da musica como força social, que desde o seculo XVII pelo menos, pouco a pouco foi sendo desleixada pelos países europeus do Cristianismo.

Já em 1762, para espanto dos que conhecem a lerda historia da nossa musica erudita, fundava-se na America do Norte uma espécie de Cultura Artistica, a Sociedade Santa Cecilia, de Charleston. Era o primeiro clube musical do país. Pouco depois, os alunos da classe de canto coral mantida por Billings, fundavam tambem a Sociedade Musical de Stoughton, que era por assim dizer a primeira profecia dos *Glee-clubs* universitarios, uma das grandes conquistas musico-sociais norteamericanas. Harvard, Yale, Brown, Dartmouth, Columbia, todas as universidades têm os seus *glee-clubs* e por causa deles as suas canções corais particulares. E' certo que esses corais masculinos alcançam ás vezes uma verdadeira execução virtuosistica, de tão perfeita, e contribuem de maneira estupenda a aumentar e popularizar a já enorme antologia de canções e hinos nacionais; mas o que importa ainda mais, a meu ver, é a generosa força de solidariedade e de amizade humanas que eles contribuem a desenvolver.

O TRADICIONALISMO AMERICANO

Nunca me esquecerei da cena admiravelmente humana que presenciiei em Iquitos, no Perú, plena selva amazônica. Viajava comigo um americano de comercio, cheio de dólares e pesquisas de fibras nativas para uma companhia de cordas. Algumas horas antes da partida do navio estavam ambos no cáis flutuante de Iquitos, observando o embarque da carga, quando vi o meu americano puxar conversa com um homem, muito louro e nada peruano, de apparencia pobre e gasta pela vida. Desinteressei-me deles e continuava observando o embarque da carga, quando, com grande espanto nosso os dois homens se abraçam com enormes risadas, um faz um gesto de atenção ao outro e ambos entoam uma canção. E foi com abraços e cantorias de não acabar mais que os dois homens se dirigiram para a

cidade. Só no ultimo instante da partida é que o meu companheiro de viagem chegou. Vinha, está claro, sempre com o amigo novo, de braços dados, cantando sempre e maravilhosamente bêbados. Despediram-se; e era o rico americano de bordo que tinha lágrimas enquanto o pobre do cáis olhava o amigo ao mesmo tempo novo e tradicional que partia, iluminando o rosto com um riso extasiado. E cantavam ainda, enquanto o navio se desligava do cáis. Só aquele dia tinham se conhecido os dois homens, mas ambos tinham estudado em Harvard e cantado suas canções eternas. E era pela eternidade da música que eles se conheciam e se sabiam amigos através de todas as distancias da terra e das diferenças humanas.

E, com efeito, é consequencia natural do instinto associativista, o amor das tradições. O americano do norte é a seu modo tradicionalista, e o mais cioso de suas tradições, dentre os povos modernos. E é realmente assombroso, mas tanto a Sociedade Santa Cecilia, da elegante Charleston, como a Sociedade Musical de Stoughton, fundadas em pleno século XVIII, quando os Estados Unidos eram ainda colônia, permaneceram até agora vivas e estão para celebrar dois séculos de existencia e de cultura.

Esse foi o ponto de partida do associativismo musical norte-americano. Por toda a parte começaram a se fundar pequenas sociedades destinadas á execução do canto coral e da musica instrumental, até que, com a Independencia e em seguida o magnífico surto nacional do inicio do século XIX, como consequencia diréta desses agrupamentos menores, mais confinados aos interesses sociais do nucleo em que nasciam e ás finalidades do culto, principiam aparecendo as grandes sociedades, já de finalidade virtuosística e que terão influencia decisiva no refinamento da cultura musical. Boston e Nova York tomam a dianteira nesse movimento associativo tanto coral como instrumental, ao passo que Nova Orleans e ainda Nova York dirigem e dão o exemplo do movimento melodramático. Vinte e cinco anos depois do aparecimento em Londres, já a famosa peça de Gay, a "Beggar's Opera", era levada em Nova York em 1751. Mas ainda teremos de esperar quasi uma centuria, para ouvirmos o primeiro melodrama americano, a "Leonora", de William Try, italianizante ainda no estilo, representada em Filadelfia em 1845. Por vingança desse italianismo inicial e fatal, veremos mais tarde um italiano célebre acomodar-se ao americanismo dolárico com a "Fanciulla del West"...

O ASSOCIATIVISMO

Mas é realmente o movimento coral e sinfonico de Boston e Nova York que dará toda a significação do associativismo norte-americano. Em 1815, pouco depois da Sociedade Musical Independente, fundava-se, tambem em Boston, a Haendel e Haydn, destinada á execução de oratorios e cuja elevação artistica o proprio nome já determina. Em Nova York, depois de varias tentativas menores e efêmeras, é a Sociedade de Musica Sacra, de 1823, a que terá significação mais cultural. Dava os seus concertos em igrejas e foi nela que a Malibran, tendo que cantar o sólo de Haendel “Anjos eternamente belos e radiosos”, vestida de “branco virginal”, como diz um critico do tempo, ao dizer as palavras: “Tomai-me, oh! tomai-me sob vossa guarda”, ergueu as mãos e os olhos ao céu, numa expressão tão angustiosa e ardente, que o publico prorrompeu em aplausos, que eram prohibidos no templo, com grande escandalo dos eclesiasticos. E graças a esses agrupamentos, desde o inicio do século passado os americanos do norte se familiarizaram com Haendel, Bach, Haydn, Mendelssohn; e o “Messias”, a “Criação”, o “Elias”, o “Judas Macabeu”, o “São Paulo”, a “Paixão de São Mateus”, ha mais de um século repetem os seus acentos corais nessas terras do norte.

O sinfonismo não ficava atraz. Gottlieb Graubner com a Filarmonica de Boston e Ureli Hill com a Filarmonica de Nova York, desde o inicio do século passado foram “os inspiradores das outras orquestras, que logo se foram fundando nas outras cidades do país”. Mas a grande melhoria foi causada pela visita aos Estados Unidos da Orquestra Germania, de Berlim, em 1848, setenta anos antes que uma grande orquestra europeia se lembrasse de vir ao Brasil.

Como sempre acontece com esses organismos orquestrais dispendiosissimos, quando não protegidos pelo Estado ou por mecenas particulares, a Germania faliu. Mas a impressão que causara no publico das grandes cidades, o ciúme e a emulação que despertara nas sociedades locais, foram decisivos. A Germania era orgulhosamente composta só de virtuosos, como a orquestra da *National Broadcasting*, que ouvimos este ano sob a direção de Toscanini. Aberta a falencia, os seus membros se dispersaram, absorvidos pelas orquestras nacionais, e um deles, Carl Serrahn, é que depois de tomar a direção da “Haendel e Haydn” um tempo, formou a Associação Musical Harvard, que produziu o mais perfeito sinfonismo americano até a fundação da atual e universalmente célebre Sinfonica de Boston, em 1881.

Pouco depois da Germania, aliás, vinha de novo da Europa, outra orquestra, que trazia os melhores instrumentistas de sôpro jamais ouvidos nas Américas. A flauta, o óboe, a clarineta, o trombone, o oficleide era todos assoprados por verdadeiros virtuosos. O regente dessa orquestra era um tal Louis-Antoine Jullien, que pelo seu cabotinismo deu o exemplo das orquestras monstros (monstros para o tempo e para a terra, está claro), em que pela primeira vez os primeiros violinos apresentavam vinte estantes. Mas o cabotinismo de Jullien era tamanho que na execução, sempre para terminar o concerto, de uma peça de sua autoria, a "Quadrilha do Bombeiro", de repente estourava no auditorio um sinal de incendio, e uma porção de vadios fantasiados de bombeiros invadiam o auditorio!

E' então que surge a grande figura de Theodore Thomas, um alemão de Hannover, que é o primeiro exemplo dessa facil nacionalização de homens de valor internacional, tão característica do atraente país do norte. Luis Elson o aponta como "principal autor dos progressos musicais da nossa patria", e outro crítico tambem afirma que "si lhe perguntassem o nome do só homem que mais fez pelo progresso da musica na America do Norte, responderia sem hesitar que esse homem foi Theodore Thomas". Na verdade era um homem extraordinario. Violinista, regente de orquestra, convicto de wagnerismo, organizador de excursões orquestrais que atravessavam o país todo e atingiam São Francisco, ninguem como êle contribuiu para desenvolver o sinfonismo, as grandes manifestações de conjunto e a melhoria dos programas. Na sua Autobiografia, publicada por Upton, o segundo volume só composto com os programas que Thomas executou, é um verdadeiro titulo de gloria e de esplendida cultura, pelo valor dos autores, o acerto inteligente da composição dos saráus, e as numerosas primeiras audições de obras célebres. Mas si êle organizava as grandes associações aqui e além no país, nas cidades importantes, ora em Chicago, ora em Brocklyn, é preciso pegar ao vivo o espirito associativista do norteamericano musical nos centros pequenos e desimportantes.

Quero dar um exemplo só. Talvez poucos conheçam no auditorio o nome da cidadinha de Lindsborg, no Kansas. Teria umas mil e duzentas almas, quando em 1883 dava uma execução integral do "Messias", de Haendel, pela Sexta Feira Santa. E não se imagine que essa execução foi importada, com instrumentistas, cantores, virtuosos e agrupamentos corais de fóra. Tudo era talvez ruim, mas da terra, toda a cidadinha cooperava nessa execução que era antes de mais nada, menos que bôa musica, um exemplo miraculoso de coope-

rativismo e de conciencia tribal. O câro de trezentas vozes fôra arrecadado entre os alunos do colegio local e pessoas da cidade. A orquestra tambem, e os solos eram hierarquicamente mantidos pelos professores e os graduados do colegio. Quasi que faltava gente para ouvir e aplaudir a execução... Pois o auditorio, no entanto, conforme reporta um cronista do tempo, contava para mais de sete mil pessoas, "recrutadas na zona rural circunvizinha e nas outras cidades situadas ao longo dos vales do Smoky e do Salomon; e havia mesmo ouvintes na sala que tinham vindo de além Arkansas, porque ninguém se amola com a lonjura nesses prados que os ventos quentes ressecam".

A GRANDE LIÇÃO

Essa a grande lição histórica da arte musical norteamericana, e que lhe terá vindo em máxima parte do carater comunal, socializador da sua polifonia religiosa e em seguida popular. O século passado foi o prodigioso surto preparatório dessa realidade atual, em que, pode-se afirmar quasi nada se fez, em música, que não fosse pelo processo associativo. E isso é tão íntimo, tão intrínseco dessa forma musical de ser do norteamericano que o seu maior músico do século, Mac Dowell, talvez o que de melhor tenha deixado como criação não sejam as suas celebradas Suites Indias, mas a ideia de uma cidade de artistas, hoje realizada pela sua viúva, na colônia de férias para músicos em New Hampshire.

E é esplêndida a realidade atual dessa música e o que ela faz ou por ela se faz. País das orquestras admiráveis, de celebridade universal. Adolfo Salazar em 1935 enumerava 13 orquestras estadunidenses como de primeira ordem. O interesse pela música sinfônica é tal que Ernesto La Prade diz que quasi não ha cidade de 25.000 habitantes que não se preocupe de formar imediatamente a sua orquestra sinfônica de amadores. Em geral ela se compõe de músicos da propria terra, logo completados por outros que se chama de fóra. O uso dos "guest conductors", os regentes convidados, vai sendo cada vez mais abandonado. Prefere-se o regente único, só de vez em quando vindo dirigir a orquestra urbana, um grande nome internacional. Assim, ao mesmo tempo que de vez em quando se recebe o sôpro fecundo vindo de fóra, a orquestra se concerta mais harmoniosamente e adquire o seu carater peculiar nas mãos mais carinhosas e interessadas do *maestro* permanente.

E nós mesmos tivemos um exemplo admiravel dos processos musicais norteamericanos com a interessantissima composição da orquestra de Stokowski que recentemente nos visitou. Stokowski, por

mais que se lhe censure o tal ou qual cabotinismo e os outros regentes lhe invejem a super-hiper-helenica formosura das mãos, não deixa por isso de ser um magnifico regente e algumas das execuções que nos ofereceu foram esplêndidas. Mas o que importa é considerar a constituição e a finalidade dessa orquestra formada pelo grande regente, hoje tão norteamericano como pelo menos Greta Garbo. Toda feita de moços, cada vez mais unidos pelo isolamento duma viagem em países estranhos, cada vez mais unidos pelo sucesso e os aplausos obtidos — é certo que essa centena de rapazes guardarão por toda a vida a memoria da solidariedade que os ligou e lhes deu a fôrça que representavam. Escolhidos todos por concurso, alguns nacionais da gema, de 400 anos, outros filhos de imigrantes recentes, alguns talvez mesmo estrangeiros ainda, êles provinham de quasi todos os estados norteamericanos, ao mesmo tempo que com sua fusão múltiplice representavam esse esquecido internacionalismo que é uma das características mais apaixonantes da nossa americanidade. E a intenção de Stokowski e dos que o ajudaram a formar a sua já excelente orquestra, era nem bem chegados aos Estados Unidos de torna-viagem, ser a orquestra dissolvida, para que os seus componentes levassem cada qual para o seu rincão nativo, a memória e a esperança de formar entidades semelhantes a essa em que se tinham engrandecido sobre si mesmos pela forma da solidariedade.

Falei do internacionalismo da atual musica norteamericana e é preciso insistir sobre êste aspéto magnificamente humano, a por assim dizer primeira resultante vigente de uma prática proletária das vidas nacionais. Não será esta porventura a maior contribuição das Américas para a vida social dos nossos dias? Percorrendo recentemente uma abundante e por certo muito generosa lista de compositores norteamericanos, sendo ao todo 57 os nomes recenseados, 20 deles tinham nascido na Europa, de pais europeus. Essa é uma característica efusiva de cosmopolitismo no bom sentido.

Tais homens tornam-se perfeitamente americanos. E neste sentido têm um trabalho esplêndido as chamadas *Community Music Associations*, de que é um dos característicos exemplos a de Flint, no Michigan. Norton, que foi o seu superintendente musical um tempo, assim se exprime: em nosso trabalho de americanização, o estrangeiro, menos que pela intelligencia, é permanentemente solicitado pelo coração. Estamos perfeitamente concios de que si cantarmos e tocarmos com o adventício, êste compreende que a América está interessada nele e em sua cidadania, e que ele deve contribuir para a

realização da América. Nossa certeza é que o estrangeiro tem uma contribuição musical a oferecer para a civilização americana.

Como se está vendo, é sempre a ideia da cooperação, é sempre o espírito associativo que domina. Chega a ser mesmo estranho que críticos tanto norteamericanos como estrangeiros não tenham reconhecido essa natureza, não especial, mas específica do americanismo artístico. A todo instante se nos depara em livros, em estudos monograficos e em artigos de revistas que a musica norteamericana não possui carater nacional. A mim isso me parece absurdo. Entre os compositores, que ha de menos europeu e de mais norteamericano que um Gershwin, um George Antheil, um Carpenter, um Copeland, um Roger Sessions, e mesmo um russo de nascença como Luis Gruenberg, que com suas admiraveis harmonizações de espirituais, o “Daniel Jazz” e o melodrama “Emperor Jones” soube se americanizar intimamente?

COMPOSITORES MODERNOS

De todos os compositores o mais conhecido é Gershwin, cuja *Rapsódia em Blue* já se tornou universalmente familiar a todos os ouvidos musicais. Mas na verdade Gershwin é bem mais importante do que essa obra feliz. Mais que os efeitos de jazz, mais que o bom senso de basear suas creações no folclore negroamericano, ha nele uma contribuição essencialmente estadunidense. Uma contribuição rija, vitaminosa de comedor de cenouras, sem a menor espécie de malícia, de um estabamento otimista, por assim dizer, escandalosamente sem raça (uma espécie de street-music...), enfim um quê muito característico, que participa do arranhacéu e de Ford, de John dos Passos e de Al Capone. O seu poema sinfonico *O americano em Paris*, a opera *Porgy and Bess* e ainda algumas canções mostram o que de mais característico e de mais ianque se tem feito em musica. Ele revive na musica erudita do nosso tempo conjuntamente o unanismo de Billings, o melodismo de Foster e o banal sadio das marchas de John Phillip Sousa, as *Washington Post*, as *Liberty Bell*, em que se surpreende o delirio maquinistico da velocidade.

Esse americanismo intimo de certos compositores vivos só vem, no entanto, se formando de data muito recente. Ainda a *League of Composers*, fundada em 1923, evoca exatamente aquele espirito de experimentalismo á força que nessa mesma época dominava os modernistas brasileiros. Oscar Levant evoca as extravagancias dos compositores de então. Era Carl Huggles que compunha uma peça intitulado “Anjos”, para seis trombones, executada por seis italianos

semicaréas emprestados da orquestra da Opera, com um ar de marcha triunfal da "Aida". Ou Varèse com outra peça para trombone, caixa baixa, timbales e teremín. Nas peças para piano, havia algumas em que só se utilizavam as oitavas das extremidades, então o pianista metia meio corpo para dentro da tampa alçada do instrumento e dedilhava diretamente as cordas, sem uma só vez se lembrar da existência do teclado. Si havia canções eram sempre sem palavras ou sobre textos chineses. De um ouvinte de boa vontade ficou célebre a impressão que teve e condensou nestas palavras: "Toda essa musica parece acompanhamento de uma musica que não tocaram".

Havia um completo e total divorcio entre o publico norte-americano e os seus compositores. E só realmente o movimento provocado por Copland com os seus concertos no Guild Theatre em 1928, e os festivais de musica nacional em Yaddo, principalmente a sua violenta objurgatoria contra os criticos e os jornais, poz de novo em contacto os compositores e o publico. Levantando contra si a indignação da critica e da imprensa toda, Copland consegue interessar o publico pela musica nacional e trazer os compositores a uma simplicidade e espontaneidade mais tradicionais.

Sob este ponto de vista do norte-americano psicologico, para além do folclore, talvez se possa colocar ao lado de Gershwin, apenas Roger Sessions e alguns novissimos. Carpenter com o poema sinfonico dos "Arranhacéus" e a *Song of Faith*, Autheil com o *Ballet Mécanique*, Copland com a *Musica para Teatro* e o admiravel *Concerto* para piano, ainda se situam no intenso dominio da musica de jazz. Mas Sessions, que faz questão de não se inspirar nos temas da realidade exterior e só emprega titulos de musica pura como o *Concerto para Violino*, a notavel *Segunda Sinfonia*, a *Sonata para piano*, admiraveis de proficiencia tecnica e de firme senso harmonico dentro das maiores audácias politonais, é tambem, como Gershwin, autor de uma musica rija, franca, um pouco verbosa e sem malicia, establanadamente otimista e sadia. E não são, todos estes, caracteres psicologicos bem norte-americanos? Em que se poderá dizer que a musica francesa, austriaca ou italiana dos nossos dias, alemã ou russa, desde que não se utilizem do folclore, são mais nacionais do que um Sessions, ou um novo como Wallingford Riegger, um Roy Harris ou o prolifico Henry Brant? O politonalismo, a sincopação, o predomínio do bailado ou dos instrumentos de sopro, a moda de percussão, o atonalismo, são hoje perfeitamente internacionais. E si ainda sentimos no Strawinski do *Concerto de violino*, em Milhaud como em Falla ou Hindemith da ultima fase, algo de russo, de espanhol, de francês ou germanico, é no mesmo sentido de vagos

caracteres gerais psicologicos, tão gerais mas tão determinantes como os que sentimos em Walter Pinston ou nesse David Diamond, do que perguntado que genero de musica fazia disse Copland que o genero "torrencial". E haverá coisa mais caracteristicamente fordizante do que o genero torrencial?...

Talvez a America do Norte sofra ainda na obra dos seus compositores nacionais, como todos nós, americanos, sofremos, aquela falta básica de uma tradição artistica multissecular. Daí derivará a irregularidade das obras que crea e dos artistas que apresenta. Mas ninguem, nenhuma raça, nenhuma nação na idade contemporanea, soube retrazer a musica ao seu mais perfeito destino, como constancia socializadora da vida nacional. E isso o norteamericano alimenta por uma espécie de sentimento de honra cultural, um "apetite de saber, proprio de organismo jovem que compensa com sua mocidade a vantagem dos seculos de cultura", esse instinto da honra cultivada que faz permanecerem até agora sociedades fundadas ha dois seculos traz; honra que no dizer de Olin Downes, faz com que cada um se dedique o mais que pode para engrandecimento do clube, da sociedade musical a que pertence, primeiro pela honra do clube, em segundo pela honra da cidade, em terceiro pela honra do Estado e finalmente pela honra nacional.

FORÇA SOCIAL DA MUSICA

E toda essa magnifica sistematização da musica como força social, si consecuencia logica daquele primeiro coralismo puritano, se accentuou prodigiosamente nos ultimos decenios, alimentado por esse sentimento de gloria, de honra, digamos, si quizerem, de vaidade nacional que os Estados Unidos sustentam como nenhum outro dentre os povos contemporaneos. Hoje os Estados Unidos têm a sua semana da musica nacional, que cai no principio do ano. E não só de musica nacional como de musica panamericana, preocupados da cooperação musical com esta America do Sul, como o provou a interessantissima Conferencia sobre Relações Musicais Interamericanas, realizada em Washington, em outubro do ano passado. Na conferencia, aliás, só havia norteamericanos e o pensamento norteamericano, com mais apenas a voz desse admiravel sonhador e realizador que é o musicologo Curt Lange, de Montevidéu. Os países sulamericanos não foram ouvidos, embora eu não tenha forças, pelo que sei, para condenar essa atitude de panamericanismo solitário em relação a iniciativas musicais. Ainda recentemente, pelo *Esquire* de agosto passado, o critico musical novaiorquino Carleton Smith, embora fazen-

do um estudo de egoistica incompreensão, muito *chewingunizado*, sobre a situação musical sulamericana, tinha no entanto esta observação dolorosa mas profunda em relação a todos nós: "Muitas vezes, ele diz, tenho a impressão de que nós, norteamericanos, como povo, sentimos mais profundamente do que os sulamericanos". Este sentir "como coletividade" é o que apresenta o panorama da musica norteamericana.

Hoje os Estados Unidos têm o seu *Bureau for Advancing Music*, creado pelo extraordinario C. M. Tremaine, que conseguiu cooperar efficientissimamente com a Federação Nacional dos Clubes Musicais, e coordenar o emprego dos cinquenta milhões de dolares (calculado aproximado) concedidos anualmente pela filantropia nacional para o desenvolvimento da música. O que essa Federação Nacional de Clubes Musicais representa para beneficiamento da cultura é quasi inimaginavel para nós, com os seus 5 mil clubes e mais de 500 mil sócios, segundo as estatisticas de quatro anos atraz, ultimas que possuiu. Hoje a Federação estende seus tentaculos culturais até o Alaska, as Filipinas e Hawai, a toda parte da nação mandando em intercambio as suas orquestras, as suas massas de coros e os compositores nacionais. Além disso a Federação criou o Junior Department, que forma clubes musicais de crianças cuidando que é de pequenino que se torce o pepino; da mesma forma que estimula em cada região a colheita, o estudo e a tradicionalização da musica folclorica local.

E é preciso ainda não esquecer que os Estados Unidos são os inventores e os propagadores maximos do fonografo, do radio e do cinema sonoro, os meios mecanicos de socialização da musica. Nas bibliotecas das cidades ha sempre uma discoteca anexa, com serviço circulante dos proprios discos; sem contar as discotecas de serviço científico especializado, como a de Washington, que já superou em riqueza o Phonogramm Archiv de Berlim, conta atualmente para mais de 50 mil fonogramas de raças primitivas ou folcloricas do mundo inteiro. Por meio do fonografo e dos discos distribuidos gratuitamente, uma instituição já conseguiu aumentar de mais de 50 % a frequencia espontanea a concertos, numa cidade de tipo médio. Quanto ás perfeições a que atinge o Radio norteamericano, essa espécie de vicio ou de loucura nacional, como já se afirmou, a maravilhosa orquestra de Toscanini nos disse este ano o que isso alcança. E a vulgarização da hora de educação musical, em primeiro estabelecida por Walter Damrosch na Broadcasting nacional, com as suas diversas séries, destinadas a estádios de cultura diferente, nada existe que se lhe compare no mundo como excelencia de radiodifu-

são educativa. A Columbia Broadcasting seguiu esse exemplo com a chamada *Escola Norteamericana do Ar*; e diversas grandes entidades industriais, como a Standard Oil, com a sua rede educativa do Pacifico e a General Motors com a sua orquestra, são pelo mesmo sistema.

Por outro lado as grandes cidades do país se caracterizam, neste panorama incomparavel de musicalização social de um povo, por iniciativas proprias, de que depois guardam orgulhosamente a tradição. E' São Luis com a sua importancia especial no movimento melodramatico do país, realizando temporadas no anfiteatro de Forest Park, com dez mil lugares, dos quais mil e duzentos gratis. E' Nova York tomando a liderança no desenvolvimento das comunidades musicais de menor tamanho, corais, bandas, orquestras de camara e onde se iniciaram os concertos sinfonicos e operas gratis. E' o extraordinario movimento de popularização da musica na California, com o Auditorio Civico de São Francisco, com a Associação de Musica Civica de Los Angeles, com as competições musicais pelo sistema Eisteddford; e Baltimore, o "berço da musica municipal" como é chamada, com a sua sala de concertos transportavel (do que ignoro si a acustica é tambem transportavel...); e Boston e Filadelfia com suas orquestras universalmente célebres. E por toda parte os concertos nas escolas, os concertos infantis; e por toda parte os *Glee Clubs* com os seus verdadeiros mestres cantores de uma era nova, individuos que cantaram juntos quando na mocidade e conservaram o senso socializador e o instinto comunal da musica quando na força do homem.

"O VIAJANTE DO ARKANSAS"

Não posso terminar sem a lembrança de uma muito velha peça norteamericana *O Viajante do Arkansas*, hoje completamente esquecida em seu proprio Oeste, já civilizado. Ha mais de um século atraz por Arizona, Colorado, Montana, esse dramazinho profundamente primario mas tambem profundamente humano era tão celebre como entre nós as peças de circo, *Os Salteadores da Calabria* ou a *Pantomina Aquática* de que talvez alguns dos ouvintes estejam lembrados. Um cronista do Ohio reporta o que era esse *Viajante do Arkansas* que me parece curiosamente simbolico do sentido associativista por que se orienta a musica norteamericana.

Um *squatter*, tendo ido á cidade mais proxima, que ficava umas trinta leguas distante da sua propriedade, ouve num cabaré uma

canção e se entusiasma por ela. Como deixara em casa o seu violino, durante toda a viagem de retorno ele nada faz senão cantar essa melodia para não esquece-la. Nem bem chega em casa, antes mesmo de abraçar a mulher e falar com os filhos, corre ao violino e se esforça por fixar a canção, mas percebe que lhe esqueceu a segunda parte. E agora o seu desespero é desencavar da memória infiel essa segunda parte sem a qual a canção não se completa. Uma tarde em que estava á porta da choupana eternamente mastigando o seu violino na esperança de reviver a canção perdida, chega um viajante, está claro, mal recebido como o eram sempre os desconhecidos por aquelas paragens do deserto. Desenvolve-se então a peça que era sempre mais ou menos improvisada, dependendo o sucesso do talento dos artistas. A todas as perguntas do viajante, o *squatter* respondia atravessado: —Como vai? —Como quero. —As batatas cresceram bem este ano? —Não cresceram porque já foram desenterradas. —Porque não põe um tétó novo na casa? —Porque está chovendo. —Mas quando não está chovendo podia pôr. —E', mas então não ha necessidade de tétó novo.

O jogo da cena consiste em a cada pergunta do Viajante do Arkansas e competente resposta do *squatter*, este tocar no violino a parte da canção amada. E o dialogo se prolonga muito até que percebendo a fadiga da assistencia o Viajante muda a cena, estourando com a pergunta: —Mas porque você não toca a segunda parte da canção? E' de imaginar-se a ansiedade do *squatter*, e agora é ele a cumular o estrangeiro de perguntas a que o viajante é que agora responde atravessado. Sim, ele sabe a segunda parte da canção, e a cada resposta que dá a executa no violino que o *squatter* lhe passou. E este chama a mulher e os filhos, manda preparar cama e comida para o outro. Mas só que o viajante apenas sabe executar a segunda parte da canção, de fôrma que para esta ser executada em sua integridade aqueles dois homens se unem, acompanhados pelo valor benéfico da canção. A musica os uniu e eles não podem fazer musica sinão unidos.

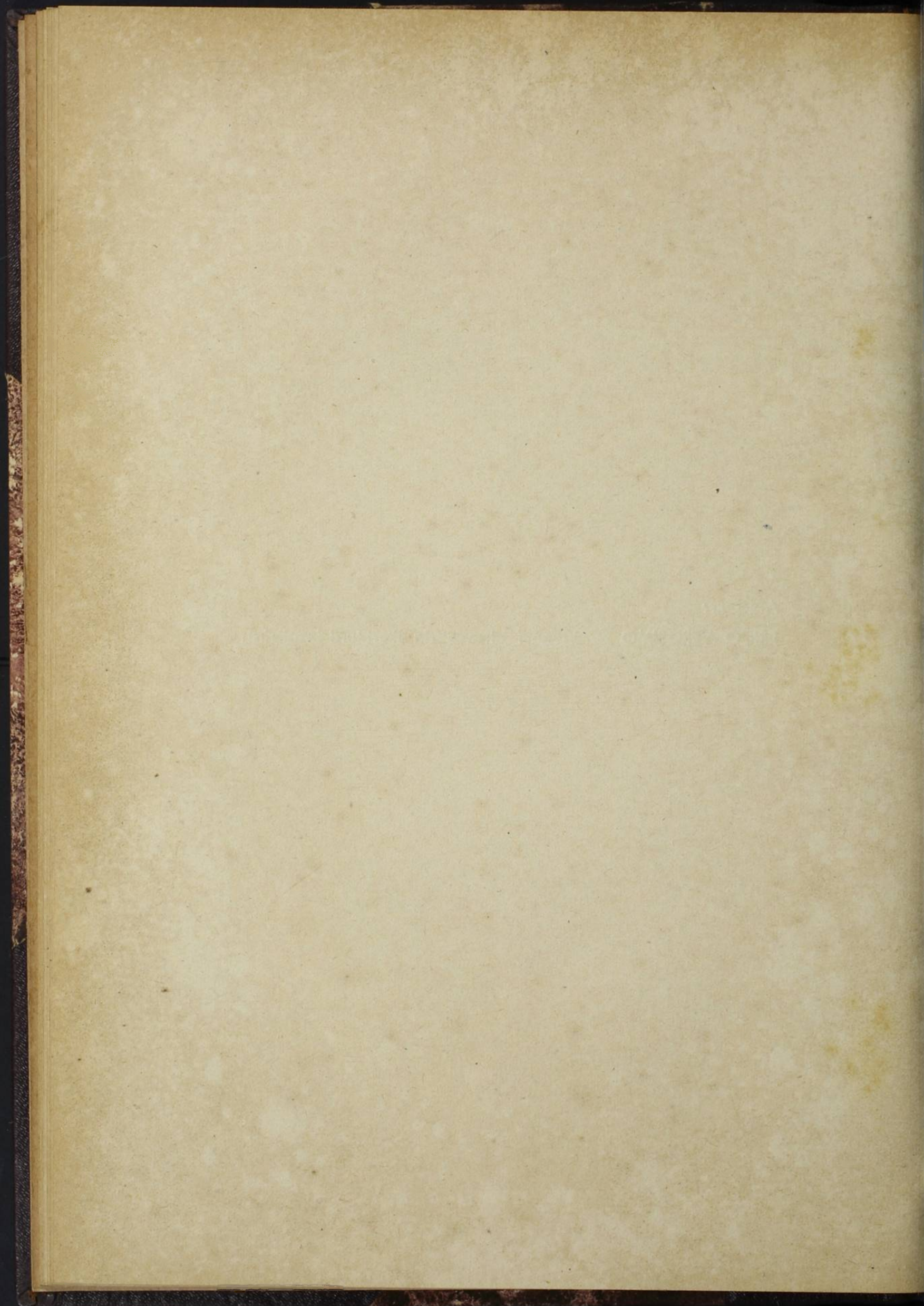
CONCLUSÃO

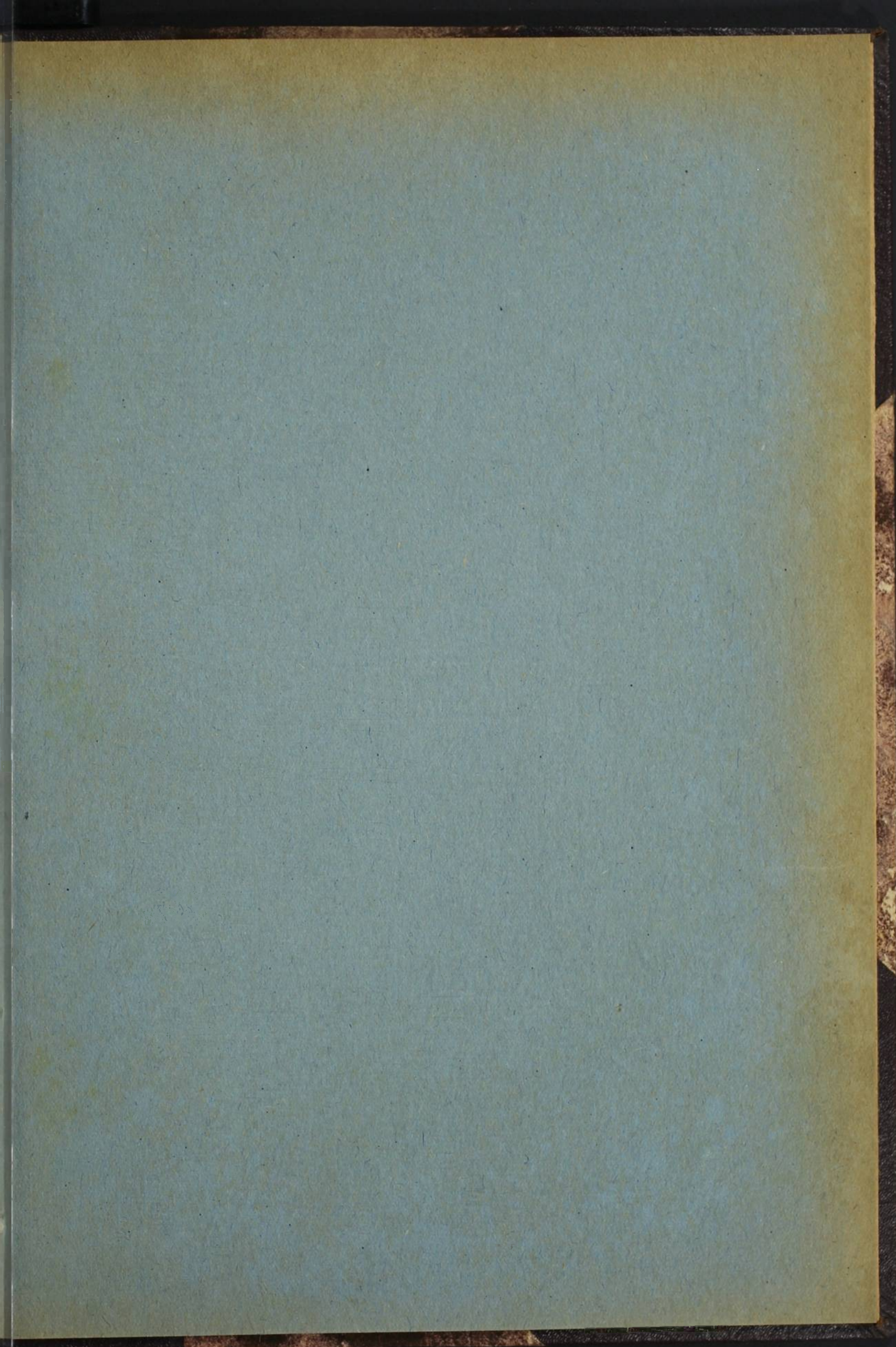
Paro aqui. Os refinados da grandeza humana poderão segredar que não pronunciei o nome de um novo Beethoven ou de um João Sebastião Bach novo. Ao que posso redarguir que *ainda* não pronunciei, e que antes dos povos da Europa dizerem esses nomes infameis, tiveram por vários séculos que denunciar apenas movimentos culturais e sociais identicos ao que apresentei hoje. Mas principal-

mente: *arte não consiste só em criar obras-de-arte*. Arte não se resume a altares raros de creadores genialissimos. Não o foi no Egito, não o foi na Idade Média, não o foi na India nem no Islam. Talvez não o seja, para maior felicidade nossa, na Idade Novissima que se anuncia. A arte é muito mais larga, humana e generosa do que a idolatria dos genios incondicionais. Ela é principalmente comum. Na America do Norte a musica se apresenta em nossos dias numa conceituação renovada de arte, que desde muito se perdera na Europa; força social de primeira ordem, com que reassume toda a eficiencia da sua expressão.

A seguir:

ERICO VERISSIMO — Viagem através da literatura brasileira.





LEUZINGER S. A.
R. LAVRADIO-162-166
RIO DE JANEIRO

