

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

PEDRO HENRIQUE BELCHIOR RODRIGUES

O MAESTRO DO MUNDO

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e a diplomacia cultural brasileira

NITERÓI

2019

PEDRO HENRIQUE BELCHIOR RODRIGUES

O MAESTRO DO MUNDO

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e a diplomacia cultural brasileira

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora:

Profa. Dra. Laura Antunes Maciel

NITERÓI, RJ

2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

B427" Belchior, Pedro
"Sou o maestro do mundo" : Heitor Villa-Lobos e a diplomacia musical brasileira (1923-1959) / Pedro Belchior ; Laura Antunes Maciel, orientador. Niterói, 2019.
314 p. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2019.d.01365776603>

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 2. História social da cultura. 3. Diplomacia; aspecto histórico. 4. Música brasileira; aspecto histórico. 5. Produção intelectual. I. Maciel, Laura Antunes, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD -

Bibliotecária responsável: Thiago Santos de Assis - CRB7/6164

PEDRO HENRIQUE BELCHIOR RODRIGUES

**O MAESTRO DO MUNDO: HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959) E A
DIPLOMACIA CULTURAL BRASILEIRA**

Vol. 01

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Aprovada em 28 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Laura Antunes Maciel – UFF
Orientadora

Prof. Dr. Adalberto Paranhos – UFU

Prof. Dr. Avelino Romero Pereira – UNIRIO

Prof^a Dr^a Cecília da Silva Azevedo – UFF

Prof^a Dr^a Juniele Rabelo de Almeida – UFF

Niterói
2019

À Lira Nossa Senhora das Dores,
em memória do trombonista Dácio Silva, o meu tio “Major”

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo fomento indispensável para a elaboração desta pesquisa.

A Laura Antunes Maciel, cujo rigor me manteve nos trilhos em todos os momentos, e cuja generosidade e acolhimento foram sempre fundamentais.

Ao Instituto Brasileiro de Museus, pela licença que tornou possível a maior parte do processo de pesquisa e redação da tese.

Ao Museu Villa-Lobos, minha segunda casa, agradeço a todos os colegas-amigos (aposentados e na ativa) pelo apoio, com um abraço especial para Cláudia Leopoldino, Maria Clara, Flávia, Juliana, Lúcia, Marcelo, Márcia, Ronaldo, Thaísa e a diretora Claudia Castro.

A Luiz Paulo Sampaio, musicólogo, professor e ex-diretor do Museu Villa-Lobos, por ter apostado nesta pesquisa.

Ao Arquivo Histórico do Itamaraty – Rio de Janeiro, pelo profissionalismo e pela excelência na organização do acervo.

Aos professores Adalberto Paranhos, Avelino Romero Pereira, Cecília Azevedo e Juniele Rabêlo de Almeida, pelas inestimáveis contribuições a esta tese.

Aos queridos amigos Rodrigo Oliveira e Lurian Lima, leitores críticos de boa parte do texto e grandes conhecedores da vida e da obra de Heitor Villa-Lobos. Rodrigo é o revisor da tese.

E aos amigos igualmente íntimos – especialmente João, Karla, Marcel, Marcus, Natália, Paulo e Rachel – que me deram força nos momentos mais “viscerais” do doutorado.

Ao professor Paulo de Tarso Salles, da Universidade de São Paulo, pelas sugestões bibliográficas, pela leitura atenta de parte da tese e por sua pesquisa indispensável sobre Villa-Lobos. E ao professor Loque Arcanjo Junior, pelos diálogos sobre a pesquisa e por ter compartilhado seu conhecimento sobre a documentação do Acervo Curt Lange (UFMG).

Ao Igor Gak, pela generosidade com que compartilhou suas descobertas sobre Villa-Lobos em arquivos da Alemanha e – como se não bastasse – os traduziu para mim.

Ao meu irmão Marco Antônio, pela ajuda importante na última fase da pesquisa e pelo amor sempre envolvido.

A Danilo Froes Batista, companheiro de tese e de vida.

À minha querida mãe, Lúcia, meu farol.

*E acredito que um pequenino
metrônomo resolveria o problema da
paz universal.*

Heitor Villa-Lobos, 1941

*Como o campeão de um esporte pouco
praticado, [Villa-Lobos] é o troféu
daquilo que não conhecemos.*

Fábio Zanon, 2009

RESUMO

Esta tese busca examinar o papel do compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) na diplomacia cultural do Brasil entre as décadas de 1920 e 1950. O conceito de diplomacia cultural busca delimitar a ação de determinados grupos sociais – escritores, jornalistas, professores, pesquisadores, músicos e artistas plásticos, entre outros – nas relações internacionais, estando ou não articulados com os meios diplomáticos oficiais. Nesta tese, o foco recai sobre a ação de Villa-Lobos e de outros músicos envolvidos com a difusão da produção cultural brasileira no exterior, bem como a relação estabelecida entre eles e seus congêneres em outros países – especialmente nos continentes americano e europeu. Heitor Villa-Lobos dedicou um tempo expressivo de sua carreira de músico ao Estado, entendendo a música como um importante instrumento de educação e de promoção do entendimento entre os povos. Nesse sentido, suas ações transcorreram em duas vias: a pedagógica – por meio do programa de educação musical implementado no Distrito Federal a partir de 1932, e depois disseminado pelo Brasil – e a diplomática – especialmente a partir da década de 1930, quando atuou como um emissário musical do Brasil – e da música de concerto local – em países da América e da Europa, além de Israel. Nesse sentido, o presente texto examina as possíveis relações entre música, sociedade, política e relações internacionais em meados do século XX a partir da trajetória de Villa-Lobos. Apesar da importância da “diplomacia informal” exercida pelo músico, um exame mais minucioso e sistemático dessa atuação constituía uma lacuna historiográfica, que esta tese procurou trazer à luz. A tese desdobra-se em duas frentes. A primeira busca responder de que modo as memórias *de* e *sobre* Villa-Lobos, construídas ao longo de décadas, ajudaram a constituir uma relação direta e unívoca entre sua obra e a identidade nacional. O processo de construção de memórias consolidou uma narrativa hegemônica sobre Villa-Lobos que, de tão ecoada, foi assumida por vários pesquisadores e orientou boa parte dos trabalhos acadêmicos sobre o tema. A segunda frente discute o processo pelo qual Villa-Lobos se tornou o principal diplomata musical brasileiro de seu tempo, e como essa atividade expressou interesses do Estado (em especial o Itamaraty) e dos músicos eruditos, além, é claro, dos interesses pessoais e profissionais do próprio compositor, cioso de conquistar novos mercados, para além do reduzido campo da música erudita no Brasil.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos (1887-1949); diplomacia cultural; História Social da Cultura; música e poder; História e Memória.

ABSTRACT

This thesis seeks to examine the role of the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos (1887-1959) in cultural diplomacy between the 1920s and 1950s. The concept of cultural diplomacy seeks to delimit the action of some social groups – writers, journalists, researchers, professors, plastic artists, among others – in the international relations, whether or not they are articulated with official diplomatic means. The focus of this thesis is on the action of Villa-Lobos and other musicians dedicated to spread the Brazilian cultural production abroad, as well as the relationship established between them and their counterparts in other countries – especially in the American and European continents. Heitor Villa-Lobos dedicated an expressive time of his career to the State, understanding music as an important instrument of education and promotion of understanding among peoples. In this sense, his actions ran in two ways: pedagogical – through the music education program implemented in the Federal District from 1932, and then disseminated by Brazil – and the diplomatic – especially from the 1930s, when he acted as a Brazilian music emissary in many countries of America and Europe, as well as Israel. In this sense, the present text examines the possible relations between music, society, politics, and international relations in the middle of the twentieth century from the trajectory of Villa-Lobos. In spite of the importance of the “informal diplomacy” exercised by him, a more detailed and systematic examination of this performance constituted a historiographic gap, which this thesis sought to bring to light. The thesis unfolds on two fronts. The first is to answer how the memories about Villa-Lobos, constructed over decades, helped to constitute a direct and univocal relation between his work and the national identity. The process of building memories consolidated a hegemonic narrative about Villa-Lobos, which was echoed by many researchers and guided much of the academic work on the subject. The second front discusses the process by which Villa-Lobos became the main Brazilian musical diplomat of his time, and how this activity expressed the interests of the State (Itamaraty, especially) and of the musical field, beyond, of course, personal and professionals interests of the composer himself, eager to conquer new markets, beyond the limited field of classical music in Brazil.

Keywords: Heitor Villa-Lobos (1887-1949); cultural diplomacy; Social History of Culture; music and power; History and Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 <i>GÊNESIS</i> : a imprensa e a construção de memórias <i>de e sobre</i> Villa-Lobos.....	35
1.1 Alvorada na floresta tropical	38
1.2 A negação da política	55
1.3 “Verdadeiramente gênio ou simplesmente cabotino?”	83
2 <i>SUL AMÉRICA</i> : a música como missão e o modernismo como bússola.....	95
2.1 (Pan-)americanismos e antiamericanismos (1890-1940)	100
2.2 Nacionalismo e universalismo em Villa-Lobos.....	106
2.3 “Orgulho da grande família ibero-americana”: Villa-Lobos e a Argentina (1919-1925)	116
2.4 A Associação Pan-Americana de Compositores (1928-1934): dissonâncias continentais	127
2.5 “O Rio está gramofonizado”: <i>jazz</i> e antiamericanismo	139
3 <i>SAUDAÇÃO A GETÚLIO VARGAS</i> : um pacto político e diplomático para a difusão da música brasileira no exterior (1930-1959).....	159
3.1 Villa-Lobos e a América do Sul	165
3.1.1 O americanismo musical de Francisco Curt Lange e a Embaixada Musical de Villa-Lobos no Uruguai.....	169
3.1.2 Villa-Lobos e o intercâmbio artístico entre a Argentina e o Brasil	177
3.2 O ensino musical escolar e a propaganda via rádio: Villa-Lobos na Europa (1936) ..	182
3.3 Nacionalista esclarecido: Villa-Lobos e os Estados Unidos	199
3.3.1 Em torno da Feira Mundial de Nova York (1939-1940).....	203
3.3.2 Villa-Lobos e os Estados Unidos: da resistência à adesão	213
3.4 Cortina de som: música e polarização política (1946-1959)	234
3.4.1 Villa-Lobos e a política cultural do Itamaraty (1946-1959).....	244
4 <i>NEW YORK SKYLINE MELODY</i> : o popular e o erudito nos ruídos da “boa vizinhança”	260

4.1 “Cuícas e pandeiros para Stokowski ouvir!”: por trás do disco <i>Native Brazilian Music</i> (1940-1942)	260
4.1.1 Lado A	263
4.1.2 “Música do morro para Stokowski ouvir”	269
4.1.3 Lado B	275
4.2 Carmen Miranda e Heitor Villa-Lobos: duas faces da diplomacia musical brasileira no Estado Novo (1937-1945)	282
4.2.1 O selvagem da modernidade e a Brazilian bombshell.....	287
4.2.2 Arautos do bom gosto: a produção de um Fla-Flu musical	294
CONSIDERAÇÕES FINAIS	306
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	311
Fontes.....	311
I – Instituições e acervos consultados.....	311
II – Coleções e itens do Museu Villa-Lobos	311
III – Textos de Heitor Villa-Lobos	312
IV – Textos memorialísticos, biografias, análises de obras, conferências e palestras sobre Heitor Villa-Lobos	313
V – Artigos de periódicos nacionais e estrangeiros.....	314
VI – Cartas, telegramas, memorandos, ofícios e bilhetes citados	326
VII – Documentos do Arquivo Histórico do Itamaraty citados	328
VIII – Fontes diversas citadas	331
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	331

INTRODUÇÃO

“Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho”.¹ É assim que o autor-defunto (ou defunto-autor) Brás Cubas, criado por Machado de Assis, alerta sobre a obsessão, alimentada ao longo da vida, de criar um emplastro com o seu nome, o qual, ao servir de panaceia para todos os males de saúde, lhe garantiria a tão almejada glória pessoal.

Assim como o “emplastro Brás Cubas”, uma ideia fixa acometeu setores da imprensa e da intelectualidade brasileira em meados do século XX: o sucesso da música brasileira no exterior. A ideia ecoou em manchetes que exprimiam o orgulho em torno da promoção de *nossos artistas* eruditos e de *nossa música* no mundo desenvolvido. Títulos como “Triunfa em Nova York a música do Brasil”,² “De triunfo em triunfo a nossa música”,³ “Um grande triunfo para a música brasileira”⁴ e “Nossos artistas vencem”⁵, entre outros, expressavam sem sutilezas o tom da celebração.

Buscando superar o passado agrícola e escravista, o Brasil, país de dimensão continental e futuro tido como promissor, parecia conquistar aos poucos o lugar que lhe cabia no mundo, seja na economia – com os ciclos de modernização e industrialização iniciados na década de 1930 – ou na esfera cultural. A retórica da independência, alimentada por intelectuais de diferentes tendências estéticas e políticas, tomou de roldão a esfera da música, acompanhada da crítica à importação e à imitação cultural. Em crônica do início da década de 1920, foi com estas palavras que um certo “B. C.” (talvez as iniciais de Benjamin Costallat) celebrou a emergência de uma música erudita eminentemente nacional:

E assim somos nós. Habitados no nosso subserviente costume de tudo importar, desde a gasolina até o talento, não acreditamos em nós, em nossos homens, em nossas coisas porque covardemente não nos achamos capazes de possuir uma

¹ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000215.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

² TRIUNFA EM Nova York a música do Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, 5 maio 1939. Museu Villa-Lobos, Col. Livros de Recortes, Livro 08, item 033G. Doravante, as menções aos itens desta coleção serão feitas de forma abreviada. Ex: MVL, L08-033G.

³ DE TRIUNFO em triunfo a nossa música. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1939. MVL, L08-047A.

⁴ UM GRANDE triunfo para a música brasileira. *A Noite*, Rio de Janeiro, data ilegível [c. 1948], [recorte]. MVL, L49-102J.

⁵ NOSSOS artistas vencem. *Jornal da Manhã*, São Paulo, 19 maio 1940. MVL, L09-025E.

individualidade, no gênio, na arte ou na palavra, perfeita, completa e acabada que não tenha passado pela Alfândega!⁶

Intitulado “Nossos compositores”, o texto festeja o sucesso de *um* criador em especial: Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Filho de Raul, um bibliotecário com notável erudição, e Noêmia – que após a morte do marido, em 1899, complementaria a pensão deixada por ele lavando e engomando para fora –, Heitor, um dos oito filhos do casal, nasceu e cresceu no Rio de Janeiro, capital da recém-criada República. A partir da segunda metade da década de 1910, após anos de estudos de composição e de dedicação ao violoncelo e ao violão (os instrumentos que melhor conhecia e dominava), Villa-Lobos começou a gozar de algum sucesso no cenário cultural do país. Suas composições – com referência, principalmente, às tradições francesa, alemã e italiana em voga na virada do século e com alguns elementos pontuais marcadores de uma “brasilidade” sonora – começavam a ganhar espaços institucionais de prestígio, como o Teatro Municipal, e a angariar a simpatia de parcelas da crítica. Na década seguinte, a participação do compositor na Semana de Arte Moderna (1922) e suas viagens à França e à Argentina ajudariam-no a consolidar a imagem de *mais importante compositor brasileiro*. Sua obra, vista como uma espécie de síntese de elementos das “três raças” formadoras do país – o branco, o negro e o índio –, e da tradução desses elementos em linguagem musical moderna, afinada em alguns aspectos com as vanguardas do início do século, passaria a se confundir cada vez mais com a ideia de nação.⁷

Imbuído da legitimidade proporcionada pela conexão entre arte e identidade nacional, Villa-Lobos, como que investido de aura messiânica, passaria a ser festejado pela imprensa como o principal “embaixador da música brasileira” – expressão recorrente em textos sobre ele publicados entre as décadas de 1920 e 1950, e que, anos mais tarde, seria atribuída também a nomes como Ary Barroso e Tom Jobim. Entre 1923 e 1959, fez inúmeras viagens à

⁶ Trata-se de um artigo de jornal colado nos livros de recorte de Villa-Lobos, hoje sob a guarda do Museu. O item não possui informações como órgão editor e data. Cf. MVL, L01-015-2A.

⁷ A ideia de nação, gestada desde o processo de independência política do Brasil, é aqui pensada como um resultado da ação do Estado sobre o mundo social, sendo uma das questões assumidas pelas elites dirigentes do país. Conforme Marilena Chauí, a nação “é uma prática política e social, um conjunto de ações e relações postas pelas falas e pelas práticas sociais, políticas e culturais para as quais ela serve de referência empírica (o território), imaginária (a comunidade cultural e a unidade política por meio do Estado) e simbólica (o campo de significações culturais constituídas pelas lutas e criações social-históricas). A Nação não é; ela se faz e se desfaz”. Cf. CHAUI, Marilena de Souza. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 113-4.

América Latina, à Europa e aos Estados Unidos, de tal forma que a distância percorrida por ele somaria algumas voltas ao redor do globo. A ideia de Villa-Lobos como representante natural de certa imagem do Brasil no exterior atizou os ânimos dos nacionalistas mais aguerridos. Adhemar Nóbrega, musicólogo e colaborador do compositor, chegou a afirmar, em 1947, que “as excursões de Villa-Lobos ao exterior são verdadeiros passeios triunfais”.⁸ As manchetes sobre o compositor adquiriam a mesma feição triunfalista e laudatória com que a imprensa abordava a difusão da “nossa música” no exterior – “Villa-Lobos conquistou o mundo”;⁹ “Villa-Lobos leva à Europa a música do Brasil e da América Latina”;¹⁰ “Villa-Lobos, o estratosférico”,¹¹ entre outros. Essa vinculação também não passou batida por quem o observava à distância: “Café e música de Villa-Lobos têm sido o principal produto de exportação do Brasil nos últimos 35 anos” – foram as palavras do crítico musical estadunidense Hubert Roussel, do *Houston Post*, a propósito de um concerto com regência e obras de Villa-Lobos no Texas, em fevereiro de 1956.¹²

Tal qual um “emplastro Brás Cubas”, a cristalização da imagem de Villa-Lobos como representante natural do Brasil foi uma ideia fixa cultivada com orgulho e manejada com perícia nos círculos políticos e intelectuais em meados do século XX. Não há dúvida de que, dono de incontestável talento e impulso criador, Villa-Lobos teve méritos evidentes ao construir o seu próprio destino glorioso: nascido em uma família de classe média modesta, e num país cujas condições de trabalho dos músicos – de concerto ou populares – era precária, ele foi, ainda assim, reconhecido em vida como um dos mais importantes criadores musicais do mundo. Entretanto, esta tese parte do pressuposto de que, sob a ótica da História, até mesmo um aparente “milagre” finca raízes em certas condições, dinâmicas e construções sociais e culturais de seu tempo. Assim, que outros elementos além da inegável capacidade de criação de Villa-Lobos ajudariam a explicar a sua consagração nos meios intelectuais

⁸ NÓBREGA, Adhemar. Villa-Lobos na Europa. *Diário Trabalhista*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1947. MVL, L49-068A.

⁹ *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 set. 1947. MVL, L49-069E.

¹⁰ *O Dia*, São Paulo, 30 jul. 1947. MVL, L49-069E.

¹¹ *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 out. 1944. MVL, L49-006I.

¹² Apud PATYKULA, John. A look at the 1956 premiere of Villa-Lobos’ immortal ‘Concerto for Guitar’, performed by Andrés Segovia. *Classical Guitar* [online]. Disponível em: <<http://classicalguitarmagazine.com/a-look-at-the-1956-premiere-of-villa-lobos-immortal-concerto-for-guitar-performed-by-andres-segovia/>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

brasileiros e no exterior? E que elementos *extramusicais* – presentes na experiência histórica concreta de Villa-Lobos – seriam esses?

Uma leitura – ainda que não exaustiva – da imensa massa de textos sobre cultura publicados na imprensa brasileira na primeira metade do século XX sugere que a difusão da música erudita nacional – e das artes cultas, como um todo – no exterior, no contexto de construção dos cânones da produção modernista e da busca por uma identidade nacional, esteve fortemente presente no *horizonte de expectativas*¹³ dos círculos intelectuais do país desde então. Nesse sentido, ao convulsionar o cenário da música erudita de seu tempo, incorporando novos estilos, técnicas, materiais, processos de composição e temáticas, Villa-Lobos também parece ter sido, paradoxalmente, o produto de uma profecia autorrealizável: havia no horizonte – conforme discutirei especialmente nos dois primeiros capítulos da tese – a expectativa por um nome capaz de transpor os limites nacionais de reconhecimento da música erudita feita no Brasil, e Villa-Lobos, ainda que de forma sinuosa e imprevista, atendeu a essa expectativa, que se constituía – à la Brás Cubas – como uma *ideia fixa*.

A imprensa foi a arena e o instrumento privilegiados de discussão sobre os devires da difusão cultural do país, ao reivindicar dos poderes públicos – em especial, do Ministério das Relações Exteriores – uma ação sustentável e vigorosa em prol da cultura erudita. Revisitar com olhar crítico essas discussões é como remexer no baú de ossos da vida musical do Brasil: num país que a partir da década de 1930 passou a cultuar a mestiçagem e a “democracia racial” como símbolos identitários, as discussões culturais dessa mesma época evidenciam marcos excludentes, demonstrando um fosso entre práticas e representações sociais e culturais. Parafraseando Maria Clementina Cunha, em trabalho já clássico sobre o carnaval carioca, não se trata de negar a importância dessa imagem e a dimensão alcançada por ela, mas de escutar os seus ecos com mais cuidado, “revisitando as sonoridades, intensidades e

¹³ De acordo com Reinhart Koselleck, algo se pode dizer a respeito da expectativa engendrada por certos grupos sociais: “também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto”. O horizonte de expectativas, por isso, é tecido a partir do espaço de experiência dos sujeitos históricos. KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa. In: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2006, pp. 305-327, p. 310.

dissonâncias perdidas”.¹⁴ Buscava-se, também, erigir no exterior uma imagem do Brasil que escapasse à velha representação de que seríamos um país de analfabetos.

Nesse sentido, a presente pesquisa busca examinar os caminhos e descaminhos históricos da construção da ideia de *música brasileira* a partir da carreira internacional de Villa-Lobos e de sua articulação com artistas estrangeiros em visita ao Brasil, com enfoque em sua relação com o continente americano em meados do século XX. Os objetivos de pesquisa articulam-se a um problema central: Villa-Lobos construiu para si a autoimagem de missionário, uma espécie de catequizador capaz de converter, por meio da música, uma massa inculta em um povo qualificado para uma nação civilizada e moderna. A linguagem musical serviria, nessa perspectiva, como instrumento para o progresso material e intelectual da nação. A instrumentalização da linguagem musical manifestou-se em duas vias: a pedagógica – por meio do programa de educação musical implementado por Villa-Lobos ao longo dos governos Vargas (1930-1945) – e a diplomática – especialmente a partir da década de 1930, quando Villa-Lobos atuou como representante da música em países da América e da Europa. Apesar da imensa importância da atuação do músico no exterior, o assunto ainda não recebeu por parte da historiografia a devida atenção.

Heitor Villa-Lobos talvez seja o mais emblemático criador musical de toda a história do Brasil. Presente, ainda que não de forma ostensiva, nos cânones da música erudita do século XX como o mais célebre compositor do continente americano, ele figura no imaginário cultural de nossa época como o fundador de uma *linguagem musical brasileira*, capaz de realizar a síntese entre procedimentos composicionais ditos “universais” – de matriz europeia – e o patrimônio nacional-popular brasileiro de origem rural ou urbana. Ele ajudou a criar, no exterior, a imagem de um Brasil pujante, primitivo e ao mesmo tempo moderno. Tratava-se, portanto, de uma dupla instrumentalização da música: educar sensibilidades e escutas no nível doméstico e promover no exterior uma imagem positiva do país. A presença do compositor nos palcos internacionais foi mais frequente a partir de 1944, quando pôde se dedicar quase por inteiro à regência e à elaboração de obras sob encomenda. Em 1952, afirmou à imprensa

¹⁴ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 15.

brasileira: “Hoje não sou apenas o maestro do Brasil. Com mais propriedade, direi que sou o maestro do mundo”.¹⁵

O conceito de *diplomacia cultural* tem sido fundamental para a compreensão do lugar da música e dos músicos na configuração das relações internacionais na primeira metade do século XX.¹⁶ Uma das vantagens da utilização do conceito é a de articular questões culturais e políticas nacionais com fenômenos supranacionais e globais, expondo o modo como as discussões artísticas *modificam e são modificadas* pelas dinâmicas políticas e diplomáticas, além de enfatizar a importância da cultura nas relações internacionais. Cientes do papel crucial desempenhado por atores não-governamentais, como literatos, músicos, artistas plásticos, professores e outros emissários culturais, estudiosos têm reconhecido esses sujeitos como embaixadores e diplomatas informais. De acordo com Jessica Gienow-Hecht, a diplomacia refere-se, assim, não apenas às relações estatais conduzidas por funcionários públicos, mas, cada vez mais, a outras formas de negociação aberta ou encoberta por indivíduos que agem, às vezes de forma involuntária, em nome do Estado.¹⁷ Os músicos e estudiosos referidos nesta tese agiram, nesse sentido, como verdadeiros diplomatas informais do Brasil, e essa constatação não possui, *a priori*, qualquer juízo de valor sobre possíveis consequências benéficas ou negativas da ação desses sujeitos.

O artigo “As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX”, de Anaïs Fléchet, é um marco nos estudos sobre músicos-diplomatas brasileiros. A autora questiona o lugar da música nas políticas culturais promovidas pelo Ministério das Relações Exteriores, bem como os compositores e intérpretes escolhidos para promover a imagem oficial do país no exterior. Ao traçar uma linha evolutiva da política musical do Itamaraty desde o século XIX, a antropóloga alerta sobre as possibilidades analíticas advindas do conceito de *diplomacia musical*, que propõe compreender as viagens de músicos ao exterior

¹⁵ “SOU O maestro do mundo!”. *Folha da Manhã*, Recife, 16 dez. 1952. MVL, L31-30A. Cf. também, no mesmo livro de recortes, os itens 34E e 36B.

¹⁶ As referências principais nesse campo de estudos são: GIENOW-HECHT, Jessica. *Sound diplomacy: music and emotions in transatlantic relations, 1850-1920*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009; FLÉCHET, Anaïs. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. *Escritos*, Rio de Janeiro, ano 5, v. 5, p. 277-256, 2011; MARÈS, Antoine & FLÉCHET, Anaïs. Introduction. *Relations internationales*, Paris, n. 155, p. 3-9, mar. 2013; e DUMONT, Juliette e FLÉCHET, Anaïs. “Pelo que é nosso!”: a diplomacia cultural brasileira no século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 203-221, 2014.

¹⁷ GIENOW-HECHT, Jessica. *Sound diplomacy...*, op. cit., pp. 3-4.

para além de iniciativas individuais.¹⁸ Uma das proposições da autora é a de que a música “contribuiu para a criação de uma diplomacia original ao longo do século XX, oferecendo – junto com o cinema – um dos maiores sucessos das políticas culturais do Itamaraty”.¹⁹

Embora as primeiras políticas culturais do Brasil – como um corpo sistematizado de iniciativas de organização, controle e difusão da cultura – tenham sido criadas apenas a partir de 1930, a tradição dos músicos-diplomatas não foi uma invenção da dita “Revolução de 1930”. O sucesso de Carlos Gomes na Itália, na década de 1870, e a nomeação do compositor e pianista Brasília Itiberê da Cunha – que entrou de maneira oficial no corpo diplomático em 1871 – para a legação do Brasil no reino da Itália, foram iniciativas importantes de diplomacia musical, e ocorreram muitos anos antes da ação de Villa-Lobos no exterior. Já na República, Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno foram citados, em documentos do Itamaraty, como exemplos de sucesso da música brasileira na Europa.²⁰ Oswald (1852-1931) foi cônsul do Brasil em Le Havre, na França, encaixando-se na singular condição de diplomata *oficial* e músico.²¹ E Nepomuceno (1864-1920), o compositor brasileiro mais proeminente nas duas primeiras décadas do século XX, também teve ampla experiência como diplomata cultural: estreou em Buenos Aires a ópera *Abul*, em 1913, e regeu o concerto de abertura da Conferência Pan-americana de 1906, no Rio de Janeiro, a convite do Barão do Rio Branco.²²

As viagens de Villa-Lobos não constituíam, portanto, uma novidade no cenário brasileiro da música erudita, representando mais uma continuidade da experiência do Itamaraty com a difusão musical do que uma ruptura absoluta – ideia que, por sua vez, é mais uma das memórias construídas pelos movimentos modernistas e pelas forças que chegaram ao poder com o movimento civil-militar de 1930. Entretanto, a imagem de Villa-Lobos como o embaixador musical brasileira *por excelência*, cultivada por ele e por intelectuais e políticos próximos, é fruto de um processo histórico singular, que esta tese busca discutir de maneira aprofundada. Ao longo do século XX, a imagem do compositor revestiu-se de tamanha

¹⁸ FLÉCHET, Anais. As partituras da identidade..., op. cit., p. 228-230.

¹⁹ Ibidem, p. 229.

²⁰ Ibidem, p. 233-234.

²¹ HENRIQUE Oswald – verbete. In: *Música Brasilis* (website). Disponível em: <<http://musicabrasilis.org.br/compositores/henrique-oswald>>. Acesso em: 4 abr. 2019.

²² PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

importância que, nas palavras de Paulo Vinícius Garcia, servidor de carreira do Itamaraty, saber falar de Villa-Lobos nos meios diplomáticos é quase um dever patriótico:

Torna-se praticamente desnecessário, dada a já ilustrada relação íntima entre nacionalismo e música, mencionar a importância da música “nacional” no exercício da diplomacia. Todo diplomata brasileiro, argentino ou espanhol deve estar preparado para, quando necessário, apontar Villa-Lobos, Alberto Ginastera e Manuel de Falla como, respectivamente, os grandes nomes da música erudita de seus países.²³

A importância do Itamaraty para Villa-Lobos é considerável a ponto de o primeiro livro biográfico sobre o compositor, de autoria do também diplomata Vasco Mariz, ter sido publicado em 1949 pelo próprio ministério – conforme veremos adiante. Também foram do Itamaraty diversas iniciativas de apoio ao compositor ao longo dos anos.²⁴

Além disso, a pesquisa debruçou-se – não só, mas principalmente – sobre a atuação de Villa-Lobos no continente americano: as redes de sociabilidade construídas, os diálogos e disputas no meio musical, a problemática dos modernismos do continente americano e sua relação com a Europa, a dialética entre o “alheio” e o “próprio”, o universal e o local, o europeu e o autóctone... Conforme discuto ao longo da tese, essas questões foram experimentadas e debatidas por compositores e outros intelectuais. As elites culturais americanas tomaram para si a tarefa de refundar a arte de seus países e de educar a população para a apreciação das músicas nacionais. E essa dupla busca teve nos nacionalismos musicais a sua máxima realização. Músicos e estudiosos dos Estados Unidos, do Chile, do México, do Brasil e da Argentina se viram, de repente, no mesmo barco. O cosmopolitismo radical da

²³ GARCIA, Paulo Vinícius dos Santos. “*Caos em lugar de música*”: Dmitri Shostakovich, Heitor Villa-Lobos e a relação entre arte e política em regimes autoritários do século XX. Brasília: Instituto Rio Branco/MRE (Dissertação de Mestrado), 2008, p. 15.

²⁴ Não por acaso, na área sobre diplomacia cultural, o site do Ministério das Relações Exteriores dá a dimensão da importância atribuída à música brasileira como elemento de relações culturais: “A música é a manifestação cultural brasileira mais conhecida e respeitada no exterior. O Brasil faz parte de seletos grupos de nações cuja produção musical está imortalizada no patrimônio artístico da humanidade, destacando-se pela variedade de estilos e contínua renovação de compositores e intérpretes. O samba e a bossa nova são as referências musicais mais facilmente associadas ao Brasil pelo ouvinte estrangeiro, mas há interesse crescente por outros gêneros, como o chorinho e o forró. O Brasil também é destaque em salas de concerto, haja vista a frequência com que peças de compositores brasileiros são incluídas no repertório de alguns dos principais solistas e orquestras internacionais. A música brasileira continua a exercer influência na obra de artistas dos mais diversos estilos e é presença assídua nas programações das rádios e plataformas de streaming pelo mundo”. BRASIL. MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Música. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural-mre/19485-musica>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

chamada *belle époque* – denunciado por escritores como Lima Barreto (1881-1922) como um descompasso risível entre uma nação idealizada e a complexa realidade nacional²⁵ – estava em descrédito: era preciso construir o próprio, dialogando com o alheio. Havia no ar um complexo de inferioridade por parte da música americana, diagnosticada pelo próprio Villa-Lobos. Para ele, isso se devia ao fato de que seus críticos, invariavelmente, julgavam a música americana com base em padrões estabelecidos pelos mestres europeus. Os músicos americanos irmanavam-se, nesse sentido, e agora buscavam dialogar com a Europa de frente.

A problemática desenvolvida ao longo da pesquisa e aqui resumida difere consideravelmente do projeto inicial, intitulado *Presença de Arminda: memória, música e nação no Museu Villa-Lobos (1956-1985)*. O objetivo principal era explorar o papel de Arminda, segunda esposa de Villa-Lobos, na construção *post-mortem* das suas memórias, por meio, principalmente, de suas ações como diretora do Museu Villa-Lobos (entre 1960 e 1985). Esses foram os primeiros esforços no sentido de compreender a lógica da produção de documentos que servem de fontes aos estudos villa-lobianos e de problematizá-los à luz da disciplina histórica. É o que o historiador Sidney Chalhoub chama de *leitura a contrapelo* dos documentos: a necessidade de compreender a especificidade de sua produção, interrogando-os quanto à intencionalidade e ao contexto histórico em que foram engendrados.²⁶ Essa leitura a contrapelo nasce da necessidade de problematizar a construção de uma memória “oficial” – termo controverso, mas adotado com o sentido de hegemônico – sobre Villa-Lobos e de incitar a instituição a construir uma profunda reflexão teórica, metodológica e ética sobre a natureza do trabalho *com a memória* e a nossa responsabilidade como pesquisadores neste processo.

Porém, no decorrer da pesquisa, tive contato com uma vasta documentação referente ao período entre 1920 e 1959 – especialmente a partir de 1945, o que coincide com um período da trajetória de Villa-Lobos menos abordado em trabalhos historiográficos. Destacase, nesse conjunto documental, a correspondência pessoal de Villa-Lobos, com cerca de 4.500 itens compostos por cartas, ofícios, memorandos, telegramas, cartões postais e cartões de

²⁵ Cf. BELCHIOR, Pedro. *Tristes subúrbios: literatura, cidade e memória em Lima Barreto (1881-1922)*. Niterói: Eduff, 2017, especialmente o cap. 2.

²⁶ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009; e *Visões da liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

visitas. Tornou-se evidente, numa primeira análise desses documentos, a grande quantidade de representações diplomáticas oficiais, instituições civis de difusão cultural, orquestras, grupos de câmara, gravadoras, artistas e empresários estrangeiros. Esses documentos permitiram vislumbrar a amplitude das redes de sociabilidade construídas por Villa-Lobos no exterior, bem como a preocupação em tornar conhecida sua obra no mundo.

Minha busca inicial estava orientada pela problemática da construção de memórias *de* e *sobre* Villa-Lobos,²⁷ mas a análise desse conjunto documental despertou minha atenção para a relação entre música, política e diplomacia. Juntou-se a isso a percepção de que há um silêncio da bibliografia a respeito de um vasto período da trajetória do compositor e, também, das memórias posteriores sobre sua vida e obra. Esse silêncio fez crescer o meu interesse pela música como elemento das relações internacionais, e a relevância dessa parceria para o Brasil na primeira metade do século XX. Tal problemática impôs-se ao longo da pesquisa, o que me levou a refazer meus questionamentos a respeito dos acervos documentais selecionados desde o primeiro momento. A ampliação da problemática de pesquisa deu mais relevância aos estudos sobre música e relações internacionais, sem abandonar de todo a questão da memória para o entendimento da trajetória de Villa-Lobos.

O corpus documental da pesquisa abrange, essencialmente, os acervos de diferentes tipologias sob a guarda do Museu Villa-Lobos – correspondência, recibos, contratos, anotações pessoais, programas de concertos e recortes de periódicos, além de obras biográficas e textos diversos sobre o compositor publicados antes de sua morte – e os

²⁷ O conceito de memória é aqui compreendido como “uma força ativa, que molda, que é dinâmica (...) e dialeticamente relacionada ao pensamento histórico”, e não um simples “receptáculo passivo ou um sistema de armazenagem, um banco de imagens do passado”. De acordo com Raphael Samuel, “a memória é historicamente condicionada (...) porta a marca da experiência”. SAMUEL, Raphael. “Teatros de memória”. *Projeto História*, 14, São Paulo, Educ, fev. 1997, p.44. Além disso, segundo o Grupo Memória Popular, “a memória é, por definição, um termo que chama a nossa atenção não para o passado, mas para a relação passado-presente. É porque ‘o passado’ tem esta existência ativa no presente que é tão importante politicamente”. Por conseguinte, “toda atividade política é intrinsecamente um processo de argumentação e de definição histórica”: se “memórias do passado são (...) um tipo de geologia, sedimentação seletiva de vestígios do passado” os profissionais da história não podem minimizar o “significado político da história” e as maneiras pelas quais “um argumento histórico opera como uma força política.” Grupo Memória Popular. “Memória popular: teoria, política, método”. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto e KHOURY, Yara Aun.(Orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo, Olho d’Água, 2004, p. 287.

memorandos e relatórios da Divisão Cultural do Itamaraty²⁸ entre 1937 e 1959, sob a guarda do Arquivo Histórico do Itamaraty, no Rio de Janeiro, além de documentos expedidos e recebidos por representações brasileiras em cidades visitadas por Villa-Lobos – especialmente Buenos Aires (1935), Berlim (1936) e Montevideú (1940).

Os livros de recortes de periódicos são compostos por cerca de 36 mil recortes, reunidos por diferentes instituições e pessoas (agências de *clipping* de notícias, representações diplomáticas do Brasil no exterior e de países estrangeiros no Brasil, além do próprio Villa-Lobos e de suas companheiras Lucília e Arminda, em diferentes períodos) e organizados em 56 álbuns compostos com materiais publicados entre as décadas de 1910 e 1960 (incluindo o período *post-mortem* de Villa-Lobos). Os referidos livros de recortes foram totalmente digitalizados pelo Museu na década de 2000, e reúnem artigos produzidos por uma gama diversificada de jornais e revistas do Brasil e do exterior. Apesar de constituir um grande manancial de informações sobre a experiência histórica de Villa-Lobos, a coleção de recortes, tal como foi organizada durante a vida do compositor e devido à precibilidade do papel-jornal, impõe limites e problemas para a pesquisa, tais como a falta de identificação de autoria de alguns textos, da data e do título do periódico, além de danos físicos que tornam ilegíveis alguns trechos. Ao examinar essa coleção, os temas que privilegiei, relacionados à problemática de pesquisa, foram: matérias sobre viagens de Villa-Lobos ao exterior – em especial ao continente americano – e a recepção crítica nesses países; entrevistas de Villa-Lobos a órgãos de imprensa brasileiros e estrangeiros, nas quais o compositor estabelece marcos de memória sobre sua trajetória e representações sobre sua obra e sobre o papel social da música; reportagens sobre apresentações de músicos brasileiros no exterior; e matérias sobre a relação de Villa-Lobos com os diversos governos com os quais se articulou, em especial o de Getúlio Vargas (1930-1945), ao longo do qual liderou um inédito programa de educação musical.

²⁸ Em 1937 foi criado o Serviço de Cooperação Intelectual, ligado ao Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, convertido, em 1938, em Divisão de Cooperação Intelectual. Em 1945, com uma reforma no Itamaraty, é criada a Divisão Cultural, submetida ao Departamento Político e Cultural. Cf. FLÉCHET, Anaïs e DUMONT, Juliette. “Pelo que é nosso”..., op. cit.

Esse rico e robusto acervo constitui o principal corpus documental da tese.²⁹ A exploração exaustiva desse conjunto me permitiu entrever novas possibilidades analíticas e novas narrativas sobre a já mencionada ideia fixa que fez brilhar os olhos de muitos músicos, jornalistas, escritores e entusiastas da música erudita brasileira no início do século XX: a internacionalização da música brasileira – ou, como nos dizeres daquela época, a “universalização” da “nossa música”. A reivindicação pela produção de “música nacional” (afinada com o nacionalismo político e cultural da época), bem como o desejo de que ela fosse amplamente reconhecida no exterior, foi uma ideia produzida e reiterada nas páginas da imprensa, o que a torna um objeto especial de análise. Os periódicos brasileiros da imprensa hegemônica – especialmente os jornais diários de maior circulação do Rio de Janeiro e de São Paulo – não apenas registraram de modo passivo as discussões do meio musical, mas reverberaram e reivindicaram, ao seu modo, o pleito de parte das elites culturais pela divulgação no exterior de um Brasil culto, afinado com a produção musical erudita da Europa. Em alguns momentos, como pretendo discutir no capítulo 3, a imprensa, por meio de seções dedicadas à crítica de música erudita, praticamente militou a favor da difusão dessa música no exterior, com discursos muitas vezes baseados em preceitos racistas, xenófobos e elitistas, além de um ataque frontal à música popular urbana, muitas vezes dita “popularesca”.

A importância da imprensa como fonte de informações históricas – e registros da memória social em seu processo de intervenção e ação – me levou a complementar a pesquisa com consultas à hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (www.bn.gov.br/hemeroteca), de modo a responder melhor às questões propostas em cada capítulo da tese. Ao contrário dos livros de recortes, que abarcam periódicos do Brasil e do exterior (analisados em seu conjunto), a pesquisa na base de dados da BN privilegiou periódicos da imprensa hegemônica

²⁹ Na perspectiva da história social, a imprensa é aqui vista e interpretada como uma força que institui e constitui o mundo social, e não um simples “retrato fiel” da “realidade”. Sempre que possível, as matérias jornalísticas aqui citadas são analisadas conforme os interesses (políticos, culturais, sociais) de seus autores. CRUZ, Heloísa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosario da Cunha. "Na oficina do Historiador: conversas sobre história e imprensa". *Projeto História*, São Paulo, PUC/SP, n.35, p. 253-270, dez. 2007. De acordo com Darnton e Roche, a imprensa é uma “força ativa da vida moderna, muito mais ingrediente do processo do que registro dos acontecimentos”. DARNTON, Robert e ROCHE, Daniel (orgs.) *Revolução impressa: a imprensa na França 1775-1800*. São Paulo, Edusp, 1996.

do Rio de Janeiro – como o *Diário de Notícias*, a *Gazeta de Notícias*, o *Correio da Manhã*, *O Jornal* e outros –, pelo generoso espaço que dedicavam à música erudita e pela proximidade desses órgãos com Villa-Lobos e sua “constelação” de colaboradores intelectuais. A pesquisa foi feita através do uso de palavras-chave relacionadas às questões e problemáticas de cada capítulo. Também consultei de forma mais pontual os acervos privados de dois jornais não incluídos na base de dados da BN: *O Globo* (<http://acervo.oglobo.globo.com>) e *O Estado de S. Paulo* (<http://acervo.estadao.com.br>). No contexto internacional, consultei o acervo digital do *The New York Times* (<http://timesmachine.nytimes.com>). Além de ser o jornal de maior circulação dos Estados Unidos, é sediado na cidade escolhida por Villa-Lobos como a sua base naquele país, e para ele escreviam dois críticos – Olin Downes e Lisa Peppercorn – fundamentais para a divulgação da obra de Villa-Lobos no exterior.

A correspondência de Villa-Lobos é outro conjunto documental importante para esta pesquisa. O acervo é composto de cartas, telegramas, cartões de visita e bilhetes. O conjunto desse acervo é importante pelas questões que permitiu responder: de que forma se construiu, entre Villa-Lobos e seus pares latino-americanos e estadunidenses, uma rede de sociabilidade? Quais as razões do significativo investimento na constituição dessa rede? Dito de outra forma, as relações pessoais e/ou institucionais serviram a quais objetivos e propósitos? Desse imenso conjunto, priorizei a seleção e a análise de cartas que tematizam as relações com pessoas e instituições internacionais estabelecidas por Villa-Lobos ao longo de sua carreira musical e que apresentam vestígios sobre as pontes no exterior construídas por ele entre as décadas de 1920 e 1950. Busquei analisar o processo de aproximação de Villa-Lobos com agentes estatais, regentes, músicos, críticos musicais, estudiosos, instituições governamentais (embaixadas, consulados, legações), organizadores de festivais musicais, cineastas, empresários e outros. A seleção de destinatários e remetentes englobou sujeitos e instituições pertencentes ao Estado, à iniciativa privada e à sociedade civil.

Das leituras da correspondência de Villa-Lobos, depreende-se uma significativa teia de contatos. Nelas também é possível constatar a complementaridade entre o interesse próprio – a aquisição de capital simbólico e financeiro, o prestígio individual – e os interesses do Estado – divulgar a *música brasileira* no exterior, criar vínculos institucionais, instrumentalizar a música para fins da diplomacia oficial. Muitas vezes esse limite era precário, quase indistinguível, fundindo interesses públicos e privados. A documentação evidencia também um caráter *mundano* e cotidiano: trata de pedidos, “carteiradas”, “conhecimentos” no Ministério, na Reitoria... Tal documentação permite ver os músicos como

sujeitos históricos destituídos de uma suposta dimensão “sagrada” e envoltos na teia das relações sociais e em suas atividades intelectuais, muitas vezes, inclusive, dependentes do Estado, com o qual estabeleceram em alguns casos uma relação simbiótica, a fim de garantir a consecução de suas carreiras no exterior.

Por fim, a consulta à documentação da Divisão Cultural do Itamaraty permitiu mapear e compreender as estratégias de difusão da música brasileira pelo órgão – especialmente a partir de 1945, quando passa a agir com maior desenvoltura – e o papel de Villa-Lobos nessas políticas culturais. Conforme já constatou Anaïs Fléchet, a política musical do Itamaraty apresentou, em diferentes momentos históricos, um descolamento relativo sobre a política cultural dos governos brasileiros,³⁰ sintomático da tradição de pragmatismo da instituição e da tensão entre submeter-se aos ditames do Estado – do qual é tributária – e manter diálogo aberto com tendências, movimentos e instituições internacionais. Entre 1930 e 1945, o Itamaraty foi um dos três órgãos estatais encarregados da diplomacia cultural brasileira, junto do Ministério da Educação e Saúde e do Departamento de Imprensa e Propaganda, o que – como veremos ao longo da tese – causou dissonâncias e episódios de colaboração intraestatal. Com o ocaso do Estado Novo, e o posterior desinteresse de sucessivos governos em empreender políticas culturais mais sólidas, o Itamaraty, por meio da Divisão Cultural, foi o maior promotor da música brasileira de concerto no exterior, desenvolvendo uma política de produção e distribuição de discos e publicações, além de pagamento de bolsas e ajuda financeira a músicos residentes no exterior.

Tendo em vista a importância histórica e artística de Villa-Lobos, não surpreende que já tenham sido inventariados cerca de 40 livros de caráter biográfico ou memorialístico sobre o compositor, em diversos idiomas.³¹ A obra inaugural do gênero foi produzida, entre 1946 e 1947, pelo diplomata e musicólogo Vasco Mariz, e publicada em 1949 pelo Ministério das

³⁰ FLECHÉT, Anaïs. *As partituras da identidade...*, op. cit.

³¹ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*. 2ª ed. Curitiba: Parangolé, 2009, p. 27.

Relações Exteriores, a partir de diversas entrevistas concedidas pelo músico ao autor.³² O livro pode ser considerado uma das “imagens-matriz” do compositor – todos os demais escritos biográficos tiveram como base essa narrativa inaugural. A obra *Romance de Villa-Lobos*, de C. Paula Barros, publicada em 1951, constitui outro marco de memória sobre o compositor.³³ Barros era amigo de Villa-Lobos, e sua obra, com estilo narrativo grandiloquente e épico, foi escrita sem qualquer pretensão a uma “verdade histórica” dos fatos, tendo sido elaborada a partir das conversas do autor com o célebre amigo. O próprio Barros afirma, no prefácio, que a obra foi “ditada” por Villa-Lobos. Se a biografia de Mariz endossa a identidade que o compositor quis construir para si, a de Barros vai além, ao narrar com requintes de fantasia as aventuras e desventuras de Villa-Lobos em seu caminho rumo ao reconhecimento artístico na maturidade.

Em um caminho alternativo e paralelo ao empreendimento de Mariz, a biografia *H. Villa-Lobos, Ein Komponist aus Brasilien*, publicada pela primeira vez em alemão, em 1972, constitui uma importante contribuição da musicóloga suíça Lisa Peppercorn aos estudos sobre Villa-Lobos. Escrito em linguagem biográfica convencional, que divide a vida do compositor em etapas conforme as “fases de criação musical”, o livro de Peppercorn partiu de diversos artigos produzidos entre os anos 1940 e 1950, quando ela – que conheceu Villa-Lobos na condição de correspondente musical do *New York Times* no Rio – realizou entrevistas com o compositor – a primeira edição em português foi lançada apenas no ano 2000, pela Ediouro. Peppercorn periodiza a vida de Villa-Lobos em três fases: da juventude até 1929, quando o compositor empreendeu uma linguagem musical inovadora e original; de 1930 a 1944, quando se dedicou à educação musical no Brasil, e cujas implicações políticas e ideológicas são apresentadas sem crítica; e de 1944 a 1959, a “fase madura”, na qual, para Peppercorn, Villa-Lobos pouco teria contribuído para a evolução da estética musical, ao meramente reproduzir estruturas musicais tidas como tradicionais na música erudita.

³² MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: ABM/Francisco Alves, 2005. A obra será analisada detidamente no capítulo 1, na medida em que ajuda a compreender o processo de construção de uma memória hegemônica sobre Villa-Lobos.

³³ BARROS, C. Paula. *Romance de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: A Noite, s. d. [1951]. Por sua relevância, também será detidamente analisada no capítulo 1.

O despreço crítico de Peppercorn sobre os últimos 15 anos da carreira de Villa-Lobos é evidente. Sobre a relação do compositor com os Estados Unidos, a musicóloga lança uma hipótese reproduzida, sem crítica, em diversos trabalhos posteriores sobre Villa-Lobos: o perfil conservador do público estadunidense, apegado a formas musicais do período romântico (anteriores às inovações estéticas dos modernismos do século XX), teria determinado uma suposta guinada conservadora na escrita musical de Villa-Lobos, cioso de conquistar o gosto desse público e de obter ganhos materiais. Para Peppercorn, o sul-americano Villa-Lobos teria sido reconhecido, em Paris, por compor “músicas sul-americanas”, sintonizadas com o *exotismo* musical então dominante na capital francesa; no Brasil dos anos 1930, o compositor foi inspirado a escrever música de caráter patriótico e nacionalista, com estética menos inovadora, pois estaria em sintonia com as diretrizes educacionais e políticas de Vargas. O compositor, questiona Peppercorn, “não deixaria, portanto, de ser afetado por esta primeira experiência nos Estados Unidos”.³⁴ A premissa do questionamento da autora não é de todo inválida, mas, ao se concentrar somente na questão estética, na esteira de uma visão tradicional sobre a história da música, o trabalho omite-se de uma discussão mais aprofundada sobre a natureza histórica das relações transnacionais entre músicos e o envolvimento de compositores e músicos brasileiros nas discussões sobre folclore, educação musical e música de concerto no continente americano.

A partir dos anos 1970 e 1980, obras fundamentais passaram a questionar o nacionalismo cultural e o ideário “nacional-popular” criado por grupos modernistas, em especial o de São Paulo, nas décadas de 1920 e 1930. Essas obras investigaram a ideia de “povo” construída pela cultura do modernismo e o processo de folclorização das culturas populares como um processo arbitrário e seletivo, feito por uma reduzida elite cultural com pretensões messiânicas. A obra de Villa-Lobos passou pelo crivo crítico dessa voga de estudos, em que se destacam os trabalhos de José Miguel Wisnik e Arnaldo Contier.

Em *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*, Wisnik buscou compreender a construção da música modernista brasileira na confluência de mudanças

³⁴ PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 136.

culturais em processo desde o final do século XIX.³⁵ Embora não discorde da importância da Semana de Arte Moderna, o autor procura situá-la no contexto da afirmação de uma música nacional, almejada por intelectuais tão díspares como Coelho Neto e Mário de Andrade. A contenda do nacionalismo musical estaria na origem do programa de educação musical de Villa-Lobos e das pesquisas folclóricas levadas a cabo nas décadas seguintes.

Em *Brasil Novo* (1988), Contier investiga as relações entre música e poder e o caráter ideológico da produção musical brasileira dos anos 1920 e 1930.³⁶ O discurso musical, defende o autor, foi um elemento importante da política cultural do governo Vargas, cuja fundamentação bebe da fonte do modernismo e sua busca pelas raízes da “autêntica” cultura popular. O trabalho de Contier – uma tese de livre docência –, ao perscrutar o acervo documental do Museu Villa-Lobos e de outras instituições do Rio e de São Paulo, pode ser considerado o marco principal para a criação de uma linha de investigação crítica sobre Villa-Lobos, na contramão de uma historiografia tradicional da música, feita por musicólogos afinados com o nacionalismo cultural e cujas análises tendiam a assumir sem questionamentos os marcos de memória estabelecidos pelo próprio compositor.

A partir dos anos 1990, em sintonia com mudanças epistemológicas profundas na escrita da história, e especialmente com o advento de uma renovada história social da cultura e da história cultural, os estudos sobre Villa-Lobos e música erudita passam por intensa revisão crítica. Foram questionados o biografismo, no qual incorreram muitos dos estudos de décadas anteriores, e a natureza autoritária do programa de educação musical implantado pelo compositor. Na seara da música e das relações internacionais, alguns desses trabalhos passam a investigar, também, a associação de Villa-Lobos com processos culturais mais amplos da primeira metade do século XX.

A tese de Maria de Fátima Tacuchian, defendida em 1998, é um dos poucos trabalhos acadêmicos que se aprofundam nas relações entre a música brasileira e o pan-americanismo

³⁵ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Ciência e Tecnologia, 1972.

³⁶ CONTIER, Arnaldo D. *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. São Paulo: Tese (livre docência). 2 vols. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

cultural, no contexto da chamada Política da Boa Vizinhança.³⁷ Tacuchian estudou os esforços de intelectuais e agentes estatais dos Estados Unidos no sentido de angariar, em torno do pan-americanismo, o apoio de músicos latino-americanos, entre os quais os brasileiros Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Para isso, consultou arquivos de instituições governamentais envolvidas – o Departamento de Estado, o Birô Interamericano (OCIAA) e a União Pan-Americana, entre outras. O pan-americanismo é apresentado como uma conciliação possível entre os interesses de Estado e os do universo musical do Brasil e dos Estados Unidos, na medida em que ambos fizeram uso dessa ideologia para a consecução de suas agendas próprias, não excludentes, porém não totalmente dependentes entre si. Os anexos da tese de Tacuchian apresentam cópias integrais da documentação referente a Villa-Lobos nos Estados Unidos, de grande valia para o presente trabalho. Pelo teor das questões levantadas por Tacuchian e pelo rol de documentos anexados, a tese é uma das mais importantes referências sobre o tema do pan-americanismo musical.

Já o estudo de Paulo Renato Guérios, publicado em 2003, lança um olhar crítico sobre as memórias construídas *por e sobre* Villa-Lobos.³⁸ O autor procura demonstrar quais as estratégias utilizadas pelo compositor para criar uma determinada imagem de si próprio, como músico “fundador” da música brasileira. Guérios vai a fundo nos escritos do próprio Villa-Lobos e na tradição musicológica de meados do século XX – representada por nomes como Mário de Andrade, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Vasco Mariz – e aborda com olhar crítico o papel do Museu Villa-Lobos, sob a direção de Arminda, na construção de memórias sobre o patrono. O autor busca compreender, à luz da indeterminação dos processos históricos, os acasos e as estratégias do compositor, posteriormente incluídas e sacralizadas em suas memórias como elementos de sua “predestinação”. A solidez argumentativa, o viés crítico e o olhar atento às particularidades da experiência histórica concreta de Villa-Lobos fazem do trabalho de Guérios um dos mais fundamentais estudos sobre o compositor – e o mais importante das últimas décadas.

³⁷ TACUCHIAN, M. F. G. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese de Doutorado em História. São Paulo: FFLCH/USP, 1998.

³⁸ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

Na mesma tradição crítica, a dissertação de mestrado *Um maestro no gabinete* (2003), de Analía Chernavsky, empreende uma profunda revisão de trabalhos historiográficos sobre Villa-Lobos, e focaliza a ação do músico à frente do programa de educação cívico-musical do Distrito Federal e do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), privilegiando o período entre 1932 e 1947.³⁹ O principal mérito do trabalho de Chernavsky é o questionamento de duas imagens tradicionais sobre as relações entre o compositor e o regime varguista, seja a do músico politicamente ingênuo e desinteressado, seja a do intelectual plenamente consciente de suas afinidades ideológicas com Vargas e, por isso, cooptado sem tensões para liderar a educação cívica e artística de crianças e jovens brasileiros. A autora revisita a documentação pertinente à ação de Villa-Lobos nas diferentes instituições em que atuou, e examina as nuances da educação musical e os conflitos de interesse entre Villa-Lobos e o governo Vargas.

A obra *Representing the good neighbor* (2013), da musicóloga estadunidense Carol Hess, é outra importante referência sobre o tema da música e das relações internacionais no continente americano. O trabalho aborda a construção de uma “cultura pan-americanista” e sua expressão na música erudita, nos anos 1930 e 1940.⁴⁰ O foco recai sobre a trajetória dos três mais importantes músicos latino-americanos: Carlos Chávez (México), Heitor Villa-Lobos (Brasil) e Alberto Ginastera (Argentina). Além da adoção de uma linguagem musical nacionalista – pelo menos em algum período de suas carreiras –, eles têm em comum a relação com os Estados Unidos e uma forte inserção no mercado de música estadunidense. Suas obras foram, de algum modo e em diferentes momentos, transformadas *a partir* das relações culturais estabelecidas com o vizinho do norte. A análise de Hess baseia-se em textos publicados por críticos de música erudita em jornais dos Estados Unidos.

Por fim, a presente tese dialoga com três trabalhos recentes e desde já fundamentais sobre Villa-Lobos. A tese do historiador Loque Arcanjo Junior – *Os sons de uma nação imaginada* (2013) – discute as diferentes identidades culturais existentes no conjunto da obra e na trajetória do compositor, com enfoque na relação dele com o americanismo musical do

³⁹ CHERNAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Campinas: Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, 2003.

⁴⁰ HESS, Carol A. *Representing the good neighbor: music, difference, and the Pan American dream*. New York: Oxford University Press, 2013.

musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, e aprofunda a discussão sobre os diferentes “modernismos” constituídos na música villa-lobiana.⁴¹ A dissertação de mestrado de Lurian Lima – *‘Suíte popular brasileira’ na trajetória de Heitor Villa-Lobos* (2017) –, na área de música, é uma das mais instigantes contribuições recentes sobre a trajetória de Villa-Lobos. O texto ilumina aspectos pouco conhecidos sobre a juventude do músico e indaga sobre a relação complexa de sua obra com a música popular urbana do Rio no início do século XX.⁴² Por fim, a tese da historiadora Maria das Graças Gonçalves – *Villa-Lobos, o educador* (2017) – reexamina, a partir de uma vasta e abrangente seleção documental, a política educacional de Villa-Lobos e sua relação com o governo Vargas (1930-1945), e estabelece uma criteriosa investigação sobre a escrita de si e os marcos de memória *de e sobre* Villa-Lobos.⁴³

O presente trabalho desdobra-se em duas frentes. A primeira busca responder de que modo as memórias *de e sobre* Villa-Lobos, construídas ao longo de décadas, ajudaram a constituir uma relação direta e unívoca entre sua obra – considerada o “retrato sonoro” do Brasil – e a nação. O processo de construção de memórias consolidou uma narrativa hegemônica sobre Villa-Lobos que, de tão ecoada, foi assumida por várias pesquisas e orientou boa parte dos trabalhos acadêmicos sobre o tema. A segunda frente busca responder como Villa-Lobos se tornou um diplomata cultural brasileiro e como essa atividade expressou interesses do Estado (em especial o Itamaraty) e dos músicos eruditos, além, é claro, dos interesses pessoais e profissionais do próprio compositor, cioso de conquistar novos mercados, para além do reduzido campo da música erudita no Brasil.

Essas duas dimensões estão presentes na organização dos capítulos e também em seus títulos, que fazem menção a nomes de obras de Villa-Lobos. O primeiro – *Gênese* – busca responder de que modo as diversas passagens em que Villa-Lobos fala sobre si próprio (em entrevistas à imprensa ou textos de sua própria autoria), ao longo de toda a sua trajetória,

⁴¹ ARCANJO JR., Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG (Tese de Doutorado), 2013.

⁴² LIMA, Lurian José Reis da Silva. *‘Suíte Popular Brasileira’ na trajetória de Villa-Lobos: “arte”, “povo” e uma “suíte” à brasileira*. Curitiba: Pós-Graduação em Música/UFPR (Dissertação de Mestrado), 2017.

⁴³ GONÇALVES, Maria das Graças Reis. *Villa-Lobos, o educador: canto orfeônico e Estado Novo*. Niterói: Instituto de História/Universidade Federal Fluminense (Tese de Doutorado), 2017.

ajudaram a cristalizar determinadas imagens e memórias a seu respeito. Estas, (re)produzidas na imprensa e em registros biográficos produzidos ainda em vida e posteriores a sua morte, ajudaram a consolidar uma narrativa hegemônica que embasou a ação de órgãos estatais, como o Museu Villa-Lobos (MVL), e parte substancial dos trabalhos acadêmicos sobre o tema. Parte-se da premissa de que as falas e registros escritos de Villa-Lobos configuram uma *escrita de si*, conforme a proposição de Contardo Calligaris.⁴⁴

Uma vez explorada a construção da *persona* villa-lobiana, o segundo capítulo – *Sul América* – propõe restituir a figura histórica do compositor no interior das principais discussões do universo cultural de seu tempo – em especial, dos movimentos modernistas. Nesse sentido, discute duas expressões bastante frequentes no discurso de Villa-Lobos e de intelectuais contemporâneos, publicadas na imprensa na primeira metade do século XX: nacional e universal. Em várias passagens, Villa-Lobos afirma que, quanto mais se apropriar de elementos da cultura local, mais a produção musical de um país é capaz de se “universalizar”. Ora o nacionalismo musical é valorizado em detrimento de procedimentos e técnicas europeias, ora seus pressupostos são sacrificados em favor de uma visão idealizada da música como linguagem universal, apátrida e sem fronteiras – problema que o capítulo pretende abordar.

O terceiro capítulo – *Saudação a Getúlio Vargas* – discute em que medida Villa-Lobos se estabeleceu como representante dos interesses de sucessivos governos brasileiros e do corpo diplomático brasileiro no exterior. Nele eu procuro discutir o caráter mutualista da relação entre o músico e o Estado. Villa-Lobos foi a peça musical do xadrez geopolítico de Getúlio Vargas, interessado em consolidar a influência do Brasil na América Latina e criar relações amigáveis com os Estados Unidos e a Europa. O compositor, por sua vez, utilizou-se das prerrogativas e dos tentáculos do Estado para promover sua obra e seus interesses pessoais nos países visitados, garantindo uma projeção internacional cada vez maior, a ponto de criar, no pós-guerra, uma carreira majoritariamente voltada para o exterior.

⁴⁴ CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, pp. 43-58, 1998, p. 45.

Por fim, o quarto capítulo – *New York Skyline Melody* – focaliza a importância de Villa-Lobos no processo de aproximação cultural entre os Estados Unidos e países latino-americanos, incluindo o Brasil, nas décadas de 1930 e 1940 – a chamada Política da Boa Vizinhaça. A primeira parte investiga a ação de Villa-Lobos nos bastidores da gravação do disco *Native Brazilian Music*, gravado durante a visita do maestro britânico Leopold Stokowski, radicado nos Estados Unidos, e da All-American Youth Orchestra ao Rio de Janeiro, em 1940. A segunda parte analisa a importância de Villa-Lobos e Carmen Miranda nas relações culturais entre os dois países, problematizando as sucessivas polêmicas sobre eles na imprensa e as clivagens criadas pela crítica musical entre o erudito e o popular.

1 GÊNESIS: a imprensa e a construção de memórias *de e sobre* Villa-Lobos

“Villa-Lobos: verdadeiramente gênio ou simplesmente cabotino?”. O título de uma matéria da *Revista da Semana*, publicada em 1950, expõe as calorosas discussões, construídas e estabelecidas *na e pela* imprensa em meados do século XX, a respeito do compositor, uma figura muito presente – não raro de forma incendiária – no periodismo brasileiro. Assinado por Armando Pacheco, o texto (re)constrói uma imagem de Villa-Lobos bastante conhecida e compartilhada por produtores e leitores de notícias daquele período: a de um compositor de renome situado em uma espécie de *entrelugar* de herói e anti-herói, incensado e vilipendiado, educador abnegado e oportunista político. Não é raro que algumas dessas imagens, apesar de contraditórias, figurem no mesmo texto – nesse, por exemplo, Villa-Lobos é perfilado como alguém “do contra” que “investe contra tudo com uma fúria iconoclasta bem sintomática de sua perene juventude espiritual, ou, se o quiserem, de sua reconhecida independência de atitudes”. Mas é uma fala do compositor que melhor resume um dos pilares de sua *persona* pública: “de elogios e xingamentos estou calejado. Sempre fui fiel a mim mesmo e à minha arte”.⁴⁵ Falem mal, mas falem de mim; ou: reconheçam os meus defeitos e virtudes como pessoa e artista, mas jamais duvidem da fidelidade que devotei a mim mesmo, da minha genuína *sinceridade*. É o que parecia dizer a Villa-Lobos a cada elogio rasgado ou, principalmente, a cada crítica virulenta publicada na imprensa.

Com efeito, a sinceridade passou a constituir, principalmente a partir do século XVIII, um dos principais valores da modernidade.⁴⁶ Invenção do Ocidente, a fidelidade ao *eu* – maximizando a verdade interior em detrimento de uma verdade objetiva, exterior ao sujeito – ganhou materialidade, sobretudo, com o surgimento da chamada *escrita de si*. Diários, memórias e autobiografias passaram a instituir um espaço confessional e constituinte do indivíduo, ele próprio uma “construção” do ser moderno, em que as rupturas e a quebra da tradição desafiam a instaurar narrativas de si. Conforme Contardo Calligaris, “narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de

⁴⁵ PACHECO, Armando. Villa-Lobos: verdadeiramente gênio ou simplesmente cabotino? *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1950. MVL, LR 26-011A.

⁴⁶ TRILLING, Lionel. *Sinceridade & autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: Ed. É Realizações, 2014 [1971].

inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo”.⁴⁷ Tamanha importância direcionada ao *eu* trouxe discussões a respeito do paradoxo, diagnosticado pelo crítico literário Lionel Trilling, sobre o peso da dimensão pessoal na obra artística. Afinal, embora se reafirme a inseparabilidade do produto de arte em relação ao sujeito que a formulou, o discurso de muitos artistas tendeu, nos últimos séculos, a valorizar uma suposta transcendência da obra em relação ao eu, numa espécie de “ambição ao poder xamanista” – “não fui eu, mas o vento ou o espírito, quem proferiu aquelas palavras”.⁴⁸ Com base nessa visão, passou-se, conforme Trilling, ao postulado da “existência exclusivamente estética” do artista, na qual a *persona*, e não um suposto *eu* verdadeiro, deveria se impor à análise, como se o artista produzisse uma máscara ou representação de si mesmo.⁴⁹

Cioso de seu lugar na vida cultural do país, Heitor Villa-Lobos teve papel ativo na construção de determinadas imagens de si. Para tanto, fez uso de estratégias de invenção de uma figura pública pela qual gostaria de ser reconhecido pelos contemporâneos e pela posteridade. Conforme busco argumentar neste capítulo, a imprensa foi o principal instrumento de construção da imagem pública de Villa-Lobos. O compositor foi representado em páginas de periódicos nacionais e estrangeiros como um criador tão selvagem, instintivo e vibrante quanto as florestas virgens do Brasil, um músico cuja tenacidade criativa e ausência de rigor autocrítico – características apontadas por alguns críticos como uma das razões da oscilante qualidade do conjunto de sua obra – teriam paralelo com a “juventude” de um país em formação.

O compositor jamais escreveu um livro autobiográfico, e suas escritas de si – materializadas em memórias ou notas autobiográficas – são relativamente poucas, e serão aqui analisadas. Entretanto, é inequívoco afirmar que Villa-Lobos foi uma das personalidades culturais mais presentes na imprensa, especialmente nos grandes diários do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nas muitas investidas de editores, críticos e repórteres sobre a figura do maestro, frequentemente eram publicadas matérias de cunho bombástico ou sensacionalista

⁴⁷ CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, 1998, p. 49.

⁴⁸ TRILLING, Lionel. *Sinceridade & autenticidade...*, op. cit., p. 19.

⁴⁹ *Ibidem*, loc. cit.

com base em suas falas intempestivas, tantas vezes cavadas por jornalistas ávidos por polêmica. Villa-Lobos também foi o compositor brasileiro mais escrutinado pela crítica de música erudita, e sua assunção nas páginas da imprensa ora anuncia a chegada de um verdadeiro messias da música nacional, ora denuncia a prevalência de um impostor sob a alcunha de gênio. O compositor angariou simpatia e ódio, mas, em vida, jamais deixou de pautar a imprensa, com a qual se articulou em busca da consagração artística. Um registro da importância da imprensa para a carreira de Villa-Lobos é explicitada num artigo do compositor César Guerra Peixe (1914-1993), escrito em 1988:

[Villa-Lobos] soube se promover às pampas, à custa de muita tolice que dizia aos amigos, em especial àqueles que tinham ao seu alcance as páginas da imprensa. Sua inteligência atingia não só os que escrevinhavam livros como os que ocupavam cargos políticos. Usando dos meios que o Estado Novo favorecia, dava vazão a um de seus talentos, que era do *marketing*, Villa-Lobos já tinha a intuição do *marketing* [...].⁵⁰

Embora se deva matizar a intencionalidade por trás da afirmação de Guerra Peixe – que em vida foi um dos desafetos de Villa-Lobos, mas que lhe prestou homenagens *post mortem* –, trata-se da memória de um contemporâneo do compositor. No olhar de Guerra Peixe, Villa-Lobos soube se promover por meio de amigos e conhecidos da imprensa, e foi audaz ao se utilizar das facilidades abertas pelo regime de Getúlio Vargas para construir e perpetuar imagens de si.

Coligidas e confrontadas neste capítulo, as diferentes tipologias de fontes – as poucas notas pessoais e autobiográficas deixadas pelo compositor, além de textos e livros escritos por terceiros – serão tratadas em suas especificidades, com o cuidado metodológico que exigem. Mas a importância da imprensa na construção e na cristalização de certas memórias sobre Villa-Lobos é um fato. Afinal, como propõem Marialva Barbosa e Ana Lúcia Enne, o trabalho jornalístico, ao selecionar fatos e características, relegando ao esquecimento outras dimensões da vida social, atua no enquadramento da memória.⁵¹ A *persona* de Villa-Lobos foi, sob esse entendimento, sistematicamente cultivada por ele próprio e por intelectuais que se dedicaram

⁵⁰ GUERRA PEIXE, Cesar. O índio das Arábias. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 1988, p. 42. Apud: GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos...*, op. cit., p. 27.

⁵¹ ENNE, Ana Lucia S. Memória, identidade e imprensa em uma perspectiva relacional. *Fronteiras - estudos midiáticos*, v. 6, n. 2, p. 101-116, 2004, p. 114; e BARBOSA, Marialva. *Imprensa, poder e público*. Niterói, RJ. Tese de Doutorado em História, UFF, 1996, p. 156.

a entrevistá-lo ou abordá-lo, numa espécie de negociação tácita em busca de uma imagem-síntese do compositor.

A base documental consiste, principalmente, da coleção de livros de recortes de periódicos reunidos em vida por Villa-Lobos – conforme já descrevi na introdução –, todos sob a guarda do Museu Villa-Lobos, além de consultas à hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e de outros jornais da imprensa hegemônica. Este capítulo discute de que modo Villa-Lobos se valeu da imprensa como um meio social e cultural para a defesa de seus interesses de artista, e que imagens emergiram dessa negociação. Para tanto, sem qualquer pretensão a uma escrita biográfica, elegi alguns pontos centrais da trajetória de Villa-Lobos: as viagens de juventude pelo interior do Brasil; a polêmica colaboração com o governo Getúlio Vargas; e a relação com apoiadores e detratores de sua obra ainda em vida. O objetivo principal não é construir um perfil biográfico do compositor, mas descrever e discutir processos sociais concretos pelos quais a sua “biografia” ganhou forma. Nesse sentido, utilizando as palavras de um crítico musical contemporâneo de Villa-Lobos, trata-se de compreender a memória construída sobre o compositor (por ele mesmo e por terceiros) como um “verdadeiro jogo de luzes e sombras”, no qual certas passagens são ativamente lembradas ou esquecidas, constituindo, assim, as diversas “esquinas da existência” do músico.⁵² Percorreremos a seguir algumas dessas esquinas.

1.1 Alvorada na floresta tropical

Um dos aspectos de sua narrativa que suscitam o interesse de analistas é o das supostas viagens de juventude do músico, ocorridas entre as décadas de 1900 e 1910. Digo “supostas” porque, apesar de não haver dúvidas sobre algumas andanças dele pelo interior do Brasil – em busca de trabalho ou como músico de um grupo de operetas –, o caráter épico, fantasioso e quase místico dessas aventuras tem alimentado admiração e indagação sobre quem se debruça a estudar os anos de formação de Villa-Lobos. Ao mesmo tempo, tal período

⁵² ANDRADE, Aires de. “O romance de Villa-Lobos”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1951. MVL, L28-045i. O texto trata sobre a biografia *O romance de Villa-Lobos*, escrita por C. de Paula Barros, e que será discutida no decorrer do capítulo.

cronológico constitui uma espécie de lacuna documental na trajetória do compositor, ainda mais quando contraposto à fartura de testemunhos sobre sua fase madura. De acordo com a periodização formulada pelo biógrafo Vasco Mariz, com base nas entrevistas com o biografado em 1946 e 1947, o jovem compositor teria realizado três grandes jornadas nesse período: em 1906, teria viajado pelos estados do Espírito Santo, Bahia e Pernambuco; entre 1908 e 1910, teria vivido na cidade de Paranaguá, no Paraná, e conhecido outras cidades do Sul; por fim, entre 1911 e 1912, teria excursionado por estados do Norte e do Nordeste.⁵³

Assim, é preciso compreender o lugar das viagens de juventude na construção da imagem de Villa-Lobos. Para além de atestar ou não a veracidade dessas viagens, o objetivo é investigar como essa suposta experiência de vida, ecoada praticamente sem crítica em diversos textos jornalísticos e estudos sobre o compositor ao longo das décadas, tornaram-se uma chave de compreensão da identidade artística de Villa-Lobos, um compositor *desde cedo* imbuído da missão de construir uma linguagem musical brasileira. As tais viagens acabaram por conquistar um lugar especial na vida e na obra do compositor, na medida em que, conforme Michel de Certeau, os relatos de viagens são elementos *produtores* das próprias viagens, e não um mero suplemento, sendo capazes de constituir a própria ideia de espaço-tempo do ato de viajar:

Todo relato é relato de viagem, uma prática do espaço. (...) Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” (...) De fato organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam.⁵⁴

Os relatos sobre essas viagens, apesar de seus elementos claramente fantasiosos, são importantes para a análise histórica se lidos como construções *a posteriori* feitas por Villa-Lobos, num esforço de reinterpretar o seu próprio passado à luz do tempo vivido – como compositor renomado – e com vistas ao futuro – a *posteridade*. Villa-Lobos pretendia legitimar o seu lugar de construtor da brasilidade, preocupado desde jovem em “descobrir” as origens culturais e sociais do país e de transpô-las para a música. Do ponto de vista histórico,

⁵³ MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1949; e 12ª ed. Rio de Janeiro: ABM/Francisco Alves, 2005.

⁵⁴ CERTEAU, Michel. Relatos de espaço. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 200.

as narrativas biográficas sobre as viagens do jovem Villa-Lobos pelo território brasileiro colocam em jogo uma problemática apresentada, de modo mais agudo, pelos intelectuais modernistas: ao contrário de um Brasil cosmopolita e urbano, era preciso conhecer as profundezas do Brasil real, caipira, indígena, caboclo, negro, sertanejo, interiorano e pródigo de expressões culturais “autênticas”, brotadas do folclore, tido como fonte inesgotável de tudo o que emana de um povo puro e intocado pelas inovações tecnológicas e pela influência estrangeira.

O modernista Mário de Andrade foi um dos maiores entusiastas da obra de Villa-Lobos, vista por ele como o alvorecer de uma música erudita nacional, além de importante interlocutor do músico. Em suas viagens pelo Norte e Nordeste do Brasil entre 1927 e 1929, registradas no livro *O turista aprendiz*, Mário se apresentaria com maior vigor como o intérprete e pesquisador do Brasil profundo, intacto quanto à influência europeia.⁵⁵ Antes dessas incursões, já em 1924, ocorreu a famosa visita dos modernistas paulistas a Minas Gerais, a tal “a viagem de descoberta do Brasil” nas palavras de Oswald de Andrade, da qual também participaram Mário, Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, Tarsila do Amaral e o poeta suíço Blaise Cendrars.⁵⁶ No imaginário da época – que, a rigor, remonta à tradição romântica do século XIX de ir a campo e registrar o folclore nacional –, essa busca só seria possível para além do escritório e do gabinete, no contato com o primitivo e o arcaico, baseando-se na ideia da existência de um Brasil “puro” e “autêntico”. Era necessário, portanto, um “olhar para dentro”.⁵⁷ As viagens empreendidas por Mário de Andrade poderiam ser caracterizadas, portanto, como *viagens de formação*, nas quais a subjetividade se (re)constrói na sua relação com a alteridade.⁵⁸

Villa-Lobos participou da Semana de Arte Moderna (1922) e comungava com Mário de Andrade e com o movimento modernista algumas de suas ideias, consolidadas ao longo da

⁵⁵ ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*. edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: Iphan, 2015.

⁵⁶ TORELLY, Luiz Philippe Peres. O turista aprendiz e o patrimônio cultural. In: ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*, op. cit., p. 12.

⁵⁷ Com efeito, esse “olhar para dentro” foi empreendido ao longo do século XIX por compositores como Antonin Dvorák, Bedrich Smetana, Edward Grieg e Leos Janacek, entre outros. A busca por material folclórico original com o intuito de incorporar a linguagem musical tradicional de suas populações não era nenhuma novidade. Cf. GARCIA, Paulo Vinícius dos Santos. “*Caos em lugar de música*”..., op. cit., p. 11-12.

⁵⁸ Cf. ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem, poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 81.

década de 1920, sobre arte e identidade nacional. Nos anos 1950, já na fase madura, o compositor declarou:

O que escrevo é consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil. Quando procurei formar a minha cultura, guiado pelo meu próprio instinto e tirocínio, verifiquei que só poderia chegar a uma conclusão de saber consciente, pesquisando, estudando obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, *o meu primeiro livro foi o mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, estado por estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra*. Depois, o caráter dos homens dessa terra. Depois, as maravilhas naturais dessa terra. Prossegui, confrontando esses meus estudos com obras estrangeiras, e procurei um ponto de apoio para firmar o personalismo e a inalterabilidade das minhas ideias.⁵⁹

A passagem acima ilustra o modo como Villa-Lobos via sua obra: uma representação musical do Brasil, em sua diversidade cultural e singularidade como nação. “O meu primeiro livro foi o mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei...”: trata-se, aqui, de uma menção às viagens de formação da juventude como componente importante de sua identidade musical. Essas viagens teriam constituído o seu método de aprendizagem musical, em contraposição ao academicismo criticado pelos modernistas. Ao palmilhar o Brasil “cidade por cidade”, Villa-Lobos supostamente teria recolhido, de forma mais ou menos sistemática, informações sobre o cancionário popular e registrado o modo de cantar e a musicalidade de índios, sertanejos e grupo urbanos. É como se, nas viagens de juventude, Villa-Lobos estivesse em contato com o “Brasil brasileiro”, em sua autoconstrução como o músico nacional por excelência.

Seria a narrativa épica de Villa-Lobos sobre as tais viagens de juventude uma forma de se incluir e ao mesmo tempo se diferenciar do empreendimento modernista de (re)descoberta do Brasil? Villa-Lobos teria conhecido nesse período os confins da Amazônia, e o teor dessas incursões terá diferentes versões (mais ou menos fantasiosas) nas décadas seguintes. Tudo isso teria ocorrido antes, portanto, das investidas de Mário, Oswald, Tarsila e outros modernistas ao interior do Brasil. Teria Villa-Lobos o desejo de se “antecipar” aos demais modernistas, e assim reforçar a originalidade e o ineditismo de suas viagens? Enquanto não respondo a esta pergunta, é útil afirmar provisoriamente que a memória/invenção dessas

⁵⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. Música de papel, que nasce no papel e morre no papel. In: *Presença de Villa-Lobos*, n. 2. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1966, p. 95. Grifo nosso.

jornadas exploratórias se insere na *tradição inventada*⁶⁰ pelo modernismo paulista, ou, em outras palavras, que o quadro sociocultural brasileiro daquele início de século atravessa a *escrita de si* de Villa-Lobos.

A dissertação de mestrado de Lurian Lima investigou a fundo – a partir da consulta a periódicos da época e de documentos sob a guarda do Museu Villa-Lobos – os primeiros anos de carreira de Villa-Lobos, e, apesar da relativa escassez de fontes, traçou um quadro menos auspicioso e grandiloquente sobre a juventude do compositor. O trabalho de Lima sugere a existência de um músico na luta por sobrevivência e reconhecimento em meio às adversidades do quadro sociocultural do Rio de Janeiro, confrangido pelas dificuldades financeiras da família de classe média baixa – o pai, o bibliotecário e músico amador Raul Villa-Lobos, falecera em 1899 – e dividido entre a tradição musical popular dos chorões cariocas e a cultura afrancesada dos círculos eruditos.⁶¹ Em 1907, por exemplo, inscreveu-se no concurso de guarda da Alfândega.⁶² Nos anos seguintes, há diversas menções na imprensa a apresentações do músico – a quem os jornais se referiam como violoncelista, violonista ou simplesmente músico, mas quase nunca como compositor – em clubes e sarais do Rio. As únicas viagens documentadas de Villa-Lobos foram para Paranaguá, em 1908, e para o Norte e o Nordeste do país, em 1911.⁶³ É plausível supor que tivesse explorado ou mesmo anotado elementos sobre a musicalidade brasileiras nos locais que visitou, e que essas viagens lhe tenham marcado profundamente. Mas nem de longe parece verdadeiro – como os relatos *a posteriori* buscaram construir – que essas viagens teriam tido caráter de expedição científica ou que teriam ocorrido graças a um surto precoce de ofício etnomusicológico. Os indícios sugerem um quadro mais prosaico: um jovem compositor e instrumentista em busca de oportunidades de trabalho e da promoção de sua obra em outros locais do Brasil.

É compreensível, portanto, o fato de que os relatos sobre as viagens de juventude nem sempre estiveram presentes em textos biográficos e depoimentos de Villa-Lobos, e a ênfase sobre a importância dessas viagens varia de forma significativa ao longo do tempo. Em um

⁶⁰ Cf. HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

⁶¹ LIMA, Lurian J. R. S. “*Suíte popular brasileira*” na trajetória de Villa-Lobos: arte, “povo” e uma suíte “à brasileira”. Curitiba: Pós-graduação em Música/UFPR (dissertação de mestrado), 2017.

⁶² *Ibidem*, p. 127.

⁶³ *Ibidem*, p. 126 et passim.

perfil biográfico do músico, publicado pelo jornal *O Paiz* em 1915, não há sequer uma linha sobre as tais viagens. A citação é longa, mas necessária:

Filho desta capital, (...) Heitor Villa-Lobos estudava preparatórios para seguir o curso médico, quando faleceu seu pai, o brilhante polígrafo Raul Villa-Lobos, que foi, aliás, o seu primeiro mestre de violoncelo. A morte do progenitor, ao passo que o fazia interromper os estudos, abriu-lhe o caminho de sua verdadeira vocação, que era a música; ainda que com a oposição da família, que não desistia da ideia de vê-lo um dia médico, Heitor Villa-Lobos se dedicou à arte querida com afincamento, preparando-se, como a dificuldade de meios lh'o permitia, cheio de tenacidade e de fé. Com Benno Niederberger aperfeiçoou-se no violoncelo; matriculou-se no Instituto de Música, em 1904, curso que interrompeu algum tempo, sendo mais tarde discípulo de harmonia de Agnelo França. *É um filho exclusivo do próprio esforço.* Heitor Villa-Lobos tem até agora, em oito anos de trabalho, uma bagagem de cento e tantos trabalhos, dos quais alguns muito elogiados por autoridades em música. O trecho da estreia hoje é considerado de grande beleza.⁶⁴

O perfil acentua o labor intenso e a independência artística, dois valores que acompanham desde cedo a (auto)biografia de Villa-Lobos – “É um filho exclusivo do próprio esforço” –, mas “esquece” as viagens do jovem músico. Além disso, como observa Lurian Lima em relação ao mesmo documento, “por mais intensa que possa ter sido a experiência de Villa-Lobos com o choro, ou a impressão causada pela paisagem sonora do Brasil ao longo das viagens que empreendeu, nada disso vem à tona nesse momento”.⁶⁵

Tais relatos ganham crescente importância ao longo das décadas de 1920 e 1930, na medida em que o compositor se aproximava dos modernistas e buscava reforçar a imagem de criador da música de concerto nacional. De acordo com Guérios, “hoje parece mais plausível que o compositor os criou para que pudesse, legitimamente, evocar para si mesmo o papel do grande músico ‘nacional’, aquele que conhecia todas as manifestações musicais de seu povo”.⁶⁶ Quando Vasco Mariz publica sua célebre biografia, em 1949 – analisada mais adiante –, a mitologia em torno do jovem desbravador Villa-Lobos já estava mais ou menos sedimentada – em grande medida, graças à astúcia do próprio Villa-Lobos. Na contramão do estudo de Paulo Renato Guérios, que vê na biografia de Mariz uma espécie de imagem-matriz

⁶⁴ ARTES E artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1915, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/28581>. Acesso em: 18 dez. 2018. Grifo nosso.

⁶⁵ LIMA, Lurian J. R. S. “*Suíte popular brasileira*”..., op. cit., p. 141.

⁶⁶ GUERIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana* [online]. 2003, vol.9, n.1, pp.81-108.

do compositor, posteriormente mimetizada por outros estudos,⁶⁷ diversos indícios demonstram que a construção biográfica de Villa-Lobos é um longo empreendimento – e que Vasco Mariz condensou e reestruturou diversos elementos dessa imagem, que lhe foram praticamente ditados por Villa-Lobos em entrevistas na segunda metade dos anos 1940. A familiaridade dos círculos eruditos com certas narrativas biográficas de Villa-Lobos era tal que a crítica Ondina Ribeiro Dantas, mais conhecida pelo pseudônimo D’Or, escreveu a respeito do lançamento do livro de Vasco Mariz: “A vida de Villa-Lobos, aliás, já não é mistério para ninguém, tanto tem sido descrita por outros e por ele próprio”.⁶⁸

Antes do livro biográfico, já circulava na imprensa a ideia de um Villa-Lobos desbravador e pesquisador da música folclórica brasileira. Em 1921, a propósito da estreia da ópera *Izaht*, por exemplo, Villa-Lobos afirmou: “Quando, há dez anos, fiz uma viagem ao norte deste meu país, pude respirar tranquilo, pois até então vivia engaiolada na minha mente a triste dúvida se poderíamos ou não ter algum dia a música genuinamente brasileira”.⁶⁹ Na ocasião, o compositor falava sobre a possibilidade de compor o ciclo das “Sinfonias Regionais” – o que indica um esforço de “nacionalização” da música erudita no Brasil que já vinha ocorrendo desde a virada do século. Em 1925, em sua primeira viagem a Buenos Aires, o tema das viagens novamente aparece em uma entrevista sua, ainda que de forma mais sutil: “Aos 19 anos, dedicou-se por inteiro à música e percorreu quase todo o Brasil dando concertos. Pouco depois estabeleceu-se no Rio de Janeiro e começou a escrever”.⁷⁰

Porém, as duas temporadas em que Villa-Lobos residiu em Paris (1923-1924 e 1926-1929) foram talvez o marco mais importante para a reelaboração de sua imagem pública. Conforme argumentaram, em distintos trabalhos, os antropólogos Paulo Renato Guérios e Anaís Fléchet, as estadias do compositor na França ajudaram a requalificar a sua obra no sentido de fortalecer uma “identidade brasileira” no contato com o Outro – europeu, branco,

⁶⁷ Matéria sem título. *La Razón*, Buenos Aires, 29 abr. 1925. MVL, LR01-039A. O texto indica que a viagem de Villa-Lobos teria ocorrido por necessidade – trabalhar como músico. A relação de Villa-Lobos com a Argentina é discutida no capítulo 2.

⁶⁸ D’OR (pseud. de Ondina Ribeiro Dantas). *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1949. MVL, L24-068D.

⁶⁹ UMA FESTA de música brasileira amanhã no S. Pedro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1921. MVL, LR01-007E.

⁷⁰ HÉCTOR Villa-Lobos, compositor brasileiro que será nuestro hóspede. *La razón*, Buenos Aires, 29 abr. 1925. MVL, L01-039A.

ocidental. Guérios chega a afirmar que Villa-Lobos se torna um músico brasileiro em Paris; até então, o músico buscava se afirmar como um criador moderno, afinado com as novas técnicas e sonoridades europeias (sobretudo francesas).⁷¹ Fléchet, por sua vez, afirma que as obras de Villa-Lobos dos anos 1920, profundamente ressignificadas pela influência de Stravinsky e pelo uso de materiais de origem ameríndia, promovem uma “revelação do Brasil” aos franceses, sendo o compositor um importante mediador cultural entre os dois países.⁷² Em dezembro de 1927, a escritora francesa Lucie Delarue Mardrus publicou um artigo intitulado “L’aventure d’un compositeur: musique cannibale”, que aparentemente reproduz uma das mais alucinantes narrativas de Villa-Lobos sobre sua juventude expedicionária: numa viagem ao interior do Brasil, o músico teria sido capturado por índios e, antes do sacrifício final, passou por uma cerimônia fúnebre durante três dias. Antes de ser finalmente recapturado pelos brancos, Villa-Lobos teria tido a coragem de observar e relembrar as danças e melodias cantadas pelos índios, a ponto de empregá-las na sua obra a partir de então – a aventura teria sido, então, um ritual de passagem na carreira do compositor.⁷³ A narrativa fazia parte da estratégia, naquela conjuntura e em Paris, de construção da imagem de um músico exótico, selvagem, razão pela qual as tais viagens de juventude ganharam uma ressignificação.

Desde então, as viagens vão ganhando força nos diversos perfis biográficos publicados na imprensa e nas entrevistas de Villa-Lobos. Em 1935, por ocasião da segunda visita a Buenos Aires, foi assim que o compositor tratou sobre sua juventude:

Meu temperamento indisciplinado e ansioso de liberdade se revelou prontamente contra a rigidez e a austeridade dos métodos administrativos da época, por cujos motivos fui expulso do colégio que frequentava, vendo-me obrigado a continuar os estudos por conta própria. Mas necessitava ganhar meu sustento e me dediquei então às atividades mais variadas e múltiplas [...] Posteriormente obtive uma colocação em uma empresa, em virtude da qual pude realizar várias viagens ao interior, que me permitiu o conhecimento a fundo do folclore de meu país, apreciando o grande valor de suas obras. Nessa oportunidade – 1910-1912 – consegui realizar um ideal da minha vida: uma viagem através de todo o imenso território do Brasil. Aproveitei essa ocasião para me unir a várias missões científicas e com elas vivi uma vida de simples caboclo; assisti a reuniões negro-fetichistas e captei numerosos motivos

⁷¹ GUÉRIOS, P. R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense..., op. cit.

⁷² FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: um écho musical du Brésil*. Paris: L’Harmattan, 2004.

⁷³ MARDRUS, Lucie Delarue. “L’aventure d’un compositeur: musique cannibale”. *L’Intransigeant*, 13 dez. 1927, p. 1. Apud FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris...*, op. cit., p. 72.

folclóricos; saturando-me do ambiente selvagem e misterioso das florestas virgens brasileiras. Mais tarde pude sintetizar minhas impressões desta viagem tão fecunda para a arte nativa do meu país. Com meu regresso ao Rio de Janeiro, meu único desejo era dedicar-me inteiramente, exclusivamente, à música, mas as necessidades de minha própria subsistência distraíram parte do meu tempo, trabalhando em orquestras de teatros de ópera, opereta e zarzuela, em cinemas, restaurantes etc.⁷⁴

Em outra entrevista, também em Buenos Aires e em 1935, Villa-Lobos declarou:

“Eu fixeme [sic] na selva. Convivi n’ela com os aborígenes” [declarou Villa-Lobos ao periódico, que tentou reproduzir sua fala em português]. Queria conhecer a fundo o folclore de seu país, e ocorreu aos 25 anos a aventura de viajar sem dinheiro através do Brasil. Internou-se nos lugares mais perigosos, familiarizou-se com as tribos mais exóticas. Provido de um fonógrafo e de uns poucos discos, foi evangelizar os indígenas. [...] Quando voltou ao Rio, era um Messias que trazia no coração e na memória a boa nova. Então, consagrado inteira e exclusivamente à música, começou a compor e a sofrer. Para viver, executava música nos restaurantes de luxo e nas orquestras de teatro de *zarzuela*.⁷⁵

Villa-Lobos prontificava-se a alimentar a imprensa com relatos fantasiosos, e diversos periódicos nacionais e do exterior lhe retribuía publicando-os praticamente sem críticas. Por meio da imprensa, o compositor forjou-se como tradutor de uma nacionalidade musical, e fez de suas narrativas um poderoso instrumento extramusical de construção de sua imagem. A imprensa – dito de outra maneira – foi o meio de produção por excelência das memórias que ele gostaria que fossem fixadas sobre si mesmo, o que incluía as supostas peripécias da juventude. É plausível imaginar que Villa-Lobos se divertia às custas dos jornalistas, quase sempre ávidos por notícias sensacionais e embevecidos do espírito criador do compositor. Outro elemento de destaque na fala do artista é a de que teria evangelizado os indígenas. A autoimagem de músico-evangelizador é um tema recorrente em suas entrevistas e textos, e será retomada em vários pontos desta tese.

Eram tantas – e tão discrepantes – as versões sobre as viagens de juventude de Villa-Lobos que alguns periódicos se lançaram à tarefa de contá-las de forma minimamente crível. Foi o caso da revista *De Maasbode*, da Holanda, em 1936. Intitulada “Heitor Villa-Lobos: um compositor brasileiro de valor”, a matéria foi traduzida e publicada pelo carioca *Diário de Notícias*, no intuito de enaltecer a brasilidade e a originalidade de Villa-Lobos. Diz o texto:

⁷⁴ ACTUARÁ EN el Colón un ilustre compositor de música nativa brasileña. [Periódico desconhecido], Buenos Aires, [1935 – data inferida]. MVL, L03-025A.

⁷⁵ ALMADA, Benigno Herrero. Se fué de Buenos Aires el hombre. *El Hogar*, Buenos Aires, 28 jun. 1935, p. 6. MVL, L4-007D e 008A.

Espalharam-se histórias fantásticas a respeito desse compositor: havia nascido na floresta virgem do Brasil de uma mãe índia; fora preso por tribos selvagens e salvo de maneira miraculosa; devido a isso e graças à sua memória extraordinária, pudera publicar cantos os mais desconhecidos, etc...

Tais histórias, que formam a base da leitura para garotos, *devem ser substituídas pelo seguinte*:

[...] Falecido o pai, foi forçado a abandonar a música e entrar para o comércio e a indústria, ocupando-se apenas de música nas horas vagas. Empregou-se, aliás, muito bem. Com a idade de 19 anos, Villa-Lobos mudou de rumo, dedicando-se então exclusivamente à música. Viajou pelo Brasil inteiro, dando concertos para, depois, estabelecer-se definitivamente no Rio de Janeiro. Aí na calma, começou a escrever suas composições. Em 1916, foi escutada a sua primeira obra.⁷⁶

O artigo do jornal holandês reservou-se algum senso crítico a respeito das narrativas de Villa-Lobos, e sugeriu que as “histórias fantásticas” deveriam ser substituídas por considerações mais factíveis sobre o compositor, ainda que não confirmadas. Estava em curso uma espécie de processo coletivo de construção biográfica do artista.

Se, por um lado, as viagens de formação de Villa-Lobos pareciam cristalizar um marco de memória, soa irônico o artigo do sociólogo Gilberto Freyre para o *Correio da Manhã*, em 1938. Freyre, apoiador de primeira data e amigo de Villa-Lobos – uma testemunha, portanto, “insuspeita” –, defende que o compositor deveria conhecer melhor o Brasil. Ora, se o compositor fora um grande desbravador dos sertões e das florestas brasileiras, a ponto de catequizar os índios, por que, então, Freyre faria esse tipo de cobrança em público? O puxão de orelhas do autor de *Casa grande & senzala* é, no mínimo, uma fissura na imagem de um compositor inequivocamente ligado às coisas do Brasil, modernista antes do modernismo, viajante autêntico que conheceu cada canto do país guiado por um forte ímpeto nacionalista. Nas palavras de Freyre:

[...] já dissera uma vez ao próprio Villa: ‘Villa, eu acho que você precisa deixar o Rio. Viajar pelo interior. Mas viajar vagarosamente, assenhoreando-se de um elemento que lhe pertence’. [...] *Desde que conheço Villa, que ele planeja viajar pelo Brasil*. Viajar pelo Brasil com todo o vagar e pondo-se em contato com todas as fontes brasileiras de motivos e sugestões de vida para um criador de sua força, para um intérprete de seu poder.

⁷⁶ HEITOR Villa-Lobos: um compositor brasileiro de valor. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1936, p. 17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/25510>. Acesso em: 18 dez. 2018. Ver, também, o mesmo item em MVL L06-001H. Grifo nosso.

[...] Eu continuo a pensar do mesmo modo que há dez anos – que foi quando conheci o grande Villa; que há cinco; que há dois – que foi quando estivemos juntos pela última vez num café no Rio. Continuo a pensar do mesmo modo: que Villa-Lobos precisa deixar o Rio e viajar pelo Brasil. Eu, governo autoritário, era o que faria com ele: ‘Villa, você vai viajar. Não se incomode com o seu trabalho no Rio que será continuado por pedagogos capazes dentro de sua orientação.

Porque não me conformo em ver Villa-Lobos preso ao asfalto da Avenida e à rotina de ensinar quando um formidável trabalho de campo o chama a tantos recantos do Brasil. Ao Norte. Ao Centro. Ao Sul. Um grande trabalho de que ele, só ele, é capaz. Um trabalho imenso de criação. Um trabalho de descobrimento. Um trabalho de interpretação.⁷⁷

Acostumado a ver-se retratado nas páginas da imprensa, e a tornar conhecidas por meio de entrevistas e nas palavras de terceiros as memórias que gostaria de tornar públicas sobre si mesmo, Villa-Lobos elaborou, em 1941, uma breve autobiografia para a revista *Música Viva*, dirigida pelo compositor e musicólogo alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Paulo Renato Guérios e Maria das Graças Gonçalves, cujos trabalhos também exploraram o processo de construção da memória de Villa-Lobos, atribuem ao documento, intitulado “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida”, o mais importante registro escrito do compositor no sentido de fixar sua autobiografia.⁷⁸ Sobre as viagens de juventude, assim escreveu o músico:

Em 1906 (18 anos de idade) – Embarcou para o norte do Brasil, por conta do resultado da venda de vários livros caros, herdados de seu pai. Esteve no Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, onde frequentou várias cidades, fazendas e engenhos.

Em 1907 (19 anos de idade) – [...] Voltou para o Rio de Janeiro a fim de terminar seu curso de humanidades e seus estudos de violoncelo com Breno Niemandberg. [...]

Em 1908 (20 anos de idade) – Viajou para o Sul do Brasil, tendo trabalhado durante oito meses numa fábrica de fósforos de duas cabeças, na cidade de Paranaguá, percorreu várias cidades dos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, sempre compondo e realizando vários concertos de violoncelo.

Em 1909 (21 anos de idade) – [...] Matriculou-se na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, na aula de harmonia do professor Frederico Nascimento, abandonando meses depois, por ter de partir para o interior dos Estados de Minas Gerais, S. Paulo e Mato Grosso, a fim de conhecer o aspecto folclórico destes Estados. Seguiu de Santos diretamente para o estado da Bahia, onde percorreu

⁷⁷ FREYRE, Gilberto. Viva Villa! *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1938. MVL, L07-059B. Grifo nosso.

⁷⁸ GONÇALVES, Maria das Graça Reis. *Villa-Lobos, o educador...*, op. cit., v. 1, p. 33; e GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003, p. 36 *et passim*.

durante três anos, todos os Estados do Norte e vários países que divisam com o Brasil, por terra e por mar, até o Acre. Colheu fortes impressões e copioso documento musical ameríndio e mestiço.⁷⁹

Falando de si mesmo em terceira pessoa, como se desejasse imprimir à autobiografia certo grau de objetividade, Villa-Lobos buscou fixar os marcos cronológicos e os territórios percorridos que eram dignos de nota para ele. Firmou-se, ao mesmo tempo, como desbravador do país, do Acre ao extremo sul, e pesquisador de temas musicais ameríndios. O escrito atribui às viagens de juventude ao período entre 1906 e 1912 (próximo ano registrado na cronologia do texto). A periodização é a mesma apresentada na biografia *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*, publicada em 1949 por Vasco Mariz. O livro – o primeiro, de fato, a sistematizar e dar corpo a uma narrativa sobre a vida do compositor – é uma espécie de desenvolvimento da cronologia traçada por Villa.⁸⁰

A obra divide-se em duas partes: “O homem” e “A obra”. A primeira parte trata sobre aspectos e passagens da vida do compositor, e a segunda, como o próprio título sugere, descreve o conjunto da obra de Villa. O capítulo dedicado às viagens de Villa-Lobos é intitulado “Em busca da personalidade”. O título sugere que o período entre 1906 e 1912, que corresponde à adolescência e à juventude do compositor, teria sido marcado pela procura de uma identidade própria, de uma individualidade social e cultural. As viagens de Villa-Lobos corresponderiam, então, ao que já caracterizamos anteriormente como viagens de formação, na medida em que nelas, conforme o imaginário sedimentado pela biografia de Mariz, o compositor teria se forjado como descobridor e construtor da nação brasileira na música. O biógrafo toma como verídicas, e sem questionamento, as declarações de Villa-Lobos – as entrevistas do compositor a Vasco Mariz foram a principal fonte do livro – sobre a juventude, fiando-se tão somente na palavra do compositor:

Já nessa primeira viagem ao Norte, Villa-Lobos, apesar de sua mocidade e da pequena experiência em assuntos folclóricos, aproveitou-se de seu ouvido extraordinário para recolher temas e canções populares. Usava, disse-nos, uma

⁷⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida. *Música Viva*, jan./fev. 1941 – ano I, n. 7/8, p. 11-12.

⁸⁰ A obra do diplomata Vasco Mariz (1921-2017) foi financiada pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, o que expressa a importância dada pelo Itamaraty à obra de Villa-Lobos. Este assunto será aprofundado nos capítulos 1 e 4. Cf. MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1949, s. p. [Nota do Autor].

espécie de taquigrafia com sinais representativos da unidade de movimento e, uma vez anotado o que desejava, pedia ao cantador para repetir a canção, aproveitando para colocar notas sobre os sinais taquigrafados. Nessa e em outras viagens pelo Brasil, recolheu mais de mil temas folclóricos. O *Guia Prático*, que Villa-Lobos publicou quase trinta anos depois, reúne boa parte daquela coleta.⁸¹

Nas duas últimas edições da biografia, respectivamente de 1989 e 2005, Mariz acrescenta ao texto algumas considerações que relativizam o caráter fantástico e fantasioso das viagens, sem, no entanto, alterar a essência narrativa do capítulo dedicado a elas. Isso ocorre, por exemplo, no trecho a seguir: “O Villa-Lobos tinha grande imaginação, inventava fatos e acabava, com o tempo, acreditando neles...”.⁸² O próprio biógrafo sugere que as informações que lhe foram dadas por Villa-Lobos em 1946 são “por vezes conflitivas”.⁸³ No entanto, tais considerações críticas por parte do autor não desfazem, grosso modo, a estrutura narrativa do período das viagens, uma vez que os supostos feitos de Villa-Lobos são contados em tom por vezes romantizado e épico, bem ao sabor da ideia de “descoberta do povo” pelos intelectuais modernistas. Sobre a Amazônia e o Nordeste, por exemplo, Mariz reproduz o depoimento de Villa-Lobos em que ele, juntamente com o amigo Romeu Donizetti, teria feito excursões de coleta de temas folclóricos. O amigo de Villa-Lobos estaria “constantemente alcoolizado”, enquanto o jovem músico se preocupava em exercer sua missão folclorista.⁸⁴ A narrativa é mais uma vez estruturada a partir dos relatos de Villa-Lobos, em tom épico, mas com a devida ressalva de Mariz ao final:

Certa vez, Villa-Lobos foi cumulado de presentes pelo prefeito de uma aldeia do sertão. Havia grande rivalidade entre bandas de dois vilarejos vizinhos e o prefeito de um deles estava empenhadíssimo em obter o dobrado da banda rival. Desconhecido na região, Villa-Lobos foi ouvir a função da banda do outro povoado e anotou toda a música com perfeição. Ficou, assim, o herói das redondezas. Esse episódio curioso tem considerável semelhança com aquele em que o pequeno Mozart reproduziu de cor o célebre *Miserere* do Vaticano... Terá sido esta história mais uma invenção do Villa?⁸⁵

No entanto, a ressalva de Mariz, ao comparar o relato de Villa-Lobos com elementos da biografia de Mozart, não evita que o autor, no parágrafo seguinte, reproduza sem problematização um outro aspecto central nas narrativas sobre as viagens de formação de

⁸¹ Ibidem, p. 34.

⁸² Idem. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*, 12ª ed. [2005], op. cit., p. 61.

⁸³ Ibidem, loc. cit.

⁸⁴ Ibidem, p. 62-63.

⁸⁵ Ibidem, loc. cit.

Villa: sua jornada de canoa por rios do Norte e do Nordeste, na companhia de Donizetti. Apesar de frágil, a história é narrada conforme a seguir:

A coleta folclórica teria sido bastante proveitosa. Não puderam, todavia, trazer tudo o que recolheram, pois muito se perdeu nas travessias dos rios. Por duas vezes, viajando no rio São Francisco, virou a frágil canoa que tripulavam e perderam quase toda a bagagem. Mal tiveram tempo de agarrar os instrumentos que, para eles, significavam o pão de cada dia.⁸⁶

Ou seja, as supostas coletas folclóricas no interior do Brasil, únicos registros documentais das peripécias de Villa-Lobos, teriam sido perdidas nas viagens à canoa...

Segundo Mariz, há quem afirme que Villa-Lobos teria participado da expedição de Luís Cruls na Amazônia, muito embora seu nome não figure na lista dos participantes.⁸⁷ Além disso, a tão propalada preocupação de Villa-Lobos em registrar sons e ritmos indígenas, um elemento recorrente nas narrativas sobre suas viagens de formação, pode ter ocorrido de segunda mão, e não no contato direto com populações indígenas, como o compositor afirmava. Beatriz Roquette Pinto, viúva do expedidor Roquette Pinto, teria dito que Villa-Lobos nunca visitou a selva amazônica,⁸⁸ e seu contato com a musicalidade ameríndia teria ocorrido por meio do acesso aos fonogramas com canções indígenas recolhidas pela expedição por volta de 1911.⁸⁹ Mariz acrescenta: “A dificuldade de locomoção no interior do país, naquela época, era tão grande que não parece crível que Villa-Lobos tenha realizado tudo aquilo que costumava relatar, com uma fantasia extraordinária”.⁹⁰ Portanto, o mais plausível para Mariz é que tais excursões amazônicas – a “alvorada na floresta tropical” do jovem Villa-Lobos – tenham ocorrido, na melhor das hipóteses, nas cercanias de Manaus, onde o compositor comprovadamente esteve acompanhando uma companhia de operetas, em 1912.⁹¹ Outro aspecto nebuloso sobre o período das viagens de formação diz respeito ao período em que o compositor teria viajado ao interior dos estados de São Paulo, Mato Grosso

⁸⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁸⁷ *Ibidem*, loc. cit.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 61.

⁸⁹ Roquette Pinto participou das expedições de 1910-12 chefiadas pelo marechal Cândido Rondon, durante a qual gravou e anotou informações sobre índios Parecis e Nhambiquaras, a base do livro *Rondônia*, publicado em 1916. Os fonogramas foram depositados no Museu Nacional, e Villa-Lobos pode perfeitamente ter consultado lá. Sobre o tema, cf. MACIEL, Laura Antunes. *A nação por um fio: caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998, p. 158 e pp. 174-175.

⁹⁰ MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*, 12ª ed. [2005], op. cit., pp. 61-62.

⁹¹ LIMA, Lurian. ‘Suíte popular brasileira’..., op. cit., p. 134

e Goiás. De acordo com o próprio biógrafo, “não me foi possível precisar a data, nem que companheiros teve, ou quais cidades visitou”.⁹²

Paulo Renato Guérios, ao analisar as diversas edições da biografia de Mariz, observa que apenas na 11^a edição do livro, em 1989, é que Mariz assume dúvidas quanto à veracidade das viagens de Villa. Até então, conforme o antropólogo,⁹³ o tópico permanecia inquestionado. As viagens de formação, tidas por Mariz como um marco na trajetória do compositor, foram importantes para a construção da imagem de Villa-Lobos como um artista *essencialmente brasileiro*, predestinado a produzir uma obra identificada com as raízes nacionais. Trata-se, em suma, de uma estratégia de consolidação de uma imagem e de uma memória – traçada pelo próprio Villa-Lobos, cujas linhas gerais já estavam estabelecidas em seu pequeno texto autobiográfico publicado em 1941, e que ganharam um desenvolvimento mais robusto no texto de Vasco Mariz.

As viagens de formação abrangem, então, diferentes temporalidades: é o Villa-Lobos dos anos 1930 e 1940 que rememora e (re)constrói elementos de sua trajetória entre 1906 e 1912, na esteira de um empreendimento biográfico executado ao longo de anos e, de certa forma, consolidado com o livro de Mariz, em 1949. O Villa-Lobos da segunda metade da década de 1940 não é, obviamente, o mesmo jovem que teria almejado conhecer os recônditos do Brasil. Suas memórias são elaboradas numa fase em que ele próprio havia alcançado significativa consagração internacional como o *maior compositor brasileiro*. Tratam-se, portanto, de *relatos de viagens* tardios – e, em considerável medida, imaginados –, produzidos em um momento específico da carreira do compositor, com a intenção de consolidar uma determinada imagem de si para os seus contemporâneos e a posteridade.

O intento de Villa-Lobos fica mais claro em outro livro biográfico: *O Romance de Villa-Lobos*, escrito por Carlos Marinho de Paula Barros – que assinava como C. de Paula Barros –, publicado em 1951 pela Editora A Noite.⁹⁴ *Romance de Villa-Lobos*, como o

⁹² MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*, 12^a ed. [2005], op. cit., p. 62.

⁹³ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*, 2^a ed. [2009], op. cit., p. 33.

⁹⁴ Poeta e escritor, Carlos Marinho de Paula Barros nasceu em 1892, em Belém. É autor de diversas peças de teatro e livros de poesia – em geral, sobre episódios históricos –, C. de Paula Barros é autor das letras de canções compostas por Villa-Lobos para utilização no ensino de canto orfeônico, como, por exemplo, “Canto do pajé”, “Canto do lavrador”, “Heróis do Brasil” e “Heranças da nossa raça”.

próprio título indica, possui estilo narrativo livre de grandes pretensões ao rigor factual. Na advertência do próprio autor, “temos a vaidade de sermos um dos amigos de Villa-Lobos e exultarmos com os seus triunfos”,⁹⁵ razão pela qual “este livro deverá ser lido com o leitor sempre imaginando que está em uma reunião de amigos em nossa casa”⁹⁶. Trata-se, em última instância, de um texto “devidamente autorizado”.⁹⁷ Tamanha intimidade entre biógrafo e biografado, explicada por uma parceria artística de anos, torna plausível dizer que a obra de C. de Paula Barros teria sido publicada à imagem e semelhança dos desejos de Villa-Lobos, mais até do que o livro de Vasco Mariz.⁹⁸ No capítulo em que narra em tom épico as viagens do jovem músico, o escritor afirma:

Nestes últimos tempos, Mário de Andrade e Luiz Heitor andaram pelo interior recolhendo assuntos musicais, como ainda agora, Luiz da Câmara Cascudo, talvez o maior conhecedor do nosso folclore, anda atrás de versos de caboclo e desafios de viola. Roquette Pinto, como anteriormente Barbosa Rodrigues, em viagens científicas, recolheram temas de música indígena. Villa-Lobos foi o primeiro grande musicista que pesquisou nos sertões as cousas tropicais e os assuntos folclóricos de nossa gente.⁹⁹

Ao reforçar a importância e o caráter épico das viagens pelo Brasil, Villa-Lobos buscava colocar-se à frente de intelectuais do seu tempo que se empenharam em recolher temas musicais de populações do interior. Não há dúvida de que o compositor de fato viajou para alguns lugares do Brasil, mas nenhuma evidência ampara a afirmação de que Villa-Lobos foi desde sempre folclorista, etnógrafo, musicólogo ou algo do tipo – e muito menos um evangelizador. Os relatos fantasiosos de Villa-Lobos foram criados na esteira das viagens do “turista aprendiz” Mário de Andrade¹⁰⁰ e de outros empreendimentos etnográficos e

⁹⁵ BARROS, C. de Paula. *Romance de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, [1951], p. 8.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 9.

⁹⁷ *Ibidem*, loc. cit.

⁹⁸ De acordo com Vasco Mariz: “Villa-Lobos não gostou do livro. Nunca me escreveu elogiando-o ou corrigindo-me. A obra, no entanto, era um canto sincero de louvor, ou não a teria escrito. Jamais desconfiei por que mereci tanto rigor, até quando estava reescrevendo esta obra, 30 anos depois. [...] Em 1976, Arminda [viúva de Villa-Lobos] quebrou o gelo e caí nas nuvens pelo motivo: Villa-Lobos ficara furioso porque eu havia escrito que ele dava cascudos nas crianças que participavam das concentrações de canto orfeônico! [...] Revisei minha redação desse episódio para evitar malentendidos [sic]...”. MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, 12ª ed. [2005], op. cit., p. 14.

⁹⁹ BARROS, C. de Paula. *Romance de Villa-Lobos*, op. cit., p. 34.

¹⁰⁰ MACIEL, Laura Antunes. Colecionando memórias, produzindo patrimônios: percursos, momentos e re-apropriações das coleções Mário de Andrade. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; RAMOS, Alcides Freire (orgs.). *Nas Veredas da História: itinerários e transversalidades da cultura*. 1ª ed. Uberlândia: Ed. UFU, 2012, p. 122-147.

folcloristas de nomes citados pelo próprio Paula Barros – como Roquette Pinto, Barbosa Rodrigues e Câmara Cascudo. As licenças poéticas buscavam colocá-lo onde sempre gostou de estar: na dianteira dos acontecimentos, no lugar de *precursor*, de modernista e pesquisador musical *avant la lettre*.

Ao ouvir histórias do folclore do Nordeste, por exemplo, “Villa-Lobos sabia pelos outros de todas essas histórias. Isso, entretanto, não era o bastante. Ele queria ver, queria ouvir”.¹⁰¹ Tamanha curiosidade o teria levado a visitar o sertão, e, apesar da admiração pela cultura local, “nunca deixou de fazer rigoroso inquérito a respeito”.¹⁰² Explorador de terras definidoras de uma brasilidade imaginada, Villa-Lobos é comparado a um bandeirante paulista; só que, ao invés de pedras preciosas e mão de obra escrava, buscava algo diferente: “Se é certo que muitos bandeirantes alcançaram os filões da riqueza, depois das canseiras, inenarráveis e sangueiras diabólicas, Villa-Lobos também, após essas viagens, descobriu as preciosas minas com as quais enriqueceu os seus prodigiosos talentos de artista”.¹⁰³ Além de desbravador, outra imagem é reforçada pelo livro de Paula Barros: a do Villa-Lobos autodidata, que apreendeu nas matas brasileiras os elementos de sua linguagem musical:

Como que todas as assombrações do mato, as danças dos juruparis, dos caaporas e o canto apaixonado das uiaras, vibraram através dos ritmos bárbaros dessas obras magistrais para encher o mundo de beleza. Ouvindo-o, hoje, temos a impressão de que foi com todas essas entidades que Villa-Lobos aprendeu música. Na Amazônia, sentira algo de novo, denunciador de uma pátria subjetiva do sonho e da magia. [...] A sua rebeldia salvou-o, milagrosamente. Se não fosse esse temperamento *sui-generis*, essa alma criada por Deus para engrandecer a natureza interpretando-a através das suas sinfonias, ele não teria feito música brasileira. Seria, como centenas de outros, um artista secundário, sem nenhuma originalidade.¹⁰⁴

Apesar das diferentes linguagens adotadas, é surpreendente a semelhança entre as obras de Vasco Mariz e C. de Paula Barros. Ambas parecem convergir para a mesma imagem do compositor, praticamente ditada por ele próprio. Sem desmerecer de todo o caráter autoral dos trabalhos e a diferença de estilo, é como se Villa-Lobos tivesse realizado, por meio

¹⁰¹ BARROS, C. de Paula. *Romance de Villa-Lobos*, op. cit., p. 35.

¹⁰² *Ibidem*, loc. cit.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 40. A imagem de Villa-Lobos “bandeirante” é outro elemento frequente nos discursos do compositor e em textos sobre ele.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 45-46.

daqueles autores, sua própria autobiografia, gestada lentamente por meio da imprensa ao longo dos anos.

1.2 A negação da política

Se desde os primórdios a figura de Villa-Lobos suscitou discussões acaloradas na imprensa, um aspecto de sua trajetória constituiu um dos pontos mais polêmicos das memórias construídas sobre ele. Com efeito, a nomeação – em fevereiro de 1932 – para o cargo de diretor do Serviço de Música e Canto Orfeônico, convertido no ano seguinte em Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema), órgão sob os auspícios do Departamento de Educação do Distrito Federal, e sua ação subsequente à frente desse órgão público terminaram por ganhar, já na década de 1940, estatuto de divisor de águas no *jogo de luzes e sombras* que constitui a narrativa biográfica sobre o compositor. A oposição binária construída em torno do assunto acabou por criar duas imagens-síntese de Villa-Lobos, evocadas de acordo com a conveniência de seus apologistas ou detratores: a do músico e educador abnegado, que teria abdicado de maior projeção internacional para despertar nas crianças brasileiras o bom gosto musical e as aptidões artísticas; e a de um carreirista que viu, nas oportunidades oferecidas pelo regime de 1930 aos intelectuais, uma chance de ascensão social e estabilidade financeira, vinculada à doutrinação política das crianças sob a égide de um regime autoritário. Situar o compositor no interior dessa discussão é tarefa que exige, antes de tudo, uma postura crítica sobre o excesso de claridade ou de escuridão que permeia as duas posições antagônicas. Analisar a dimensão política e ideológica por trás do educador Villa-Lobos exige compreender as penumbras e fissuras de sua atuação.

O próprio compositor, com suas declarações conflitantes ao longo do tempo – feitas, é verdade, sob diferentes condições históricas de enunciação – ajudou a acirrar os ânimos sobre a polêmica colaboração com o Estado Novo, tornando-a um assunto frequente na imprensa. Na década de 1940, por exemplo, Villa-Lobos produziu dois testemunhos bem distintos sobre a natureza de seu pacto com o presidente Getúlio Vargas. O primeiro deles foi emitido em entrevista ao crítico musical Olin Downes, do *New York Times*, durante a primeira visita do compositor a Nova York, em dezembro de 1944. A visita – como veremos detidamente no capítulo 3 – era parte de um dos intentos diplomáticos do regime: projetar no exterior a imagem de um país culto e moderno, afinado com a melhor produção artística e intelectual dos países desenvolvidos e celeiro de uma música erudita eminentemente própria. Villa-

Lobos declarou, simulando uma conversa que teria tido com Getúlio Vargas no início de seu governo:

Você acha difícil estabelecer disciplina no povo nas nossas eleições, não é? Tenho uma proposta. Posso produzir essa disciplina, e com ela a compreensão e a responsabilidade cívico-social. Eu posso realizar, por meio da minha arte, o que você não pode produzir com seus soldados.¹⁰⁵

A entrevista ao maior jornal dos Estados Unidos revelou um Villa-Lobos orgulhoso do lugar que vislumbrava para si e para a música brasileira no contexto continental. O músico falou, também, como porta-voz do ambicioso programa de educação musical implementado sob sua chefia, inicialmente no âmbito do Distrito Federal, mas que se expandiu, ao longo das décadas de 1930 e 1940, como um modelo a ser seguido por todo o Brasil. O trecho destacado não deixava dúvidas sobre um dos objetivos do programa, de acordo com o próprio Villa-Lobos: produzir, por meio da prática do canto coral nas escolas e em espaços públicos, uma certa noção de civismo e de senso de dever para com o Estado – nos termos da época, “responsabilidade cívico-social” –, a qual, aliada à “disciplina”, supostamente garantiria uma obediência civil que nem o uso da força seria capaz de alcançar. “Eu posso realizar, por meio da minha arte, o que você não pode produzir com seus soldados” – é assim que Villa-Lobos emula a conversa que teria tido com Getúlio. Nela, sem meias palavras, o compositor se apresenta como um mercador de dois valores comuns em regimes autoritários: disciplina e obediência (o senso de dever e de “responsabilidade”), um importante indício de um dos principais interesses políticos que motivaram a implantação e a continuidade do programa.

A segunda declaração de Villa-Lobos, emitida em maio de 1948, foi matéria de capa da edição dominical de *O Jornal*, um dos diários de maior circulação do Rio.¹⁰⁶ Na entrevista ao jornalista José Guilherme Mendes, era como se Villa-Lobos buscasse se eximir do entulho autoritário do período Vargas, criticado por órgãos de imprensa e atores políticos na nova

¹⁰⁵ DOWNES, Olin. Visiting Brazilian composer discusses sources of Nationalism in Art. *The New York Times*, Nova York, 17 dez. 1944, p. X-7. Disponível em: <<http://timesmachine.nytimes.com>>. Acesso em: 23 dez. 2017. Tradução livre do original: “You find it hard here to establish discipline among the people in our elections, don’t you? I have a proposal. I can produce this discipline, and with it civic-social understanding and responsibility. I can accomplish by means of my art that which you cannot produce with your soldiers”.

¹⁰⁶ *O Jornal* pertencia aos Diários Associados, grupo do magnata da imprensa Assis Chateaubriand.

ordem instaurada com o processo de democratização,¹⁰⁷ que culminou com as eleições de dezembro de 1945:

Com meu método de educação musical, que empreguei no Canto Orfeônico – não isso que existe hoje, pois o curso que criei foi transformado em banda alemã, em palhaçada. O mal é que, neste país, desvirtuam tudo: o que fiz, com o melhor carinho, foi aproveitado para outros fins idiotas – dar vivas a não sei quem, dar vivas a Getúlio, fazer demonstrações estúpidas de disciplina. Enquanto o que eu criei foi, apenas, um método de educação racional: educação do corpo, do espírito e da alma. E tudo isso seria conseguido, unicamente, ensinando as crianças a cantar e a viver, livremente.

Em vez disso, como disse, quiseram transformar aquela obra num meio de propaganda fascista ou não sei que. Mas, o que é preciso não é encher a cabeça dos meninos dessa matéria e daquela, estudar isso, estudar aquilo: pelo meu sistema, a criança só começa a se entregar a estudos sérios depois de ter formado a educação a que me referi – do corpo, do espírito e da alma. O que se vê, hoje, no Brasil? Esta mocidade raquítica, sem educação esportiva, sem educação da alma.¹⁰⁸

Na matéria, que teve ampla repercussão, com notas de repúdio e de apoio em diários concorrentes, Villa-Lobos promoveu uma guinada discursiva em relação ao que ele próprio declarou, em 1944, a respeito das concentrações orfeônicas – reuniões de milhares de escolares que, sob a sua batuta, entoavam cânticos folclóricos e patrióticos em grandes espaços públicos, com a promoção do fervor do nacionalismo varguista –, procurando se distanciar do autoritarismo que ele próprio ajudou a construir e expandir. Um dos objetivos da matéria era reivindicar mais verbas e atenção do governo para o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), criado por decreto, em 1942, com a finalidade de formar professores de canto orfeônico em nível nacional, além de orientar e normatizar o ensino de canto coral nas escolas.¹⁰⁹ Tratado com crescente interesse entre 1932 e 1945, o ensino do canto coral e as demonstrações orfeônicas em locais públicos perderam importância política

¹⁰⁷ Sobre tal processo, ver FERREIRA, Jorge. A democratização de 1945 e o movimento queremista. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 13-46.

¹⁰⁸ MENDES, José Guilherme. Villa-Lobos acusa: “quiseram transformar minha obra num meio de propaganda fascista”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 maio 1948, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/43751>. Acesso em: 20 fev. 2018. A matéria também está disponível na coleção de livros de recortes de periódicos do Museu Villa-Lobos. Ver MVL, L22-041K.

¹⁰⁹ Sobre o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, baseio-me principalmente nos trabalhos de GONÇALVES, Maria das Graças R. *Villa-Lobos, o educador...*, op. cit., v. 1, pp. 246-267; e MONTI, Ednardo M. G. *Polifonias políticas, identitárias e pedagógicas: Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas*. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, 2015.

após a redemocratização. Na entrevista de 1948, com a mudança na correlação de forças, Villa-Lobos buscava distanciar-se da ditadura, acusando os críticos de terem deturpado o sentido de sua ação como funcionário público.

E é em resposta a esses críticos – para os quais parecia inequívoco o intento doutrinário do programa de educação musical, o que o associava naturalmente ao aparato de propaganda do regime de Vargas – que Villa-Lobos elaborou, com a queda do Estado Novo, um discurso diferente. A única finalidade do canto orfeônico – ele agora dizia – seria ensinar “as crianças a cantar e a viver, livremente”; o valor “cívico” e disciplinador da prática, defendido enfaticamente por ele próprio alguns anos antes, passou a ser visto como uma apropriação indébita de sua obra. Além do caráter libertário e puramente educativo com que o compositor procurou ressignificar seu programa de educação musical, ele passou a enfatizar, também, o *discurso da abnegação*: tratar-se-ia, unicamente, de sua contribuição pessoal à formação de crianças e adolescentes do Brasil, sem máculas ideológicas ou vinculação com interesses políticos. Há, portanto, um fosso discursivo entre o Villa-Lobos de 1944 e o de 1948, que não passou despercebido nos embates da época. Na *Gazeta de Notícias*, dias após a entrevista, o colunista Fernando Sales comentou com ironia a “avalanche de inimigos” que o Estado Novo repentinamente ganhou em seus dias finais, como se os antigos aliados fossem agora os mais tenazes democratas:

Passaram a gritar na rua, a fazer comícios nas esquinas das ruas centrais da cidade, a criticar a ditadura, a contestar o DIP, a repelir o DASP, a condenar até mesmo as pacatas e inofensivas reuniões do Estádio do Vasco, quando, num 1º de maio qualquer, lá se reuniam milhares e milhares de crianças para a festa do trabalhador. Até mesmo o sr. Villa-Lobos, que crescia, creio, de batuta nos dedos para dirigir milhões de vozes numa autêntica e fecunda demonstração semifascista, agora teima em querer convencer a gente de que nunca foi da lista dos componentes da *entourage* do ditador Vargas.¹¹⁰

Getúlio Vargas (1882-1954), um experiente político do Rio Grande do Sul, chegara ao poder, em outubro de 1930, por meio de um movimento armado civil-militar que agregou oligarquias políticas descontentes, uma parte das elites econômicas e setores militares – em especial, os “tenentes” revoltosos da década anterior – insatisfeitos com a dinâmica política e institucional da Primeira República, em que paulistas e mineiros se alternavam na presidência,

¹¹⁰ SALES, Fernando. A falar verdade... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1948. MVL, L22-061A.

num arremedo de liberalismo político conduzido por práticas fraudulentas e excludentes. A autoproclamada “revolução” de 1930 foi, com efeito, uma virada de mesa garantida pela via armada e cujos efeitos pareciam emular a máxima de Tomasi di Lampedusa – “Algo deve mudar para que tudo continue como está”.¹¹¹ Os ditos “revolucionários” angariaram simpatias e inimizades, e o novo regime estabeleceu-se por meio do Governo Provisório (1930-1934) – e, em 1937, por um golpe de Estado no sentido clássico –, que suprimiu as liberdades civis, calou parte da imprensa, aniquilou a autonomia das unidades federativas e colocou em prática uma agenda de modernização econômica baseada na crítica ao modelo agroexportador e no processo de substituição de importações.

A palavra da vez era *modernizar*: criticava-se o regime das últimas quatro décadas ao passo que se vislumbrava um *Brasil novo*, livre das vicissitudes da “República Velha”, termo criado pelo movimento de 1930 e repetido sem a merecida crítica por parte da historiografia nas décadas posteriores. Como observou Gerson Moura, muito se discute o caráter renovador ou conservador do movimento de outubro de 1930: não há dúvidas de que houve *alguma* mudança na estrutura econômica e no papel do Estado.¹¹² Por outro lado, também é nítida a face conservadora e autoritária do novo regime, que buscou manter distante das instâncias decisórias as classes subalternas, seja pela via ditatorial pura e simplesmente ou por meio de mecanismos mais ou menos sutis de dominação. Na síntese de Moura,

A verdade é que a revolução de outubro no Brasil não levou nem a uma ruptura radical, nem a uma continuidade perfeita com o passado. “Redefinição” parece ser o termo mais apropriado para descrever as questões internas e as relações exteriores brasileiras.¹¹³

A “redefinição” política e institucional propiciada pelo novo regime contou com a ajuda de verdadeiros artífices dos símbolos para uma nação imaginada, que se pretendia uma potência emergente, coesa e forte, culturalmente homogênea e economicamente pulsante, rumo a um futuro grandioso a ser alcançado por meio do trabalho e da disciplina. Nesse

¹¹¹ A frase é dita no romance *O Leopardo*, do aristocrata italiano Tomasi di Lampedusa. Ver CORREA, Salatiel Soares. “Algo deve mudar para que tudo continue como está”. *Revista Bula* [ed. eletrônica]. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/552-algo-deve-mudar-para-que-tudo-continue-como-esta/>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

¹¹² MOURA, Gerson. *Relações exteriores do Brasil (1939-1950): mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial*. Brasília: FUNAG, 2012, p. 47.

¹¹³ *Ibidem*, loc. cit.

sentido, a historiografia tem se debruçado sobre a relação entre Getúlio Vargas, de um lado, e intelectuais de diversas orientações estéticas e políticas, de outro.¹¹⁴ Segundo Monica Pimenta Velloso, é na década de 1930 que uma parte significativa da intelectualidade brasileira, imbuída de uma “vocação messiânica” e que atribuía a si própria a missão de educar as massas – tidas como imaturas, indecisas e necessitadas de liderança moral e intelectual –, articulou-se *com e por meio do* Estado para levar a cabo seus planos de modernização social.¹¹⁵ De acordo com Velloso,

O intelectual é eleito o intérprete da vida social porque é capaz de transmitir as múltiplas manifestações sociais, trazendo-as para o seio do Estado, que irá discipliná-las e coordená-las. Eles são vistos como os intermediários que unem o governo e o povo, porque ‘eles é que pensam, eles é que criam’, enfim, porque estão encarregados de indicar os rumos estabelecidos pela nova política do Brasil. E essa nova política é personificada na figura de Vargas: homem de pensamento e de ação. Assim, ele é o paradigma por excelência a ser seguido por toda a intelectualidade brasileira.¹¹⁶

As contradições ideológicas e políticas do regime de 1930 não poderiam estar ausentes do programa de educação musical implementado por Villa-Lobos. Apesar da pecha “semifascista” – nas palavras da época, conforme trecho já citado – posteriormente associada às grandes demonstrações orfeônicas sob Vargas, *as origens* do ensino de canto coral nas escolas do Distrito Federal, a partir de 1932, não possuem relação simples e unívoca com o autoritarismo político. No Brasil, o ensino de canto coral já era realizado nas escolas de São Paulo desde os anos 1910, e as discussões sobre a criação de um programa nacional floresceram ao longo das primeiras décadas do século XX. Em seus primórdios, a experiência do canto orfeônico já estava profundamente imbricada de propósito civilizatório, baseado na ideia de civismo – criar, por meio da educação, um *povo novo* para um *Brasil novo*. Em 1931, São Paulo foi o estado “incubador” das primeiras experiências de Villa-Lobos com o canto

¹¹⁴ Por exemplo: BOMENY, Helena M. B (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: FGV, 2001; SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro (orgs.). *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984; GOMES, Angela Maria de Castro (org.). *O ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Ed. FGV; Bragança Paulista: EDUSF, 2000; FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 2, entre outros.

¹¹⁵ VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo do nacional-estatismo*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 145-180.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 155.

coral, graças à sua articulação com o interventor federal João Alberto, oriundo do movimento tenentista e próximo de Vargas. Em um jornal daquele ano, o “apelo” de Villa-Lobos, em harmonia com a *redefinição* proposta pelo movimento de 1930, deixava transparecer um inabalável otimismo com a “obra de construção de uma grande nacionalidade”, a ser construída por meio da educação e, especialmente, da música:

O maestro Villa-Lobos fez o seguinte apelo à força de vontade do brasileiro: “No estrangeiro, onde o Brasil é pouco conhecido, ouvi muitas vezes referências pouco elogiosas ao nosso povo. Diziam, entre outras coisas, que os brasileiros são desprovidos de força de vontade e do espírito de cooperação, e por isso viviam dispersos, sem unidade de ação, desagregados para a obra de construção de uma grande nacionalidade num país de enormes possibilidades econômicas. Será exato? Não o é. Provas? No dia 3 de maio próximo [1931], mais de 30 mil almas, num ímpeto espontâneo de civismo e provando a realidade da força de vontade brasileira, reunir-se-ão para entoar hinos e canções patrióticas. Caberá a São Paulo, o grande Estado do Brasil, dar o primeiro grito de alarma que ecoará no universo inteiro, provando nossa força de vontade”. Exortação Cívica Villa-Lobos em São Paulo.¹¹⁷

Em fevereiro de 1932, Villa-Lobos recebeu do educador e jurista Anísio Teixeira o convite para dirigir o Serviço de Música e Canto Orfeônico do Distrito Federal. Anísio (1900-1971), ex-secretário de Educação da Bahia, era reconhecido por ter reformado na década de 1920 o sistema escolar do estado, o que aumentou a fatia orçamentária destinada à educação e triplicou o número de matrículas. Discípulo do estadunidense John Dewey (1859-1952), que propunha uma visão humanista e mais democrática do processo educativo, Anísio Teixeira foi um dos principais signatários do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932), que congregou intelectuais de diferentes colorações políticas e ideológicas em defesa de uma educação laica, pública, gratuita e obrigatória. O manifesto, redigido por Fernando de Azevedo, foi assinado por 26 intelectuais, entre os quais se destacam o próprio Anísio, Roquette Pinto, Cecília Meireles, Delgado de Carvalho e Afrânio Peixoto. Um dos principais pontos do texto é a defesa enfática do protagonismo do Estado no financiamento e na organização de um sistema público de ensino, destinado a crianças e adolescentes de todas as classes sociais, e não de uma minoria privilegiada. Por sua defesa de uma educação laica e humanista, num período em que predominavam as escolas confessionais, a “Escola Nova” – como ficou conhecido o movimento – travou embates com intelectuais ligados à Igreja Católica, como Jackson Figueiredo e Alceu Amoroso Lima. Entre 1932 e 1935, o sistema de

¹¹⁷ Recorte sem identificação de periódico, data e autor. MVL L02-056B.

educação do Distrito Federal, sob a liderança de Anísio, foi um balão de ensaio das ideias do grupo. Em 1935, por exemplo, foi criada a Universidade do Distrito Federal – num contexto em que boa parte do ensino superior era vinculada ao governo federal –, e diversas escolas foram fundadas em sua gestão.

Na curta “era Anísio”, o ensino de canto coletivo foi visto como um recurso pedagógico modernizante e civilizatório. Uma nação forte para indivíduos fortes e sãos, aptos a desenvolver talentos e práticas condignas ao *Brasil novo*. Como observa Ednardo Monti, a legitimação da prática coral, nos primórdios de sua aplicação nas escolas públicas do Rio de Janeiro, vinculava-se à ideia do canto como uma verdadeira ginástica respiratória. Pregava-se a importância da postura do corpo, da impositação da voz e do controle do ritmo, entre outros benefícios do canto coral, como uma nova habilidade da qual a grande maioria dos jovens – futuros adultos da grande nação prometida – não deveria se privar. O ensino de habilidades musicais nas escolas aproximava-se do movimento higienista, que entendia a saúde como um fenômeno social, a qual abarcava o ambiente familiar e deveria ser cultivada por meio de práticas sadias, de estímulo do corpo e da mente. Em entrevista ao jornal paulistano *A Noite*, em 1944, Villa-Lobos fez um balanço de sua gestão e justificou a implementação do canto coral nas escolas:

Os outros exercícios estéticos são individuais. Os exercícios de cultura física ou militar, apesar de coletivos, também não cogitam da unidade moral e espiritual, como a música de conjunto. Em virtude disso a disciplina coletiva do adolescente se ressentia da falta de uma unidade espiritual-estético-cívica, que a música, ensinada através de um novo método, de um novo sistema pedagógico, inteiramente novo, poderá dar.¹¹⁸

Embora a linha pedagógica da Sema tivesse, desde o início, contornos ideológicos claros e inegáveis – a valorização do folclore como fonte de uma pretensa identidade musical nacional, o ensino de cantos patrióticos e o predomínio do coletivo sobre o individual, valores conectados aos anseios do movimento civil-militar de 1930 –, atribuí-la a um aparelho de doutrinação protofascista não era algo trivial ou corriqueiro na imprensa, pelo menos nos anos anteriores ao golpe do Estado Novo. Pelo contrário: curiosamente, era vista por alguns intelectuais católicos e/ou conservadores como um recurso de doutrinação comunista.

¹¹⁸ *A Noite*, São Paulo, 25 mar. 1944. MVL, L16-022A.

Em 1936, no contexto do estado de sítio decretado por Getúlio, sob o pretexto de sufocar a ação dos revoltosos envolvidos na insurreição comunista do ano anterior, uma atmosfera de caça às bruxas tomou parte em alguns jornais do Rio. Anísio Teixeira era subordinado ao então prefeito do Distrito Federal, Pedro Ernesto, que participara do movimento tenentista e da Coluna Prestes.¹¹⁹ Com o “cordão sanitário” anticomunista criado por Getúlio, Anísio e Pedro Ernesto foram exonerados em dezembro de 1935, ainda que não houvesse indícios da participação dos dois no levante (Pedro Ernesto foi preso no ano seguinte). Sufocado o movimento, afastados e presos os seus líderes e apoiadores, a Secretaria de Educação do Distrito Federal passou à direção do jurista Francisco Campos, de orientação conservadora e apologista de um Estado forte e centralizador – em 1937, nomeado ministro da Justiça, ele seria o autor da carta constitucional do Estado Novo, de inspiração fascista. Assim como outros subordinados de Anísio, Villa-Lobos renunciou ao cargo, em dezembro de 1935, em apoio ao ex-chefe. Apesar disso, foi mantido por Campos na liderança da Sema, sendo apontado por um jornalista conservador como um dos “quinze comunistas [que] continuam a envenenar a educação municipal”.¹²⁰

Outro artigo, assinado por Silva Ramos, levou ainda mais longe a ideia de uma doutrinação comunista nas escolas do Rio. Publicado em maio de 1938, o texto parte do princípio de que “governar é restabelecer a disciplina e encarrilhar novamente o país nas correntes da civilização cristã, mediante a educação da infância no mesmo regime sadio que deu ao mundo seus grandes homens de todos os tempos” – nas entrelinhas, defende a hegemonia da educação confessional sobre a educação laica de Anísio. Sobre a prática pedagógica implementada até 1935, ele afirma, com certo exagero típico da retórica anticomunista daquele período:

¹¹⁹ Ligado ao tenentismo, Pedro Ernesto Rego Batista (1884-1942) ofereceu apoio operacional à Coluna Prestes nos anos 1920, e se aproximou, em 1935, da Aliança Libertadora Nacional, um movimento político de cunho socialista, anti-imperialista e antifascista. *Dicionário Biográfico FGV-CPDOC*. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/pedro-ernesto-batista>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

¹²⁰ Assinado por Geraldo Rocha, o artigo acusa Anísio Teixeira de comunista/marxista. Diz que a estadia de Anísio nos Estados Unidos (curiosamente, um dos berços do capitalismo e da democracia liberal) o levou a se impressionar com os métodos pedagógicos de lá. “Aos que se dizem interessados, as escolas municipais de hoje só não ensinam à criança ler e escrever. É preciso fazer voltar à normalidade a instrução municipal, desorganizada por um cérebro doentio e transviado. Quinze comunistas ainda continuam a envenenar a educação musical”. ROCHA, Geraldo. Magistério intoxicado. *A Nota*, Rio de Janeiro, 10 set. 1936. MVL, L06-086C.

Autores estrangeiros escolhidos a dedo foram traduzidos e adaptados nas escolas do Distrito Federal. Livros pornográficos, nos quais se descrevem cenas de embriaguez, roubo, banditismo e sedução, e se aconselha aos pequenos leitores que façam o mesmo, foram comprados pelo Departamento de Educação e colocados nas bibliotecas escolares. A atmosfera do magistério era de verdadeira podridão. Os meninos eram considerados propriedade do Estado, e, nestas condições, não deviam ouvir seus pais.¹²¹

O autor comemora o “expurgo” estabelecido pelo Estado Novo, embora lamente a continuidade de Villa-Lobos à frente da Sema. Ele vê na utilização do cancionário popular em concentrações orfeônicas um vestígio de doutrinação comunista:

E o sr. Villa-Lobos concordou em declarar que a Canção da Pátria não é orfeônica, sendo preferível à composição de Francisco Manoel o “Luar do Sertão” e outras coisas do mesmo gênero. Estávamos nessa situação, e talvez não tardasse muito a formatura da primeira turma de bacharéis em comunismo...¹²²

Na mesma onda conspiratória, outra nota de jornal colada a um dos livros de recortes de Villa-Lobos, infelizmente sem autoria, foi mais contundente. Publicado em fevereiro de 1936, meses depois da demissão de Anísio, o artigo traz uma novidade: em vez de associar Villa-Lobos ao comunismo, a imagem projetada é agora a de um carreirista, cujo figurino era adaptável a qualquer situação política:

o terror das professoras municipais – com a sua vasta cabeleira e as suas terríveis exigências – não só tem se mostrado mais brando como cortou os seus *cabelos revolucionários* e deixou de aparecer com a sua *indumentária eslava*. Creio que o maestro Villa-Lobos mandou fazer uma sobrecasaca conservadora... É que a sua *indumentária russa* esteve pondo em perigo dois ótimos empregos municipais. E, aos seus empregos, ele preferiu sacrificar os seus cabelos e a sua roupa”.¹²³ [grifos nossos]

O excêntrico blusão azul e reluzente utilizado por Villa-Lobos nas concentrações orfeônicas – que já reuniam dezenas de milhares de crianças e jovens em estádios e locais públicos do Rio – era frequentemente associado por setores da imprensa à roupa de um mujiqe, camponês russo que, no período anterior à Revolução de 1917, não detinha a propriedade da terra, embora na lei fosse considerado livre.¹²⁴ Em artigo intitulado “Será mito

¹²¹ RAMOS, Silva. Os agitadores do ensino municipal sofrem os primeiros reveses. *A Informação*, Rio de Janeiro, 13 maio 1938. MVL L07-064B.

¹²² *Ibidem*, loc. cit.

¹²³ [*Pau*], 6 fev. 1936. MVL, L06-004B.

¹²⁴ Roupas de mujiqe eram comuns nos classificados da época e nas descrições de festas a fantasia e de carnaval.

a fama do sr. Villa-Lobos?”, de setembro de 1937, o professor de música Luiz Cândido de Figueiredo, que não raro publicava textos virulentos contra o compositor, também lhe apontou uma oportuna mudança de figurino:

Quando seu amigo, admirador e protetor, Anísio Teixeira, pediu demissão, ele também levou seu pedido ao prefeito, porém, ao mesmo tempo um ‘abaixo assinado’ de gentis senhoras pedia sua conservação no cargo de professor de cantos escolares! Quanto a sua blusa de *mujik*, ele só usou no período Anísio Teixeira. Logo que o padre O. de Mello foi nomeado interventor, ele ofereceu-se para acolitar as missas em Bangu. (...) E se o sr. Plínio Salgado [*líder da Ação Integralista Brasileira, de extrema-direita e com inspiração fascista*] for algum dia prefeito, o sr. Villa-Lobos vestirá camisa verde.¹²⁵

Na verdade, apesar das muitas insinuações sobre o suposto comunismo de Villa-Lobos – as quais já passavam a coexistir com a pecha de oportunista –, em um contexto de extrema polarização política, não há qualquer indício concreto e minimamente confiável a respeito disso. A afirmação mais contundente – e ainda assim duvidosa, porque também aponta para a direção da imagem de um Villa-Lobos oportunista – foi dita anos mais tarde, nos dias finais do Estado Novo. Em entrevista ao jornal *Diretrizes* em novembro de 1945, o compositor Francisco Mignone¹²⁶ anunciou sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro e teceu loas ao líder Luiz Carlos Prestes: “Nunca fui fascista! Sempre fui comunista! Chegou o momento de todos se definirem”.¹²⁷ Sobre Villa-Lobos, Mignone declarou: “ele sempre simpatizou com o Partido Comunista. Desde os tempos do Anísio Teixeira. Naquela ocasião, *andava bem orientado em política*. Lastimo que não assuma neste momento atitude decisiva. Mas é um

¹²⁵ O artigo refere-se também ao padre Olímpio de Melo (1886-1977), um dos líderes da oposição ao prefeito Pedro Ernesto e interventor do Rio por alguns meses de 1937, no lugar de Ernesto. FIGUEIREDO, Luiz Candido de. Será mito a fama do sr. Villas-Lobo? [sic]. *O Radical*, Rio de Janeiro, 30 out. 1937, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830399/13441>>. Acesso em: 18 fev. 2018. Cf. também MVL, L03-079B (incompleto).

¹²⁶ Professor de regência do Instituto Nacional de Música e um dos emissários musicais de Vargas na Alemanha nazista e na Itália fascista na década de 1930 (ver capítulo 3).

¹²⁷ MIGNONE afirma: “Nunca fui fascista. Sempre fui comunista!”. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1945. MVL, L17-192A. O periódico *Diretrizes* foi criado em 1938 como uma revista mensal, transformando-se em jornal semanal a partir de 1941. Foi quando seus artigos tomaram feição mais liberal, de repúdio ao autoritarismo do Estado Novo, sem deixar de apoiar, no entanto, a política econômica nacional-desenvolvimentista de Vargas. É curioso que Mignone tenha escolhido um periódico de centro-esquerda e antinazista para se desvincular de seu recente passado germanófilo. Cf. FERRARI, Danilo Wenseslau. ‘Diretrizes’: a primeira aventura de Samuel Weiner. *Revista Histórica* (do Arquivo Público do Estado de São Paulo) [online]. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao31/materia01/>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

comodista”.¹²⁸ Talvez a expressão “bem orientado em política” seja mais irônica do que necessariamente assertiva – afinal, nas palavras de Mignone, Villa-Lobos seria um “comodista”, alguém que se acomodava às correntes políticas em defesa do cargo que ocupava.

Na contramão dos textos anteriores, um artigo de maio de 1936, assinado por Viriato Correia,¹²⁹ insinua que Villa-Lobos, já adaptado à nova conjuntura política, teria trocado o roupão de mujique russo pela camisa preta, uma óbvia referência aos Camisas Negras, grupos milicianos do fascismo italiano. Villa-Lobos, ironiza o autor, seria um dos novos simpatizantes de Mussolini a usar a indumentária “sem motivo de luto”. Segue o escritor: “Mais tarde verifiquei que a culpa não era do maestro. O poeta Olegário Mariano, que é entendido em moda, afirmou-me que a das camisas pretas era uma homenagem a Mussolini pelas vitórias alcançadas na Abissínia”.¹³⁰ A provocação de Viriato Correia pode ter sido uma das primeiras a associar francamente Villa-Lobos ao fascismo, e não ao comunismo – como o faziam por meio da imprensa um pequeno grupo de articulistas de direita.

Em dois momentos distintos, o próprio Villa-Lobos deu sinais de simpatia e antipatia a certos aspectos do regime. Em 1929, em entrevista a *O Globo*, ele parecia ter uma boa impressão do ditador fascista Benito Mussolini. Reclamando do alto nível de desemprego entre os músicos, provocado, segundo ele, pela massificação do gramofone e pelo advento do cinema falado – que dispensou a apresentação de grupos musicais em salas de exibição –, Villa-Lobos afirmara que o Brasil deveria seguir o exemplo do regime italiano: “Mas o artista é indispensável à coletividade e eu penso que o que se devia fazer em toda a parte do mundo era o que determinou Mussolini, na Itália: aproveitar o músico de qualquer maneira”.¹³¹ Em 1941, já em contexto de guerra, Villa-Lobos disse ao maestro estadunidense Nicolas Slonimsky, em visita ao Brasil no contexto da Política da Boa Vizinhança: “Um exemplo

¹²⁸ MIGNONE afirma: “Nunca fui fascista. Sempre fui comunista!”..., op. cit. Grifo meu.

¹²⁹ Viriato Correia (1884-1967), jornalista e literato maranhense, ocupou a cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras.

¹³⁰ CORREIA, Viriato. Os camisas pretas. *Jornal do Brasil*, 14 maio 1936. MVL, L06-21E. Continua o articulista: “O poeta Olegário Mariano positivamente não tem razão. A julgar pela sua afirmativa, Mussolini só tem no Rio de Janeiro admiradores inferiores. Não vi de camisa preta uma só criatura de distinção”.

¹³¹ DO GRAMOFONE ao cinema falado. *O Globo*, Rio de Janeiro, ed. matutina, 20 ago. 1929, p. 2.

perfeito de *rubato*¹³² é Mussolini”.¹³³ Ao que Slonimsky concluiu: “Villa-Lobos está intensamente consciente da universalidade da política, com uma forte inclinação antifascista, [...] e isso expressou seu desprezo por todo tipo de coisa bombástica, musical ou política”.¹³⁴ Seria Villa-Lobos um entusiasta da democracia liberal, ou trata-se da visão benevolente de um músico engajado com o projeto de aproximação diplomática dos Estados Unidos com os países latino-americanos? Ou, em um de seus atos de pragmatismo, Villa-Lobos teria falado a palavra certa para o interlocutor certo?

A afinidade ideológica de Villa-Lobos com os regimes autoritários europeus foi discutida nos anos 1980 pelo historiador Arnaldo Contier. Para ele, o discurso do compositor aproximava-se do autoritarismo em suas “críticas às ‘mazelas’ do Estado liberal e ao exacerbado individualismo presente no interior dessa sociedade, considerada ‘corrupta’”.¹³⁵ Entregues à própria sorte, os músicos, de quem Villa-Lobos falava desde a década de 1920 em tom de defesa corporativista, deveriam se reinserir no mercado por mão e força do Estado, encarado como um protagonista essencial na mediação entre os músicos e a sociedade: “Seria preciso repensar a sociedade, dentro do ideal corporativista, em oposição à luta de classes ou ao individualismo da sociedade liberal”.¹³⁶ Não só o lugar social e institucional do músico era uma questão tributária ao fascismo. Ainda segundo Contier, o florescimento de uma ideologia *nacional-popular*, que via o *povo* como origem e condição da existência de uma *cultura nacional*, tinha a influência de compositores nazistas, fascistas, comunistas e de outros espectros nacionalistas. A identificação com as populações de origem rural, portadoras de uma cultura popular “autêntica”, não influenciada pela indústria fonográfica, uniu intelectuais de diversas colorações ideológicas no Brasil. Mário de Andrade, por exemplo, foi o principal formulador desse discurso. Seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, foi aclamado e adotado ao longo dos anos 1930 por intelectuais de diversas tendências políticas. Além da

¹³² Em música, tempo *rubato* ou apenas *rubato* (que significa *roubado* em italiano) é acelerar ou desacelerar ligeiramente o tempo de uma peça por livre vontade do solista ou do maestro. O termo nasce do fato de que o intérprete “rouba” um pouco do tempo de algumas notas e o compensa em outras.

¹³³ SLONIMSKY, Nicolas. A visit with Villa-Lobos. *Musical America*, Nova York, 10 out. 1941. MVL, L13-048.2.A e segs.

¹³⁴ Ibidem, loc. cit. Tradução livre do original: “Villa-Lobos is intensely conscious of the universality of politics, with a strong anti-fascist slant. ‘A perfect example of rubato is Mussolini’, he said, and this expressed his contempt for all bombast whether musical or political”.

¹³⁵ CONTIER, Arnaldo. *Brasil novo...*, op. cit., p. 261.

¹³⁶ Ibidem, loc. cit.

valorização do folclore, argumenta Contier, “o devotamento de Mário de Andrade ao civismo, ao patriotismo, à disciplina, à coesão nacional e ao coral como símbolos de uma sociedade unificada e civilizada influenciou intelectuais que tendiam a pensar dessa mesma maneira”.¹³⁷

Ainda que fosse odiado e detratado por intelectuais contrários à gestão do “comunista” Anísio Teixeira – acusação que, repito, só faz algum sentido vinda de radicais de direita –, Villa-Lobos continuou à frente da Sema após a demissão do ex-chefe. E essa continuidade diz menos respeito ao apoio que conquistou entre funcionários de baixo e alto escalão do que à potencialidade propagandística e doutrinária do canto orfeônico. Como vimos, os oponentes de Anísio apontavam o ensino de canto como um instrumento de lavagem cerebral comunista. Não surpreende o fato de intelectuais de diversas tendências terem se rendido às maravilhas das grandes cerimônias cívicas promovidas pelo Estado, das quais o canto orfeônico era um dos principais elementos. Em setembro de 1936, às vésperas das comemorações do dia da Independência, o jornalista Austregésilo de Ataíde – antigo adversário da “Revolução de 1930” e que chegara a ser exilado – conclamou o governo a não fugir de seu suposto dever de conquistar corações e mentes dos mais jovens. Vale a pena citar longos trechos do artigo:

A posse da juventude é hoje o supremo esforço dos regimes políticos. Quem tiver a mocidade terá consigo o futuro. Fascistas e comunistas lançam-se com toda a veemência à tarefa de conquistá-la, compreendendo justamente que é nesse terreno humoso e sensível que se deve lançar a semente dos novos ideais. As democracias têm abandonado as crianças à indisciplina das mais variadas solicitações espirituais. Apenas o homem adulto lhe interessa para a formalidade do voto. [...] Associando as crianças às festividades da Independência, não como elementos decorativos, mas como personagens do rito patriótico que se celebra, fazemo-las sentirem desde cedo a importância das suas responsabilidades como guardas do espírito nacional.¹³⁸

Intelectual cuja memória hegemônica foi erigida em torno da defesa das liberdades democráticas e dos direitos humanos, Ataíde critica o “abandono” dos jovens pelos regimes liberais e defende o valor patriótico dos eventos para a promoção do interesse dos jovens pela ideia de nação:

Sem o culto externo da Pátria, sem as grandes cerimônias em que se revelam as ligações emotivas entre o homem e a terra do seu nascimento, os interesses subalternos afogariam os impulsos generosos, que nos levam a esquecer até o

¹³⁷ Ibidem, p. 335.

¹³⁸ ATAÍDE, Austregésilo de. A Hora da Independência. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 5 set. 1936. MVL, L06-049B.

instinto da vida para servi-la. Os cânticos das gerações em flor, na pureza dos seus entusiasmos, hão de ser, sem dúvida, a melhor oferenda do ‘Dia da Pátria’ aos numes [*divindades*] protetores da nossa nacionalidade.¹³⁹

A instrumentalização do canto coral para fins políticos já era aventada e praticada, portanto, antes do golpe do Estado Novo. Entretanto, essa vinculação ganha mais e mais força a partir de novembro de 1937, a tal ponto que a memória hegemônica sobre as grandes concentrações orfeônicas a associa quase exclusivamente ao novo regime, como veremos adiante. Nos anos seguintes, tais demonstrações reuniriam dezenas de milhares de estudantes, cujas vozes exaltavam o amor à pátria e o culto à figura de Vargas; de acordo com Maurício Parada, a “plasticidade e harmonia sonora dos espetáculos musicais estavam a serviço da construção de uma ideia de disciplina coletiva e de uma experiência de autocontrole individual”.¹⁴⁰ Assim como Getúlio, que sufocou a polarização política com uma ditadura personalista e corporativista, Heitor Villa-Lobos também parecia pairar sobre as diferenças, utilizando o canto coral para produzir consentimento à ditadura e “amor cívico” ao chefe/ditador.

Com efeito, as ditaduras da década de 1930, de Stálin a Salazar, perseguiram o nível máximo de dominação social por meio de sofisticados aparatos de doutrinação e propaganda; nos termos do filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937), a hegemonia política ganha terreno quando as classes dirigentes são capazes de garantir um alto grau de consentimento, dispensando sempre que possível o uso da força.¹⁴¹ No entanto, como observa Adalberto Paranhos, em sua crítica ao conceito de totalitarismo proposto pela filósofa Hannah Arendt, análises que superestimam o poder do Estado acabam por não apreender os conflitos, as contradições, “ou melhor, o caráter dialético da dominação”.¹⁴² Não há uma ditadura absoluta que esteja imune a algum nível de dissenso, assim como é um equívoco imaginar um regime capaz de absorver e cooptar, no plano cultural, os expoentes das artes e do pensamento de um país, sem que tal processo envolva tensões, embates e negociações.

¹³⁹ *Ibidem*, loc. cit.

¹⁴⁰ PARADA, Maurício. Som da nação: educação musical e civismo no Estado Novo (1937-1945). *Alceu*, v. 9, n. 18, pp. 174-185, jan./jun. 2009, p. 175.

¹⁴¹ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, vol. 1. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

¹⁴² PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo, Tese de Doutorado em História, PUC/SP, 2005, p. 34.

Nesse sentido, antes ou durante o Estado Novo, Villa-Lobos jamais esteve isento de ataques na imprensa. Uma das críticas mais comuns dizia respeito à famosa falta de paciência do compositor, nem sempre lisonjeiro com as crianças que regia. Após o Dia da Independência de 1937, por exemplo, o jornal *A Nota* publicou o artigo “As macaquices do sr. Villa-Lobos: trinta mil crianças aterradas!!!”.¹⁴³ A ênfase exclamativa do título expunha o incômodo do jornal com os gritos do maestro com parte das crianças, que teriam saído de casa às 7 da manhã para se submeter à árdua programação do evento patriótico na Esplanada do Castelo – alimentadas ao longo do dia com apenas um sanduíche e um copo de leite, as crianças teriam que permanecer no evento até às 5 da tarde, segundo o jornal. “Numa festa cívica, destinada, sobretudo, a educar a infância, a degradação pública de crianças é monstruosa”.¹⁴⁴ Outro incidente, ocorrido no mesmo dia, mereceu um protesto de desagravo contra o maestro. Em carta aberta, o diretor-geral do Colégio Souza Marques, José de Souza Marques, reclamou do “gesto descortês” destinado a seus alunos. Villa-Lobos teria solicitado aos estudantes que aos poucos se retirassem do local do evento; como os alunos daquele colégio não o atenderam, talvez por cansaço, o maestro teria conclamado os estudantes de outras instituições a vaiá-los. José de Souza Marques reclama do “abuso de autoridade” cometido por Villa-Lobos, que teria agredido “àqueles que têm a infelicidade de se acharem sob sua direção, humilhando indefesas crianças com o propósito de ferir suas famílias, expondo ao ridículo as instituições que elas representam”.¹⁴⁵

Com o golpe do Estado Novo, a censura aos jornais inibiu a publicação de críticas mais contundentes ao regime e seus colaboradores. Mas um curioso fato ocorrido em 1940 suscitou, por parte de alguns periódicos, críticas sutis à falta de liberdade – e a linguagem velada continha primorosa ironia machadiana. A pedido de Herbert Moses, presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI),¹⁴⁶ Villa-Lobos compôs a música da *Canção da imprensa*, um hino em homenagem aos jornalistas, ficando a letra a cargo do poeta Murilo

¹⁴³ AS MACAQUICES do sr. Villa-Lobos: trinta mil crianças aterradas!!! *A Nota*, Rio de Janeiro, 8 set. 1937. MVL, L07-038A.

¹⁴⁴ *Ibidem*, loc. cit.

¹⁴⁵ Recorte de artigo sem identificação de periódico, autoria e data. Por estar colado junto a outros recortes identificados de setembro de 1937, e pelo contexto exposto no artigo, presumo que ele tenha sido publicado nesse período. MVL, L07-040A.

¹⁴⁶ Moses, presidente da ABI desde 1931, era amigo de Villa-Lobos – o compositor era sócio e frequentador assíduo da nova sede da associação, inaugurada no centro do Rio em 1938, e lá costumava jogar bilhar.

Araújo. Em tom universalista e épico, a letra celebra o trabalho de jornalistas do mundo em favor da solidariedade e do entendimento mútuo.¹⁴⁷

Sob a batuta do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em dezembro de 1939, o hino foi criado por iniciativa de uma associação cuja memória oficial ironicamente se confunde com a luta por liberdade de expressão. Conforme Melliandro Galinari, a enunciação do poema, em consonância com uma visão autoritária, projeta nos jornalistas a função de “sujeitos mantenedores da tranquilidade social”. Artífices da palavra, eles seriam os “zeladores da grande união”, silenciando, na compreensão do autor, “os eventuais conflitos ou manifestações esboçados na esfera pública”.¹⁴⁸ A obra musical de Villa-Lobos tinha arranjos para canto com acompanhamento de piano, orquestra ou banda, e deveria ser entoada em movimento de marcha-rancho, mais lenta. O jornal *O Globo*, na edição de 24 de abril, comentou que os jornalistas não possuíam “em parte alguma do mundo” sua “canção corporativa”, e por isso a ABI encomendara aos sócios Villa-Lobos e Murilo Araújo a obra, descrita pelo jornal como “o surto épico marcial dos grandes hinos, um tema de profundo sentimento brasileiro radicado mesmo longinquamente no folclore”.¹⁴⁹ A mesma matéria convocou os jornalistas a assistir à estreia da obra, que ocorreria no dia 25 de abril, no Instituto de Educação, sob a regência de Villa-Lobos.

Sobre a estreia, o *Diário de Notícias* ironizou, dias depois, ao afirmar que o hino havia sido cantado pela primeira vez por um bom coro vocal, “com toda pompa e solenidade”, e que os jornalistas teriam “uma musiquinha para espantar as mágoas e afugentar os pensamentos tristes”.¹⁵⁰ Na mesma linha, o jornal *A Notícia* publicou, no dia 24, uma matéria que pode ser considerada uma pérola de teor machadiano, com críticas irônicas à falta de liberdade de imprensa:

Os jornalistas brasileiros, de há muito tempo, na sua maioria, sofrem de profunda nostalgia, andam melancólicos, tristes. Para combater esse mal, que parece ser

¹⁴⁷ “Somos bandeiras/ asas da ideia;/ bocas da Pátria/ clarins de epopeia. (...) Persistentes vimos lutar por dias novos unindo os povos!/ Nós heróis da pena audaz pelo Bem o Amor e a Paz/ Implantemos na humanidade germens bons de fraternidade”. Para a letra completa, ver GALINARI, Melliandro Mendes. *A Era Vargas no Pentagrama: dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG (Tese de Doutorado em Linguística), 2007, p. XLV.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 225.

¹⁴⁹ A CANÇÃO da Imprensa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1940. MVL, L11-014B.

¹⁵⁰ MACEDO, Sérgio D. T. Comentário. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1940. MVL, L11-017G.

contagioso, o esforçado presidente da ABI, que é um espírito risonho, otimista, transbordando sempre de alegria e de satisfação, acaba de encontrar o remédio infalível para o mal. A música é um poderoso tônico, um bálsamo para o espírito; é sedativo, empregado mesmo pela medicina; e, em alguns casos, chega até a ser entorpecente, sem a toxidez e, portanto, sem as inconveniências dos derivados do ópio. Para combater o mal do tédio, a hipocondria, não tem rival. Pensando nisso, e no bem-estar dos colegas, o sr. Herbert Moses teve mais uma luminosa ideia...

Resolveu, pois, dar à classe de que é expoente um hino próprio, letra do poeta Murilo de Araújo, música do maestro Villa-Lobos. Será a ‘Canção da Imprensa’ e deverá ser entoada por todos nós, jornalistas, nas nossas horas de júbilo, tão raras, e nos frequentes momentos de ansiedade. Os homens de imprensa, agora, como as crianças dos colégios, vão cantar, em coro orfeônico, as alegrias da vida... E a ABI, cujo novo palácio já foi apelidado de ‘Fortaleza do Silêncio’, vai transformar-se, aos milagres dos acordes épicos, marciais, entusiásticos do Hino, sob a regência da batuta irrequieta do sr. Herbert Moses, numa grande, numa irresistível fonte de alegria contagiante...¹⁵¹

Nesse mesmo sentido, o *Jornal do Brasil* comentou, em nota breve:

Estamos, nós da imprensa, de parabéns: uma das necessidades prementes da classe acaba, afinal, de se converter em risonha realidade. Teremos, desde hoje, a *Canção da Imprensa*, música de Villa-Lobos e palavras de Murilo Araújo. E os jornalistas – que gente feliz! – que viviam apitando, passarão, agora, a cantar... Se a cigarra soubesse...¹⁵²

Em 1942, foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde Pública. No mesmo contexto, o ministro Gustavo Capanema implementou uma reforma do ensino secundário e um projeto de reforma universitária, que resultou na criação da Universidade do Brasil. Cercado de intelectuais de diversos matizes políticos, Capanema tinha boa relação com Villa-Lobos. A criação do CNCO foi fruto de longa negociação entre os dois, motivada pela intenção do compositor de criar e chefiar uma instituição de dimensão nacional, dedicada a orientar e disciplinar o ensino de canto orfeônico nas escolas.¹⁵³ O conservatório dirigido por Villa-Lobos ficaria subordinado ao ministério, no mesmo nível hierárquico da Escola Nacional de Música, um indicativo do prestígio político do compositor. Em entrevista ao jornal *A Manhã*, órgão oficial da ditadura, Villa-Lobos assim diferenciou as duas instituições:

A Escola de Música tem tido por finalidade até hoje o preparo artístico dos vocacionais em música, como sejam os ‘virtuoses’, os professores de instrumentos, e

¹⁵¹ OS JORNALISTAS vão cantar. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1940. MVL, L11-14F.

¹⁵² [Sem título]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1940. MVL, L11-15G.

¹⁵³ Sobre o Conservatório, cf. GONÇALVES, Maria das Graças Reis, op. cit., v. 2, pp. 276-302.

tudo aquilo que se refere à arte universal; o segundo, o Conservatório, formará professores para o magistério de todos os gêneros e tipos em tudo aquilo que se refere à índole nacional, não só do ponto de vista musical, como do civismo.¹⁵⁴

Além de sublinhar o componente nacionalista do CNCO – contra a tendência “universalista” da Escola de Música, dedicada a preparar artistas e não professores de magistério –, seu dirigente expõe também como seria organizada a instituição:

Não haverá centros, nem clubes de vidas sociais. O Conservatório é considerado uma miniatura do Brasil: seu corpo discente e docente e todos os seus funcionários são incondicionais servidores da Pátria, abnegados, sem espírito de personalismo e de personalidade. E assim seremos todos pelo Brasil, por intermédio da Música.¹⁵⁵

Um conjunto de servidores abnegados da Pátria, dispostos a superar personalismos (uma crítica ao “individualismo” praticado no ensino da Escola Nacional de Música, talvez) em prol do país... Uma das cadeiras do CNCO seria a Terapêutica Musical, uma tentativa, segundo Maria das Graças Gonçalves, de “ampliar a esfera de ação da música para além da escola e das cerimônias cívicas”.¹⁵⁶ Em entrevista ao jornal *A Noite*, Villa-Lobos fez uma defesa veemente do poder de cura atribuído ao canto coral:

o canto orfeônico não é apenas um meio de desenvolver o senso artístico e os sentimentos cívicos das coletividades, mas é fator decisivo para melhor compreensão e aceitação da disciplina nas escolas e pode realizar curas na vida escolar. Há, por exemplo, crianças anormais, *completamente indiferentes à ideia de Pátria*, nas quais o exercício do canto orfeônico a tem incutido gradativamente, demonstrando, assim, o efeito benéfico que a música exerce sobre as suas condições psíquicas.¹⁵⁷

Seria a falta de amor à nação uma doença passível de cura pelo canto coral? De acordo com o compositor, sim. Além de combater a “indiferença à ideia de Pátria”, a música coletiva seria também a “única fórmula para se conseguir a uniformidade humana”, conforme declarou ao *Diário da Noite*, em 1944: “Através dela se consegue disciplinar, alegremente, grandes massas. Mas, para tal, é preciso que [...] seja melodia compreensível por ela. Que seja música sua, enfim, sempre no mais alto sentido”.¹⁵⁸

¹⁵⁴ OS OBJETIVOS do CNCO. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 2 maio 1943. MVL, L14-078N.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ GONÇALVES, Maria das Graças Reis, op. cit., v. 2, p. 155.

¹⁵⁷ A MÚSICA e a produção de guerra. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 out. 1943. MVL, L15-035A. Grifo meu.

¹⁵⁸ [Sem título]. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1944. MVL, L16-013A.

A partir de 1942, a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial junto aos Aliados – liderados pelos Estados Unidos e a Inglaterra, bastiões do liberalismo político – expôs as fraturas e as contradições da ditadura do Estado Novo, inspirada em modelos autoritários combatidos pelos próprios Aliados. Em 1945, a gradual derrocada do regime, com o conseqüente rearranjo das forças políticas e o retorno do processo eleitoral, fez retomar aos poucos a liberdade de imprensa, e com ela a tensão em torno da realidade política vigente e de projetos para o país. Num momento em que parcelas da sociedade levavam adiante uma espécie de acerto de contas com o recente passado ditatorial, Villa-Lobos, que se manteve leal ao regime até sua derrocada, foi um dos alvos mais certos. Também foi no período de distensão do Estado Novo que começaram a ser produzidas as primeiras biografias do compositor, bem como algumas defesas enfáticas na imprensa.

O musicólogo, pianista e professor Eurico Nogueira França (1913-1992), por exemplo, foi um dos mais aguerridos apoiadores de Villa-Lobos.¹⁵⁹ Crítico de música do *Correio da Manhã*, Eurico publicou, em março de 1945, o artigo “Ensino coletivo e totalitarismo”, em que procurou reabilitar a figura de Villa-Lobos em meio a possíveis críticas sobre sua relação com o regime autoritário. O artigo defendia a tese de que Villa-Lobos teve que fazer concessões à ditadura varguista para manter seu programa de educação musical. Essa seria a condição *imposta pela política* para que ele pudesse levar adiante um projeto *educativo*, e não um desejo pessoal. Tratou-se, portanto, de uma negociação – um toma-lá-dá-cá – entre o ditador e o regente, razão pela qual Eurico solicitou, de forma explícita, a continuidade de Villa-Lobos à frente do “seu” Conservatório após a queda de Getúlio:

Fomos todos testemunhas de que a alegria e o entusiasmo das crianças, na livre disciplina da comunhão orfeônica, afagavam a vaidade totalitária do chefe de governo. É que o maestro Villa-Lobos houve por bem sacrificar dois meses, se tanto, do ensino metódico a que as crianças estão submetidas nas escolas, para atender as necessidades dos festejos cívicos do dia 7 de setembro, obtendo assim, em troca desse sacrifício prestado ao regime ditatorial, a sobrevivência do útil serviço de ensino da música, dirigido por ele. Agora provavelmente vão desaparecer as concentrações orfeônicas do Dia da Independência. Mas será de elementar justiça

¹⁵⁹ A partir de 1960, com a criação do Museu Villa-Lobos, Eurico seria um dos conselheiros da diretora Arminda Villa-Lobos, e autor de extensa bibliografia laudatória sobre o compositor.

que permaneça Villa-Lobos (...) à frente do seu Conservatório de Canto Orfeônico, a que já emprestou tão larga, dedicada e fecunda atividade”.¹⁶⁰

Outro artigo de Eurico, publicado dias depois, afirmou que, com a quase certa vitória dos Aliados e os anseios por redemocratização, o “nacionalismo musical está no índice”, por sua associação com regimes autoritários. Para afastar de Vargas a estética nacionalista, Eurico propôs uma mudança de nomenclatura: seria conveniente chamá-la de *folclorismo*, à medida que a “música folclórica”, base da nacionalidade, é o substrato de criação dos compositores vinculados a essa estética.¹⁶¹ Com o fim da guerra, o nacionalismo musical passou por uma ressignificação importante: outrora vanguardista, passou a ser visto – principalmente por músicos mais jovens – como um projeto estético ultrapassado, além de estar associado a regimes políticos conservadores. Em algumas passagens, Villa-Lobos negaria veementemente a sua vinculação ao nacionalismo, como nesta entrevista realizada em 1948: “Falam-me em arte nacionalista, como se essa besteira existisse. O que interessa é o povo, não são os seus dirigentes [...] Não é nacionalismo, patriotismo ou outra besteira sequer. [...] Não acredito nisso”.¹⁶²

Nos anos seguintes à queda de Vargas, pulularam na imprensa – agora sem a censura estatal – uma série de críticas à ligação de Villa-Lobos com o ex-ditador. No *jogo de luzes e sombras* da memória, os refletores agora apontavam para o púlpito de Villa-Lobos à frente das cerimônias cívicas do Estado Novo. A imagem do compositor parecia vincular-se à de Getúlio de modo irreversível, e tal vinculação era muitas vezes construída com o objetivo de atacar o ex-ditador. O *Correio da Manhã*, em julho de 1947, assim descreveu o discurso de estreia do agora parlamentar Getúlio Vargas no Senado:

Getúlio subiu a tribuna certo da vitória [...] Seu séquito, aliás, não pequeno, cobriu-o de palmas e de vivas. Só faltou o maestro Villa-Lobos para reger uma formidável massa coral, entoando a ‘retorna vincitori’ da ‘Ainda’ [sic], a lembrar os tempos áureos no estádio do Clube de Regatas Vasco da Gama.¹⁶³

¹⁶⁰ FRANÇA, Eurico Nogueira. Ensino coletivo e totalitarismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1945. MVL, L17-067B.

¹⁶¹ FRANÇA, Eurico Nogueira. Espírito neorromântico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1946. MVL, L19-02A.

¹⁶² MENDES, José Guilherme, op. cit.

¹⁶³ FIGUEIREDO, Lima. Golias e Davi. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1947. MVL, L20-111C.

Em 1948, o colunista Fernando Sales, da *Gazeta de Notícias*, assim se referiu às antigas demonstrações públicas do dia da Independência: “um Canto Orfeônico como aquele que muitas vezes ouvimos em plena ditadura, com o imponente maestro Villa-Lobos regendo, de braços estendidos, à frente do palanque do sorridente senhor Getúlio Vargas”.¹⁶⁴ Na mesma época, o jornal *O Radical*, de inspiração trabalhista, fez mais uma de suas provocações de praxe ao compositor: “Durante o governo de Getúlio Vargas, esse cavalheiro só faltava deitar-se a fio comprido à passagem do presidente para que este (...) o pisasse, e não perdia vasa para demonstrações da mais baixa sabujice”.¹⁶⁵ Em 1949, uma nota do *Diário de Notícias* lembrou, em tom alarmista, a tentativa de Getúlio Vargas de “nazificar” a juventude brasileira, e citou os “cânticos engrossativos [sic] do sr. Villa-Lobos”.¹⁶⁶

As publicações inflamadas contra Villa-Lobos provocaram uma esperada reação por parte dele próprio e de seus apoiadores na imprensa. O musicólogo Adhemar Nóbrega (1917-1979) – professor do CNCO que futuramente seria outro importante colaborador de Arminda no Museu Villa-Lobos – publicou em 1946 uma entrevista com o compositor, naquele que seria o primeiro ano sem as comemorações ufanistas do Dia da Independência. Questionado sobre o fato, Villa-Lobos desmereceu a importância das exibições públicas e destacou, em estratégia que seria adotada por ele e por intelectuais próximos após o Estado Novo, o valor pedagógico do canto coral:

O nosso trabalho é feito de preferência dentro das escolas. Nós não nos preocupamos com os espetáculos. [...] Além disso, começaram a emprestar às concentrações um caráter de manifestação política que elas nunca tiveram. As concentrações nunca estiveram comprometidas por nenhuma tendência política. Nelas predominavam tão somente a consciência do conjunto, a afinação, o ritmo. Como vê, eram realizações orfeônicas, exclusivamente.¹⁶⁷

¹⁶⁴ SALES, Fernando. Coluna Dia a Dia. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1948. MVL, L21-52B.

¹⁶⁵ O REGENTE da gaita. *O Radical*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1948. MVL, L21-052D. Outros trechos da matéria: “Quem o viu e quem o vê! No tempo em que nos governava o presidente Getúlio Vargas, Villa-Lobos comparecia ao campo do Vasco para reger o seu canto orfeônico e exaltar o chefe da Nação que lhe fornecia todos os recursos para a inominável patacoada que era a sua música de barulho de lata velha”.

¹⁶⁶ [Sem título]. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 out. 1949. MVL, L24-045D. A nota teve como pretexto uma “denúncia” feita, por telefone, por um leitor alarmado com o fato de que o colégio Cardeal Leme, no bairro de Ramos, propunha incluir o retrato de Getúlio entre os de outros “heróis” brasileiros (Rui Barbosa, General Osório, Olavo Bilac e Machado de Assis, entre outros).

¹⁶⁷ NÓBREGA, Adhemar. O politicismo e as concentrações orfeônicas. *Diário Trabalhista*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1946. MVL, L20-011B.

Para Villa-Lobos, o fato de se atribuir ao seu trabalho uma conotação política é parte do que ele vê como uma vicissitude nacional:

No Brasil há a mania da política, como há a loucura pelo ‘Fla-Flu’ e pelo carnaval. Se alguém vê o céu azul, arranja um partido para essa cor. Se a água do mar muda de coloração, pronto, é voz unânime que o mar está fazendo política. Ninguém escapa, nem a Natureza. É mal do povo. A doença do politicismo. – E qual é a sua política? [pergunta Nóbrega, ao que Villa-Lobos responde:] – Música. Aqui dentro eu sou professor, diretor, deputado, presidente... e nunca me contrário.¹⁶⁸

Grosso modo, essa fala de Villa-Lobos viria a constituir um importante elemento de toda a engenharia biográfica oficial em torno de si. Os textos mais laudatórios – entre biografias, análises musicológicas e textos memorialísticos mais “despretensiosos” – iriam variar entre o silêncio cômodo a respeito da colaboração com o regime e a separação heurística – inexistente na experiência histórica concreta – entre o *valor pedagógico* e o *valor cívico-político* das grandes concentrações orfeônicas, entre o cotidiano das aulas de canto orfeônico e a “necessidade” de atender ao regime. Vez ou outra, curiosamente, o compositor continuava sendo acusado de “comunista”, mas essa imagem perdeu força e, de tão improvável, não se cristalizou.¹⁶⁹

A já citada biografia de Villa-Lobos, escrita por Vasco Mariz entre 1946 e 1947 – meses depois do fim do Estado Novo – e publicada em 1949, expressa à sua maneira os embates políticos e ideológicos da época. A obra abstém-se de refletir sobre a possível atuação política do compositor, e adota uma estratégia comedida e “técnica” sobre o canto orfeônico. Mariz afirma que este era um elemento educativo “destinado a despertar o bom gosto musical, formando elites, concorrendo para o levantamento do nível intelectual do povo e o desenvolvimento do interesse pelos feitos artísticos nacionais. Era um instrumento de educação cívica, moral e artística”.¹⁷⁰ Merece destaque, no entanto, o parágrafo seguinte, no qual o biógrafo parece reproduzir um recado do biografado:

¹⁶⁸ *Ibidem*, loc. cit.

¹⁶⁹ Em 1948, em artigo já citado neste capítulo, *O Radical* assim se refere ao compositor: “Mas quem lê a sua lenga-lenga, aliás ilustrada com um retrato de pijama russo, percebe que o mocinho continua o mesmo de antigamente. O que ele quer é confusão. O que ele quer é agir a serviço da quinta-coluna soviética, tal como fazia em 1935 (...), quando determinava que nas escolas se cantasse a canção ‘Barqueiros do Volga’ de que é um plágio mal disfarçado o seu ‘Canto do Pajé’. O REGENTE da gaita. *O Radical*, op. cit.

¹⁷⁰ MARIZ, Vasco, *Villa-Lobos: o homem e a obra*, 1ª ed. [1949], op. cit., p. 74.

Embora a mocidade tivesse recebido o novo ensino com naturais demonstrações de entusiasmo, certos elementos derrotistas surgiram, empregando subterfúgios e pretextos fúteis para estabelecer confusão e incutir o desânimo no espírito dos que *tão patriótica e abnegadamente* se haviam proposto pugnar pelo levantamento do nível artístico do povo brasileiro. Era preciso lutar contra a mediocridade reinante e os choques não foram poucos.¹⁷¹

O capítulo de Mariz dedicado ao funcionário público Villa-Lobos – intitulado “O educador” – é uma verdadeira prestação de contas do compositor sobre o período à frente da Sema e do CNCO. A passagem acima resume bem a batalha travada contra os que denunciavam a dimensão política de seu trabalho: Villa-Lobos era, acima de tudo, um patriota e abnegado, e a colaboração com Getúlio Vargas deveria ser entendida nesses termos. A última edição da biografia de Vasco Mariz, publicada em 2005, eliminou essa passagem e passou por significativa revisão, a qual igualmente passou ao largo de qualquer “mácula” política.¹⁷²

Já a biografia escrita por C. de Paula Barros, lançada em 1951, não padece do mesmo constrangimento do texto de Vasco Mariz e não se furta de falar de política. Publicada no início do segundo governo de Vargas, a obra tece loas às grandes concentrações orfeônicas das décadas anteriores e acentua a grandiosidade estética e a emoção proporcionada por elas, sem qualquer questionamento sobre o fato de terem sido elemento de propaganda de um regime autoritário – Paula Barros, conforme já foi dito, foi autor de diversas canções musicadas por Villa-Lobos e adotadas no canto orfeônico. Sobre Getúlio, por exemplo, o texto se desdobra em elogios:

Getúlio Vargas poderá ser acoimado de inúmeros erros. Uma coisa, porém, teremos de proclamar – o Presidente prestigiava, como nem um outro ainda prestigiara, as artes e os artistas. Durante o seu governo o Maestro gozou de uma situação invejável. Não que lhe houvesse o Presidente cumulado de favores pessoais, mas pelo apreço, quase ternura, com que sempre o amparou como artista. [...] Com Villa-Lobos ele era gentilíssimo. Por esse alto apreço do Presidente tivemos o surto incomparável dos orfeões escolares. Aqueles espetáculos de um deslumbramento inenarrável, que deixavam todos em suspenso de emoção, eram alguma coisa da glória de Villa-Lobos, prestigiada por Getúlio Vargas.¹⁷³

¹⁷¹ Ibidem, loc. cit. Grifo nosso.

¹⁷² Idem. *Villa-Lobos: o homem e a obra*. 12ª ed. Rio de Janeiro: ABM/Francisco Alves, 2005, pp. 143-158.

¹⁷³ BARROS, C. de Paula. *O romance de Villa-Lobos*, op. cit., p. 75.

Naquele ano, Getúlio Vargas (PTB) retornou à presidência por meio de eleições democráticas – conquistou 48,7% dos votos, contra 29,7% do segundo colocado, o brigadeiro Eduardo Gomes (UDN). Apesar do considerável apoio popular que os votos lhe referendavam, Vargas governou sob forte oposição de vários setores da imprensa, especialmente os grandes grupos empresariais do Rio e de São Paulo. Uma das medidas do presidente foi restabelecer as comemorações do Dia da Independência, cuja área musical ficaria a cargo de uma comissão de professores do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – e os colegiais, claro, seriam regidos por Villa-Lobos.¹⁷⁴ Não surpreende, portanto, o protagonismo de Vargas no texto de C. de Paula Barros: após anos em decadência, o ensino de canto coral poderia vir a ter com Getúlio dias melhores, daí o tom laudatório – e, nas entrelinhas, reivindicatório – adotado pelo texto. Sobre o sentido histórico mais amplo do canto coral, o autor faz o seguinte balanço:

De uma coisa, estamos convictos: se o Governo Federal tivesse compreendido [...] o alcance dessa obra fantástica, difundido ainda mais a escola de Villa-Lobos e dando-lhe o mesmo apoio, em 20 anos teríamos forjado para o Brasil, por meio da música, uma nova mentalidade. Teríamos talvez conseguido uma outra consciência de ordem, nesta nossa desordem congênita, fundamental, racial. Teríamos espantado um pouco a “tristeza brasileira” – porque, diz o povo – “quem canta seus males espanta!” E um povo alegre, que canta, deve ter ânimo mais forte para trabalhar e sentir as delícias da vida e ser melhor e mais amigo da paz. Teríamos, enfim, realizado alguma coisa, em matéria social, de belo e de grande.¹⁷⁵

Ao contrário do primeiro governo Vargas, em que a imprensa, sob forte censura do DIP, noticiava em linguagem solene e oficialista o evento patriótico, o tom predominante do dia 7 de setembro de 1951 era de desconfiança e de deboche. Getúlio era tratado como o “ex-ditador”, e Villa-Lobos, como um de seus fiéis asseclas do período autoritário. O matutino carioca *Força da Razão*, ao noticiar as preparações para o evento, qualificou-o como uma “encenação completamente desprovida de originalidade”, posto que, “nos tempos da ditadura, o Governo preparava, também, ‘manifestações cívicas’ às quais não faltaram a presença dos

¹⁷⁴ Conforme o *Correio da Manhã*, Villa-Lobos designou os professores Otávio Vieira Brandão, Arminda Neves d’Almeida, Iberê Gomes Grosso e José Vieira Brandão, entre outros, para constituírem a Comissão Técnica que colaboraria com a organização da “Solenidade Cívico-Artística da ‘Hora da Independência’” de 7 de setembro de 1951”. [Sem título]. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1951. MVL, L28-075D.

¹⁷⁵ BARROS, C. de Paula. *O romance de Villa-Lobos*, op. cit., p. 80.

alunos de escolas públicas nem tão pouco a batuta irrequieta do mesmo Sr. Villa-Lobos...”¹⁷⁶ Com a crise do mandato de Vargas – motivada principalmente pelo descontentamento de setores das Forças Armadas e do empresariado com medidas econômicas de cunho desenvolvimentista –, o ocaso do presidente algumas vezes foi tratado como um suposto ocaso do regente. Em 1953, por exemplo, o *Diário da Bahia* tratou de forma melancólica o aniversário de Getúlio e rememorou o tempo das grandes concentrações orfeônicas:

Este ano ele [Getúlio Vargas] ainda teve sorte, pois o seu feriadozinho pessoal caiu num domingo, proporcionando-lhe a modesta sensação de ainda estar em pleno reinado do DIP. Levando de meia a glória dominical do Dia do Senhor, o 19 de abril, este ano, é um feriado de circunstância, que não pode ser comparado com os do tempo em que o natalício do pequeno grande homem tinha ares de Dia da Pátria, com missas em todas as igrejas e Villa-Lobos fazendo os meninos das escolas ficarem roucos, gritando coisas sobre Anhangá. Sem Villa-Lobos e sem Anhangá, o aniversário, hoje, decorre um tanto melancolicamente, que fazer setenta anos não é coisa que agrade a ninguém.¹⁷⁷

Na contramão dos petardos recebidos na imprensa, a memória dominante sobre Villa-Lobos, construída ao longo de décadas, acabou por referendar a imagem que ele próprio gostaria de perpetuar: a do educador abnegado e apolítico. Essa memória silenciou a respeito da dimensão ideológica e propagandística do ensino de canto coral e das concentrações orfeônicas – uma das várias dimensões da complexa experiência histórica do canto orfeônico no Brasil, mas não menos importante para a análise –, dirigidos por ele ao longo de quase 15 anos. A cristalização dessa memória teve ecos, por exemplo, numa palestra do musicólogo Adhemar Nóbrega na Universidade de Brasília, em 22 de maio de 1979, durante a ditadura militar. Nóbrega falou para uma plateia de pessoas que conviveram com o compositor – Arminda Villa-Lobos, a violinista Mariuccia Iacovino e a flautista Odette Ernest Dias, entre outros. Intitulada “A política musical de Villa-Lobos”, a fala de Nóbrega curiosamente *nega* a

¹⁷⁶ [Sem título]. *Força da Razão*, Rio de Janeiro, 1 set. 1951. MVL, L28-074B. No mesmo tom, a *Tribuna da Imprensa* reclamou da “bajulação” em torno do presidente e da participação “compulsória” das professoras normalistas no orfeão regido por Villa-Lobos: “A Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal também vai participar compulsoriamente dos festejos de glorificação pessoal do sr. Getúlio Vargas, no dia da Independência”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, [?] set. 1951. MVL, L28-074D. Como último exemplo, novamente o jornal *Força da Razão* fez novas críticas aos ensaios da comemoração: “Hoje, nos ensaios do Fluminense para os festejos da nossa Independência, já não se ouviu aquele ‘Salve o Brasil e viva Getúlio’ – que o mau gosto de um Villa-Lobos compôs para exaltação do regime que, por tanto tempo, sacrificou a soberania da Nação, ameaçando corromper a dignidade do povo”. *Força da Razão*, Rio de Janeiro, 2 set. 1951. MVL, L28-075A.

¹⁷⁷ BRAZ, Rubião. Aniversariante. *Diário da Bahia*, Salvador, 19 abr. 1953. MVL, L(67C).

dimensão política da ação do compositor, apresentando-o como mero “executivo” da educação musical nas décadas de 1930 e 1940:

Villa-Lobos nunca ocupou um cargo acima de terceiro ou quarto escalão, onde pudesse ditar normas cujo contexto e cujo modo operante justificasse de nossa parte essa expressão ‘política musical’. Quem estabelece política é o governo. Villa-Lobos era um executivo, cumpria por execução essa política. Era titular de um cargo, a princípio, na Superintendência de Educação Musical e Artística, ao tempo que o Secretário Geral de Educação era Anísio Teixeira, e o prefeito, Pedro Ernesto, e mais tarde, titular de um cargo no Ministério da Educação, cargo que foi criado para ele juntamente com a respectiva repartição – o de diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Mas acontece que foi Villa-Lobos quem inventou essa mágica. O governo, mais precisamente o Estado Novo, dela se apropriou.¹⁷⁸

Segundo Nóbrega, Villa-Lobos, funcionário de “terceiro ou quarto escalão”, apenas cumpria uma agenda educacional e política que vinha de cima – primeiro da prefeitura do Distrito Federal, sob a liderança de Anísio Teixeira, e depois do Ministério da Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema. A filiação de Villa-Lobos ao projeto político e educativo de Anísio Teixeira funcionaria, sob o olhar de Nóbrega, como uma espécie de “salvo-conduto” do compositor: autor de um projeto de educação musical destituído de pretensões políticas e restrito à cidade do Rio, Villa-Lobos teria sido cooptado, a partir de 1937, pelo Estado Novo, que absorveu sua metodologia de ensino para servir à propaganda do regime.

Entre as décadas de 1960 e 1980, o Museu Villa-Lobos – sob a direção de Arminda, viúva do compositor – publicou uma série bibliográfica em 12 volumes intitulada *Presença de Villa-Lobos*, que reúne dezenas de pequenos artigos memorialísticos de intelectuais, amigos, músicos e personalidades em homenagem ao patrono.¹⁷⁹ Apesar de inúmeros textos abordarem o projeto de educação musical implementado nos anos 1930, nenhum trata, ainda que de forma sutil, sobre possíveis afinidades políticas, retóricas e ideológicas de Villa-Lobos com Vargas. Essas afinidades, silenciadas durante o longo processo de construção da memória dominante sobre o compositor, passaram a ser discutidas de forma mais vigorosa a partir da década de 1970, em trabalhos na seara das ciências sociais que, escritos sob a

¹⁷⁸ NÓBREGA, Adhemar. A política musical de Villa-Lobos. Palestra na Universidade de Brasília, 22 de maio de 1979. MVL, Acervo Sonoro, sem código de identificação. Tive acesso à transcrição da palestra, feita pela equipe do Museu na década de 2000 e disponível para pesquisa na biblioteca da instituição.

¹⁷⁹ *PRESENÇA de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 12 vols., 1965-1981.

vigência de uma ditadura militar, problematizaram a postura salvacionista e a contribuição de alguns intelectuais com o regime autoritário anterior.¹⁸⁰

No contexto de comemoração do centenário de nascimento de Villa-Lobos, nos anos 1980, alguns autores assumiram uma postura reativa em relação a tais trabalhos. A biografia *Villa-Lobos: uma introdução* (1987), do crítico musical Luiz Paulo Horta, refere-se com certa ironia à crítica histórica: “É um dos pontos mais levantados, atualmente, quando se pensa em escrever uma biografia de Villa-Lobos. A época não é só hipercrítica como é hiperpoliticizada. A tentação é projetar esse modo de ver sobre a época de Villa-Lobos”.¹⁸¹ Mais adiante, argumenta que o Estado Novo encampou intelectuais de diversas colorações políticas, sem levar em conta, todavia, os elementos do programa de educação musical que corroboravam a ideologia autoritária e a propaganda oficial do regime:

Cândido Portinari pôde cobrir com os seus afrescos as paredes do Ministério da Educação, projetado por dois arquitetos de esquerda. Carlos Drummond de Andrade foi chefe de Gabinete do Ministro Capanema (continuou a ser depois de 1937). Graciliano Ramos trabalhou para o DIP; e Oscar Niemeyer projetou o imenso toldo usado por Villa-Lobos numa das famosas concentrações do Vasco (e que se pôs a tatarar, para aflição do maestro). Entre a alternativa de continuar na penúria e a executar o seu grande projeto de educação musical, Villa-Lobos não hesitou: ficou com a segunda hipótese. Quem poderia dizer que ele escolheu mal?¹⁸²

Em outras palavras, Villa-Lobos teria sido pragmático ao aceitar o convite de Anísio Teixeira e, após a queda deste, a submeter-se ao Ministério da Educação do governo Vargas: interessava-lhe tão somente um canal político para a implantação de um programa educacional, sem vinculações ideológicas com o regime autoritário. A tese do pragmatismo foi levantada, também, pelo musicólogo José Maria Neves: “Villa-Lobos tirou proveito de sua relação com Vargas, mas também foi usado pelo Estado Novo, por causa de sua capacidade de organizar concentrações orfeônicas, que serviam aos objetivos do populismo”.¹⁸³ Por sua

¹⁸⁰ Entre os trabalhos, destaco os que discutem, mais especificamente, o papel de Villa-Lobos nas políticas culturais de Vargas e na emergência do nacional-popular: WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense, op. cit. (1983); e CONTIER, Arnaldo. *Brasil novo...*, op. cit. (1988). Para um quadro geral, a obra de referência é MICELI, Sérgio (org.). *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

¹⁸¹ HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 63. A biografia segue a “imagem-matriz” construída pela biografia de Vasco Mariz e, de modo geral, passa incólume sobre muitas das inconsistências da obra.

¹⁸² *Ibidem*, p. 64.

¹⁸³ Apud PAZ, Ermelinda. *Villa-Lobos, o educador*. Brasília: Inep, 1989, p. 98 (Prêmio Grandes Educadores Brasileiros, 1988), p. 98.

vez, a monografia *Villa-Lobos: o educador*, da professora e pesquisadora Ermelinda Paz – que recebeu em 1988 um prêmio concedido pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep) –, afirma que a colaboração de Villa-Lobos com o regime autoritário “já foi mais do que esclarecida”, e que teria sido “suscitada por aqueles que não estavam à altura de compreender as verdadeiras razões que levaram um homem da notabilidade de Villa-Lobos a se ocupar de tão espinhosa missão”.¹⁸⁴

Imbuídos de uma defesa incondicional do legado de Villa-Lobos, tais trabalhos reproduzem certas imagens cultivadas pelo compositor e por muitos intelectuais ligados a ele. A reflexão sobre as possíveis relações entre música e política passou, assim, a merecer certa desconfiança, como se fosse uma tentativa maquiavélica de oposição à figura do “patrono” da música brasileira. Entretanto, como procurei analisar, a dimensão política do programa de educação musical implantado durante o governo Vargas passou de lugar comum na imprensa da época a assunto silenciado, no afã de se construir uma memória harmoniosa sobre Villa-Lobos.

1.3 “Verdadeiramente gênio ou simplesmente cabotino?”

Ao longo de toda a sua carreira, mas especialmente nas décadas de 1940 e 1950, não era raro presenciar na imprensa um Villa-Lobos venerado como figura mitológica. O artigo “A lenda de Villa-Lobos”, escrito em 1951 por Andrade Muricy, entusiasta de primeira hora do compositor, compara-o a Orfeu, Olimpo e Anfion, e diz que sua notoriedade “tinge-se já das cores do Mito”, o que o situaria “cada vez mais entre o histórico e o lendário”.¹⁸⁵ Tamanha devoção à imagem de Villa-Lobos era algo compartilhado por inúmeros intelectuais de sua órbita, embevecidos dos contornos nacionalistas e da celebrada originalidade do músico. A vantagem do texto de Muricy, entretanto, é que ela abre mão de qualquer “ambição ao poder xamanista”¹⁸⁶ – de acordo com Lionel Trilling – e defende, pelo contrário, a inseparabilidade entre homem e obra: “A sua obra é prova dessa sucessividade emocional, a

¹⁸⁴ PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos, o educador*, op. cit.

¹⁸⁵ MURICY, Andrade. A lenda de Villa-Lobos. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 23 maio 1951. MVL, L28-047D.

¹⁸⁶ TRILLING, Lionel. *Sinceridade & autenticidade...*, op. cit., p. 19.

qual, ela própria, muita vez se apresenta em estado de fusão ocasional, ou intencional, desses elementos [*o histórico e o lendário*].¹⁸⁷ A força mítica de Villa-Lobos, cultivada desde cedo por ele próprio, causaria inúmeras dificuldades para pesquisadores do futuro, o que o torna um verdadeiro “ENIGMA” (em caixa-alta no texto original), segundo Muricy, que acrescenta:

Imagino, daqui a um século, ou mais, um erudito investigando nos livros, nos arquivos, nas coleções de jornais e periódicos, nos espólios de correspondências, nos assentamentos oficiais os traços estritamente documentais que lhe permitam evocar, na sua realidade estrita, a figura desse artista. A que chegará? Não imagino, s’quer [sic]; e talvez a uma verdade provisória, que novas perguntas demudarão.¹⁸⁸

Desde então, milhares de páginas de livros e textos acadêmicos têm buscado elucidar o “enigma Villa-Lobos” em busca, talvez, de uma nova *verdade provisória*. E até mesmo um intelectual da envergadura de Andrade Muricy, autor de trabalhos laudatórios sobre Villa-Lobos,¹⁸⁹ reconheceu as dificuldades impostas pelo compositor aos que tentam diferenciar a dimensão fantasiosa criada por ele próprio da crua experiência histórica.

Uma das possíveis invencionices de Villa-Lobos é a de que teria atuado cotidianamente como jornalista antes da celebridade musical. Tal afirmação foi repetida em algumas entrevistas a periódicos argentinos – e tão somente argentinos –, quando de sua visita a Buenos Aires, em 1935. Numa delas, disse: “me dediquei então às atividades mais variadas e múltiplas, escrevi nos jornais, me incorporei logo ao jornalismo, trabalhava no comércio e ainda tinha tempo para prosseguir no estudo do violoncelo e iniciar o de harmonia”.¹⁹⁰ Em outra entrevista, disse ter sido caixeiro-viajante, jornalista e músico de banda antes de se converter no célebre compositor então aplaudido no Teatro Colón.¹⁹¹ Ao periódico *Crítica*, também de Buenos Aires, afirmou ter sido comentarista musical na imprensa brasileira.¹⁹² É plausível que Villa-Lobos possa ter atuado na imprensa brasileira nos anos 1910, ainda mais se considerarmos que era praxe a publicação de artigos sem assinatura, ou com o uso de

¹⁸⁷ MURICY, Andrade. A lenda de Villa-Lobos, op. cit., s. p.

¹⁸⁸ MURICY, Andrade. A lenda de Villa-Lobos, op. cit.

¹⁸⁹ Cf., por exemplo, MURICY, Andrade. *Villa-Lobos: uma interpretação*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1961; além de inúmeros artigos sobre Villa-Lobos publicados na coluna do musicólogo no *Jornal do Comércio*, a partir de 1937.

¹⁹⁰ ACTUARÁ EN el Colón un ilustre compositor de música nativa brasileña. Periódico não identificado. S. l., s. d. [recorte]. MVL, L03-025A.

¹⁹¹ SE FUÉ de Buenos Aires el hombre”. *El Hogar*, Buenos Aires, 28 jun. 1935. MVL, L04-007D.

¹⁹² EL FOLK-LORE no es arte, sino un documento para la arte. *Crítica*, Buenos Aires, 4 de maio de 1935. MVL, L04-037B.

pseudônimos. A rigor, é difícil – quase impossível – sentenciar que Villa-Lobos tenha atuado regularmente (ou não) como jornalista. No entanto, causa estranheza o fato de que essa afirmação tenha sido enunciada por ele somente a periódicos da Argentina, sem qualquer menção em perfis biográficos publicados na imprensa brasileira – as biografias de Vasco Mariz e C. de Paula Barros igualmente passam ao largo da questão.

Apesar da ampla rede de apoio do compositor na imprensa, o temperamento colérico e a postura iconoclasta – por vezes, arrogante – de Villa-Lobos serviram de combustível para o surgimento de um círculo de detratores de sua obra e de sua fama. Além dos muitos questionamentos sobre sua colaboração com o regime autoritário de Getúlio Vargas, eram comuns as críticas à pessoa de Villa-Lobos e a aspectos de sua obra. O mais antigo e tenaz desafeto do compositor na imprensa foi o crítico musical Oscar Guanabarro (1851-1937). Sua coluna no *Jornal do Comércio* dedicou-se, em inúmeros artigos, a criticar aspectos da obra de Villa-Lobos ligados ao modernismo musical, em especial o relativo rompimento com o sistema tonal e a utilização de material temático ameríndio. Em 1931, por exemplo, Guanabarro atacou a atuação de Villa-Lobos na França – ocorrida na década anterior – e a utilização de material popular e folclórico em sua obra: “O Sr. Villa-Lobos, com a sua música de negros, índios e carnavalescos, tem procurado desmoralizar o Brasil no estrangeiro e julga-se, por isso, um benemérito e digno de uma pensão avultada e vitalícia”.¹⁹³ Outro crítico frequente de Villa-Lobos foi o ensaísta Agripino Grieco (1888-1973), um dos críticos contumazes do modernismo, para quem Villa-Lobos era um “Tartarin de batuta”. O título é uma referência mordaz ao personagem Tartarin de Tarascon, uma figura caricatural da literatura francesa – fanfarrão, arrogante e mentiroso.¹⁹⁴

Por outro lado, a atuação de Villa-Lobos como “embaixador musical” na Europa foi motivo de orgulho nacionalista. No considerável conjunto de artigos apologéticos à viagem

¹⁹³ GUANABARRO, Oscar. [Sem título]. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1931. L02-087B.

¹⁹⁴ Para Agripino Grieco, “Villa-Lobos considerava-se o meridiano de Greenwich da música do século. [...] Queria que o público lhe enxergasse a batuta, os enormes punhos, as elenas como que sacudidas pelo furioso vento romântico que já remexera nas cabeleiras de Chopin e Liszt. Como, ao dirigir a execução das suas obras, o fascinavam a objetividade e o microfone! Quase exerceu aqui uma espécie de ditadura lírica, desejoso de um serviço musical obrigatório”. GRIECO, Agripino. Tartarin de batuta. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 set. 1937, p. 1 e 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_03/40590>. Acesso em: 15 fev. 2018. O personagem protagoniza o romance *Tartarin de Tarascon*, publicado em 1872, de autoria de Alphonse Daudet.

do compositor, no entanto, chama a atenção o artigo de um tal Ziul Epaminondas, encontrado junto aos livros de recortes de Villa-Lobos. Segundo anotações manuscritas no recorte, o texto teria sido publicado num certo periódico intitulado *Ilustração Moderna*, em 14 junho de 1924. Intitulado “H. Villa-Lobos”, o artigo derrama-se em elogios para celebrar o sucesso do músico em Paris e vários aspectos de sua carreira:

A música brasileira figura hoje no meio europeu e é estudada, na sua grande variedade rítmica, através de Villa-Lobos, grande compositor patricio, que, ao lado de Stravidsky [sic], toma parte no grande movimento musical do velho mundo, que visa a vitória da música moderna cujas regras se apoiam na escola de cada criador, só fazendo parte dela, portanto, os gênios criadores: derrubando duma vez os hábeis arquitetos de sons, os pseudo-talentos, e colocando o *sincero* escrito pela alma do artista-criador.

Abaixo os cretinos, os charlatães, os imitadores [*segue trecho ilegível*] a obra de um criador que se não pode submeter a leis, mas fazê-las, em sua concepção toda superior. Há protestos contra o desrespeito às regras estabelecidas pelos grandes. É um sacrilégio, dizem todos... Atraso! Atraso! Atraso!

[...] Villa-Lobos, pois, não segue nenhum mestre, respeita-os, sim, até de admirar, o nosso esquecido Carlos Gomes, aplicando a teoria da relatividade. Pois, senhores, já consagrado na Europa, talvez alguns críticos ainda o duvidem apesar do telegrama oficial, Villa-Lobos nos coloca a todos numa posição brilhante, isto graças a um grupo de admiradores, que não precisaram da sanção na Europa, árbitro das artes, para o compreenderem e ajudarem de um modo empolgante para o seu grande sucesso. E, apesar da tarefa imensa, o grande compositor vai criando sempre, dando um concerto de composições inéditas, desconhecidas nossas e produzidas em viagem e em Paris, pois o seu cérebro está sempre em erupções, cujas lavas são a representação d’um grande expoente da música moderna, e, ainda, da genuína música do nosso grandioso Brasil!

E fez-se aqui, é o único deslumbre de patriotismo que tem Villa-Lobos, pois sempre o ouvi afirmar que o artista não é de um município, cidade, país, continente, mas “é o filho do universo”.¹⁹⁵

O artigo expressa algumas das qualidades de Villa-Lobos celebradas pela imprensa da época e por ele mesmo: a associação aos ideais da sinceridade, originalidade, modernidade e universalidade; a crítica aos “imitadores”, que compunham conforme as velhas escolas musicais; e a comparação com o russo Igor Stravinsky (1882-1971), célebre autor da *Sagração da Primavera*, obra que Villa-Lobos ouviu, extasiado, pela primeira vez em Paris.¹⁹⁶ Em suma, trata-se de um arrebatado enaltecimento da figura do compositor. O texto

¹⁹⁵ EPAMINONDAS, Ziul (pseud.). Crônica musical. [*Ilustração Moderna*], s. l., [14 jun. 1924]. MVL, L03-023B. O título do periódico está anotado a mão na parte superior do recorte, bem como a data.

¹⁹⁶ Conforme o próprio Villa-Lobos disse ao biógrafo Vasco Mariz. Cf. MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: o homem e a obra*, 12ª ed. [2005], op. cit., p. 97-98.

também menciona o grupo de mecenas que tornou possível a estadia do músico e de sua esposa Lucília na capital francesa, além da subvenção de 20 contos de réis obtida de um projeto de lei aprovado pela Câmara dos Deputados em 1922.¹⁹⁷ A propósito de noticiar as conquistas do brasileiro em Paris, o artigo trava embate com seus críticos “conservadores” no Brasil. Uma passagem ao final do artigo, no entanto, é especialmente interessante:

Audacioso como todo gênio, aparece no mundo europeu, não como um mero aluno com prêmio de viagem, que vai completar os seus estudos fora, nunca! Mas para mostrar a nossa exuberância rítmica, a genuína música brasileira, o Brasil musical de hoje! [...] ¹⁹⁸

O trecho afirma, em outras palavras, uma frase que Villa-Lobos teria dito logo que chegou a Paris, posteriormente reproduzida em diversos trabalhos sobre o compositor: “Eu não vim aqui para aprender; vim mostrar o que fiz”.¹⁹⁹ Ele gostava de ressaltar sua independência e maioridade artística, contrapondo-se a outros músicos que foram à Europa para se aperfeiçoar, como Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, por exemplo.

O tom evidentemente laudatório e o otimismo incontido levam a questionar se o texto não teria sido escrito pelo próprio Villa-Lobos. O pseudônimo do autor – Ziul Epaminondas – remete a dois elementos: “Ziul” lembra Raul, nome do pai de Villa-Lobos, e o sobrenome remonta a Epaminondas Villalba Filho, um pseudônimo utilizado pelo autor em algumas de suas obras.²⁰⁰ Ademais, o recorte possui algumas observações a mão sobre a ortografia do texto, conforme fac-símile a seguir:

¹⁹⁷ Segundo Vasco Mariz, os mecenas que ajudaram Villa-Lobos e Lucília em Paris foram os irmãos Carlos e Arnaldo Guinle, Paulo e Antonio Prado, Laurinda Santos Lobo, Olívia Guedes Penteadó e Geraldo Rocha. MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: o homem e a obra*, 12ª ed. [2005], op. cit., p. 94.

¹⁹⁸ EPAMINONDAS, Ziul (pseud.). *Crônica musical*, op. cit.

¹⁹⁹ Apud GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*, op. cit., 128. Contudo, não foi possível encontrar a entrevista original na qual Villa-Lobos teria dito a frase.

²⁰⁰ Cf. VILLA-LOBOS, sua obra [catálogo]. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/Ibram, 2018, p. 37. O argumento da *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos, por exemplo, é assinada por Epaminondas Villalba Filho, bem como o libreto da ópera *Izaht*, entre outros.



Figura 1: Um dos milhares de itens da coleção de livros de recortes que pertenceram a Villa-Lobos, o texto acima possui algumas correções feitas, muito possivelmente, pelo próprio compositor. Fonte: MVL, L03-023B.

Confrontado com outros manuscritos sob a guarda do Museu Villa-Lobos, pode-se dizer com um bom nível de certeza que a caligrafia na última linha do texto – em que o termo

“estracima” é tachado e substituído por “ostracismo” – é do próprio Villa-Lobos. Teria ele ficado insatisfeito com a edição do texto?²⁰¹ Os indícios – o pseudônimo, o interesse de Villa-Lobos em corrigir a versão publicada do texto, a semelhança do conteúdo com falas do compositor – são circunstanciais, mas a possibilidade de Villa-Lobos ter produzido, na Europa, textos laudatórios sobre si próprio foi um assunto abordado, na década seguinte, por um de seus ferozes críticos. Em 1937, o jornal carioca *O Radical* publicou uma carta do professor Luiz Candido de Figueiredo, que acusa Villa-Lobos de ter forjado, do exterior, a publicação de textos favoráveis a seu respeito:

Com admirável sagacidade, não podendo aqui conseguir conhecimentos artísticos de improviso, achou conveniente embarcar para Paris e lá, dispondo de recursos pecuniários e amigos, arranjou notícias e telegramas, cá pra nós, forjados por um bom preço.²⁰²

Descontadas a acidez da afirmação e o gosto com que alguns setores da imprensa reverberavam acusações contra Villa-Lobos, a insinuação de Figueiredo sugere que o compositor cultivava e publicava informações favoráveis a si em jornais cariocas, principalmente por meio de terceiros, mas, em alguns casos, com textos de próprio punho.

Com efeito, Villa-Lobos foi vítima de uma crítica iracunda na imprensa, que parecia responder com vigor (por vezes injusto e desmedido) ao temperamento mercurial do compositor e a uma pletera de artigos apologéticos. Não foram poucos os críticos que, embevecidos do ideário do nacionalismo cultural, enquadraram-no em tintas grandiloquentes. O pesquisador e crítico musical Mozart de Araújo, por exemplo, qualificou-o como o “Pedro Álvares Cabral da música brasileira”. Era como se nenhuma *música brasileira* existisse antes de Villa-Lobos:

Mas onde está a música racialmente brasileira? Em Carlos Gomes? Carlos Gomes foi, realmente, como brasileiro, o maior músico italiano do continente sul-americano, como Henrique Oswald foi o maior músico francês nascido no Brasil.

²⁰¹ Infelizmente não encontrei este texto na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, nem qualquer outra menção ao tal Ziul Epaminondas ou a um periódico brasileiro denominado *Ilustração Moderna*. A única referência encontrada sob esse título diz respeito a uma revista portuguesa publicada entre 1926 e 1932. Cf., por exemplo, <<https://biblioporto.wordpress.com/2017/04/27/revista-ilustracao-moderna/>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

²⁰² FIGUEIREDO, Luiz Candido de. Será mito a fama do sr. Villa-Lobos?. *O Radical*, 30 out. 1937, p. 1-2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830399/13441>>. Acesso em: 10 jan. 2019. Trata-se de carta para Agripino Grieco, em resposta a artigo deste n’*O Jornal*, de 26 de setembro de 1937.

Gallet, ele próprio o confessou, só fez um ano de composição. Sentia intuitivamente o ambiente musical brasileiro. Mas, perguntava ele, onde a rítmica, a constituição típica, harmônica e contrapontística, se a sua educação musical anterior havia sido feita sob influência estrangeira? [...] Villa-Lobos é, portanto, o Pedro Álvares Cabral da música brasileira.²⁰³

Alçado à condição de desbravador, Villa-Lobos seria, em decorrência disso, o “pai da música brasileira”, segundo um texto assinado pelo pseudônimo Tupiniquim.²⁰⁴ A imagem de pai/desbravador, é bom frisar, foi tenazmente alimentada pelo próprio Villa-Lobos, como nesta entrevista em 1952: “Antes de mim, não havia um sentido nacional na arte brasileira. Nem na música, nem na pintura, nem na escultura”.²⁰⁵

Mais do que pai: patriarca. De acordo com o compositor Edino Krieger, num texto em homenagem pelos 70 anos de Villa-Lobos (1957), a cultura musical de cada país tem o seu progenitor musical – como Bach, na Alemanha, por exemplo. Assim, “a própria configuração física do mestre septuagenário, de venerável, porém sólido chefe de tribo, aproxima-o agora ainda mais da condição de patriarca que de fato ocupa, historicamente, dentro da música brasileira”.²⁰⁶ Krieger procurou analisar a importância de Villa-Lobos por meio de um exercício “dialético”: o patriarca musical é aquele capaz de superar as contradições de seu tempo – no caso de Villa-Lobos, entre o erudito e o popular – e produzir uma síntese original dessas contradições, motivo principal da singularidade da sua obra:

²⁰³ ARAÚJO, Mozart. Música étnica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, [23 jun. 1933]. MVL, L03-013A. O musicólogo e professor José Mozart de Araújo (1904-1988) foi um dos principais pesquisadores da vertente do nacionalismo musical no Brasil. Durante a vida, reuniu grande quantidade de manuscritos originais e edições raras de partituras, as quais se encontram sob a guarda do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

²⁰⁴ “Criou-se assim esse compositor o verdadeiro e incontestável ‘ambiente de brasilidade’ na música nacional, ambiente anteriormente inexistente. E por isso podemos dizer, sem susto, que Villa-Lobos é o ‘pai da música brasileira’. Mesmo porque, sendo a música de Villa-Lobos hoje ouvida em todos os grandes centros artísticos do mundo, ela conseguiu despertar a atenção para a música brasileira de outros autores como Camargo Guarnieri [...]”. TUPINIQUIM [pseud.]. *Cine Rádio Jornal*, Rio de Janeiro, 1 fev. 1940. MVL, L10-053F.

²⁰⁵ VILLA-LOBOS, sem rebuços: ‘Antes de mim, a arte não tinha nenhum sentido nacional no Brasil’. *Diário de Pernambuco*, Recife, 8 out. 1952. MVL, L30-093B. A entrevista girou em torno dos 30 anos da Semana de Arte Moderna. Villa-Lobos completou: “O que por vezes me irrita é suporem, ou dizerem, que eu sou uma consequência, ou um resultado do movimento de 22. Nada disso. Eu aguentei o rojão inicial de descomposturas, os safanões orais e escritos, dos formalistas, dos acadêmicos, dos bem-pensantes, pedradas e pontapés, e não vou admitir que me tomem, sem mais nem menos, as honras de desbravador... Eu abri caminho levando chavascadas, levando porretadas, levando pateadas, de todos os lados. Não vou agora achar bom que me levem o título de pioneiro”.

²⁰⁶ KRIEGER, Edino. Villa-Lobos, patriarca da música brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1957. MVL, L25-102A. Nascido em 1928, Edino Krieger é um dos mais destacados compositores brasileiros contemporâneos.

Não são os pesquisadores de novos caminhos, os espíritos irrequietos ávidos de novos recursos expressivos, rebuscados nas regiões mais íntimas de seu próprio ego, os que assumem essa auréola patriarcal imposta pela história: são antes os que melhor absorvem as inquietações da época, os que melhor sintetizam os elementos múltiplos do espírito criador coletivo, colocando-se mesmo como traço de união entre essas duas facções da cultura musical – a popular e a erudita – neutralizando as suas contradições, superando-as dialeticamente num momento privilegiado de síntese.²⁰⁷

Também era um lugar comum pensar Villa-Lobos como uma metonímia da arte brasileira. Para a pianista Anna Stella Schic, por exemplo, falar de Villa-Lobos “é falar na própria arte desse país, e lembrar a sua figura é pensar em tudo o que cerca a arte e o artista brasileiro”.²⁰⁸ O mesmo texto evoca outro epíteto comum nas imagens favoráveis a Villa-Lobos: a de embaixador da música brasileira. Essa imagem foi bastante cultivada na época e será objeto de análise nos próximos capítulos desta tese. De acordo com Schic:

É ele um dos expoentes máximos da música contemporânea, universalmente projetado e considerado no exterior como a própria imagem do Brasil musical. Conhecê-lo e ouvir sua música é para o estrangeiro entrar em contato imediato com um país enorme e misterioso, repleto de sons e imagens desconhecidos, e para o brasileiro longe do país é sentir dentro de si a saudade imensa de cada parcela dessa soma que forma o Brasil. [...] Villa-Lobos já percorreu quase todo o mundo em ‘tournées’ de concertos, indo até quase o polo norte, levando a música brasileira ao conhecimento de povos que até então ignoravam até a posição geográfica do Brasil ou confundiam o nome de sua capital. Sua chegada a qualquer cidade é sempre saudada com prazer, visto que o casal Villa-Lobos, além da missão artística que traz consigo, inicia com sua presença um verdadeiro movimento de intelectuais e artistas ao seu redor, para visitas, homenagens, conselhos ou opiniões.²⁰⁹

A imagem de *embaixador* reforçava o renome internacional que ele tanto almejou, especialmente a partir de 1944, quando a crise do Estado Novo e o fim da guerra ajudaram a impulsionar sua carreira internacional.

Contudo, Villa-Lobos inspirava algo além de imagens laudatórias ou reações furibundas. Chama atenção a periodicidade com que alguns jornais e revistas de maior vendagem – especialmente do Rio de Janeiro – publicavam entrevistas de teor bombástico, nas quais o músico destilava uma visão peculiar sobre o Brasil, a música, o folclore e, claro, sobre si próprio. Em 1941, por exemplo, um artigo no *Diário da Noite*, de São Paulo,

²⁰⁷ Ibidem, loc. cit.

²⁰⁸ SCHIC, Anna Stella. Villa-Lobos, embaixador da música brasileira. *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 mar. 1957. MVL, L25-102H.

²⁰⁹ Ibidem, loc. cit.

afirmou: “Maluco ou não, filósofo ou humorista, o certo é que Villa-Lobos é um dos maiores compositores atuais do universo. Pena é que fale e que dê entrevistas. Villa-Lobos necessita de um secretário que o obrigue a ser discreto”.²¹⁰ A passagem diz respeito a uma longa entrevista publicada dias antes pelo semanário *Diretrizes*, de tendência oposicionista ao Estado Novo,²¹¹ na qual se retrata um Villa-Lobos enérgico, dado a cultivar polêmicas e autor de frases como “Não sou gênio, sou genioso”. Assinado pelo ainda desconhecido jornalista e escritor Francisco de Assis Barbosa,²¹² o artigo produz o seguinte perfil do músico:

O homem é um turbilhão. Quando fala, é uma torrente. Gesticula. As mandíbulas sacodem. Os cabelos dançam. E as palavras explodem. Duras, ásperas, sinceras. Bonitas, às vezes, como bolas coloridas. Villa-Lobos é sincero, disso não tenho dúvidas. Não usa circunlóquios. Não faz questão de ser amável ou rude. Com ele é pão pão, queijo queijo. Por isso mesmo, a sua palavra é um encanto.²¹³

Além de reclamar dos ataques desferidos por alguns de seus críticos, Villa-Lobos fez reparos à sua relação com o “povo”, alvo das investidas do projeto de educação musical encampado pelo governo Vargas: “O povo tem sabido prestigiar a sinceridade da minha ação, mas, infelizmente, não compreendeu ainda a minha música. Só os netos dos da atual geração poderão aprovar ou desaprovar o que fiz”.²¹⁴ A sinceridade do compositor também é sublinhada em diversos trechos, como que a reforçar uma intransponível autenticidade pessoal e artística. Autenticidade, de resto, igualmente cultivada por Villa-Lobos em parcela significativa das dezenas de entrevistas concedidas ao longo da vida. O cuidado em se apresentar como um *gênio-genioso* foi observado em tom jocoso por Guilherme Figueiredo, também em reação à entrevista publicada por *Diretrizes*: “Essa coisa do mau humor do Maestro, a sua conhecida neurastenia [...] com seus pruridos de rancor diante das pessoas que

²¹⁰ HÉLIOS (pseud.). Aquele humorista Villa-Lobos. *Diário da Noite*, São Paulo, 4 abr. 1941. MVL, L13-016G.

²¹¹ Cf. FERRARI, Danilo Wenseslau. ‘Diretrizes’: a primeira aventura de Samuel Weiner. *Revista Histórica* (do Arquivo Público do Estado de São Paulo) [online]. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao31/materia01/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

²¹² Francisco de Assis Barbosa (1914-1991) é autor de uma biografia seminal do escritor carioca Lima Barreto, publicada em 1952. Foi membro da Academia Brasileira de Letras e presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa.

²¹³ BARBOSA, Francisco de Assis. Villa-Lobos – um turbilhão! “Não sou gênio, sou genioso”. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ed. 40, 27 mar. 1941, pp. 12-13 [recorte]. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/163880/2380>>. Acesso em: 10 jan. 2019. Ver, também, MVL, L13-001.2.A.01 e 02.

²¹⁴ *Ibidem*, loc. cit.

lhe cabe dirigir ou reger, já fazem mesmo parte da ‘mensagem’ que ele sonha enviar à posteridade”.²¹⁵ A mesma entrevista conduziu à reação do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, aliado importante de Villa-Lobos:

[...] foi uma entrevista desastrosa. Mas que, de certo modo, reflete perfeitamente o ‘homem’ Villa-Lobos. Pessoalmente Villa-Lobos é o retrato de sua entrevista: um ser inquieto, ilógico, inconsequente, um improvisador de marca maior. Felizmente que ele não leva este estado de espírito para a música, a não ser a inquietação de todo gênio. [...] Os biógrafos, futuramente, encontrarão nela uma ótima fonte para pesquisas psicológicas.²¹⁶

A imprensa foi um importante meio de construção da imagem pública e do mito Villa-Lobos. Por outro lado, a franqueza áspera e a iconoclastia do músico por vezes pareceram alimentar certa sede da imprensa por polêmicas, em abordagens claramente sensacionalistas. A respeito disso, o jornalista Mário Cabral afirmou, em 1950, que Villa-Lobos era uma personalidade sobre a qual tanto se dizia, mas sobre cuja obra – método de composição e estilo – pouco se sabia. Afinal, o que haveria para além do mito? Nas palavras de Cabral:

[...] nunca vi tanto barulho e estardalhaço em torno de uma personalidade postiça e superficial que se vem criando insistentemente para o nosso maior compositor, a qual inunda, para deleite do grande público, o noticiário sensacionalista dos jornais, revistas e suplementos. Surge então, para assunto de conversas e para o frouxo riso dos que não querem enxergar melhor, o Villa-Lobos anedótico, temperamental, inesgotável, grialhã, irascível, espécie de vedete voluntariosa e intratável, o homem diferente, que ouve novelas de rádio, campeão de bilhar francês da ABI e de outras habilidades. O que se ouve e o que se escreve, então, é de irritar, mesmo que fosse verdade. [...] Estamos, pois, na contingência de exaltar ‘um homem que ninguém não sabe’, na expressão de Mário de Andrade a propósito de Carlos Gomes.²¹⁷

Este “homem que ninguém não sabe” figurava ostensivamente na imprensa – não só, mas principalmente no período maduro – como um *enfant terrible* da vida cultural brasileira, o que levou o jornalista Armando Pacheco a afirmar que, para muitos, o músico era um gênio, e para “outros tantos um cabotino”. Num esforço de apaziguamento entre as duas imagens,

²¹⁵ FIGUEIREDO, Guilherme. O gênio do bilhar e outros gênios menores. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1941. MVL, L13-019E. Guilherme Figueiredo (1915-1997), filho do general Euclides Figueiredo e irmão do general e ex-presidente João Figueiredo (1979-1985), foi adido cultural em Paris.

²¹⁶ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “Villa-Lobos é um gênio inconsequente”. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ed. 48, 22 maio 1941, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/163880/2571>>. Acesso em: 10 jan. 2019. Cf, também, MVL, L13-023A.

²¹⁷ CABRAL, Mário. Villa-Lobos, o mito e o artista. *Sombra*, Rio de Janeiro, ano X, n. 100, abr. 1950, pp. 62-63. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/151157/8391>>. Acesso em: 10 jan. 2019. Cf., também, MVL, L27-045A.

Pacheco ressaltou suas qualidades de “gênio” e afirmou: “Villa-Lobos está muito longe de ser um santo, e por isso mesmo, por ser de barro ou de carne, nervos e ossos, é um homem cheio de defeitos. Precisamente por isso é um homem”.²¹⁸ O mesmo esforço coube ao paulistano *Jornal de Notícias*: “Villa-Lobos é extraordinariamente cabotino. Mas, a questão é que se trata de um gênio. E o cabotinismo dos gênios não é mais do que uma forma de propaganda. Muito aceitável”.²¹⁹

²¹⁸ PACHECO, Armando. Villa-Lobos: verdadeiramente gênio ou simplesmente cabotino? *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1950. MVL, LR 26-011A.

²¹⁹ MACHADO, Ruy Affonso. Villa-Lobos. *Jornal de Notícias*, São Paulo, [data ilegível]. MVL, L21-028A.

2 SUL AMÉRICA: a música como missão e o modernismo como bússola

Getúlio Vargas e Franklin Roosevelt são universais porque são, antes de tudo, criadores de regimes novos e inéditos, baseados na conveniência da vida de seus povos.

Beethoven e Chopin são universais justamente porque representam e refletem a alma de seu povo.

Por que nós, americanos, não podemos ser universais com a nossa própria música formada da alma do nosso povo?

Que importa que o povo americano seja descendente de várias raças de outros continentes e influenciado pela cultura europeia?²²⁰

Heitor Villa-Lobos, 1942

Em novembro de 1944, após longo e intervalado sobrevoo pelo continente americano a bordo do *Clipper*, da Panair, Heitor Villa-Lobos visitou pela primeira vez os Estados Unidos. O país mais rico e influente do mundo, novo lar de compositores europeus *old school* e de vanguarda refugiados da guerra, recebeu de braços abertos o mais célebre compositor do “hemisfério ocidental”. Consagrado desde a década de 1920 como um divisor de águas na produção da moderna música erudita brasileira, e gozando de um prestígio significativo no meio artístico europeu, Villa-Lobos não apenas falava à imprensa estadunidense. Como um clérigo em viagem missionária, ele pontificava. Os grandes jornais o trataram com uma deferência dedicada a sumidades das artes e chefes de Estado, o que proporcionou à visita o caráter de missão cultural. O compositor discorreu sobre a música e o Brasil, um vizinho desconhecido dos estadunidenses.

Eram os tempos da *Política da Boa Vizinhança*. Popularizado pelo governo e a imprensa dos Estados Unidos a partir de 1933, com a chegada de Franklin Roosevelt à presidência, o termo *good neighbor* já havia sido utilizado em 1928 pelo mandatário anterior,

²²⁰ VILLA-LOBOS. Juventude americana e senhores educadores [manuscrito]. Fala de Villa-Lobos irradiada para o Congresso de Educadores Musicais dos Estados Unidos, em 1942. MVL, Biblioteca, Col. Outros Documentos Textuais, HVL 01.01.19.

Herbert Hoover.²²¹ Mas é com Roosevelt, idealizador de uma nova forma de relação diplomática com os países latino-americanos, baseada nas ideias de cooperação e intercâmbio técnico, econômico e cultural – o *soft power* –, que o termo ganhou força, sendo reproduzido sem crítica por órgãos de imprensa brasileiros. A aproximação entre os dois países, que já ocorria desde a virada do século, ganhou tónus ao longo dos anos 1930 e se aprofundou de modo praticamente irreversível no início da década seguinte, às vésperas da participação dos Estados Unidos e, mais tarde, do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Getúlio Vargas vinha estabelecendo, até então, a sua política de “equidistância pragmática”,²²² com a qual buscava obter vantagens dos rivais Estados Unidos e Alemanha para financiar um dos intentos de sua política econômica desenvolvimentista: a criação de uma indústria de base no Brasil.

Ao longo da década de 1930, era visível o fascínio que o “paradigma do germanismo” – e seu modelo de modernização social e econômica *pelo alto*, patrocinada e induzida pelo Estado, bem como o militarismo e a importância dada pelos alemães à indústria de base – exercia sobre parcelas expressivas das elites políticas, culturais e militares do país.²²³ Tal paradigma era apreciado pelos generais Góis Monteiro e Eurico Dutra, que compunham a cúpula da ditadura varguista, além de outros nomes importantes do governo. Segundo Antonio Pedro Tota, a influência da Alemanha demonstrou ser um perigoso concorrente dos Estados Unidos e de sua ideologia de dominação continental, o *americanismo*. Embasavam tal ideologia – um arcabouço do *american way of life* – as ideias de democracia e de liberdades e direitos individuais, os quais prevaleceriam sobre diferenças de classe social, religião e raça, e que estavam supostamente garantidos a todos os cidadãos estadunidenses.²²⁴ Nesse sentido, de acordo com Tota, o principal objetivo da Política da Boa Vizinhança foi minimizar as resistências políticas, econômicas e culturais da sociedade brasileira à influência dos Estados Unidos, a qual vinha se impondo desde o final do século XIX. Segundo Tota, a Política da Boa Vizinhança foi o instrumento utilizado por Roosevelt para executar o seu plano de

²²¹ TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil: the Americanization of Brazil during the World War II*. Austin: University of Texas Press, 2009, p. 14.

²²² Termo criado por Gerson Moura. Cf. MOURA, Gerson. *Relações exteriores do Brasil (1939-1950): mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial*. Brasília: FUNAG, 2012.

²²³ TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil...*, op. cit., p. 14.

²²⁴ Id., pp. 9-13.

americanização do Brasil²²⁵ – ainda que tal processo de “americanização” tenha sido marcado por idas e vindas e não represente, nem de longe, uma completa rendição brasileira à cultura e ao modo de vida estadunidense.

No projeto hegemônico de Roosevelt, músicos e estudiosos dos dois países seriam peças importantes de aproximação política e cultural. Com base nos jornais e revistas da época, um constante ir e vir de artistas do norte e do sul do continente possibilitou, a partir da década de 1930, a inserção na vida cultural dos Estados Unidos de nomes de vulto da música erudita brasileira, como os pianistas Guiomar Novaes e Arnaldo Estrella, as intérpretes Bidu Sayão e Olga Prager Coelho, os compositores e regentes Camargo Guarnieri e Walter Burle Marx e o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, entre outros. *A boa vizinhança* também trouxe ao país alguns músicos e estudiosos estadunidenses ou radicados naquele país, como o compositor Aaron Copland – cuja obra era, até então, praticamente desconhecida no Brasil – e o regente Leopold Stokowski.

Foi nesse contexto que, no final de 1944, Villa-Lobos visitou pela primeira vez os Estados Unidos. Na ocasião, o crítico e amigo Olin Downes, do *New York Times*, o chamou de “nacionalista esclarecido” (“*Enlightened nationalist*”), em entrevista publicada logo de sua chegada a Nova York, após o *début* em Los Angeles. Villa-Lobos, criador musical de peças de propaganda política como *Saudação a Getúlio Vargas*, *Hino à Vitória* e *Canção do operário brasileiro*, buscou discorrer sobre dois conceitos cuja diferença, naquele momento, parecia tão escorregadia quanto subjetiva: patriotismo e nacionalismo. Tratava-se, segundo ele, de dois valores vindos da mesma fonte – a força telúrica da nação –, mas com diferentes sentidos: “Patriotismo em música, a concentração no mesmo, é muito perigoso. Assim, não se pode produzir grande música – ao invés, tereis propaganda”.²²⁶ O nacionalismo em música, por sua vez, trazia “a energia da terra, a influência geográfica e etnográfica à qual não se pode furtar o compositor, os idiomas musicais, o sentimento do povo e o ambiente”. Essas fontes,

²²⁵ Id., p. 7.

²²⁶ DOWNES, Olin. Hector Villa-Lobos: visiting Brazilian composer discusses sources of nationalism in art. *The New York Times*, Nova York, 17 dez. 1944, p. X-7. Tradução livre do original: “Patriotism in music, and capitalizing upon it, is very dangerous. You cannot produce great music in that way. You will have instead propaganda”.

defendeu Villa-Lobos, eram “indispensáveis para uma arte genuína e vital”.²²⁷ Sobre o status da criação musical no continente, Villa-Lobos fez coro ao pan-americanismo comum na época. Se a América dispunha de imensuráveis riquezas naturais e razoável autonomia econômica, cabia aos artistas a produção de um caminho próprio, livre da tentadora imitação das coisas europeias. Era preciso destituir da música americana um velho complexo de inferioridade cultural, conforme o compositor:

E por que somos nós, de um novo mundo incrivelmente rico em recursos, em energias, em novos horizontes espirituais, se apenas levantássemos os olhos para eles – por que somos nós tão dispostos, como artistas, a vender nossos direitos de primogenitura, e a servir como escravos? (...) A tendência à imitação dessa arte, especialmente dos aspectos mais divulgados da arte estrangeira, provém, segundo penso, de um complexo de inferioridade. É um mecanismo defensivo e, sem dúvida, torna-se esnobismo da espécie mais estéril e destrutiva.²²⁸

Dias depois, tal qual um Simón Bolívar da música americana, Villa-Lobos voltou a defender o grandioso manancial musical do hemisfério, que, se bem depurado pela criatividade de seus compositores, permitiria a declaração de independência artística da América: “Os penosos anos atravessados pela Europa mostram-nos um novo caminho de inspiração artística e agora estamos determinados a seguir nossa própria inspiração”, defendeu o músico em Nova York, conforme o *Diário de Notícias* de 15 de dezembro. O compositor ainda comentou sobre a suposta “desarticulação artística” entre países americanos: “É necessário um contato mais frequente e cuidadoso entre ambas as culturas [*das Américas ditas latina e anglo-saxã*], que até agora se têm volvido para a Europa como fonte única de inspiração”. E, como outros entusiastas do pan-americanismo, celebrou o imaginário sobre a juventude continental e o futuro grandioso da cultura americana.²²⁹

²²⁷ Ibidem, loc. cit. Tradução livre do original: “But nationalism – power of the earth, the geographic and ethnographic influences that a composer cannot escape: the musical idioms and sentiment of people and environment – these origins, in my opinion, are indispensable to a vital and genuine art”.

²²⁸ Ibidem, loc. cit. Tradução livre do original: “And why were we, of a new world, incredibly rich in resources, in powers, in fresh spiritual horizons, if only we would lift our eyes to them – why were we so willing, as artists, so willing to sell our birthright, and to be liveried slaves? (...) This imitateness of so much art, especially of the most publicized aspects of foreign art, proceeds, I think, from an inferiority complex. It is a defensive mechanism, and of course becomes snobbery of the most sterile and destructive kind”.

²²⁹ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1944. MVL, L49-014B.

Era a primeira visita de Villa-Lobos aos Estados Unidos – país que o teria encantado pelos arranha-céus e o creme de baunilha –,²³⁰ mas sua aproximação cultural com o país já vinha se estabelecendo ao longo dos anos. Em março de 1942, por exemplo, uma fala do compositor foi irradiada, a partir do Rio, no encontro bienal dos educadores musicais dos Estados Unidos, em Milwaukee, no estado de Wisconsin. O evento foi transmitido pela NBC para todo o país e, por ondas curtas, para todo o continente. Em português, com tradução simultânea, o compositor tratou sobre o advento da música moderna após a Primeira Guerra Mundial, e enfatizou o predomínio da tradição folclórica – “música que é a expressão espontânea do povo” – sobre a tradição europeia, dita universal. E acrescentou, em referência ao trabalho que ele mesmo prestava ao governo Vargas, que, “para ser de grande utilidade na vida dos homens, a música deve se colocar a serviço das organizações político-sociais de todas as nações”;²³¹ para isso, o nacionalismo musical deveria ser uma bandeira dos países americanos. Ele defendeu uma ideia que permeou as discussões sobre a música moderna ao longo do século XX: quanto mais utilizar os elementos de seu próprio país, mais internacionalista será o apelo da música. “Por que nós americanos não seríamos capazes de criar música que, embora típica e nacional, teria um apelo universal?”²³²

Nacional e universal: os dois termos eram muito frequentes na primeira metade do século XX, e seu uso em textos sobre música, quase um lugar comum. Em espaços de sociabilidade musicais – jornais e revistas, conservatórios, escolas, cafés, teatros e cinemas – daquele período, a discussão sobre o caráter local e transnacional da música, e sobre sua produção e distribuição num mundo que se convencionou dividir em Estados-nação, reuniu intelectuais como Mário de Andrade, Renato Almeida, Gilberto Freyre, Oscar Guanabarro, Afonso Arinos de Melo Franco, João Caldeira Filho e Vasco Mariz, e músicos como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Oscar Lorenzo Fernandez e, claro, o próprio Villa-Lobos.

Este capítulo discute, com foco nas experiências históricas de músicos e intelectuais que se dedicaram a construir e consolidar em seus países uma linguagem musical própria e

²³⁰ *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1945. MVL, L49-038J.

²³¹ HANDS across the air. *Music Educators Journal*, vol. 28, n. 6 (maio-jun., 1942), p. 14. Tradução livre do original: “In order to be of the greatest use in the lives of men, music ought to place itself at the service of the political-social organizations of every nation”.

²³² *Ibidem*, loc. cit.

original, como teria se constituído em alguns países do continente americano, ao longo da primeira metade do século XX, a relação *nacional-universal*, partindo, principalmente, de textos de Villa-Lobos e da imprensa brasileira de sua época – especialmente aqueles produzidos por críticos de música erudita. Villa-Lobos é inserido, aqui, no contexto dos movimentos modernistas da América, que, nas primeiras décadas do século XX, buscaram fundar novos marcos de produção e fruição estética, baseados na criação de linguagens nacionais próprias, para além dos padrões europeus e em oposição a outros estilos e linguagens musicais nacionais que, para eles, não estariam à altura de constituir uma legítima expressão nacional. De olho na experiência de Villa-Lobos, busco, no entanto, inseri-la numa teia de compositores e pensadores americanos com preocupações muito parecidas, embora a partir de diferentes premissas e condições sociopolíticas.

2.1 (Pan-)americanismos e antiamericanismos (1890-1940)

As ideias defendidas por Villa-Lobos na primeira viagem aos Estados Unidos são importantes por dois aspectos. O primeiro – e que certamente não passou batido para seus interlocutores estadunidenses – é que, se a economia do Brasil era consideravelmente atrasada em relação aos Estados Unidos, no plano da música erudita os países americanos compartilhavam *status* semelhante: no imaginário pan-americanista da época, eles formavam um bloco em busca da independência artística (profissional, estética, temática) em relação à Europa, coração da “alta cultura” musical. O complexo de inferioridade citado por Villa-Lobos era uma constatação da qual poucos compositores, engajados na construção de *música nacional*, discordariam. Figuras de proa americanas – como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, no Brasil; Aaron Copland, Henry Cowell e George Gershwin, nos Estados Unidos; Carlos Chávez e Silvestre Revueltas, no México; Alberto Williams, Julián Aguirre e Alberto Ginastera, na Argentina; Amadeo Roldán e Alejandro García Caturla, em Cuba, entre tantos outros músicos e estudiosos – viam-se como portadores da missão, muitas vezes junto com a ideia de predestinação pessoal, de libertar seus países dos grilhões da arte europeia e de superar a relativa marginalidade da música americana no contexto da música

ocidental.²³³ No período dos centenários da independência da maior parte dos países americanos, nas décadas de 1910 e 1920, a crítica à imitação – a ojeriza a tudo que soasse importado e antiquado – e ao ímpeto colonizador imperialista – primeiramente da Europa, depois dos Estados Unidos – permeou boa parte das discussões e da produção musical do continente.

Em segundo lugar, o diagnóstico feito pelos modernistas americanos – incluindo o próprio Villa-Lobos – a respeito de uma suposta condição subalterna da música erudita da América, embora irmanasse muitos desses músicos, esteve longe de pressupor a existência de entendimento mútuo entre eles, e, menos ainda, de uma *música americana*. Uma busca na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional brasileira pelos nomes de Aaron Copland e Alejandro Caturla resulta quase nula para o período entre as décadas de 1920 e 1930, quando suas produções de *música nacional* alcançaram o máximo de efervescência – no caso de Copland, haverá uma enxurrada de inserções jornalísticas em 1941 e 1946, quando o compositor visita o Brasil no âmbito da Política da Boa Vizinhança. A baixíssima (quase nula) repercussão de suas obras no Brasil, embora tenha alguma relação com o conservadorismo das plateias – que para o horror de Mário de Andrade estavam ainda apegadas à cultura operística –,²³⁴ também é produto do interesse por música europeia, dita universal, considerada o centro legítimo de produção de “música séria”. No plano cultural, embora fosse crescente o interesse pela construção de uma arte “autenticamente” brasileira, poucos aspectos da produção erudita americana (talvez um ou outro compositor da Argentina, país com o qual o Brasil vinha estabelecendo um intercâmbio tímido, porém genuíno) interessavam às plateias urbanas e à intelectualidade.

Pelo contrário: a produção cultural dos Estados Unidos, para muitos desses intelectuais, resumia-se ao cinema e ao *foxtrot*, filhos diletos da cultura de massa daquele país, e que aos poucos se disseminavam na vida brasileira. Como se verá mais adiante, um dos assuntos culturais mais candentes na imprensa na primeira metade do século XX era a ubiquidade do *jazz*, da *rumba* e do *tango* em espaços de sociabilidade musicais, em

²³³ O pouco interesse dos grandes dicionários e compêndios históricos de “música ocidental” pela produção do continente americano é analisada por BURKHOLDER, J. Peter. Music of the Americas and historical narratives. *American music*, v. 27, n. 4, dez./mar. 2009, pp. 399-423.

²³⁴ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972 [1928].

“competição” com o choro ou do samba – o qual, na década de 1930, foi erigido à categoria de gênero musical nacional, especialmente em sua vertente branca e alinhada às exigências estéticas e comerciais da nascente indústria cultural. Lima Barreto (1881-1922), o mais importante escritor brasileiro de seu tempo, registrou na crônica “Bailes e divertimentos suburbanos”, de 1922, seu incômodo com as modas musicais estrangeiras. Em tom nostálgico, ele lamenta que as “valsas, mazurcas, quadrilhas ou quadras”, tão comuns em outros tempos, tenham dado lugar ao tango argentino, o *foxtrot* e o *ragtime*. O subúrbio, para ele, “não mais se diverte inocentemente; o subúrbio se atordoia e se embriaga não só com o álcool, mas com a lascívia das danças novas que o esnobismo foi buscar no arsenal da hipocrisia norte-americana”.²³⁵ Um dos alertas mais contundentes do escritor contra a crescente influência cultural daquele país, no entanto, foi a crônica “O nosso yankismo”, de 1918, na qual se refere à possibilidade de o Brasil se tornar um “disfarçado protetorado” da “monstruosa República da América do Norte”, o que já estaria ocorrendo por meio da imitação arquitetônica (em miniatura) dos arranha-céus nova-yorkinos e da lógica utilitarista da terra do dólar.²³⁶ Os alertas sobre os perigos da americanização da cultura brasileira cresciam à medida que a cultura popular urbana, com seu alto grau de “impureza”, a desafiar os mais tenazes perseguidores da nacionalização da música e da “pureza”, parecia estar sob a invasão de gêneros estrangeiros.

A crítica sistemática de Lima Barreto à “cópia” dos Estados Unidos pelas elites brasileiras não era solitária. O próprio escritor cita, em “O nosso yankismo”, o livro *A ilusão americana* (1893), de Eduardo Prado, jornalista entusiasta do monarquismo cuja obra, uma crítica à ditadura militar instalada em 1889, é uma das primeiras a refletir sobre o lugar do Brasil no continente americano e a influência político-institucional estadunidense na fundação do regime republicano. Prado defendia as raízes ibéricas da sociedade brasileira, em contraposição à crescente influência da América anglo-saxã, representada pelos Estados Unidos. A partir da década seguinte, o pensador Manoel Bomfim escreveu sobre os males que abatiam a América Latina – o próprio termo, em si, nada tem de neutro, como veremos a seguir –, rejeitando o que via como uma herança maldita da colonização ibérica, mas

²³⁵ BARRETO, Lima. Bailes e divertimentos suburbanos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1922, p. 2.

²³⁶ Idem. O nosso yankismo. *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 18, v. 1, abr. 1918, s. p.

igualmente crítico à Doutrina Monroe²³⁷ e à ação imperialista estadunidense sobre os vizinhos ao sul.²³⁸

A crescente percepção das diferenças culturais e econômicas dentro do chamado “Novo Mundo”, bem como do projeto hegemônico dos Estados Unidos, gerou estranhamento mútuo e repulsa em diversas gerações no campo das artes e das letras. Como observou Antonio Pedro Tota, um dos maiores desafios à integração continental era o pouco apreço de boa parte da intelectualidade estadunidense pelos países ao sul do Rio Grande. O elemento protestante, dominante nos Estados Unidos, era valorizado sobre a herança católica, e a realidade latino-americana era encarada como uma grande fronteira natural a ser domesticada: feminina, indígena, negra e infantil, sendo os povos latino-americanos, naturalmente, inferiores.²³⁹ Por sua vez, uma parte da intelectualidade hispano-americana via os *yankees* como deseducados e deselegantes, e denunciavam a arrogância e o materialismo com que se impunham aos demais países. Em *Nuestra América* (1891), o cubano José Martí, às voltas com o processo de independência de seu país, defendeu a união dos países hispano-americanos e criticou a apropriação unilateral do termo “América” pelos estadunidenses. Em *Ariel* (1900), o uruguaio José Enrique Rodó, que dedicou a vida à criação de um pensamento latino-americano original e independente, pintou uma cultura estadunidense pautada pelo utilitarismo, o materialismo e a mediocridade, a fim de enfatizar a suposta unidade cultural e a tradição aristocrática e apolínea dos países hispano-americanos. Segundo Maria Emília Prado, o pensamento de Rodó gerou, entre os pensadores da América Hispânica, um verdadeiro “circuito arielista”, em que diferentes obras incentivaram a fraternidade e a solidariedade entre os países de *nuestra América*.²⁴⁰

Com efeito, as diversas tentativas de integração cultural da América independente esbarraram, desde cedo, em diferentes projetos de poder e estranhamentos mútuos. Simón

²³⁷ A Doutrina Monroe, de 1823, defendia a “América para os americanos” e reivindicava a defesa do continente americano, recentemente independente, contra a intromissão dos países europeus. Na prática, abriu espaço para a intromissão dos Estados Unidos em questões de soberania nacional dos vizinhos ao sul.

²³⁸ BOMFIM, M. *A América latina: males de origem* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008 [1905]. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

²³⁹ TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil: the Americanization of Brazil during the World War II*. 1a ed. Austin: University of Texas Press, 2009, p. 14.

²⁴⁰ PRADO, Maria Emília. Intelectuais e identidade ibero-americana no alvorecer do século XX. Algumas considerações. *História Actual Online*, 39 (1), 2016, p. 131-140.

Bolívar, um dos libertadores da América hispânica, vislumbrou a ideia de uma união dos países de colonização ibérica – o que incluía o Brasil, historicamente alheio a projetos de integração cultural dos países hispano-americanos, e excluía os Estados Unidos –, algo próximo à ideia de América Latina. A utopia bolivariana esgarçou-se na luta fratricida entre grupos políticos do continente, mas seus ecos reverberaram no pensamento social desde então. Ageu Mazilão Filho, com base em Walter Mignolo, demonstra quão sinuosa foi a construção do conceito de “América Latina”: no período das lutas pela independência, por exemplo, tomavam-se como sinônimos os termos “*Nuevo Mundo, América, América del Sur, El Sur, América Espanhola, América Meridional*”, para diferenciá-los da expressão *América del Norte*.²⁴¹ A “noção de América Latina”, conforme Mignolo, se estabelece apenas a partir da segunda metade do oitocentos, no mesmo momento em que a ideia de nação também ganhava forma. As velhas elites *criollas*, às voltas com o problema da construção de uma identidade para o subcontinente, fizeram uso da noção de latinidade. O espelho era a França, que tanto fascínio exerceu sobre a produção cultural da região.²⁴²

Os processos históricos ocorridos desde as independências tornaram tão inusitada a ideia de uma união continental que é surpreendente a existência, já na segunda metade do século XIX, de um projeto pan-americanista. Francisco Foot Hardman afirma, com algum exagero, que nas quatro décadas entre a Guerra de Secessão estadunidense (1861-1865) e a Guerra Hispano-Americana (1898) teria ocorrido o “apogeu do pan-americanismo”. O historiador aborda o entusiasmo de pensadores brasileiros com a abolição da escravidão e o regime republicano, e menciona o maranhense Sousândrade (1832-1902) e seu poema épico *O Guesa*, cujo personagem principal, um adolescente errante, evoca mitos andinos a partir de uma grandiosa viagem transcontinental. O texto, produzido entre 1858 e 1888, foi publicado parcialmente no jornal de língua portuguesa *O Novo Mundo* (1870-1879), de Nova York, em 1877. Hardman também menciona as visitas do argentino Domingo Sarmiento e do brasileiro André Rebouças aos Estados Unidos, e o encantamento de ambos com o progresso liberal do país – como uma mostra de que, se por um lado os Estados Unidos provocavam repulsa, por

²⁴¹ MAZILÃO FILHO, Ageu Quintino. *A política pública educacional de Simón Rodríguez para Peru e Bolívia (1824-1854)*. Belo Horizonte: Faculdade de Educação/UFMG (Tese de Doutorado), 2017, p. 46.

²⁴² MIGNOLO, Walter. *La Idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A., 2007.

outro, já começavam a ser reconhecidos como modelo institucional e político válido.²⁴³ Nas palavras de Hardman,

Houve um tempo, muito atrás, em que o pan-americanismo significou certo projeto utópico de que os povos das Américas pudessem se reunir, de modo federativo e relativamente equilibrado, em nome de um progresso iluminista, cosmopolita, para integrar suas culturas multifacetadas e comércio variado, fazendo face à hegemonia do Velho Mundo europeu e asiático e aprofundando, também, os laços de irmandade histórica com o continente africano.²⁴⁴

Uma série de impasses breçou o desenvolvimento de um ideário pan-americanista na virada para o século XX. A política do *big stick*, do presidente Theodor Roosevelt, levou às últimas consequências a Doutrina Monroe, e “legitimou” a intervenção militar ou não-diplomática dos Estados Unidos em países como Cuba, Panamá, Nicarágua e Venezuela. Nem mesmo a União Pan-Americana, criada em 1890 como parte de um primeiro esforço estadunidense de construção de uma hegemonia continental baseada no *soft power*, conseguiu deter um clima de animosidade entre as repúblicas latino-americanas. Os atritos entre vizinhos despertaram, nas gerações intelectuais seguintes, um revigorado sentimento antiestadunidense. A respeito do pendor expansionista do país de Theodor Roosevelt, por exemplo, o poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) afirmou: “Y, pues contáis con todo, falta una cosa: Dios!”²⁴⁵ Para além de José Martí, Rodó e Manoel Bomfim, o mundo das artes e das letras dividiu-se entre rejeitar a influência dos Estados Unidos, reforçar os vínculos com a Europa ou seguir um caminho próprio (com o maior ou menor peso daqueles dois modelos).

Alimentada desde o século XIX por intelectuais latino-americanos críticos ao projeto de hegemonia dos Estados Unidos no continente, a discussão sobre o *nacional* e o *universal* teve continuidades e ganhou novos significados nas primeiras décadas do século seguinte. Na música, intelectuais e artistas vinculados a movimentos modernistas, incluindo Villa-Lobos, perseguiram – tal como ocorria, naquele momento, também na literatura e nas artes plásticas,

²⁴³ HARDMAN, Francisco Foot. Pan-américa: da utopia ao desencanto. *O Estado de S. Paulo*, 8 abr. 2007, p. 154.

²⁴⁴ *Ibidem*, loc. cit.

²⁴⁵ STALLINGS, Stephanie N. *Collective difference: The Pan-American Association of Composers and Pan-American Ideology in Music, 1925-1945*. Miami: College of Music/Florida State University (Tese de Doutorado), 2009, p. 135.

entre outras formas de expressão cultural – a construção de uma linguagem própria, como veremos a seguir.

2.2 Nacionalismo e universalismo em Villa-Lobos

No campo musical, a problemática da existência de uma “música americana” – e da união dos compositores do continente em torno da independência musical – foi perseguida, com maior vigor, com o advento dos modernismos culturais. Isso ocorreu a partir do final da década de 1910, quando os centenários de libertação de países da América Latina criaram atmosfera propícia para a produção de *músicas nacionais*, conceito que ganhou força nesse período e nas duas décadas seguintes.

Uma das questões de fundo da produção cultural, no alvorecer do século XX, foi a crítica ao bovarismo, à mania de imitação do estrangeiro pelas elites da Primeira República, intensamente cosmopolitas, ao passo que uma parte significativa dos artistas da época “macaqueavam” – como diria anos mais tarde o poeta modernista Manuel Bandeira – a sintaxe artística europeia. Discutido com insistência por Lima Barreto, o pavor à imitação é, contudo, uma pauta comum de toda uma geração de intelectuais americanos nascidos nas últimas décadas do século XIX, e cuja juventude coincidiu com a crise dos valores burgueses, a emergência das vanguardas europeias da década de 1910 e os movimentos modernistas dos anos posteriores. Se a Primeira Guerra Mundial colocou uma pá de cal sobre a fé no progresso linear e no universalismo acrítico da virada do século, os modernismos americanos, de teor programático nativista e com colorações mais progressistas ou conservadoras, advogaram pela atualização cultural dos países do continente e pela criação de arte original, baseada em elementos locais.

Para Carol Oja, que estudou o modernismo musical de Nova York nos anos 1910 e 1920, uma das marcas de seus diversos movimentos foi a ausência de um centro dominante ou de uma linha de autoridade clara. Contudo, “havia um princípio básico: a inovação iconoclasta, irreverente, às vezes irreconciliável com as tradições históricas que o

precederam”.²⁴⁶ Posição semelhante foi estabelecida por Peter Gay, segundo o qual a atração pela heresia e pela inovação foi a principal característica dos modernismos.²⁴⁷ Os modernistas brasileiros foram useiros e vezeiros na postura iconoclasta: da pintura à literatura, não titubearam em se autoproclamar inventores da arte de um novo tempo, e em desqualificar quase tudo o que os precedeu. Na música, Heitor Villa-Lobos estabeleceu a consagração pela vaia e pelo escândalo como parte do seu mito fundacional, e chegou a alfinetar a memória de Carlos Gomes (1836-1896) em sua própria terra natal, Campinas, ao dizer que ópera não é arte e que só palestraria sobre música elevada.²⁴⁸

No entanto, se o modernismo brasileiro, com sua iconoclastia peculiar, atribuiu a si próprio o papel de invenção de uma música erudita “autenticamente” brasileira, o percurso histórico dessa ideia – e seus muitos sentidos e práticas – remonta a um período mais longo. O nacionalismo musical, tal como o entendemos hoje, é um conceito associado de forma quase unívoca ao modernismo – graças aos marcos de memória produzidos pelos próprios modernistas e à hegemonia que conquistaram sobre outras linguagens. Mas, como uma tendência de longa duração, a ideia de “nacionalização” da música brasileira já ocorria em meados do século XX, em outros moldes. A idealização da figura ameríndia em *O Guarani*, de Carlos Gomes, ainda que por meio de códigos estéticos constitutivos da tradição operística italiana, já denotava a busca por uma música inspirada em motivos nacionais, e alimentada, neste caso, por um indigenismo cultivado no Segundo Império.²⁴⁹ Nas duas últimas décadas, formou-se na capital do país o que Avelino Romero Pereira chamou de *República Musical*.²⁵⁰

²⁴⁶ OJA, Carol J. *Making music modern: New York in the 1920s*. Nova York: Oxford University Press, 2000, p. 4 (versão em PDF). Tradução livre do original: “Yet it stood for one basic principle: iconoclastic, irreverent innovation, sometimes irreconcilable with the historic traditions that preceded it”.

²⁴⁷ GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

²⁴⁸ A heresia de Villa-Lobos foi relatada pelo crítico Oscar Guanabara, seu arqui-inimigo na imprensa, em mais uma escaramuça entre os dois. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1931. MVL, L02-087B. Assim como Villa, Oswald também falou mal de Carlos Gomes: “Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória de família, engolimos a cantarolice toda de *O Guarani* e do *Schiavo*, inexpressiva, postiça, nefanda”. ANDRADE, Oswald. Semana de arte moderna. *Jornal do Comércio*, 12 fev. 1922, apud WISNIK, *A música em torno...*, op. cit., p. 71. Além disso, a crítica à tradição do bel-canto italiano era compartilhada por diversos sujeitos comprometidos com a ideia de modernização da música brasileira, como Alberto Nepomuceno, Mário de Andrade e o próprio Villa-Lobos.

²⁴⁹ Ver VOLPE, Maria Alice. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 17, v. 1, maio 2004, p. 2-11.

²⁵⁰ PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

um grupo de músicos-intelectuais articulado em defesa de interesses específicos do universo musical, mas que se relacionava com o devir moderno proposto pela República, defendendo a atualização do ensino de música (com base nas melhores instituições e métodos europeus), o cultivo da tradição sinfônica em detrimento da ópera, a valorização profissional dos músicos e o fortalecimento do campo musical no Brasil. Tal articulação deu origem ao Instituto Nacional de Música, criado em 1889, em substituição ao Conservatório de Música do Império.

Os expoentes desse período – e líderes “naturais” da *República Musical* – foram, sem dúvida, Leopoldo Miguez (1850-1902) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Este último, substituto de Miguez na direção do Instituto, é autor de obras com apelo nacionalista, como a peça “Batuque” da *Série Brasileira*, “uma das primeiras obras sinfônicas voltadas à temática afro-brasileira”.²⁵¹ Como afirmou Avelino Pereira, a musicologia nacionalista brasileira, constituída a partir da década de 1920 em torno da problemática musical do modernismo, atribuiu a Nepomuceno o epíteto de “precursor” da música nacionalista brasileira – como se ele tivesse sido um “prenúncio” da chegada, anos mais tarde, de nomes como Luciano Gallet (1893-1931) e Villa-Lobos, com os quais, segundo essa tradição musicológica, o nacionalismo teria “de fato” nascido.²⁵²

José Miguel Wisnik e Avelino Pereira constataram, em seus trabalhos, a lenta construção da ideia de uma *música erudita brasileira* – que, ao contrário das celebrações do modernismo, não irrompeu como algo absolutamente novo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. A criação de uma música inspirada no aproveitamento erudito do folclore brasileiro, por exemplo, era algo aventado por intelectuais como o parnasiano Coelho Neto, uma espécie de “avesso” do modernismo paulista. Coelho Neto propôs, no início da década de 1920, a criação do poema sinfônico *Brasil*, em estilo grandiloquente, capaz de sintetizar elementos da história do país por meio de uma forma musical tipicamente europeia, criada no

²⁵¹ PEREIRA, Avelino Romero. Uma República musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*, Anpuh, Natal, 22 a 26 jul. 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364696506_ARQUIVO_UmaRepublicaMusical-AvelinoRomero.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2018.

²⁵² PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política...*, op. cit. A ideia de Nepomuceno como um “precursor” é algo tão problemático quanto falar em “pré-modernismo”, como se toda a produção artística anterior ao marco estabelecido (*a posteriori*) pelo próprio movimento modernista tivesse que se caracterizar, de forma esquemática e evolucionista, com o que viria mais tarde.

século XIX. A imagem do Brasil inscrita no programa musical defendido por Coelho Neto foi assim qualificada por Wisnik:

Se o Brasil é visto através de sua história como uma lenta fusão de povos diversos, rumando para afirmação da nacionalidade, o percurso que leva do passado ao presente é um percurso de neutralização dos conflitos, de harmonização das diferenças, como se o tempo tivesse depurado toda a diversidade, fazendo do Brasil do centenário de independência um país sem tensões. É exatamente a possibilidade de anular as dissonâncias que gera euforia: a história culmina na apoteose cívica. As tensões, no entanto, não são apenas neutralizadas (propostas e resolvidas) mas também camufladas (omitidas e evitadas, e essas omissões deixam marcas no texto).²⁵³

Na contramão das memórias cristalizadas pelo modernismo, Wisnik identifica em Coelho Neto a “a ideia-base do nacionalismo modernista da época, consistente na elaboração erudita do repertório popular” já encontrada, em outros moldes, em compositores como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno.²⁵⁴ Uma das inspirações do nacionalismo de Coelho Neto foi o mito das três raças tristes – negros, brancos e índios, vistos de forma monolítica, sem nuances e como se tivessem contribuído de forma harmônica para a construção da nacionalidade –, tomado como “matriz da sentimentalidade brasileira”, e que embasou o trabalho de outros intelectuais da época. Coelho Neto atribuiu ao negro uma visão exótica, que reduz a sua contribuição musical ao “banzo” da terra natal (comparado à modinha, de origem europeia), escamoteando as relações de poder e a barbárie envolvidas na sua submissão ao trabalho escravo. Conforme Wisnik, tanto o nacionalismo musical de Coelho Neto como aquele proposto pelo movimento modernista – em especial por Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) – compartilham uma imagem grandiloquente da história do Brasil e a defesa de uma fonte folclórica/popular para a música brasileira, “fazendo convergir elementos de várias proveniências para uma síntese nacional na música popular (nas modinhas, jongos, cateretês etc.)” por meio da elaboração culta de motivos populares.²⁵⁵ Assim, para Wisnik, o programa nacionalista proposto por Coelho Neto é “um sintoma das condições em que se produzia música no Brasil”.²⁵⁶

²⁵³ WISNIK, *A música em torno...*, op. cit., p. 22.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 23.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 25.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 31.

Obviamente, a defesa do tonalismo por Coelho Neto – e sua leitura mais clássica da música erudita – destoa do modo como Villa-Lobos utilizou técnicas e elementos inspirados nas vanguardas europeias: a mescla de elementos tonais, politonais e atonais, o uso de instrumentos exóticos à tradição europeia e característicos do “folclore”, a evocação de onomatopéias figurativas de elementos da natureza brasileira – recursos esses que começaram a amadurecer na obra do compositor já nos anos 1910, antes mesmo da Semana de Arte Moderna, e que se intensificaram na década seguinte,²⁵⁷ propulsionados pela temporada em Paris e pelo forte apelo, por assim dizer, nacional-modernista da época. A ruptura representada por Villa-Lobos é inegável, mas, no afã de celebrá-la nos moldes da memória construída por intelectuais envolvidos com o projeto modernista, as tendências de longo prazo são convenientemente esquecidas. No âmbito ideológico, por exemplo, Coelho Neto e Villa-Lobos, aos quais uma leitura tradicional da cultura brasileira atribuiu a pertença a “fases” diferentes, abraçaram a ideia de uma dimensão cívica da música, baseada em uma caracterização *nacional-popular*. Como o próprio Wisnik observou, é sintomático o fato de ter sido Coelho Neto o intelectual escolhido para palestrar sobre a obra do compositor quando de sua apresentação no Instituto Nacional de Música em setembro de 1925, após retorno de Buenos Aires. A transcrição da palestra de Coelho Neto encontra-se, felizmente, nos livros de recorte do Museu Villa-Lobos, e nela a “rebeldia” do compositor é celebrada em nome da música nacional, em uma estratégia de conciliação entre dois nacionalistas de diferentes gerações e orientações artísticas:

Rebelde, insurge-se contra regras, refusa (sic) conselhos, aberra-se dos cânones. Não quer semear em terreno restolhado, mas em terra virgem. Renuncia à herança dos antepassados, desiste de todo o patrimônio artístico para construir por si, com o seu próprio esforço e em terreno conquistado palmo a palmo, a golpes de talento.²⁵⁸

Como se vê, longe de desqualificar ou de desestimular a “ruptura” representada na obra de Villa-Lobos, Coelho Neto não só a justifica como também a celebra. E ajuda a reforçar outra característica que se colocou à obra de Villa-Lobos na década de 1920: a

²⁵⁷ SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: desafiando a teoria e análise. *IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto: interseções de teoria e análise* [anais eletrônicos], 2012. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/382567/mod_resource/content/1/Villa-Lobos_-_desafiando_a_teor%C3%ADa_e_an%C3%A1lise_\(SALLES_2012\)_vers%C3%A3o_Anais-1.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/382567/mod_resource/content/1/Villa-Lobos_-_desafiando_a_teor%C3%ADa_e_an%C3%A1lise_(SALLES_2012)_vers%C3%A3o_Anais-1.pdf)>. Acesso em: 28 jan. 2018.

²⁵⁸ Recorte sem identificação do periódico e página, com título “Villa-Lobos” e data anotada a lápis: 30 set. 1925. MVL, L01-040A.

representação não-sublimada da natureza selvagem – como se a obra de Villa-Lobos fosse *a própria* natureza, reproduzida musicalmente sem amarras ou filtros:

Ver um animal na liberdade da floresta e vê-lo no circo ou no jardim zoológico não é a mesma coisa. Um é o instinto em toda a sua independência; outro, é a força refrelada [sic]. O que Villa-Lobos nos quer dar é o som puro – prossigamos na alegoria: é o animal tal qual é, com a sua beleza natural, indômita, com a sua elasticidade, com o seu vigor e o seu ímpeto. Pode ser belo, convenho, mas não deixa de ser perigoso. (...) Assim como não condeno as temeridades dos grandes caçadores, também não me insurjo contra as ousadias dos novos, sempre que nelas se me deparam belezas.²⁵⁹

A palestra de Coelho Neto – em harmonia com o discurso de diversos críticos da época – pressupõe a existência de uma dicotomia irresoluta entre natureza e cultura, e questiona, de certo modo, a vertente “selvagem” adotada por Villa-Lobos, apesar de dizer respeitá-la (“não me insurjo contra as ousadias dos novos”). No entanto, o que chama a atenção é a saída vislumbrada por Coelho Neto para o amadurecimento do compositor: envolta, naquele momento, em um “turbilhão” selvagem, sua obra “há de chegar à planície e, remansada e límpida, correrá em rio, cantando docemente, reproduzindo todos os sons da Pátria, como as águas espelham as paisagens ribeirinhas”.²⁶⁰ Portanto, para servir futuramente ao projeto de poema sinfônico proposto por Coelho Neto, a obra de Villa-Lobos haveria de sucumbir à cultura, ou à sublimação dos instintos.²⁶¹

²⁵⁹ Ibidem, loc. cit. 46. Sobre essa mesma apresentação em São Paulo, o jornal *O Globo* publicou, no dia 27 de maio de 1925, um artigo, assinado por um certo O. B., com considerações críticas sobre a palestra e o concerto. A crítica demonstra o estranhamento da crítica brasileira com a ‘selvageria’ da música de Villa-Lobos na década de 1920. “Villa-Lobos, que não se peja de ter manejado os instrumentos comuns dos seresteiros; que foi, enfim, o que na gíria se denomina pitorescamente – um “chorão”, ouviu também os cilindros que Roquette Pinto conseguiu gravar durante sua excursão na comissão Rondon. Estes cilindros, que nos reproduzem, embora mal, o balbucio musical dos selvagens de Mato Grosso, não podem ser ouvidos, ao menos por brasileiros, sem emoção, apesar de toda a sua selvageria. Não podiam, pois, ter deixado de impressionar o compositor patricio – daí os ‘choros’ e a ‘suíte’ para canto e violino, onde há um número ‘com sílabas indígenas e palavras sem nexos’, produções que são a fusão do *folk-lore* semicivilizado com o grito das selvas, ouvidos através da interpretação de um espírito irrequieto e com um desenvolvimento talvez, às vezes, um pouco excessivo”. Continua o articulista: “Número houve no programa a que o público assistiu entre risonho e perplexo pela alegria que deles se depreende e pelos imprevistos da realização politonal, cuja característica principal, entretanto, é, como sempre, muito mais psicológica do que técnica. Villa-Lobos serve-se, aliás, de todos os recursos que a intuição lhe indica sem tomar em consideração qualquer das famosas peias que os ‘gramáticos’ da música impõem”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 maio 1925 [data informada a lápis no recorte]. MVL, L01-040C.

²⁶⁰ Transcrição da palestra de Coelho Neto no Instituto Nacional de Música, em setembro de 1925. Recorte MVL, L01-040A.

²⁶¹ Sobre a dicotomia natureza *versus* cultura e sua relação com a problemática relacionada a Villa-Lobos, baseio-me especialmente nas contribuições de HESS, *Representing the good neighbor...*, op. cit.; e LIMA,

Nesse sentido, como propõe Wisnik, os rumos assumidos pelo nacionalismo musical brasileiro nas três primeiras décadas do século XX construíram uma fusão entre música e ideologia, numa “tentativa marcadamente ideológica de fazer a música responder a interesses sociais, de aparelhá-la conceitualmente (...) para que ela desempenhe uma determinada função”.²⁶² A feição ideológica tomada pelo nacionalismo musical brasileiro criou, por assim dizer, uma visão edulcorada sobre a formação sociocultural do Brasil. Conforme Wisnik, “trata-se de uma história que se quer heroísmo, mas não suporta antagonismo”.²⁶³ Nesse sentido, a música de Villa-Lobos passou a representar, sob o olhar de parte da intelectualidade nacionalista, a superação (ou a supressão) de qualquer possibilidade de conflito social ou racial ocorrido na história do Brasil, sendo o amálgama entre a contribuição musical das “três raças” e a modernidade erudita europeia uma espécie de alegoria da conciliação de classes promovida *na e pela* música. Lurian Lima, ao analisar o discurso de Villa-Lobos, afirma com argúcia:

É assim que Villa-Lobos procurava se mostrar, assim ele era majoritariamente percebido, assim ele representava o seu país no exterior sob os auspícios do Estado: como semióforo de um Brasil grande por Natureza, onde vive um povo mestiço, unido, disciplinado e sem preconceitos; um Brasil no qual a “arte” se encontra com a “cultura popular” para tornar-se independente, onde o branco se encontra com o negro e com o índio, o pobre se encontra com o rico, a elite com os excluídos para, todos juntos, proclamarem em uníssono, como numa demonstração orfeônica, a própria independência, e caminharem rumo a um futuro glorioso.²⁶⁴

A propósito de uma função social atribuída à música e seu caráter agregador, bem como do papel social do músico erudito no contexto nacionalista, nada melhor do que recorrer ao discurso do próprio Villa-Lobos. Em texto intitulado “Apologia à arte”, datado de 1930 – e cujo manuscrito se encontra no Museu Villa-Lobos –, estão inscritas em tópicos suas ideias centrais sobre a arte e o papel do artista, defendidas por ele desde meados da década de

Lurian José Reis da Silva. *‘Suíte Popular Brasileira’ na trajetória de Villa-Lobos: “arte”, “povo” e uma “suíte” à brasileira*. Curitiba: UFPR (Tese de Doutorado em História), 2017.

²⁶² WISNIK, *A música em torno...*, op. cit., p. 21.

²⁶³ Ibidem, p. 24.

²⁶⁴ LIMA, *Suíte Popular Brasileira...*, op. cit., p. 49.

1920.²⁶⁵ Destaca-se a sua feição sagrada – “A arte é a religião da Alma Humana” – e a figura do artista como um sacerdote. A arte, tal como a religião, operaria milagres, e sua existência procede da união entre a fé de seus “crentes fervorosos” e a criatividade de seus sacerdotes. No entanto, por conta de sua analogia com a religião, a arte é uma força que dispensa a prática religiosa: “pode muito bem não precisar da fusão de nenhuma outra religião, tendo a vantagem, sobretudo, de que o efeito físico que ele produz na Humanidade é igual ao dos raios do Sol sobre a Terra”. Em vários textos, Villa-Lobos sustenta a ideia de que a música está para a humanidade como os raios de sol, os alimentos e o oxigênio. Ela depende, de modo elementar, da aprovação e da aceitação dos indivíduos, mas atua, em sua dimensão social, para resolver conflitos e construir consensos. Por meio da música – especialmente do canto coral, idealizado por Villa-Lobos e por intelectuais de sua época como um instrumento para o cultivo da disciplina e do civismo –, ecoaria a voz uníssona do “povo”, pilar da ideia de nação: “Ela é um dos motivos principais para a disciplina da multidão em favor de uma vontade coletiva e uníssona dos povos para a conservação do princípio racial de um patriotismo sadio e puro, podendo irradiar depois por toda a humanidade”. A música pode ser, então, a religião da nação, a matéria-prima do sentimento patriótico. O patriota é um crente, e a música é um elemento de coesão nacional. Afinal, de todas as Artes, a que mais desperta a sensibilidade dos seres vivos é a Música. Ela é um dos milagres da Arte, e o artista concentra os mistérios da Natureza”. A crença musical é fator de disciplina:

O homem, no terreno prático da vida musical, deve só experimentar a sensação fisiológica de ouvir sem a fixação do pensamento, deixando todos os sentidos vibrarem na sua própria sensibilidade orgânica. Então será, com certeza, um crente, um disciplinado, um patriota, um humanitário.

O manuscrito expressa de forma muito clara o olhar de Villa-Lobos sobre seu próprio lugar no campo musical brasileiro. “Artista de temperamento”, filho de uma nação jovem e em formação, Villa-Lobos via-se como um “músico suficientemente educado como as tradicionais civilizações dos velhos países” e, por isso, capaz de “universalizar” a cultura de seu país:

²⁶⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. *Apologia à arte* [datilografado]. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.02. O texto foi publicado, em 1969, no segundo volume do periódico *Presença de Villa-Lobos*, organizado e editado pelo Museu.

O compositor invulgar é o único que poderá reagir dentro da sua época e do seu meio à vertigem exagerada do progresso, à fatalidade das tendências e ao delírio das modas, olhando reto, raciocinando justo e agindo rápido, obedecendo às leis lógicas que o destino lhe deu, para universalizar os pensamentos humanos.

A universalização da arte pressupõe a aceitação do folclore brasileiro como uma pedra preciosa a ser lapidada, um material a ser utilizado pelo compositor para a produção de uma obra original, profundamente vinculada à cultura de seu país e, ao mesmo tempo, capaz de ser compreendida por ouvintes de outras nações. O pensamento de Villa-Lobos possui semelhança inequívoca com a ideia de *universalismo do particular* defendida pelo filósofo alemão Johann Herder (1744-1803): do particular se extrai uma produção capaz de alcançar o universal, por isso toda música nacional é, em si, dotada de potencial universalidade, cujo desenvolvimento deve ser explorado pelo compositor:

O compositor original é aquele que, embora demonstrando na sua obra o conhecimento exato da diversidade de estilo na Música, empregando, de uma maneira elevada, motivos folclóricos do país onde tem vivido e formado sua mentalidade, deixa transparecer nas suas composições as tendências naturais da sua predestinação e influências étnicas do seu feitiço, formando, assim, o traço característico de sua personalidade e do país onde nasceu, cuja terra marcará um ponto distinto entre todas as nações do mundo.²⁶⁶

O trecho a seguir oferece bons indícios do olhar de Villa-Lobos sobre a relação entre o universalismo e a música nacional:

Devemos fazer uma arte bem brasileira que seja somente compreendida pelos brasileiros que vivem eternamente no seu país, como prova intransigente de nacionalismo, ou devemos criar uma arte original, calcada nos elementos materiais, físicos, psíquicos ou fisiológicos existentes no nosso litoral, para ser universalizada, ou melhor, para ser compreendida e apreciada pelo estrangeiro?²⁶⁷

Para Villa-Lobos, são dois os problemas centrais da arte brasileira: o apego ao particularismo e a aplicação das “regras e leis do pragmatismo científico da arte dos sons”, de criação europeia. No primeiro caso, a música seria reduzida ao público local, o único capaz de compreender as referências contidas em uma obra. No segundo – o caminho recomendado por Villa-Lobos –, a linguagem musical ganharia *status* universal, na medida em que, ao se adaptar às tais regras e leis, poderia ser compreendida supostamente por todos os povos.

²⁶⁶ VILLA-LOBOS, Heitor. Apologia à arte [datilografado]..., op. cit.

²⁶⁷ Ibidem, loc. cit.

Afinal de contas, além de sua finalidade cívica e disciplinar, a arte serviria para o intercâmbio entre as nações:

Se apelarmos para o primeiro ponto, perguntarei para que servem e têm servido, finalmente, todas as épocas e todas as nações, as suas respectivas artes, senão para uma espécie de princípio de intercâmbio entre povos diferentes? E somente na razão espiritual das artes com os seus fundamentos misteriosos que melhor se poderá e se pode estabelecer os primeiros contatos das raças humanas.²⁶⁸

A música serviria, assim, para o progresso, “razão de ser de claridade e de vida na inteligência do Homem”. Fica claro, neste texto, a dupla função da música na concepção de Villa-Lobos: no plano doméstico, ela civiliza e educa, agrega e conduz, preparando a nação para os caminhos do mundo desenvolvido; no plano internacional, ela produz diálogo e cria uma língua franca, cujo apelo poderia ser sentido por sociedades de diferentes tradições culturais. A universalização da música brasileira, então, seria um ponto importante para a atuação de Villa-Lobos junto ao Estado, tanto na estruturação da educação musical nas escolas do país como na ação diplomática. Villa-Lobos via-se como um missionário evangelizador que, em sua própria autoimagem, teria levado a música nacional aos próprios brasileiros e ao público do mundo desenvolvido. A música é, mais uma vez, apresentada como uma função fisiológica, necessária para a existência da humanidade: “O que se deve buscar nas obras dos homens é o mesmo que se busca na natureza: uma simples função fisiológica, a simplicidade relativa e sincera, de acordo com o meio, e levá-la ao julgamento do estrangeiro para controlar o bom do ruim”. O compositor defende uma arte nacional que não se feche em si, mas que esteja atenta às produções estrangeiras, pois a nossa abertura ao “universal” faria com que a produção local fosse ouvida nos outros países: “É preciso ouvirmos os estrangeiros do outro lado do globo para que eles [nos] ouçam, também”.²⁶⁹

O texto elucida a defesa, por Villa-Lobos, de uma *música nacional* baseada em elementos do folclore e da cultura popular, mas que também seja capaz de dialogar com o exterior por meio do uso de técnicas e procedimentos composicionais da língua franca da música de concerto. Outro elemento importante é a clara importância autoatribuída pelo compositor – e não muito distante de certo *ethos* da cultura do modernismo – como a vanguarda iluminada da cultura, um dos poucos capazes de guiar as massas ingênuas para a

²⁶⁸ Ibidem, loc. cit.

²⁶⁹ Ibidem, loc. cit.

fruição e a produção da “verdadeira música”. O nacionalismo musical de Villa-Lobos e sua postura diante do “popular” guardam semelhanças e diferenças com outros modernismos do continente, e terminaram por produzir dissensos e diálogos. Nesse sentido, examino a seguir a relação estabelecida por Villa-Lobos com alguns músicos e estudiosos da Argentina, a partir de 1919.

2.3 “Orgulho da grande família ibero-americana”: Villa-Lobos e a Argentina (1919-1925)

“Buenos Aires, muito limpa, catita, elegante, provocava-nos e enchia-nos de loucos desejos de igualá-la. (...) Nós invejávamos Buenos Aires imbecilmente”.²⁷⁰ Como colocou Lima Barreto, parecia inegável o fascínio que o país vizinho exercia sobre a intelectualidade brasileira, conforme registros da época. O escritor explicita, em diversos textos, a verdadeira obsessão por Buenos Aires, tida como modelo de cidade europeizada e embranquecida. Além disso, apesar dos estranhamentos culturais e da propalada luta por hegemonia regional, era nítido o forte diálogo estabelecido entre artistas, intelectuais e diplomatas de ambos os países. Os anos 1910 foram a *década dos centenários* dos processos de independência dos países hispano-americanos, e a mesma atmosfera tomou de roldão os meios intelectuais brasileiros na virada para a década seguinte. Os diversos sujeitos envolvidos com o ideário modernista – em suas diversas vertentes – dialogaram entre si. Havia entre eles, como já foi discutido, uma problemática conjunta: como produzir música universal *executando* música nacional, ou, parafraseando a famosa frase de Liev Tolstói (1828-1910), como alcançar o universal a partir dos sons da aldeia.

Villa-Lobos visitou a Argentina pela primeira vez em maio de 1925, e lá permaneceu até meados de junho. Tal visita ocorreu no interregno entre as duas viagens do compositor a Paris (1923-1925 e 1926-1929). Villa-Lobos era conhecido no meio musical portenho desde pelo menos 1919, quando a Associação Wagneriana de Buenos Aires – instituição criada em 1912, em Buenos Aires, e que já naquela década se tornaria um dos principais centros de difusão de música moderna, principalmente argentina e americana – produziu um concerto

²⁷⁰ BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: FTD, 2012, p. 169.

com obras de câmara de compositores brasileiros, com a presença do presidente Epiácio Pessoa.²⁷¹ Em 1921, com o patrocínio do cônsul do Brasil em Buenos Aires, Pedro de Toledo (1860-1935), em claro exercício de diplomacia cultural, realizou-se nova apresentação de música de câmara com obras brasileiras. No ano seguinte, o pianista Arthur Rubinstein (1887-1982) apresenta a *Prole do Bebê n. 1* de Villa-Lobos, obra que, para um crítico portenho, era coisa de um “apaixonado ostensivo de Debussy”, sendo o compositor, “por ora, mero imitador”.²⁷² Por ocasião do centenário de Independência do Brasil, houve um concerto de música argentina no Teatro Municipal do Rio, patrocinado pela primeira-dama do Brasil, esposa de Epiácio Pessoa, com organização da Associação Wagneriana. A orquestra da Associação Sinfônica de Buenos Aires, sob a regência do compositor argentino Celestino Piaggio, apresentou obras de criadores contemporâneos daquele país, como Carlos López Buchardo, Constantino Gaito, Alberto Williams e o próprio Celestino Piaggio, todos envolvidos, de alguma forma, com a temática do nacionalismo musical.

A Associação Wagneriana, criada em 1912, e a Sociedade Nacional de Música, de 1915, testemunham a efervescência do campo da música de concerto em Buenos Aires, e ambas estavam comprometidas com os ideários emergentes do nacionalismo musical e do americanismo. Este buscava transcender as fronteiras do nacional ao mesmo tempo em que igualava as diversas musicalidades do continente em algo “próprio”, um denominador comum. Parte expressiva dos intelectuais argentinos comprometidos com o nacionalismo pregavam também o americanismo – que diferia do pan-americanismo proposto pelos Estados Unidos em prol de uma vertente autonomista, latino/íbero-americanista, contra-hegemônica. Os músicos-intelectuais ligados a essas instituições atuavam regularmente na imprensa, onde difundiam seus ideais de uma *música argentina* atrelada à dimensão americanista. Sob esse

²⁷¹ A Associação Wagneriana foi inicialmente criada – nos moldes de outras instituições com o mesmo título e a mesma finalidade, na Espanha – para promover concertos e conferências sobre a obra do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), que gozava de grande sucesso entre os frequentadores de óperas de Buenos Aires. Aos poucos, a organização passa a investir na promoção de música moderna e nacionalista. Sobre a Wagneriana, cf. MANSILLA, Silvina Luz. La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década 1912-1921. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, ano XVIII, n. 18, Buenos Aires, 2003, pp. 19-38.

²⁷² Recorte sem autoria e sem data. MVL, L01-022H. Outro crítico (pode ter sido Gastón Talamón), sobre a mesma apresentação, omitiu opinião mais benevolente: “A obra de Heitor Villa-Lobos deve difundir-se entre nós; merece-o por seu valor musical e por um ser um autor sul-americano”. *La Época*, Buenos Aires, 10 ago. 1922. MVL, L01-022F.

viés, a recepção crítica das obras de compositores brasileiros apresentadas em 1919 variou entre o elogio à linguagem moderna de composição e o lamento por supostamente não estarem comprometidas com o ideário nacionalista. A passagem abaixo ilustra a “decepção” com que parte da crítica argentina recebeu tais obras:

A tendência seguida com nobreza e talento pelos compositores do país irmão é notadamente europeia, francesa sobretudo; sem que pareçam haver influenciado neles a maravilhosa natureza tropical, a exuberante vegetação, a beleza única do solo pátrio. Eles nos causaram alguma surpresa, pois esperávamos algo que nos recordaria as paisagens do Rio de Janeiro, as selvas virgens, a alma tropical: tudo o que encanta ao forasteiro e deve impressionar o nativo.²⁷³

Embora não esteja assinado, esse artigo muito provavelmente foi escrito por um dos principais formuladores do nacionalismo argentino e maior musicólogo local de sua época: Gastón Talamón (1883-1956). É provável que Villa-Lobos e Talamón tenham se conhecido pessoalmente em 1925, em Buenos Aires, mas é certo que estabeleceram uma amizade duradoura, registrada em cartas trocadas entre as décadas de 1930 e 1950 (as cartas enviadas por Talamón estão sob a guarda do Museu Villa-Lobos). Com base na documentação presente no Museu, pode-se afirmar, sem sombra de dúvidas, que Talamón foi, entre as décadas de 1920 e 1950, o principal mediador cultural da recepção da obra de Villa-Lobos na Argentina.²⁷⁴ As cartas de Talamón para Villa-Lobos evidenciam o papel do argentino na articulação com instituições musicais, diplomatas brasileiros e argentinos e órgãos de governo no intuito de viabilizar apresentações de Villa-Lobos na Argentina.

Talamón se autodenominava um “musicólogo americanista”, tendo recebido influências do americanismo de matriz argentina da virada do século, personificado principalmente pelos compositores Alberto Williams (1862-1952) e Julián Aguirre (1868-1924). Jornalista e crítico musical, Talamón era vinculado à Associação Wagneriana, e contribuiu com diversos órgãos de imprensa da Argentina, entre os quais os diários *La Época*, entre 1919 e 1922, e *La Prensa*, entre 1922 e 1956, nos quais difundiu o ideário nacionalista/americanista. Americanismo e nacionalismo são termos que Talamón utilizava

²⁷³ *La Época*, Buenos Aires, [1919], data atribuída a mão ao lado do recorte. MVL, L01-007A.

²⁷⁴ Após o falecimento de Talamón, certamente essa função passou a caber ao musicólogo José María Fontova, filho do violonista espanhol León Fontova (1875-1949), radicado na Argentina a partir de 1896. José María Fontova foi nomeado delegado do Museu Villa-Lobos na Argentina nos anos 1960, demonstrando a importância dada por Arminda, viúva de Villa-Lobos e diretora da instituição, à ponte com o país vizinho.

com frequência, e tal relação não estava isenta de ambiguidade. Também as palavras raça – referida ao tratar de uma “raça americana” –, terra e nação são muito recorrentes em suas críticas. Em suas próprias palavras, “me consagrei desde a juventude a especulações artísticas, com o ideário supremo de fomentar o intercâmbio e a confraternização de nossos povos ameríndios”.²⁷⁵ O americanismo de Talamón propunha a existência de uma transcendência dos povos indígenas do continente, os primeiros a habitar o solo local; eles eram o principal elemento de construção identitária, razão pela qual o crítico fomentava o conhecimento da história e da cultura indígena por parte dos compositores locais. A ênfase no indígena como um elemento de união cultural continente evidencia a especificidade de países como a Argentina, o México e o Peru, entre outros, na escolha dos povos nativos como a base para a construção de uma oposição ao colonialismo, desde as revoluções de independência, no século XIX, até as primeiras décadas do século XX, nos centenários de comemoração e de (re)afirmação de autonomia política e cultural.

Entre março de 1920 e o início de 1922, circulou em Buenos Aires a revista *Música de América*, cujo principal diretor era Talamón. O periódico publicava partituras de compositores argentinos – Williams, Ugarte e José María Castro – e latino-americanos – Villa-Lobos e o peruano José María Valle Riestra (1858-1925), entre outros. Vera Wolkowicz, que publicou estudo crítico sobre o periódico, sustenta que seu principal aspecto discursivo é a defesa de um nacionalismo musical que se expande ao ideário americanista. Entretanto, para a pesquisadora, fomenta-se um estilo de música baseado no nacional e no americano, mas tais elementos não se encontram de forma consistente nas partituras publicadas e analisadas no periódico. O nacionalismo estaria restrito à base discursiva; advogava-se um estilo mais presente no campo das ideias do que na prática de composição musical. *Música de América*, apesar de efêmera, oxigenou a discussão sobre que gênero musical constituiria o cerne da nacionalidade argentina e como nacionalismo e americanismo se relacionam para formar uma identidade musical coesa, em face da diversidade do continente.²⁷⁶

²⁷⁵ Essa passagem consta de uma carta de Gastón Talamón para o diplomata e musicólogo Vasco Mariz, a propósito da organização do *Dicionário biográfico musical* por Mariz. A carta é de 3 set. 1946, e uma cópia desta foi enviada a Villa-Lobos, estando hoje sob a guarda do MVL.

²⁷⁶ WOLKOWICZ, Vera. *Música de América: estudio preliminar y edición crítica*. Buenos Aires: Editorial Teseo/Ediciones Biblioteca Nacional, 2012.

A logomarca da revista ilustra o americanismo transcendental de matriz indígena idealizado por Talamón: uma índia, cercada de objetos de cerâmica e tapeçaria e de figuras pictóricas que remontam ao período pré-colombiano, toca uma flauta de pã (*siku* ou *antara*) típica de povos indígenas dos altiplanos; no fundo, uma figura de relevo, revestida de figuras típicas do bordado de povos indígenas do Peru, lembra uma montanha, possivelmente a cordilheira dos Andes, emblemática de uma suposta unidade geográfica e cultural do subcontinente sul-americano.



Figura 2: Logomarca da revista *Música de América* (1920-1922).

Na edição de dezembro de 1921, o periódico publicou um artigo consagrador sobre Villa-Lobos. Se na virada da década pairavam dúvidas sobre o nacionalismo do compositor e se questionava o suposto “europeísmo” de sua obra, o olhar de Talamón e do periódico era, agora, o de Villa-Lobos como uma potência da música americana, prenúncio de uma verdade a ser revelada e, posteriormente, compartilhada e seguida pelos compositores, em especial os argentinos. É assim que a revista apresenta Villa-Lobos ao “leitor argentino e ibero-americano”:

Heitor Villa-Lobos, jovem e exímio compositor brasileiro, é uma das mais puras glórias da música do continente. Como tal – e perdoe-nos o Brasil se, na qualidade de membros da grande família ibero-americana, o fazemos também nosso – temos a honra de apresentá-lo aos leitores de *Música de América*.²⁷⁷

²⁷⁷ *Música de América*, Buenos Aires, dez. 1921, ano 2, n. XII. MVL, L04-31F-01 e segs. Tradução minha.

A revista mais uma vez conclama os concidadãos dos países do continente a se conhecerem melhor:

Os países americanos vivem ilhados, sem nenhum contato intelectual (dentro de sua modesta esfera, esta Revista aspira a difundir o labor dos artistas continentais), sem intercâmbio artístico, o que origina um absoluto desconhecimento entre povos unidos por aspirações comuns e torna impossível – reconhecamos, lealmente – uma confraternidade sincera, assentada sobre bases sólidas.

Para além dos limites da ação diplomática oficial, a *Revista de América* propõe-se a estreitar as relações entre os países vizinhos, sendo a música um elemento privilegiado para este grande encontro – afinal de contas, os povos da América do Sul formariam uma única raça, separados pelos limites geográficos das nações:

Não nos enganemos com palavras ocas e com discursos diplomáticos; a América será grande e unida, quando as almas de seus habitantes tiverem se compenetrado umas com as outras, ou seja, quando as manifestações literárias, artísticas e musicais de cada agrupamento político – na América do Sul não se pode falar em raças, já que há uma única – irradiem sobre os demais.

O autor faz um apanhado de obras de Villa-Lobos desconhecidas em Buenos Aires, mas sobre as quais um artista argentino, em visita ao Rio, teria noticiado aos diretores do periódico: “*Carnaval do Brasil*²⁷⁸ é uma evocação magistral das festas carnavalescas, que no Rio de Janeiro adquirem um brilho desconhecido em Buenos Aires”. Prossegue Talamón:

Quinquella Martín, que viveu por algum tempo na intimidade do grande músico, falou-nos largamente sobre ele, ao ponto que o autor destas linhas pôde jactar-se de conhecê-lo, de estar próximo de sua vida de artista, afastado da agitação mundana, e unicamente preocupado com a busca de sensações novas, na admiração das paisagens maravilhosas de sua pátria, na compenetração das almas de seu povo, todo o qual se traduz em obras musicais, dignas de se conhecer e de se admirar em toda a América, porque são frutos de nossa terra e emanações da sensibilidade de um grande artista, na qual se condensam as mais belas prendas espirituais de uma raça: a grande raça brasileira.

A obra de Villa-Lobos vinha, portanto, ganhando reconhecimento no cenário musical de Buenos Aires. Metrópole pulsante, com seus edifícios, avenidas e parques inspirados nas reformas urbanas de Paris, Buenos Aires apresentava considerável incremento demográfico,

²⁷⁸ De acordo com o catálogo de obras de Villa-Lobos, trata-se de uma peça sem data, da qual sobrou um rascunho do primeiro movimento, intitulado “Contrariedades e prazeres”. VILLA-LOBOS, sua obra [catálogo]. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/IBRAM/MinC, 2010, p. 68. Disponível em: <<http://museuvillalobos.org.br/bancodad/index.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

possibilitado por um vigoroso crescimento econômico capaz de atrair milhares de imigrantes europeus. A cidade tinha, à época, cerca de 1,6 milhão de habitantes, e o seu contexto sociocultural caracterizava-se por permanente dinamismo, com a criação de novos organismos voltados para a música sinfônica e o ensino musical. A classe média emergente, formada principalmente por descendentes de imigrantes, participava da vida cultural da cidade. No plano musical, havia um razoável número de compositores dedicados ao estudo e à produção de música nacionalista, tendência incentivada após a década dos centenários. Segundo Silvina Mansilla, no que se refere à música, o período do entre-guerras converteu a cidade em centro musical de importância mundial, “já que concentrou a visita de numerosos intérpretes estrangeiros que vinham atraídos pelas favoráveis condições de trabalho oferecidas nas temporadas coincidentes com o verão do hemisfério Norte”.²⁷⁹

Não nos surpreende o reconhecimento, por parte de Villa-Lobos, da importância de Buenos Aires na dinâmica internacional da música de concerto. Em 1923, antes de viajar à Europa, Villa-Lobos articulou com instituições argentinas uma visita a Buenos Aires. Pelo teor de uma carta escrita em 1923 pelo então presidente do Teatro Colón, o compositor Cirilo Grassi Diaz (1884-1970), entende-se que Villa-Lobos solicitou à direção da instituição a produção de um concerto sob sua direção e com obras suas.²⁸⁰ Grassi Diaz afirmou não poder financiar a empreitada, algo que o brasileiro teria que buscar por outras fontes. Prometeu, entretanto, organizar e colocar à disposição todos os meios necessários para tanto: “Eu não posso ser seu empresário, Villa-Lobos, mas em troca me ofereço a realizar todas as suas coisas, a organizar, a facilitar cooperando, e fazendo cooperar todo mundo”.²⁸¹ O diretor do Colón também afirma que a Associação Wagneriana e os músicos da *Sociedad Nacional de Música* estarão ao dispor de Villa. Outra carta daquele mesmo ano, escrita pela Associação Wagneriana de Buenos Aires,²⁸² afirma que a Wagneriana, se diz desejava de ampliar o

²⁷⁹ MANSILLA, Silvina Luz. “El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones”, Leiva, Alberto David (coord.), *Los días de Alvear*. Buenos Aires, Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro, tomo 1, 2006, p 313.

²⁸⁰ Infelizmente não localizei, no acervo do Museu Villa-Lobos, a carta de Villa-Lobos para Grassi Diaz.

²⁸¹ Carta de Cirilo Grassi Diaz (diretor do Teatro Colón) para Heitor Villa-Lobos, 19 mar. 1923. MVL, Correspondência, cód. FE 3706. Tradução minha.

²⁸² Com assinatura de Carlos López Buchardo, presidente, Grassi Diaz, vice-presidente, e Jerónimo Zanné, secretário.

“conhecimento das obras musicais brasileiras em nosso ambiente, pois figura em primeira linha de seu programa cultural o intercâmbio cultural sul-americano”.

Villa-Lobos almejava uma grande estreia argentina no Teatro Colón, a mais célebre casa de ópera da Argentina e, à época, uma das mais importantes do mundo. O Colón foi inaugurado em 1908, com modelo inicialmente muito similar ao teatro italiano de ópera. O corpo de baile, o coro e os cantores solistas eram contratados na Itália – posteriormente, passaram a vir também da Alemanha e da Áustria. A partir de 1922, o Colón abandonou aos poucos a filiação italiana e passou a promover concertos sinfônicos. Mas a principal conquista foi a criação, em 1925, dos corpos estáveis (orquestra, coro e balé), que permitiram ao teatro estabelecer um funcionamento regular e permanente, em lugar do sistema de contratação existente até então. O público que prestigiava a programação do Colón estava em época de formação, “na qual se sedimentavam gostos e preferências por um lado, mas se mantinha ainda a mera exibição social”.²⁸³ Um concerto na mais importante instituição musical da Argentina estava na mira de Villa-Lobos, mas é provável que a inexistência, até então, dos corpos estáveis e a preferência do público pelo gênero operístico à moda italiana – com certo repúdio ou indiferença sobre o modernismo musical – tenham impossibilitado naquele momento tal realização. O *début* de Villa-Lobos no Teatro Colón ocorreria somente em maio de 1935, sob os auspícios da boa relação diplomática entre os presidentes Getúlio Vargas e Augustín Justo e de instituições musicais argentinas mais estáveis e comprometidas com a já estabelecida tradição musical nacionalista (ver capítulo 3).

Em 1925, quem propiciou a viagem de Villa-Lobos a Buenos Aires foi o embaixador Pedro de Toledo – quatro anos antes, ele havia promovido um concerto de música erudita brasileira na capital portenha. Formalmente, Villa-Lobos apresentou-se a convite da *Sociedad Cultural de Conciertos* e da Associação Wagneriana de Buenos Aires, mas, de acordo com Julián Aguirre, em sua coluna na revista *El Hogar*, a viagem foi patrocinada pelo embaixador brasileiro.²⁸⁴ Villa-Lobos apresentou-se três vezes à sociedade portenha. A primeira delas ocorreu no dia 31 de maio: uma recepção na sede da Embaixada do Brasil em Buenos Aires,

²⁸³ MANSILLA, Silvina, “El nacionalismo...”, op. cit., p. 324. Tradução minha.

²⁸⁴ MANSILLA, Silvina, Mansilla, S. L. Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920... *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 16, 2007, p. 42-53.

em que foram apresentados uma peça de câmara e outras de piano solo, executadas por músicos argentinos, a pianista franco-americana Aline van Barentzen – importante divulgadora da obra de Villa-Lobos por décadas – e o próprio compositor. No dia seguinte, ocorreu o segundo concerto, no *Salón La Argentina*, a convite da Associação Wagneriana, com peças de câmara e vocais, algumas delas apresentadas na Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922. A última apresentação ocorreu no Teatro Odeón, no dia 17 de junho, a convite da *Sociedad Cultural de Conciertos*, ou simplesmente “*La Cultural*”.²⁸⁵ Os destaques da ‘despedida’ de Villa-Lobos foram as peças *Noneto*, de 1923, e *Choros n. 2*, de 1924, importantes marcos da estética nacional-modernista do autor.

A viagem de Villa-Lobos a Buenos Aires recebeu algum destaque na imprensa brasileira. De volta ao Rio, o músico concedeu entrevista ao jornal *A Noite*, na qual oferece diversos indícios sobre o que possibilitou sua ida ao país vizinho e como este figurava no imaginário das elites culturais brasileiras. O compositor relatou ter sido muito bem recebido em Buenos Aires e citou o amigo Grassi Diaz, diretor do teatro Colón, “alma poderosa da Sociedade Wagneriana”, como o principal responsável por sua ida. “Entretanto – segue Villa-Lobos –, a repercussão que teve deu-me a impressão de ter concorrido para maior aproximação da Argentina e do Brasil, como poderá dizer o nosso incansável embaixador, S. Ex. O sr. dr. Pedro de Toledo”. O compositor reconhece publicamente a iniciativa do embaixador e a crescente importância nos meios diplomáticos (ainda que por iniciativa individual e pontual) à ação de músicos e compositores para a aproximação entre os países. A entrevista também demonstra a aproximação de Villa-Lobos com o Estado, com o qual estabeleceu uma relação pragmática e programática. Villa-Lobos registra também a presença do presidente Marcelo Torcuato de Alvear e sua esposa em seus concertos e agradece aos artistas e à “fina sociedade portenha”, em especial a Associação Wagneriana, pela boa recepção. Sobre sua relação com o meio musical argentino, declara:

Fiz bons amigos e ouvi grandes artistas portenhos e estrangeiros, muitos dos quais lastimo que não sejam ouvidos no Brasil. (...) Como é sabido, fui para lá como um simples artista estrangeiro que tem necessidade de se transbordar de sua terra, apesar do Brasil ser tão grande...

²⁸⁵ Ibidem, pp. 47-48.

O repórter pede a Villa-Lobos uma impressão sobre Buenos Aires, e ele responde:

Julgavam-me um jovem compositor brasileiro de muito futuro e nada mais, como é natural dos importantes países que se preocupam mais com o seu progresso interno, para ecoar no estrangeiro o seu real valor, do que com o progresso das outras nações, sobretudo daquelas que descuram um pouco da propaganda do que é tipicamente seu.

O compositor comemora a “curiosidade” que sua obra despertou na Argentina, e divide os ouvintes locais de sua obra em três grupos (não especifica quais são), “para mais tarde fundirem-se numa apreciação por demais lisonjeira”. Finaliza Villa-Lobos:

É assim que não foram poucos os aplausos recebidos nos meus concertos, seguidos de honrosas referências na imprensa, como é fácil verificar-se, o que me fez convencer que minha arte “com o seu feitio” não desagradou... tanto mais que fui convidado para reger alguns concertos sinfônicos, em fins de setembro, da orquestra do Teatro Colón, o melhor da América do Sul.

A entrevista, portanto, destaca a aproximação estratégica do compositor com o Itamaraty, na figura de Pedro de Toledo, a partir do reconhecimento de que sua inserção na Argentina só poderia ocorrer com apoio oficial. Além disso, demonstra a importância dada à “propaganda” da música brasileira no exterior como fator de aproximação entre países e elemento estratégico para a promoção dos interesses do Brasil. Por fim, mas não menos importante, a entrevista reitera a importância do Colón no imaginário brasileiro da época e na opinião do compositor (“o melhor da América do Sul”). Villa-Lobos considerava a possibilidade de se apresentar no Colón em setembro de 1925, o que não ocorreu; no Museu Villa-Lobos não há documentos que permitam saber se houve negociações nesse sentido.

Na imprensa portenha, foi grande a repercussão da visita de Villa-Lobos nas colunas musicais, conforme o já citado trabalho de Silvina Mansilla. Para este estudo, convém atinar para os ecos da presença de Villa-Lobos na Argentina. No dia 15 de novembro de 1925, o jornal *La Prensa* dedicou duas páginas inteiras ao compositor, com texto de Gastón Talamón e, como ilustração, a partitura de *Sul América*, peça para piano composta sob encomenda do diário (certamente, por orientação de Talamón). Ao título da obra, segue a descrição do próprio compositor: “Impressões espiritualizadas e fundidas dos cancioneros populares dos mais típicos países da América do Sul”. Para o pianista João de Souza Lima (1898-1982),

trata-se de uma “peça composta com muita espontaneidade, e onde os ritmos dos países sul-americanos são convincente e oportunamente aproveitados”.²⁸⁶

Em linhas gerais, o texto de Talamón trata Villa-Lobos como um gênio emergente do continente americano e noticia o estranhamento causado pela modernidade de sua obra nos círculos culturais de Buenos Aires. Segundo Talamón, os concertos do jovem compositor teriam causado entre muitos presentes

estranheza, indignação, cortesmente dissimulados; riso, mas não indiferença, pois a arte tão moderna e tão castiçamente brasileira do músico ibero-americano tem a virtude de provocar entusiasmos ou protestos, mas não a de engendrar esse estado espiritual neutro e anódino, tão comum em obras que nada dizem e nada significam.

Talamón apresenta uma leitura evolucionista da história da música: reverencia as tradições musicais (de Beethoven a Wagner, de Debussy a Stravinsky), mas incita os compositores a superá-las, baseando-se nelas – a transcendê-las. Por outro lado, critica a “música ultramoderna” ou “futurista”, segundo ele, “um trampolim para os incapazes”. No entanto, no escopo da música de seu tempo, Talamón sugere diferenciar o “artista sincero” dos demais: Stravinsky, Prokofiev, Bartok, Schoenberg e Honegger, por exemplo, apesar de comprometidos com o ideário modernizador do início do século, não seriam “arrivistas”, e o mesmo valia para Villa-Lobos. Continua o articulista em longa defesa das vanguardas, argumentando contra a “arte de mentira” e a favor de uma arte genuinamente moderna. Sobre Villa-Lobos, o crítico diz não ter tido a oportunidade de conhecer suas obras sinfônicas, mas classifica *Noneto* como sua “mais significativa obra”:

é um quadro primitivo e selvagem, no qual, dentro do marco sonoro do trópico, vibra a alma autóctone, por meio de suas danças, ritmicamente arrebatadoras, de seus embriões de temas – gritos de alegria e de dor – que expressam em poucas notas embriões de sentimentos.

Conforme argumentara em textos anteriores sobre Villa-Lobos, Talamón celebrou o *americanismo musical à brasileira* do compositor (termo que utilizo, aqui, para caracterizar a complexidade do americanismo cosmopolita idealizado por Talamón). Se, em 1921, o musicólogo já havia celebrado a potência criadora de Villa-Lobos, desta vez ele é visto como

²⁸⁶ LIMA, João de Souza. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1969.

o maior destaque no continente, quase um messias a revelar a verdade de um novo tempo na música. Em sua arte ainda não sublimada, na qual vicejava a força americana vislumbrada por Talamón, estaria a originalidade de Villa-Lobos: “Quando seu espírito houver serenado; quando as agressividades de sua arte forem polidas; quando nos der obras de maturidade, Heitor Villa-Lobos será – e já o é – orgulho de seu país e orgulho da grande família ibero-americana”.²⁸⁷

Se na América do Sul havia algum nível de intercâmbio entre músicos de países vizinhos, no hemisfério Norte se chegou a criar, em 1928, a Associação Pan-Americana de Compositores (APAC), com o propósito de tornar conhecida, no continente e no exterior, a obra dos músicos participantes (principalmente dos Estados Unidos, de Cuba e do México). A próxima seção busca discutir os diálogos e impasses da APAC e a relação da instituição com um contexto mais amplo de mudanças políticas e culturais na América.

2.4 A Associação Pan-Americana de Compositores (1928-1934): dissonâncias continentais

A defesa de uma função social da música foi uma das preocupações mais candentes entre músicos e intelectuais modernistas dos Estados Unidos, especialmente após 1929, quando a depressão econômica sensibilizou compositores como Ruth Crawford, seu marido Charles Seeger e Aaron Copland para os problemas sociais da época. Seeger e Crawford, que ao longo da década de 1920 produziam obras identificadas como *ultramodernistas* – com referências à música popular nova-yorkina da virada para o século XX, ao modernismo de Charles Ives e ao atonalismo de Schoenberg –, aproximaram-se do Partido Comunista estadunidense por volta de 1932. Afinados com o partido, estabeleceram uma revisão crítica de suas obras da década anterior, tidas como demasiadamente formalistas, e engajaram-se numa busca pelas “raízes” musicais das classes subalternas. Como sublinha Alex Ross, Seeger ajudou a fundar uma organização chamada Coletivo de Compositores (*Composers' Collective*), escrevia para o *Daily Worker*, jornal do partido comunista dos Estados Unidos, e

²⁸⁷ *La Prensa*, Buenos Aires, 15 nov. 1925. MVL, L04-25C. Tradução minha.

compôs a canção “Lenin! Who’s that guy”.²⁸⁸ Aaron Copland, por sua vez, envolveu-se com a esquerda desde sua temporada na Europa, nos anos 1920, quando se apresentou ao piano na União Socialista da Finlândia. Na década seguinte, sua obra também passou por uma guinada: a utilização do *jazz* como material para obras modernas inspiradas em Varèse deu lugar a uma estética mais conservadora, porém mais “comunicativa”, capaz de – a seu ver – conquistar a classe trabalhadora. Um ponto de inflexão na carreira de Copland foi ter aceito o convite de Carlos Chávez para uma temporada no México, na primeira metade da década de 1930. Chávez advogava a incorporação da musicalidade indígena mexicana na linguagem erudita.²⁸⁹

Importa, aqui, estabelecer uma diferença fundamental: enquanto o nacionalismo brasileiro das primeiras décadas do século XX buscava no folclore a fonte de uma música mestiça, fundada no mito das três raças e com o objetivo da conciliação de classes, o nacionalismo musical estadunidense adotou a estratégia do confronto: assumia-se a existência da luta de classes, bem como a necessidade de engajamento dos compositores eruditos na mobilização dos trabalhadores. Como observou Maria de Fátima Tacuchian,

Em vários pontos, as propostas dos americanistas [*nacionalistas musicais*] nos Estados Unidos apresentavam aspectos comuns com as questões debatidas pelos artistas latino-americanos, principalmente aquelas relativas à construção da identidade cultural, aos desafios propostos pela modernidade e à concepção do artista como o “porta-voz” do povo, embora, na prática, essas questões fossem expressas de diversas formas, tendo em vista a particularidade das experiências históricas de cada país.²⁹⁰

De acordo com Corinne Pernet, artistas envolvidos com o nacionalismo musical estadunidense deram ênfase crescente à “cultura do povo” *em oposição* à chamada “alta cultura”. Na década de 1930, especialmente, a pesquisa folclórica passou a embasar, cada vez mais, a produção de compositores eruditos. Tal fascínio, na interpretação da autora, buscou desafiar o *status quo*: ao visualizar um mundo cultural operado de acordo com a tricotomia erudito-massivo-popular – a mesma adotada por compositores e críticos no Brasil, como veremos adiante –, os nacionalistas musicais buscaram denunciar o vazio da cultura de massa

²⁸⁸ ROSS, *The rest is noise: listening to the Twentieth Century*. Nova York: Picador, 2008, s. p. [arquivo digital em formato *epub*].

²⁸⁹ *Ibidem*, loc. cit.

²⁹⁰ TACUCHIAN, Maria de Fátima. *Panamericanismo, propaganda e música erudita...*, op. cit., p. 71.

e a esterilidade da alta cultura, tributária à música erudita europeia. Ambos eram relacionados por esses sujeitos à “corrupção política e às vicissitudes da economia industrial”.²⁹¹

Assim como em diversos países latino-americanos, os Estados Unidos se renderam, nos anos 1930, à voga nacionalista na música. Durante uma visita a Washington em 1939, o rei George VI e a Rainha Elizabeth foram recepcionados pelos Roosevelt ao som de *spirituals* e canções de *cowboys* – formas musicais tradicionais produzidos por afrodescendentes e pelas classes populares –, o que teria simbolizado a emancipação cultural estadunidense diante da antiga metrópole. Na mesma ocasião, foram apresentadas apenas duas obras eruditas. Segundo Pernet, tal evento “expressou a lenta retirada do domínio duradouro da música clássica, especialmente a música orquestral alemã, nos Estados Unidos”.²⁹²

Com efeito, o Work Program Administration (WPA), agência de geração de empregos do New Deal, catalisou pesquisas em torno da música folclórica, sendo Charles Seeger o encarregado do programa musical da agência. De acordo com Pernet, à frente da WPA, Seeger “instruiu seus colaboradores de campo para organizar eventos folclóricos e recolher canções em vez de tentar incutir a música erudita em pessoas que não querem ouvi-la”.²⁹³ Outras instituições, com destaque para a Biblioteca do Congresso (*Library of Congress*), também passaram a colecionar material folclórico dos Estados Unidos e da América Latina; a mesma onda folclórica contagiou universidades de todo o país, que ampliaram investimentos sobre o tema e passaram a oferecer cursos.²⁹⁴ A valorização do folclore, no período do New Deal, foi uma estratégia de aproximação das vanguardas musicais – agora envolvidas no jogo partidário e mesmo em programas estatais – com o “povo”, e a criação erudita, em alguns casos, buscou *emular* a estética popular, em uma tentativa de inclusão das classes populares no universo erudito.

Um dos produtos mais emblemáticos da onda folclórica da década de 1930 é o livro *Our singing country*, publicado pela prestigiosa editora MacMillan em 1934. Trata-se de uma

²⁹¹ PERNET, Corinne A. “Pela genuína cultura das Américas”: folclore musical e política cultural do pan-americanismo, 1933-1950. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 17-49, jan./jun. 2014, p. 29.

²⁹² *Ibidem*, p. 28-29.

²⁹³ *Ibidem*, p. 29.

²⁹⁴ *Ibidem*, loc. cit.

coletânea de canções populares reunida por Alan Lomax e seu filho John, dois dos principais músicos envolvidos com a questão. A partir da segunda edição, em 1941, o livro passou a contar com transcrições e análises da compositora Ruth Crawford.²⁹⁵ A obra era direcionada ao grande público, ao contrário do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, direcionado à conversão nacionalista de compositores, músicos e intelectuais. O prefácio, assinado por Archibald MacLeish (1892-1982), poeta modernista e responsável pela Biblioteca do Congresso, qualifica o livro como um “conjunto de letras e músicas que contam mais sobre o povo americano do que as grandes e modernas estradas e as cidades cobertas de propagandas”.²⁹⁶ De acordo com Velloso, em sua análise do discurso de MacLeish, “tais símbolos arquitetônicos de caráter moderno e imperialista, construídos sobre o ideal cosmopolita que dominou a cultura norte-americana no início do século XX, contrastavam com a sonoridade e identidade *folk*” das gravações promovidas pela Biblioteca do Congresso.²⁹⁷

Se a utilização do folclore como elemento de embate cultural e social foi um elemento de diferenciação dos modernismos musicais estadunidense e brasileiro na década de 1930, e se em ambos os casos o folclore ajudou a criar um orgulho nativista, este não é o único aspecto possível de comparação. A problemática dos modernismos musicais do continente inclui outras questões, como, por exemplo, o encaminhamento a ser dado à linguagem europeia. Se a música do Velho Mundo não deveria ser a única fonte de inspiração dos artistas do continente, conforme pregou Villa-Lobos, tampouco poderia ser ignorada. A linguagem dita universal da música era uma construção europeia (em suas vertentes alemã, francesa e italiana, principalmente), assim como tudo o que se entendia por universal nos campos das artes, do direito, do comportamento e do pensamento. A importância da Europa foi reconhecida no Manifesto Antropófago, de 1928. Se por um lado ele pregava “contra a verdade dos povos missionários” e “contra todos os importadores de consciência enlatada”,

²⁹⁵ VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *Aquarela musical das Américas: projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnatalli e Alan Lomax (1939-1945)*. 2015. 326 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2015, p. 61-62.

²⁹⁶ MACLEISH, Archibald. Introduction. In: LOMAX, Alan; LOMAX, John A. *Our singing country: a second volume of American ballads and folk songs*. New York: Macmillan, 1941, p. vii. Apud: VELLOSO, Rafael. *Aquarela musical das Américas*, op. cit., p. 62.

²⁹⁷ VELLOSO, Rafael. *Aquarela musical das Américas...*, op. cit., p. 62.

por outro reconhecia a necessidade de se “deglutir” o europeu e transformá-lo no *próprio*, como prova da independência cultural brasileira.²⁹⁸

Sem a América, a própria ideia de Europa não existiria, e vice-versa. No campo da música, a via de mão dupla entre os dois lados do Atlântico não pode ser desconsiderada. Os colonizadores exportaram para a América as suas tradições e instituições, reproduzidas e reelaboradas por gerações sucessivas. Desde o século XVI, missionários cristãos perceberam na música uma eficiente pedagogia de conversão dos povos indígenas, demonstrando desde cedo uma vocação propagandística da linguagem musical – a qual seria largamente utilizada, no século XX, como elemento de propaganda de regimes políticos e de diplomacia. A América foi o destino de grupos de ópera e virtuosos europeus, e inúmeros músicos migraram para o Novo Mundo entre os séculos XVIII e XX. A importância da América na tradição das orquestras sinfônicas – tão tipicamente europeias – é algo que não deve ser menosprezado: duas das mais tradicionais filarmônicas do mundo, de Nova York e de Viena, foram fundadas no mesmo ano, 1842. A história da chamada “música ocidental” é farta em exemplos de hibridação cultural, como a circulação e reapropriação da *sarabanda*, da *habanera* e do *jazz* na Europa (gêneros por si só destituídos de qualquer pureza étnica ou geográfica), bem como a importância da França na produção da “brasilidade” musical de Villa-Lobos.²⁹⁹

Daí que os modernismos americanos, por mais que tenham abraçado as “essências” de seus países, pouco ou quase nada incidiram num particularismo radical (e tal possibilidade foi motivo de sátira, como no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, uma crítica de Lima Barreto à patriotada ufanista do início do século). Os nacionalismos culturais foram forjados na dialética entre o local e o universal, e não na negação de um ou de outro. Nestor García Canclini interpreta os modernismos latino-americanos dentro de um ciclo em que as ideias são trazidas e assimiladas: “importar, traduzir, construir o próprio”. Tais movimentos foram conduzidos por artistas com experiência na Europa, de onde almejavam reatualizar as práticas

²⁹⁸ ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

²⁹⁹ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003

culturais de seus países *pari passu* com a sonhada (e incompleta) modernização econômica.³⁰⁰ Villa-Lobos, um músico engajado no nacionalismo musical, chegou a dar de ombros sobre a importância da Europa em sua formação: em 1941, ao produzir para a revista do movimento Música Viva uma breve cronologia autobiográfica, simplesmente ignorou a importância das duas temporadas vividas em Paris, na década de 1920.³⁰¹ Mas é inegável a importância desse período para a renovação e a ressignificação de sua arte, o que reduz o desprezo à ordem da retórica, simplesmente.

Enquanto se ocupavam da construção de uma linguagem nacional no campo da música erudita – momento no qual se travaram, por meio da imprensa, diálogos e embates em torno de termos como *música argentina*, *música mexicana*, *American music* ou *música brasileira* –, boa parte das autoridades do campo da música erudita se envolveram, também, na problemática da constituição de uma música do continente, ou, de modo mais amplo, na produção de uma *cultura do modernismo* na América. Foi flagrante, como observou Stephanie Stallings, a importância da perspectiva transnacional na produção de música nacional. A criação de um espaço geográfico musical – do “Hemisfério Ocidental” ou “Novo Mundo” – ocorreu sob a égide de um modernismo cosmopolita, que produziu uma contraditória e por vezes rica vinculação entre o local e o global.³⁰²

Um dos resultados do desenvolvimento de música modernista no continente foi a criação, em 1928, da Associação Pan-Americana de Compositores (APAC). A organização surgiu no contexto de criação de outras entidades “pan-americanas”, sob a inspiração da União Pan-Americana, e foi uma verdadeira incubadora de obras de compositores dos Estados Unidos, de Cuba e do México, principalmente. Conforme seus próprios integrantes, o objetivo era promover a “mútua apreciação da música de diferentes repúblicas da América, e estimular os compositores a empenhar esforços para a criação de uma música distinta do Hemisfério

³⁰⁰ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. 1ª ed. Atualizada. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

³⁰¹ Conforme observado em GONÇALVES, Maria das Graças Reis. *Villa-Lobos, o educador: canto orfeônico e Estado Novo*. Niterói: PPGH, Instituto de História/Universidade Federal Fluminense (Tese de Doutorado), 2017, p. 36.

³⁰² STALLINGS, Stephanie. *Collective difference...*, op. cit.

Ocidental”.³⁰³ Até sua dissolução, em 1934, a APAC promoveu, na América e na Europa, mais de 40 concertos de música contemporânea europeia e “música pan-americana” – de todas as regiões do continente –, o que incluiu algumas das primeiras audições nos Estados Unidos de obras de Villa-Lobos. O brasileiro, além de membro correspondente da APAC, foi um dos compositores com maior número de obras apresentadas nos eventos da associação, junto de Charles Ives (compositor modernista estadunidense, e o primeiro do país a ganhar algum reconhecimento no exterior),³⁰⁴ Caturla, Chávez e o francês Edgard Varèse.³⁰⁵ Quando do primeiro concerto da instituição – em Nova York, no dia 12 de março de 1929 –, Villa-Lobos vivia em Paris, onde travou contato com artistas envolvidos com a causa pan-americana, como o cubano Alejo Carpentier e Edgard Varèse – este último, há mais de uma década radicado em Nova York, onde exerceu influência sobre as vanguardas locais e foi o primeiro presidente da associação.³⁰⁶ Além disso, o principal regente dos concertos da APAC, Nicolas Slonimsky (1894-1995), também um dos que mais se empenharam na difusão da música de vanguarda do continente, visitaria o Brasil no início da década de 1940, no contexto da Política da boa vizinhança, estabelecendo vínculos com Villa-Lobos (ver seção 3.5).

O pan-americanismo musical dos anos 1920 e 1930, representado pelos compositores da APAC, almejou ser uma contribuição do Novo Mundo para a chamada “arte universal”: uma arte própria, continental, mas com aceitação na Europa, que nunca deixou de ser a grande referência da música erudita. O cenário artístico americano dos anos 1920 e 1930 requalificou o problema do cosmopolitismo musical, inserindo-o agora em uma nova teia de sentidos. A questão nodal foi: que encaminhamento dar ao internacionalismo na música, e como integrá-lo às formações identitárias locais? Apesar das contribuições da APAC para a construção de uma *música americana*, a instituição sucumbiu à Grande Depressão, carecendo, desde o início, de financiamento contínuo e de público interessado. Conforme Deane Root, a

³⁰³ Ibidem, p. 1-2. Tradução livre do original: “...wider mutual appreciation of the music of the different republics of America, and stimulat[ing] composers to make still greater effort toward creating a distinctive music of the Western Hemisphere.”

³⁰⁴ ROSS, Alex. *The rest is noise...*, op. cit.

³⁰⁵ ROOT, Deane L. The Pan American Association of Composers (1928-1934). *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*, v. 8, n. 1, pp. 49-70, 1972, p. 61.

³⁰⁶ OJA, Carol. *Making music modern...*, op. cit., pp. 25-44.

associação “morreu de negligência”³⁰⁷, mas cumpriu, ainda que com limitações, a missão a que se propôs, de criar algum entendimento mútuo a respeito da música das repúblicas do continente.

A APAC interessa-nos, no entanto, muito mais pelos embates que suscitou do que por qualquer pretensa tentativa de unidade musical. Segundo Stallings, as obras dos integrantes da APAC buscaram incorporar ritmos haitianos, afro-cubanos e afro-estadunidenses; nisso, “eles se inseriam como parte do Hemisfério Ocidental enquanto indicavam o desejo de participar de um modernismo cosmopolita” baseado na reapropriação e na reelaboração de materiais musicais produzidos pelos povos constitutivos de cada local.³⁰⁸ Essa tendência é uma das principais características das artes no início do século XX, e, em suas diversas correntes e linguagens, motivou artistas de lugares tão diferentes como a Rússia, a França, a Alemanha e o México a percorrer o interior de seus países em busca do “autêntico”, da “essência” das culturas locais. A voga artística também idealizou o passado e as ancestralidades nacionais, revalorizando o brutalismo, os sentimentos e a natureza não-sublimada sobre a racionalidade predominante na cultura judaico-cristã. Na música, a busca pelo autêntico se estabeleceu, entre outras características, pela invenção de novas possibilidades timbrísticas e rítmicas, por meio, principalmente, da inclusão no universo erudito de instrumentos originários de sociedades tradicionais – no caso de artistas mexicanos, por exemplo, pelo emprego de artefatos pré-colombianos como o *teponaztli*, *huéhuetl* e o *timbal*, entre outros.³⁰⁹ Villa-Lobos, na mesma voga, incluiu em várias de suas obras instrumentos de percussão característicos das culturas ameríndias do Brasil, como chocalhos e caracaxás.³¹⁰ O uso do ritmo aditivo de acento forte e variado por músicos dos dois continentes apenas reforçava o caráter internacionalista dos modernismos americanos. Não por acaso, o russo Igor Stravinsky (1882-1971), um dos fundadores da música erudita moderna, foi reverenciado por compositores americanos, que buscaram transpor para as músicas nacionais as inovações criadas por ele.

³⁰⁷ ROOT, Diane. *The Pan American Association of Composers...*, op. cit., p. 55.

³⁰⁸ STALLINGS, Stephanie. *Collective difference...*, op. cit., p. 14. Tradução livre do original: “In doing so, they locate themselves in the Western Hemisphere while indicating the composer’s desire to participate in a cosmopolitan modernism based in neo-primitivist materials”.

³⁰⁹ STALLINGS, Stephanie. *Collective difference...*, op. cit., p. 19.

³¹⁰ MOREIRA, Gabriel Ferrão. O Estilo indígena de Villa-Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicos indígenas. *Per musí*, Belo Horizonte, n. 27, p. 29-37, jun. 2013.

O afã de produzir música moderna e com base nos povos de origem da América motivou gerações inteiras de compositores a abraçar a temática ameríndia: de Louis Gottschalk (1829-1869), Antonín Dvořák³¹¹ (1841-1904) e Edward MacDowell (1860-1908) aos compositores mais novos, as viagens de formação foram se tornando parte da cultura do modernismo. O músico Arthur Nevin (1871-1943), por exemplo, saiu de sua Pensilvânia natal rumo ao estado de Montana, onde estudou a musicalidade indígena. A pesquisa resultou na ópera *Poia* (1907), baseada nas lendas dos povos *blackfoot*. Villa-Lobos gabava-se de ter palmilhado diversas regiões do Brasil em busca de cantos indígenas e de música folclórica, embora, como abordado no capítulo 1, a ausência de testemunhos e a consolidação de narrativas baseadas unicamente na narrativa de Villa-Lobos coloquem em xeque o verdadeiro alcance dessas viagens. Conforme Stallings, ocorreu nas primeiras décadas do século uma verdadeira explosão de temas ameríndios: até os anos 1920, na América, eles eram tratados sob uma linguagem romântica e impressionista, que foi dando lugar, a partir de então, ao futurismo e o fascínio pela mecanização e a tecnologia – na América dos anos 1920, o primitivismo estético serviu ao modernismo mais radical.³¹²

Se, para as vanguardas musicais estadunidenses da década de 1920, os elementos ameríndios eram sinônimo de exotismo, para os latino-americanos eles foram primordiais, desde os processos de independência, no século XIX, para a constituição de movimentos de autonomia política; cem anos depois, o elemento indígena teria igual relevância para a construção de movimentos políticos e culturais de teor nacionalista. No México pós-revolução, por exemplo, o Estado patrocinou uma série de pesquisas arqueológicas sobre culturas e artefatos pré-colombianos. Um dos resultados na área musical foi a publicação, em 1933, de um estudo sobre instrumentos musicais daquele período. Com base nos resultados parciais desse estudo, Carlos Chávez ministrou, entre 1931 e 1934, no Conservatório Nacional do México, seminários de composição musical com o intuito de mostrar aos jovens compositores as tradições musicais do país. Uma das metas dos seminários era explorar

³¹¹ Compositor nascido na cidade de Nelahovezes, na atual República Tcheca, mas que se radicou nos Estados Unidos a partir de 1892.

³¹² STALLINGS, Stephanie. *Collective difference...*, op. cit., p. 18-19.

formas de incorporar instrumentos indígenas, principalmente de percussão, na música orquestral mexicana.³¹³

Enquanto compositores latino-americanos se voltavam para as culturas ancestrais de seus países, criadores dos Estados Unidos dedicaram-se a estudar e incorporar, em suas obras, também elementos da América Latina. Ritmos afro-caribenhos, por exemplo, foram reapropriados em *Ogou Badagri: a voodoo ballet*, obra composta pelo estadunidense William Russell (1905-1992) após viagem ao Haiti, em 1932. Russell, colecionador de discos de *jazz*, foi o primeiro curador do arquivo Hogan *Jazz* da Universidade de Tulane, em 1958.³¹⁴ Mais tarde, ele se encantaria pela música popular cubana, com a qual travou contato no período vivido em Nova York, cidade repleta de músicos oriundos da ilha. No campo das artes, destacou-se em Cuba o grupo *minorista*, que buscou criar laços com vanguardas dos Estados Unidos e da Europa, estimulando publicações, exposições e concertos com forte referência à herança cultural afro-cubana, além de estabelecer um contraponto ao imperialismo estadunidense, como veremos mais adiante.³¹⁵ Com efeito, Cuba foi um dos centros mais dinâmicos da música popular produzida no continente americano. Um dos gêneros privilegiados por Russell em seu *Percussion Studies in Cuban Rhythms* (1935) foi a rumba, surgida no final do século XIX, fundindo elementos da musicalidade africana com danças de origem espanhola. Na primeira metade do século XX, a rumba, o *jazz* e o tango – gêneros corretamente vistos pela crítica nacionalista como a expressão musical autêntica e original de seus países de origem – constituíram uma acalorada pauta de discussão na imprensa brasileira, e foram vistos, por regra, como uma ameaça ao projeto de exportação do samba, como veremos mais adiante. A reapropriação da música popular urbana por compositores eruditos é vista em diversos períodos da criação de Villa-Lobos. O caso mais célebre são os *Choros*, uma série de doze obras com diferentes formações instrumentais escrita ao longo da década de 1920, e cujo título evoca um gênero popular típico do Rio de Janeiro.

Além do próprio amadurecimento do pan-americanismo musical ao longo dos anos, as questões políticas do período, que nunca estiveram apartadas da experiência dos músicos

³¹³ Id., p. 19.

³¹⁴ Id., p. 22.

³¹⁵ ROOT, Diane. *The Pan American Association of Composers...*, op. cit., p. 49.

ligados à APAC, criaram uma bifurcação no interior do movimento. A Guerra Hispano-Americana (1898), conforme já dito, foi um divisor de águas na relação dos intelectuais hispano-americanos com os Estados Unidos, e um dos pontos de interseção do hispano/latino-americanismo do início do século foi a solidariedade com a população afro-estadunidense, além, é claro, da crítica ao imperialismo. Tal crítica foi comum, também, entre intelectuais de países de tradição dita “latina”. O poeta espanhol Federico García Lorca, por exemplo, estudou na Universidade de Columbia, em 1929, e compartilhou com escritores latino-americanos a resistência à intromissão dos Estados Unidos na soberania dos países vizinhos. Solidarizou-se com a condição econômica dos trabalhadores de Nova York, dialogou com membros da *intelligentsia* negra do Harlem e classificou como “frígida” a elite WASP (acrônimo em inglês dos adjetivos “branco”, “anglo-saxão” e “protestante”).³¹⁶ O neocolonialismo praticado pelos Estados Unidos transformou o modo como os latino-americanos viam o vizinho do norte. A Emenda Platt, de 1902, inseriu na Constituição de Cuba uma cláusula que previa o “direito” daquele país de “proteger” a ilha de invasões estrangeiras; na prática, instituiu uma dominação política, cultural e econômica que se estendeu até a Revolução Cubana (1959). Nas décadas posteriores à emenda, os Estados Unidos cortaram a taxa dos produtos exportados para Cuba e criaram uma série de privilégios a investidores estadunidenses. O domínio *yankee* alimentou o afrocubanismo, movimento cultural de afirmação de identidade nacional. Crescia, a cada ano, a resistência à interferência direta dos Estados Unidos. No final da década de 1920, ocorre a primeira conferência nacional dos trabalhadores cubanos, juntamente com a formação do partido comunista, que fortaleceria os laços entre cubanos e movimentos afro-estadunidenses.³¹⁷

No âmbito dessas discussões, a formulação de uma “versão alternativa”, fundada na utilização de ritmos estadunidenses como forma de crítica às contradições sociais internas dos Estados Unidos, foi motivada pela resistência de compositores latino-americanos à hegemonia daquele país. O *blues* – gênero musical criado por negros no extremo sul do país, no século XIX, e uma das formas utilizadas pelo *jazz* –, por exemplo, é tema de *North Carolina Blues* (1942), com música de Carlos Chávez, criador tradicionalmente associado à mexicanidade. A

³¹⁶ STALLINGS, Stephanie. *Collective difference...*, op. cit., p. 136.

³¹⁷ *Ibidem*, loc. cit.

obra utiliza aspectos formais do *jazz*, mas funde-os com o “sabor latino” das referências à *habanera*, uma invenção cubana.³¹⁸ E a letra, escrita pelo também mexicano Xavier Villaurrutia, denuncia a subjugação dos negros no sul dos Estados Unidos sob as leis Jim Crow. Além de Chávez, os latino-americanos Caturla, Roldán e Revueltas também aludiram ao *jazz* ou ao *blues* em algumas de suas obras. Todos eles participaram da APAC, embora de modo desigual: Chávez e Revueltas, por exemplo, mantiveram distância programática da agenda da associação, mais efetivamente liderada pelos estadunidenses Slonimsky e Cowell e, na Europa, por Varèse.

Sobre o *jazz*, Stallings pondera que este talvez seja o único gênero musical *de fato* pan-americano. Por ter pertencido à Espanha (1764-1800) e à França (1718-64, 1800-1803) antes da definitiva incorporação aos Estados Unidos, o estado de Louisiana manteve durante muitas décadas uma economia semelhante à de países do Caribe. Além disso, e apesar da associação inequívoca entre o *jazz* e a diáspora negra, o desenvolvimento desse gênero recebeu a contribuição de músicos de origens étnicas diversas, como alemães, índios estadunidenses e os *créoles*, os descendentes de colonizadores espanhóis e franceses. Segundo Eric Hobsbawm, “o *jazz* surgiu no ponto de interseção de três tradições culturais europeias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã”.³¹⁹ A partir de 1803, Nova Orleans recebeu inúmeros imigrantes do Haiti e de Santo Domingo, de modo que, para muitos dos compositores modernistas, o *jazz* seria, talvez, o único ritmo “genuinamente pan-americano”.³²⁰

No Brasil, a disseminação do *jazz* ensejou debates sobre identidade cultural que se estenderam por quase todo o século XX, especialmente entre as décadas de 1920 e 1960, promovidos por vozes comprometidas com o nacionalismo musical. Enquanto para muitos a estrutura das *jazz bands* representou uma oportunidade de modernização do modo de se fazer música popular no Brasil, intelectuais comprometidos com a construção de uma *música brasileira*, como Villa-Lobos, o viram de forma crítica, e sempre com algum grau de

³¹⁸ Ibidem, p. 133-134. Uma associação rítmica que, inclusive, não ocorre por acaso, já que, segundo Stallings, “Na verdade, o ritmo da *habanera* há muito tempo foi associado ao *ragtime* e ao *jazz* devido à forte presença hispânica na cidade portuária de Nova Orleans”. No original: “In fact, the *habanera* rhythm had long been associated with *ragtime* and *jazz* due to the strong Hispanic presence in the gulf port city of New Orleans”.

³¹⁹ HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 53.

³²⁰ STALLINGS, Stephanie. *Collective difference...*, op. cit., p. 134.

alarmismo. As críticas ao *jazz* serviram para fundamentar ou confirmar um emergente sentimento antiamericano.

2.5 “O Rio está gramofonizado”: *jazz* e antiamericanismo

Era fevereiro de 1937 quando um dos críticos musicais mais alinhados ao nacionalismo, João Itiberê da Cunha, o “JIC”, comparou a disseminação do *jazz* no Brasil a um ataque virótico. O artigo “*Jazz-band*, endemia americana”, publicado no *Correio da Manhã*, vociferou com alguma dose de racismo contra um gênero considerado importado e sem valor para a suposta unidade da cultura brasileira: “As piores invasões são as de caráter intelectual ou artístico, que se apoderam dos espíritos, como as outras formas do corpo”. E o grau de invasão – advertiu – seria tanto pior quanto mais fraco e despreparado fosse o país. Assim o crítico explicou a “intromissão” da “*jazz-band* dos pretos americanos”, conhecida no Brasil em sua “modalidade mais bárbara e elementar: o ruído, simplesmente”. O *jazz* vai dominando os clubes e a família brasileira, alertou, e nele prevalecem “o ritmo e o fragor”, indesejados na música. O texto de JIC, afinado com o de outros intelectuais de seu tempo, estabelece uma dicotomia entre natureza – representada pelo ritmo “bárbaro” de origem negra – e a cultura – a música europeia. Para fazer frente à situação, o autor defende a valorização do choro, este sim um gênero nacional (curiosamente, o choro é tão racialmente “impuro” quanto o *jazz* abominado por JIC...).³²¹

O alarmismo de JIC não é propriamente original; com efeito, ele constituiu uma verdadeira tradição crítica estabelecida a partir do início da década de 1920, quando a disseminação do *jazz*, tomado como símbolo da cultura estadunidense, se tornou uma pauta frequente nas rodas intelectuais brasileiras. O escritor Coelho Neto – às voltas, como já vimos, com a criação de um poema sinfônico nacional – afirmou:

Garanto que a Europa, que já nos olha com alguma curiosidade e interesse, porá empenho em ouvi-lo e assim a música levará consigo um pouco da nossa história e mais do que isso: revelará ao mundo, na obra de um artista, o grau de nossa cultura

³²¹ CUNHA, João Itiberê da (JIC). *Jazz-band*, endemia americana. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1937. MVL, L07-003B.

musical, que, apesar de tudo, sempre dá mais alguma coisa do que *foxtrots* e *ragtimes*.³²²

No mesmo período, um certo B. C. (talvez Benjamin Costallat), por exemplo, celebrou o sucesso no exterior da música de Villa-Lobos, e contrapôs esse triunfo ao avanço do *jazz* no país:

Em compensação vamos ali, ali, ali sim, naquele horrível ‘cabaret’, bem brasileiro na sua denominação francesa, observar alguns instantes entre o barulho infernal do assobio, da campainha, da buzina, do ‘*jazz-band*’, vamos observar, arranhando um lamuriante violoncelo, o nosso Villa-Lobos, um dos nossos maiores compositores. Cheguemos até a esquina noturna e enluarada e procuremos encobrir toda a alma brasileira que canta na nobre modéstia de um violão!³²³

Nessa mesma linha, outros articulistas iam esboçando um olhar tricotômico sobre a relação entre música erudita, música folclórica – do interior do Brasil, idealizado como um sertão intocado e puro – e a cultura de massa. O *jazz*, junto de gêneros musicais brasileiros vinculados à nascente indústria fonográfica, como o samba, foi identificado por críticos eruditos nacionalistas como expressões de cunho “popularesco”, um verdadeiro mal cultural a ser combatido. Em alguns casos, chegou a ser visto como sintoma de uma suposta crise moral da sociedade brasileira. Em maio de 1930, por exemplo, a propósito da excursão musical de Villa-Lobos e um grupo de músicos pelo interior de São Paulo,³²⁴ o doutor Ozório de Sousa, de Piracicaba, caracterizou a obra do compositor como parte de uma dimensão superior, o “Belo absoluto”: “Fora desse terreno imaculado e santo, só existem os escribas do *fox-trot*, isto é, a gentalha vil que mercadeja inspirações rasteiras sob o único objetivo de encher as algibeiras”.³²⁵ E, tal como no artigo anterior, Sousa também viu Villa-Lobos (junto dos outros músicos da excursão) uma espécie de messias musical: “Sede bem-vindos, missionários do espírito de verdade; e sede bem-vindos como Cristo entrando em Jerusalém, porque vindes salvar o povo do naufrágio na lama, se assim me é lícito comparar a corrupção moral posta na

³²² COELHO NETO, Henrique M. A música no Centenário (Artes e artistas). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 fev. 1922, s. p. Apud: WISNIK, *A música em torno...*, op. cit., p. 20.

³²³ Trata-se de um artigo de jornal colado nos livros de recorte de Villa-Lobos, hoje sob a guarda do Museu. O item não possui informações como órgão editor e data. Cf. MVL, L01-015-2A.

³²⁴ A “Excursão Artística Villa-Lobos”, nome utilizado pela imprensa e pelo próprio Villa-Lobos, percorreu, com subsídio do governo do estado de São Paulo e de prefeituras municipais, cerca de 70 cidades do interior de São Paulo, em meados de 1930.

³²⁵ SOUSA, Osório de. Antonieta Rudge e Villa-Lobos. Piracicaba, s. t., s. d., s. p., [recorte]. MVL, L02-024E.

pauta como música...”.³²⁶ No mesmo diapasão, um artigo do *Diário da Tarde*, de São Paulo, repeliu, sem esconder o tom racista, a presença do *jazz* no Brasil: “Raça que repele o humano ramo negro, o *yankee* não se acanha em demonstrar o seu agrado ante os remelexos africanos, cadenciados (se é que a isso se pode chamar cadência!...) pelo tam-tam selvagem dos *black-bottons*, *charlestons* e similares”.³²⁷

Heitor Villa-Lobos pronunciou-se a respeito do *jazz* em diversos momentos de sua trajetória. Em 1921, por exemplo, comparou a cultura musical alemã, com seus grupos corais disseminados por todo o país, com o *jazz*. No festival de preconceitos de raça, de classe e culturais predominantes na imprensa naquele período, Villa-Lobos comparou as duas culturas musicais, relacionando o *jazz* à “selvageria” de uma “raça inferior”:

Em países como a Alemanha, o canto popular assume muitas vezes a forma de um hino (vozes a seco em partes distintas) em que se acham impressos os sagrados sentimentos pelas tradições de uma raça superior, enquanto que em outras nações de índole artística inferior, para não dizer antiartística, como são os Estados Unidos da América, a melodia tem forma duramente quadrada ou estreita e é, por cúmulo de selvageria, acompanhada de estrondos e ruídos, guinchos e apitos, simbolizando desordenadamente a alegria dos bárbaros ou de uma raça inferior. Que pobre ideal de arte!³²⁸

Naquele início da década de 1920, a disseminação do *jazz* e das *jazz-bands* no Brasil ensejou um olhar apocalíptico baseado – não raro, mas também não somente – em pressupostos racistas.³²⁹ Antes de ganhar diferentes contornos nas décadas seguintes – quando o enfoque na origem negra deu lugar à retórica da resistência cultural nacionalista –, as discussões sobre *jazz* na imprensa brasileira, embora nos informem sobre a resistência estridente de setores intelectuais à crescente influência cultural dos Estados Unidos, acabavam mirando a imagem deles próprios sobre o Brasil. Em que pesem as imensas diferenças

³²⁶ Ibidem, loc. cit.

³²⁷ FERREIRA, de Souza. A nossa música. *Diário da Tarde*, São Paulo, 24 maio 1930. MVL, L02-080A.

³²⁸ UMA FESTA da música brasileira amanhã no S. Pedro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1921. MVL, L03-007E.

³²⁹ Sobre a questão, a dissertação de mestrado de Jair Paulo Labres Filho sobre as *jazz-bands* cariocas analisa também os discursos de Mário de Andrade e Renato Almeida e do modernista português Antonio Ferro, que palestrou no Rio, em 1923: “a influência da arte negra sobre a arte moderna torna-se indiscutível. A arte moderna é a síntese. Os negros tiveram sempre o instinto da síntese. Os negros ficaram na infância – para ficarem na verdade. A criança é a abreviatura da Natureza. As crianças, os doidos e os negros são os rascunhos da Humanidade, as teses que Deus desenvolveu e complicou”. LABRES FILHO, Jair Paulo. “*Que jazz é esse?*”: as *jazz-bands* no Rio de Janeiro na década de 1920. Niterói: Instituto de História/Universidade Federal Fluminense (Dissertação de mestrado em História), 2014, p. 29.

históricas entre os dois países, é forte, em ambos, a presença determinante da diáspora negra³³⁰ – mulheres, homens e crianças trazidos à força para a América e escravizados em *plantations* e atividades urbanas. Em diversos países do continente, as culturas negras constituíram um dos principais elementos – senão o principal – de identidade cultural, motivo de incômodo para muitos dos sujeitos envolvidos na construção de uma *brasilidade* musical na seara erudita (como veremos no capítulo 4).

Em tempos de pan-americanismo musical, enquanto alguns compositores eruditos do continente não apenas apreciavam o *jazz*, como também o apropriaram em suas obras (em alguns casos, como já vimos, em solidariedade à situação dos negros estadunidenses), no Brasil o campo da música erudita *grosso modo* o repeliu. E isso parece ter ocorrido por três razões principais: o despertar, desde o final do século XIX, de um sentimento antiamericano, com o qual o *jazz* era identificado; a face “mercadológica” do *jazz*, gênero massificado pela emergente indústria fonográfica e que, aos poucos, ganhava os salões de dança das capitais brasileiras, para ojeriza de alguns nacionalistas; e a associação do ritmo à população negra e, portanto, de ascendência africana considerada “inferior” e “bárbara”. A rotulação do *jazz* como um gênero bárbaro e instintivo, corpóreo e não-sublimado, tal como o samba, outro gênero atacado (em sua vertente mais negra e produzida nas favelas do Rio de Janeiro, especialmente) pela crítica erudita, delineava um “arriscado” distanciamento em relação aos pilares da música europeia e, num sentido maior, da própria ideia de civilização, perseguida com ardor por muitos desses críticos. O caráter “importado” do *jazz*, contra o qual tantos articulistas esbravejaram, consistiu, ao menos nos primórdios de sua recepção no Brasil, numa cortina de fumaça, já que a criação e o fortalecimento de instituições devotadas à música sinfônica – uma invenção europeia – foi uma das principais bandeiras dessa mesma crítica. Em síntese, a busca de uma “linguagem musical brasileira” excluiu algumas formas e linguagens musicais e elegeu outras – afinal, toda identidade pressupõe a exclusão de um Outro indesejável. Os ideólogos da música brasileira perseguiram a ideia de *expressar* música europeia (ou apenas “a grande música”, a “música séria” e dita “universal”) por meio de uma

³³⁰ Sobre o tema, ver, por exemplo: HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora, in: RUTHERFORD, Jonathan (org.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990, pp. 222-37; e BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

linguagem nativa (um Brasil obviamente idealizado, menos negro e mais indígena e branco). E o *jazz* – com seu alto nível de “impureza” comercial e racial – passou ao largo desse projeto.

Não que os desejos das elites pensantes da música fossem capazes de ditar as práticas sociais. Longe disso. Conforme demonstrado por diversas pesquisas, a disseminação do *jazz* entre as camadas urbanas brasileiras passou a ser uma realidade no início da década de 1920. Segundo Anaís Fléchet, o surgimento do *jazz* no Brasil foi um fenômeno marcado por fusões e apropriações, e a face mais visível do processo foi a criação das *jazz-bands*.³³¹ Algumas delas misturavam elementos rítmicos, melódicos e instrumentais das congêneres estadunidenses com características da música popular produzida no Brasil, enquanto outras se mantiveram mais afinadas com a estética do *jazz* (e suas diferentes formas) em seu país de origem. Além disso, diversos ritmos eram contemplados no repertório das *jazz-bands*, como tango, samba, maxixe, lundu, rumba... Boa parte deles estava longe de uma dedicação exclusiva ao *jazz*. A Jazz-band Acadêmica, criada no Recife no início dos anos 1930, é um exemplo da porosidade musical desses grupos orquestrais. Em 1940, o conjunto orquestral fez mais uma de suas visitas ao Rio de Janeiro, onde já havia galgado alguma popularidade, e angariou a simpatia do também pernambucano Gilberto Freyre – “É a única coisa de estudante que pode ser levada a sério no Brasil” – e de Villa-Lobos, que se disse surpreso com a organização do grupo.³³² Com seu repertório de frevos e maracatus, a Jazz-band Acadêmica inicialmente era formada por estudantes de cursos superiores, e em poucos anos conquistou admiradores nos meios mais elitizados (e brancos) de Pernambuco e de outras regiões do Brasil, a ponto de ser reconhecida por jornais locais como a “verdadeira embaixatriz da música pernambucana”.³³³ Tonny Araújo, que revisou a historiografia recente sobre o tema, afirma que, para muitos dos sujeitos envolvidos no processo, “as bandas de *jazz* simbolizavam a chegada da modernidade no Brasil” – uma ideia de modernidade que pode e deve ser questionada, mas que era claramente distinta daquela vislumbrada pelo campo da música

³³¹ FLÉCHET, Anaís. *Jazz in Brazil: An Early History (1920s-1950s)*. *Jazz Research Journal*, Sheffield (Inglaterra), n. 1-2, v. 10, maio/nov. 2016.

³³² O FREVO e o maracatu em plena Cinelândia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 maio 1940. MVL, L11-022M.

³³³ JAZZ-BAND Acadêmica [verbete]. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* [online]. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/jazz-band-academica/dados-artisticos>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

erudita. A partir da década de 1930, com o advento e a popularização do rádio, o *jazz* em suas várias formas tornou-se mais presente no cotidiano de diversas classes sociais.³³⁴

Um dos episódios mais ilustrativos do mal-estar causado, nos círculos nacionalistas, pela emergência de uma cultura popular urbana foi a viagem artística dos Oito Batutas à França, em 1922. O grupo, criado em 1919, agregou baluartes da música popular urbana carioca – quase todos negros –, tendo sido integrado, em mais de uma formação, por nomes como Pixinguinha, Donga, João Pernambuco, Nelson e José Alves, Raul e Jacó Palmieri. A formação instrumental inicial do grupo era flauta, bandolim, cavaquinho, três violões, ganzá e pandeiro. Os Oito Batutas surgiram por uma demanda de Isaac Frankel, gerente do elegante Cine Palais, na Avenida Rio Branco, que queria uma atração para a sala de espera do cinema. O sucesso foi enorme, e o grupo, além das turnês por outros estados, apresentou-se em mansões de elite da capital federal; em 1922, foram uma das atrações para os reis da Bélgica, em visita à cidade. De início, faziam parte do repertório do grupo estilos como cateretê, lundu, maxixe, corta-jaca, canções sertanejas e batuques.³³⁵

Os Oito Batutas gozaram de enorme sucesso no Brasil, e sua imagem tornou-se sinônimo de brasilidade musical, o que, para muitos, pode dar a entrever a construção de uma relação harmoniosa e sem maiores percalços entre as elites e a música do “povo”; mas, desde o início, foram fartas as demonstrações de racismo explícito na imprensa a respeito dos Batutas. O problema parece ter se intensificado a partir de 1922, quando, com o patrocínio do mecenas Arnaldo Guinle – que no ano seguinte bancaria a primeira viagem de Villa-Lobos à França – e por meio do convite do dançarino Duque, os Oito Batutas apresentaram-se durante alguns meses em Paris, onde desenvolveram o gosto pelo *jazz*. Na volta ao Brasil, incorporaram saxofone, clarinete e trompete, instrumentos comuns ao gênero, e incluíram no repertório estilos como o *ragtime*, o *shimmy* e o *foxtrot*. Se já não eram bem vistos por parte da crítica, a relação piorou após a viagem: além do teor racista e elitista, agora eram um dos

³³⁴ ARAÚJO, Tonny. Os primórdios do *Jazz* no Brasil: as primeiras *Jazz-bands* no movimento de modernização nacional. *Música e Sociedade*, São Paulo, 21 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.musicaesociedade.com.br/jazz-no-brasil>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

³³⁵ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 113-116; OS OITO Batutas [verbetes]. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* [online]. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/oito-batutas/dados-artisticos>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

alvos prediletos do antiamericanismo. Tome-se como exemplo um artigo do tal Ziul Epaminondas (que talvez seja o próprio Villa-Lobos, como vimos no capítulo 1), encontrado nos livros de recortes de Villa-Lobos, que celebra o sucesso deste em Paris e o aponta como um antídoto para desfazer a suposta imagem negativa do país promovida pelos Oito Batutas:

Audacioso como todo gênio, aparece no mundo europeu, não como um mero aluno com prêmio de viagem, que vai completar os seus estudos fora, nunca! Mas para mostrar a nossa exuberância rítmica, a genuína música brasileira, o Brasil musical de hoje! É com ele que nós vamos apagar a triste impressão dos Oito Batutas, do ‘los macaquitos’, que representam a música rústica, música barata, em que os pretos num reboleio ridículo, imitando o *jazz* à americana, desmoralizam a nossa cultura musical!³³⁶

Não é casual a atribuição, feita a Villa-Lobos por críticos e entusiastas de música erudita, de uma espécie de poder messiânico – quase cósmico – para a promoção da música erudita do Brasil no exterior. Ela se repete em diversos momentos de sua carreira – em especial, na época da primeira viagem dele aos Estados Unidos, em 1944 (ver capítulo 3) –, e tem relação com um desejo, muito próprio de uma parte do campo intelectual e do poder político, de “elevação” da imagem internacional do Brasil por meio das artes cultas. Compositores como Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno, por exemplo, já haviam sido contemplados com bolsas do governo brasileiro para uma temporada de estudos na Europa. Conforme Paulo Renato Guérios, “o passo tido como esperado para um compositor que se tornara conhecido e discutido no Rio de Janeiro era uma viagem à Europa”.³³⁷

Em julho de 1922, no calor da repercussão das apresentações de Pixinguinha e seu grupo em Paris, o deputado federal Arthur Lemos – pai do pianista e compositor Arthur Iberê de Lemos (1901-1967), que era amigo e parceiro musical de Villa-Lobos – apresentou um projeto de lei que previa a destinação de 108 contos de réis para a realização de 24 concertos de música brasileira, dirigidos por Villa-Lobos, em cidades europeias. Conforme Guérios, o projeto não foi aprovado, com a justificativa de que a Câmara também havia negado, dias antes, verbas para hospitais e associações de caridade.³³⁸ Apoiadores de Villa-Lobos no Congresso se mexeram e apresentaram outro projeto, agora propondo um subsídio de 40

³³⁶ EPAMINONDAS, Ziul. Crônica musical. [*Ilustração Moderna*], s. 1., [14 jun. 1924]. MVL, L03-023B.

³³⁷ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 124.

³³⁸ *Ibidem*, p. 125.

contos de réis. O deputado Gilberto Amado, um dos mais ardorosos defensores do compositor, utilizou os Oito Batutas como contraexemplo para convencer os colegas a aprovar a emenda, ainda que em tom mais polido e ponderado que o do tal Ziul Epaminondas:

Este músico não é apenas um músico, é uma expressão luminosa do Brasil novo, é um embaixador da mentalidade musical de nossa Pátria, [...] é um Amazonas de inspiração condensado num físico humano [...]. Negar a Villa-Lobos o direito de ir à Europa mostrar que não somos apenas os ‘Oito Batutas’, que lá sambeiam, é negar que pensamos musicalmente, é uma atitude não digna da Câmara dos Srs. Deputados Brasileiros!³³⁹

Apesar dos clamores na imprensa e na Câmara, Villa-Lobos teria que esperar até o início da década seguinte para ter o Estado como principal mecenas (ver capítulo 3). A subvenção de 40 contos de réis, embora aprovada na Câmara, reduziu-se na prática a 20 contos, pagos em 1922. No ano seguinte, com a troca de governo, Villa-Lobos não pôde receber o restante da verba, sob a alegação de que o ano fiscal anterior havia sido encerrado.³⁴⁰ Ambas as temporadas vividas em Paris (1923-1924 e 1926-1929) foram viabilizadas pelo patrocínio de mecenas privados: na primeira viagem, ele teve o auxílio de Arnaldo Guinle, Olívia Penteado e Laurinda Santos Lobo, entre outros ricos entusiastas do modernismo cultural; na segunda viagem, contou com o patrocínio exclusivo da família Guinle, a mesma que havia financiado a viagem dos Oito Batutas a Paris.³⁴¹ Como tão bem já demonstraram os seminiais trabalhos de Guérios e Fléchet,³⁴² o período parisiense foi fundamental para a recondução da obra de Villa-Lobos rumo a um nacionalismo musical mais autoconsciente e robusto, que sintetizou elementos da música ameríndia, da música popular urbana e das vanguardas eruditas, e para a construção de redes de sociabilidade que lhe permitiram acessar novos mercados e públicos nas décadas seguintes. A França representou o primeiro contato de Villa-Lobos com outro país. Embora o público e os músicos cariocas já estivessem a par das inovações estéticas propostas por artistas estrangeiros, foi na Europa que Villa-Lobos teve conhecimento mais profundo da produção musical das vanguardas europeias. Foi lá, também, que se fortaleceu sua convicção pessoal sobre a música como um

³³⁹ O recorte de jornal, sem identificação, está em um livro de recortes de Villa-Lobos. Cf. MVL, L01-018A.

³⁴⁰ GUÉRIOS, op. cit., p. 126.

³⁴¹ Ibidem, p. 126 e p. 148.

³⁴² GUÉRIOS, op. cit., e FLÉCHET, *Anais. Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L’Harmattan, 2004.

importante instrumento de “propaganda” e relações culturais entre povos e nações, como veremos adiante.

Para efeitos da discussão sobre *jazz* e antiamericanismo, porém, o que interessa é indagar em que medida a viagem teria possibilitado um alinhamento do compositor com a ideia da Europa como fonte primária da *civilização* – um construto iluminista respaldado por inúmeros intelectuais americanos – e, ao mesmo tempo, um distanciamento em relação aos Estados Unidos e seu projeto de hegemonia política por meio da massificação cultural. Além disso, importa discutir em que medida a identificação de Villa-Lobos como “músico brasileiro” e “músico latino-americano”, que já vinham ocorrendo na Argentina (ver seção 2.3) e na França, teria possibilitado forjar um reconhecimento de si mesmo como um artista do continente, e da música continental como algo do domínio da natureza e do instinto, contra o suposto “cerebralismo” europeu. Nesse sentido, parece que as transformações na carreira do compositor ao longo da década de 1920 requalificaram a sua crítica ao *jazz* e à cultura estadunidense.

Como vimos anteriormente, o antiamericanismo de Villa-Lobos, antes da viagem a Paris, parecia basear-se em pressupostos de raça, mais do que de cultura. Mas, se havia uma cidade no planeta que flertava naquele momento com a “selvageria”, “estrandos e ruídos, guinchos e apitos”, esta cidade era Paris. Com a alegria etílica de Montparnasse, a cidade recebeu artistas eruditos e populares de todas as vertentes e de vários lugares do mundo, desafiando as fronteiras, outrora mais rígidas, entre as práticas e saberes musicais das “elites” e do “povo”. O “brutalismo”, a primazia da percussão e as experimentações cromáticas, timbrísticas e rítmicas – os “ruídos” da música moderna – eram a voga em um país que saiu exausto da guerra e que condenou o convencionalismo artístico das décadas anteriores.³⁴³ Paris exigia novidades e saudava o “exótico”, e Villa-Lobos, músico de um continente tido como “jovem” e cheio de natureza virgem e misteriosa, ajudou a saciar a sede local.

A convivência de Villa-Lobos com intelectuais latino-americanos, nos cerca de quatro anos vividos em Paris ao longo da década de 1920, parece ter sido importante para a sua

³⁴³ CELESTIN, Roger; DALMOLIN, Eliane. *France from 1851 to the present: Universalism in crisis*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2007.

“conversão” a um discurso orgulhoso sobre o potencial musical da América. É o caso do jovem escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980), que viveu na França entre 1927 e 1939, onde colaborou para a revista *Gaceta Musical*, publicada em língua espanhola naquele país. Em sua curta duração – circulou entre 1928 e 1929 –, a *Gaceta* foi editada pelo compositor mexicano Manuel Ponce (1882-1948), e tem artigos de músicos e estudiosos de diversos países em torno de questões sobre a música produzida na América Latina.³⁴⁴ Em 1928, Villa-Lobos foi entrevistado por Carpentier em Paris. O longo artigo resultante dessa entrevista celebra a originalidade da música do compositor brasileiro e a sua adequação, nos moldes da linguagem moderna, à natureza brasileira. O “exotismo” em música – defendeu o escritor cubano – parte do desencontro entre as temáticas suscitadas pela “terra”, e o compositor americano será tanto mais original quanto maior for a sua “sensibilidade americana”, que, para o escritor, já havia sido alcançada por artistas como o pintor mexicano Diego Rivera e Villa-Lobos. Em sua crítica ao universalismo musical, Carpentier defende que os compositores façam ouvir a herança musical do “coquetel de raças” do continente, e Villa-Lobos, respaldando as elaborações do amigo, diz que jamais foi folclorista, mas que, por meio de seu “temperamento”, era capaz de “sentir” e de “estabelecer” o espírito musical de sua terra, sem esforços.³⁴⁵

O crescente envolvimento do compositor com o projeto de criação de uma música continental – um processo ocorrido ao longo da década de 1920 – forçou-o a reconfigurar suas posições sobre o *jazz*, as quais, no entanto, nunca deixaram de ser críticas. Em entrevista ao jornal *O Globo*, em agosto de 1929 – poucos meses após o retorno de Paris –, notam-se quatro pontos “agregados” ao pensamento de Villa-Lobos no decorrer da década: a defesa do nacionalismo musical, apoiada na ideia da música como parte da “essência” do “povo” brasileiro e pilar de sustentação cultural diante das vogas estrangeiras; a referência à música do continente americano como uma representação sonora da força da natureza, do bárbaro e do instintivo, em oposição à música europeia, considerada cerebral (a mesma selvageria que havia sido condenada por ele em 1921); a crítica à indústria fonográfica (direcionada

³⁴⁴ GACETA Musical (1928-1929) [verbete]. RIPM [online]. Disponível em: <<http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=GAM>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

³⁴⁵ CARPENTIER, Alejo. Hector Villa-Lobos: un gran compositor latino-americano. *Gaceta Musical*, Paris, jul./ago. 1928. MVL, L04-021B e segs.

futuramente também ao rádio) pela ausência de propósito educativo e pelo imediatismo do lucro; e a crítica ao *jazz*, uma arte “alheia” aos brasileiros – sobraram críticas também à tradição operística italiana, outro alvo constante do compositor. A entrevista é tão representativa que vale a pena citá-la quase na íntegra:

O Rio está gramofonizado, horrivelmente gramofonizado... Toca-se, aqui, hoje em dia, tanta vitrola, tanta radiola, tanta meia-sola musical do momento, no meio da rua, como não se vê em nenhuma parte do mundo dentro de casa, nos burgueses serões de família... O mal, aliás, não estará no número e na difusão dessa música mecanizada do século, mas na sua qualidade. E com isto não me refiro aos trechos de orquestra, aos solos em diversos instrumentos, por notabilidades mundiais, às melosas árias do bel canto ou às alucinações do *jazz* norte-americano. A nós, brasileiros, que possuímos uma arte popular tão rica e variada como a de nenhum outro povo – posso agora afirmá-lo mais do que nunca – a nós deve cada vez interessar menos a arte alheia, para que melhor realizemos e imponhamos a nossa em toda a sua beleza e originalidade, em respeito mesmo ao que dela se acaba (trecho ilegível) e de pensar na Europa, através das minhas composições e dos meus concertos. Os nossos gravadores de discos, porém, os comerciantes da nossa música popular, estão muito desorientados. Aceitam tudo, gravam tudo, o que é um erro, pois eles é que deveriam concorrer para educar o povo e o conseguiriam mais facilmente do que nós, os artistas, graças aos elementos de que dispõem.³⁴⁶

Isso sinaliza para a valorização das músicas folclórica e popular urbana, tidas como essenciais para a formulação de uma “música brasileira”, e o consequente esvaziamento das críticas de Villa-Lobos ao *jazz* baseadas em pressupostos racistas. Afinal, em matéria de música híbrida e sem *pedigree* social, Brasil e Estados Unidos estavam no mesmo barco, e, em contexto de valorização da música *popular* do Brasil, criticar o *jazz* por suas raízes *populares* era, no mínimo, contraditório – daí o discurso de Villa-Lobos ter se pautado, a partir do final da década de 1920, na crítica à cultura de massa. A desqualificação do *jazz*, anteriormente balizada pelo pressuposto racista da inferioridade dos negros, agora era não só uma “arte alheia” como também imposta pela indústria fonográfica – e sintoma de um “Rio gramofonizado”. O paradigma que separa a música em três tipos – erudita, massiva e popular – era comum entre a intelectualidade já no início do século XX, e foi particularmente apropriado pelo nacionalismo musical como base de sustentação de uma música brasileira erudita “autêntica”, baseada, como vimos anteriormente, no aproveitamento de elementos do folclore musical como material (uma pedra bruta a ser lapidada) para a elaboração erudita. Na

³⁴⁶ DO GRAMOFONE ao cinema falado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1929, p. 1.

imprensa, Mário de Andrade, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Andrade Muricy foram alguns dos principais defensores desse paradigma, entre as décadas de 1920 e 1940.

Tal tricotomia – erudito-massivo-popular – ganhou, na década de 1940, a atenção de Theodor Adorno e Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt. Em *Dialética da Ilustração* (1947), a indústria cultural é interpretada como um dos principais instrumentos de manipulação nas sociedades capitalistas, a partir de uma teoria centrada quase exclusivamente no conteúdo da mensagem, sem considerar o lado da recepção. O *jazz*, na teoria adorniana, ganhou especial atenção; mas os alertas de Frankfurt em torno da suposta alienação representada pelo gênero, visto unicamente como elemento da indústria cultural, têm merecido críticas de inúmeros estudiosos do gênero há várias décadas. Conforme Idelber Avelar,

a separação adorniana entre uma cultura de massas alienada e uma cultura popular autêntica soa bastante cômica e em patente contradição com o que se observa nas ruas. Já em suas primeiras décadas de existência, o *jazz* incorporou-se à cultura industrial e passou a circular em gravadoras, filmes, rádio e televisão sem jamais deixar de ser uma forma cultural genuinamente popular, produzida e vivida nas ruas da cidade.³⁴⁷

A mesma visão apocalíptica sobre a cultura de massa – tomando emprestado um termo de Umberto Eco³⁴⁸ –, e especialmente sobre a “invasão” do *jazz*, foi um tópico permanente da crítica musical. O compositor brasileiro que talvez melhor ilustre o mal-estar causado pelo *jazz* nas fileiras eruditas é o gaúcho Radamés Gnattali (1906-1988). Conforme Rafael Velloso, o jovem Gnattali já era considerado (ou pelo menos já se considerava, conforme suas memórias) um compositor nacionalista quando chegou ao Rio, em 1932. Pianista e arranjador, ele transitou entre as tradições erudita e popular: além de compor peças clássicas e de atuar em gravações comerciais e trilhas sonoras para radiodifusão e cinema, ele foi arranjador da Rádio Nacional a partir de 1936. A empresa seria encampada pelo Estado Novo em 1941, e o nacionalismo cultural promovido pela ditadura promoveu uma guinada no tipo de música produzida e veiculada pela rádio: se antes predominavam arranjos de *jazz* e ritmos

³⁴⁷ AVELAR, Idelber. Teorias da mídia: de Frankfurt a Jesús Martín-Barbero. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 2018, blog “Estado da Arte”. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/teorias-da-midia-de-frankfurt-a-jesus-martin-barbero/>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

³⁴⁸ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

“importados”, passou-se a incentivar, agora, a orquestração de música popular brasileira.³⁴⁹ Rafael Velloso sublinha a importância de Gnattali “para a construção de uma sonoridade brasileira como parte do projeto estado-novista”,³⁵⁰ no entanto, com base no estudo do autor, parece que a atuação “comercial” de Gnattali teria criado, nos meios eruditos, certo estereótipo de um compositor associado ao *jazz*. Isso refletiu na recepção crítica da *Fantasia Brasileira nº 1* (1937). A obra faz alusões à música urbana carioca, e a harmonização de alguns trechos “produz uma textura urbana e cosmopolita” que foi classificada por Mário de Andrade como uma sonoridade “jazzificada”.³⁵¹

Andrade Muricy, por sua vez, compara a *Fantasia* à obra *Rhapsody in blue*, do compositor estadunidense George Gerschwin. Com muitas ressalvas à “imitação” operada por Gnattali, Muricy elogia o pragmatismo do compositor, cujos arranjos teriam o objetivo de divulgar a música brasileira no exterior: a *Fantasia* “está cheia de *jazz*, e entretanto não podemos condená-la por isso. (...) A sua instrumentação para *jazz* facilita a difusão [*no exterior*], a sua aceitação é mais segura”.³⁵² Mas o autor não deixa de lamentar a ausência de uma utilização mais ostensiva de instrumentos típicos da música popular feita no Brasil, o que faz seu texto oscilar entre o elogio e a condenação velada:

A música brasileira popular dispõe de gêneros ricos e variados, servidos por um instrumental típico, cujo emprego não foi ainda convenientemente explorado. O choro, por exemplo, é o nosso *jazz*. (...) O *jazz* é expressão que não cabe, para música brasileira. Obra de brasileiro, revestida dos processos do *jazz*, é como se fosse de americano sobre simples motivos e ritmos brasileiros.³⁵³

Posição semelhante foi emitida pelo musicólogo e folclorista Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – colaborador da revista mensal *Cultura política*, um dos aparatos de propaganda da ditadura de Vargas –, ao se referir à “ambiência de *jazz* muito transparente em que Radamés

³⁴⁹ VELLOSO, Rafael, op. cit., p. 100.

³⁵⁰ Ibidem, p. 16.

³⁵¹ Ibidem, p. 57. Ainda de acordo com Velloso, “Gnattali tinha o objetivo – que perseguia nesse período – de conceber uma moderna representação da música popular brasileira que atendessem aos anseios de produtores de rádio, folcloristas, políticos e audiência” (p. 59).

³⁵² MURICY, Andrade. Pelo mundo da música. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1937. MVL, L007-015B.

³⁵³ Ibidem, loc. cit.

costuma envolver essas suas brincadeiras musicais”.³⁵⁴ Após a estatização, Gnattali atuou na Rádio Nacional como maestro e arranjador da série *Aquarelas do Brasil*, que transpôs para a linguagem orquestral um conjunto de canções folclóricas coletadas por Luiz Heitor no interior do Brasil, a partir de vasta pesquisa de campo patrocinada pela Biblioteca do Congresso estadunidense, no âmbito do pan-americanismo musical, como será analisado no capítulo 3.

A orientação artística de Radamés Gnattali e suas instrumentações com toque do *jazz* foram incorporadas ao debate sobre o aproveitamento desse gênero na música erudita dos Estados Unidos e sua transformação em “música séria”. Caribé da Rocha, por exemplo, em texto de abril de 1940, separa a produção de Gnattali entre as obras sob influência “americana” e música “séria”: “Acusam-nos, alguns, de se deixar influenciar pelo estilo americano. Talvez haja um pouco de razão nisto, mas Radamés tem produções sérias, em que não há o menor vislumbre de americanismo do norte”.³⁵⁵ Afinal – defende o articulista –, se o *jazz* “começou como uma simples música de dança”, alçando mais tarde seus voos eruditos, também a “música popular do Brasil” poderia passar pelo mesmo processo. Posição semelhante, mas em tom mais conservador, foi apresentada por “O. de M.” no jornal *A Manhã*, órgão oficial do Estado Novo, com o sugestivo título “Música popular brasileira – as modinhas dos nossos avós e o *jazz* de hoje”, no qual o autor solta petardos contra o aproveitamento de gêneros brasileiros em instrumentações jazzísticas. Em defesa de uma suposta idade de ouro em que a letra da música era cantada ao som de um violão, ele afirma: “Hoje estamos vendo o fenômeno ao revés. Certos compositores vestem o nosso samba e as nossas canções com roupas de Hollywood”.³⁵⁶ O texto não menciona Gnattali, mas parece ser uma crítica genérica a ele e outros arranjadores de música popular. O autor conclui com uma defesa do uso do cavaquinho, do clarinete e da flauta – típicos do choro – contra “as guitarras havaianas e os banjos de negro da Virginia que andam inundando a nossa música”.³⁵⁷

³⁵⁴ VELLOSO, Rafael, op. cit., p. 81. O texto de Luiz Heitor citado por Velloso está na *Revista Brasileira de Música*, v. VI, p. 129-139, 1939.

³⁵⁵ ROCHA, J. Caribé da. Comentando. *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1940. MVL, L011-003E.

³⁵⁶ “O. de M.” [pseudônimo]. Música popular brasileira – as modinhas de nossos avós e o *jazz* de hoje. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 set. 1941. MVL, L13-042I.

³⁵⁷ *Ibidem*, loc. cit.

É nítido, ao se vasculhar os jornais do início da década de 1940, que os debates em torno do *jazz* ganharam novos sentidos. A presença massiva de artigos sobre a vida cultural dos Estados Unidos e o apoio crescente à ideologia do pan-americanismo – que aos poucos captou a boa vontade de intelectuais de orientação francófila ou eurocêntrica – são sintomáticos do sucesso do projeto hegemônico de Roosevelt no Brasil. O “bom vizinho”, com um pé na guerra e de olho nos recursos naturais dos países latino-americanos, enviava ao Brasil os seus vários diplomatas musicais, o que ajudou a angariar, se não a adesão, ao menos uma antipatia menor por parte dos nacionalistas musicais. Ao passo que ajudavam a criar um intercâmbio entre a música “típica” de cada país, essas visitas também permitiam uma perspectiva comparativa sobre o aproveitamento erudito do *jazz* e da música *folk* pelo modernismo musical estadunidense e de gêneros populares urbanos ou tradicionais pelo modernismo musical brasileiro. O *jazz*, se nunca deixou de ser visto como parte de uma cultura estrangeira, de certa forma foi “enobrecido” ao ser apropriado pela música erudita estadunidense, aos olhos de músicos e críticos brasileiros. Um dos porta-vozes da música dos Estados Unidos em visita ao Brasil foi o já mencionado compositor Aaron Copland, cuja obra bebia diretamente da fonte do *jazz*. Em passagem pelo Rio, em novembro de 1941, ele declarou:

O *jazz* é tipicamente americano. É um ritmo mais vivo, mais nervoso, inspirado, sem dúvida, no tumulto da vida moderna. O sentido da grandiosidade, da imensidão, é talvez outro traço característico. A música americana de hoje é uma inspiração direta, é uma representação fiel do país, que é grande, que é uma máquina em movimento acelerado e trepidante.³⁵⁸

Copland parece ter transposto para o *jazz* o sentimento patriótico (em emergência no período de guerra) sobre a modernidade de seu país – ou a imagem que ele gostaria de passar aos vizinhos latino-americanos: “uma máquina em movimento acelerado e trepidante”. Curiosamente, o compositor com um passado dedicado à militância comunista, e nas décadas seguintes identificado com a esquerda democrata (“*liberal*”),³⁵⁹ agora visitava a América

³⁵⁸ ESTUDAR a música brasileira na casa de seus próprios compositores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1941, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 30 jan. 2018. Copland viajou sob os auspícios da Coordenadoria de Assuntos Interamericanos (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs), órgão estatal criado e chefiado por Nelson Rockefeller. Sobre o assunto, ver o capítulo 3.

³⁵⁹ É notório, ao longo da primeira metade do século XX, o envolvimento de Aaron Copland com pautas, instituições e movimentos ligados às esquerdas estadunidenses. Talvez com base nisso, ele foi espionado pelo

Latina na condição de agente do imperialismo *yankee* nos moldes de Franklin Roosevelt – *soft power*. E o *jazz*, agora, até poderia ser repellido com base em critérios estéticos (constituídos pelos estetas do nacionalismo) ou simplesmente por ser “de fora”; mas a desqualificação por critério social ou racial tornou-se menos comum. Por volta dos anos 1950, o antiamericanismo – que nas décadas anteriores abrangeu um amplo espectro ideológico, de Lima Barreto a Assis Chateaubriand – passaria a se associar ao anti-imperialismo, uma pauta das esquerdas.³⁶⁰ A resistência ao *jazz* e à cultura de massa estadunidense diminuiu na medida em que ocorria, na década de 1940, a *americanização* do Brasil, assunto discutido e temido pelo campo intelectual desde o início do século. Quanto ao *jazz*, um dos sinais dos tempos foi a publicação, pelo Ministério da Educação e Cultura, do livro *Pequena história do jazz*, do jornalista Sérgio Porto, em 1953.³⁶¹ Alguns anos antes, em 1945, em sua primeira de muitas temporadas em Nova York, Villa-Lobos e Arminda, sua companheira, visitaram o Cafe Society Uptown, um dos famosos *night clubs* da cidade, e por onde se apresentaram Billie Holliday, John Coltrane, Miles Davis e Ella Fitzgerald, entre tantos outros ícones do *jazz*. No verso do cartão postal do local, a caligrafia trêmula – talvez extática – de Villa-Lobos registrou: “*Jazz* – é uma espécie de acompanhamento, ora em surdina ora em orgia de sons da conversa fútil de muita gente”.³⁶²

FBI a partir do início da década de 1950, no contexto da “caça às bruxas” promovida pelo senador republicano Joseph McCarthy. A espionagem teria durado até 1975. Ver: KETTLE, Martin. An American life. *The Guardian* [versão online], Londres, 14 maio 2003. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2003/may/14/classicalmusicandopera.artsfeatures>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

³⁶⁰ Na música erudita, o nacionalismo passa a ser identificado pelo campo erudito estadunidense como algo entre o “passadismo” estético e uma bandeira das esquerdas, o que dificultou, por exemplo, a carreira de Camargo Guarnieri nos Estados Unidos. HESS, Carol. *Representing the good neighbor...*, op. cit, capítulo 5. Nesta tese, o assunto será discutido no capítulo 4.

³⁶¹ PORTO, Sergio. *Pequena história do jazz*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação/Ministério da Educação e Cultura, 1953.

³⁶² Cartão postal colado a um livro de recortes do Museu Villa-Lobos. MVL, L18-027D. A caligrafia na parte superior do cartão é de Arminda Villa-Lobos.

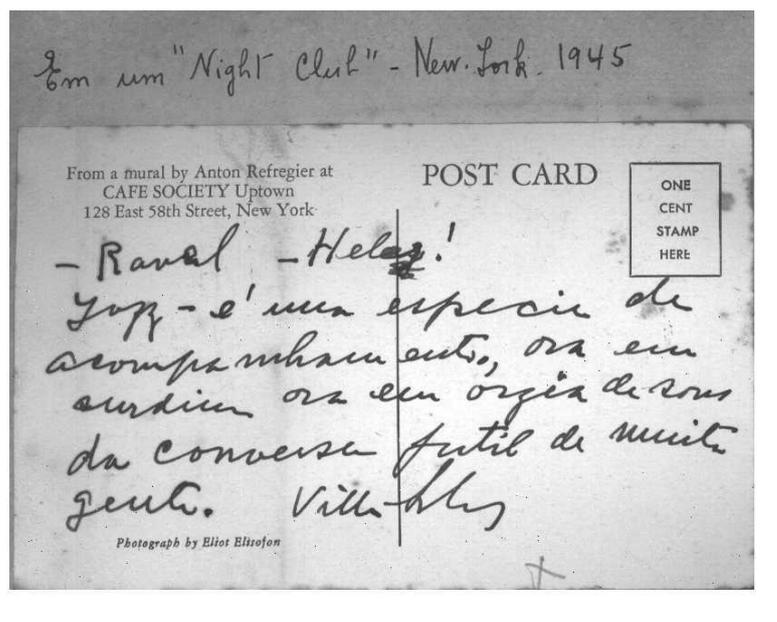


Figura 3: Cartão postal do Cafe Society, de Nova York, com comentário de Villa-Lobos

Nos anos seguintes, o olhar de Villa-Lobos pareceu oscilar entre a crítica – fundamentada na suposta “efemeridade” do gênero – e uma mal assumida admiração pelo jazz. A ambiguidade transparece nas duas versões do texto “A música nas Américas”, de 1949. Uma delas é um manuscrito original do Museu Villa-Lobos, e a outra, um artigo publicado num certo jornal *A Manhã*, homônimo ao órgão da ditadura do Estado Novo. No manuscrito de 1949 – mais uma de suas considerações sobre a produção erudita e popular na América –, o compositor diagnostica (e lamenta) a primazia do gosto por gêneros populares no continente, enquanto a música erudita seria apreciada por não mais do que “10 a 15%” dos americanos. Isso ocorreria porque “um jazz, um tango, um samba ou um choro” são realizações “com temas, motivos e episódios típicos, originais e que sempre estão de acordo com a mentalidade instintiva da nacionalidade de cada povo”.³⁶³ O texto segue com considerações sobre a cultura musical dos Estados Unidos e procura identificar a razão do sucesso do jazz no exterior – para ele, graças à “propaganda” realizada pelo país:

O principal valor da extraordinária vida musical dos Estados Unidos da América do Norte está justamente na formidável reação que existe na maioria do gosto público

³⁶³ VILLA-LOBOS, Heitor. A música nas Américas [manuscrito], 8 jun. 1949. Museu Villa-Lobos, Coleção Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.05.

contra a música erudita, clássica ou moderna, da que é extremamente cerebral, árida, ortodoxa e despida de qualquer sensibilidade fácil e acessibilidade produtiva. Gostam do *jazz* porque ele é gostoso, embora demais apimentado. Se este gênero de música não é uma autêntica fonte folclórica, nem possui a sobriedade da hierarquia aristocrática da velha tradição, clássica e severa, é, entretanto, um exemplo de liberdade e rebeldia das regras tradicionais inúteis ao progresso artístico, é, também, um mostruário latente de incríveis recursos técnicos e instrumentais, especialmente nos timbres e atmosfera orquestral. Enfim, é um exemplo musical que este colossal país que é os Estados Unidos da América do Norte dá à Europa.³⁶⁴

Villa-Lobos oscila entre admitir que o *jazz* advém de “temas, motivos e episódios típicos” e (no mesmo texto!) condenar a ausência de autenticidade folclórica, e por isso desqualifica seu potencial de se “universalizar” – afinal, para o compositor, o “nacional” legitima o “universal”. Por outro lado, em um morde-e-assopra sem fim, o compositor contrapõe o *jazz* à “hierarquia aristocrática da velha tradição, clássica e severa”, representada pela música atonal e dodecafônica em voga na Europa no pós-guerra (ver capítulo 4), e celebra o gênero como um exemplo de “liberdade e rebeldia”. O *looping* termina com um alerta do compositor sobre a suposta efemeridade do *jazz*:

Contudo, a música artística, seja qual for a sua procedência, para ser eterna tem que se universalizar pelos caminhos dos séculos, e a música simplesmente folclórica percorre apenas um tempo efêmero e desaparece para dar lugar a novas aparições, bem ao gosto e à moda da sua época. Cuidado, americanos! Se querem ser lembrados na história da posteridade das Artes, amem e elevem a sua arte autêntica e autóctone, a fim de que ela possa se enrolar no eterno rodízio da grande arte universal.³⁶⁵

O manuscrito sugere um olhar ricamente contraditório do compositor sobre o *jazz* como fenômeno cultural. Porém, estranhamente, o artigo homônimo publicado *A Manhã*, em 3 de julho de 1949, termina por reafirmar velhas teses defendidas por seu autor em outras ocasiões – como em sua entrevista ao *New York Times*, mencionada no início deste capítulo. Como o artigo é curto, vale a pena transcrevê-lo na íntegra:

Os americanos ainda temem mostrar-se, no terreno artístico, originais e autóctones, preferindo, frequentemente, imitar, senão copiar, os processos europeus.

Aos europeus, semelhante atitude afigura-se um ingênuo complexo de inferioridade, porquanto não é admissível que povos jovens não procurem nutrir-se em suas próprias fontes para dar conteúdo mais vigoroso às suas obras de arte.

Seja essa atitude de aceitar a tutela da Europa, seja outra diametralmente oposta, no sentido de ultrapassar os limites alcançados no Velho Mundo, lançando mão de um

³⁶⁴ Ibidem, loc. cit.

³⁶⁵ Ibidem, loc. cit.

atonalismo ortodoxo e estéril sem raízes no Novo Mundo, os americanos enveredam por um falso caminho que só poderá levar ao esgotamento dos meios de expressão, conquanto disponhamos de um rico material a ser trabalhado.

Os norte-americanos gostam do *jazz*, forma de expressão popular picante, audaciosa, mas sem força para elevar-se à categoria das obras severas e duradouras. O *jazz* sofre as consequências de tudo que está sujeito à moda: passa com o tempo.

Se não cuidarmos, neste continente, de dar maior atenção ao problema de encontrar nosso próprio caminho na esfera da música artística, estaremos destinados a uma eterna fase de experimentação, da qual nada é lícito esperar de positivo, porquanto as experiências são feitas sobre material alheio ou com moldes já gastos que não se ajustam às nossas necessidades estéticas.

Cuidado, americanos! Tratem de alicerçar sua música nas fontes legítimas do folclore, trabalhando os elementos dentro de uma atmosfera elevada e não convencional, se querem vê-la ingressar na história como expressão artística de um povo.³⁶⁶

O que teria levado Villa-Lobos a optar, na publicação de seu texto, por um teor mais nacionalista? Seja qual for o motivo, os dois textos oferecem indícios sobre as contradições e os limites do cosmopolitismo enraizado perseguido pelos modernismos e pontificado pelo compositor em diversas ocasiões, bem como sobre os limites criados pelo nacionalismo musical. Os diferentes tons assumidos pelo compositor também são sintomáticos da permanência, em seu discurso, da tricotomia erudito-popular-massivo, e do lugar “nobre” atribuído aos dois primeiros tipos. Essa visão explica a potência e as limitações do nacionalismo musical brasileiro de meados do século, em sua trincheira pelo bom gosto e seletivamente contrário ao que vinha de fora. Ilustra essas limitações o prognóstico absolutamente equivocado de Villa-Lobos sobre o futuro do *jazz*: hoje, discos do compositor repousam ao lado de clássicos de John Coltrane nas discotecas da “alta cultura”, e o grupo carioca Villa-Lobos in Jazz, criado em 2009, se apresenta em palcos do Brasil e do exterior, fundindo obras do compositor com um gênero tão combatido por ele. O *jazz*, assim como a obra de Villa-Lobos, nunca deixou de evocar questões sobre identidade, fusão e transnacionalidade, mas a percepção da semelhança desses processos foi prejudicada em prol de particularismos e de um esnobismo tão criticado pelo compositor. No vai-e-vem das percepções de Villa-Lobos, sua última declaração sobre o *jazz* talvez tenha sido emitida em 1954, em entrevista ao *Los Angeles Times*, em Beverly Hills. Apesar de criticar a “monotonia” jazzística, o visitante brasileiro emitiu uma frase que fez a felicidade do jornal:

³⁶⁶ VILLA-LOBOS, Heitor. A música nas Américas. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1949. MVL, L23-180A.

“I adore *jazz!*”³⁶⁷ Falando para as plateias e a crítica dos Estados Unidos, Villa-Lobos agora vestia – com seu peculiar pragmatismo – o figurino do músico pan-americano.

³⁶⁷ CLASSICAL composer get really sent by U.S. jazz. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 9 jan. 1954, p. 8. MVL, L32-084C. Segue trecho da entrevista: "Adoro jazz!". Estas não foram as palavras da mais recente cantora popular, mas a opinião do compositor de mais de mil trabalhos musicais sérios, Heitor Villa-Lobos, notável brasileiro. ‘Eu gosto’, disse ele, enfatizando cada ponto com uma onda vigorosa da mão ou sopro de seu charuto sempre presente, ‘por causa de sua emoção muito rica, sua técnica, sua riqueza de timbre e sua tremenda fantasia de ritmo’”. No original: “‘I adore *jazz!*’. These were not the words of the newest popular chanteuse, but the considered opinion of the composer of more than a thousand serious musical works, Heitor Villa-Lobos, noted Brazilian. ‘I like it’, he said, emphasizing each point with a vigorous wave of the hand or puff of his ever-present cigar, ‘because of its very rich emotion, its technique, its richness of timbre and its tremendous fantasy of rhythm’.

3 SAUDAÇÃO A GETÚLIO VARGAS: um pacto político e diplomático para a difusão da música brasileira no exterior (1930-1959)

A difusão da música brasileira no exterior é uma bandeira defendida por Villa-Lobos desde a década de 1920, mas ganha força nos primeiros anos de sua adesão ao governo Vargas. Em carta ao presidente, escrita em fevereiro de 1932, o compositor refere-se à música “como linguagem universal que melhor poderá fazer a mais eficaz propaganda do Brasil no estrangeiro, sobretudo se for lançada por elementos genuinamente brasileiros”, de modo que ficaria “mais gravada a personalidade nacional” do país.³⁶⁸ Em 1941, já como experiente chefe da Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema), Villa-Lobos produziu um livro-relatório sobre os anos à frente da educação cívico-musical das escolas do Distrito Federal. *A música nacionalista do governo Getúlio Vargas* dedica um item à “propaganda no estrangeiro”, com uma lista das realizações em prol da difusão da música brasileira no exterior.³⁶⁹ Na mesma linha, o então diretor da Escola Nacional de Música, Antônio de Sá Pereira, escreveu ao ministro Gustavo Capanema, em 1940, uma prestação de contas sobre “a música no Estado Novo”. Um dos tópicos é o “problema da divulgação da música brasileira no estrangeiro”, orgulhosamente apresentado por Sá Pereira como uma das vitrines do ministério.³⁷⁰

Propaganda era um termo corrente nos meios oficiais na primeira metade do século XX. No contexto da burocracia estatal do governo Vargas, serviu para designar o desejo – visto como necessidade – de se produzir e difundir uma boa imagem do Brasil no exterior, concatenada com os anseios modernizantes do presidente. A música, vista como uma das marcas – senão a maior – da “alma nacional”, figurava como um dos principais meios de propaganda do país. Três eram os órgãos federais que cuidavam do intercâmbio e da difusão

³⁶⁸ Recorte de periódico sem identificação de data, título do periódico e local. Cf. MVL, L01-063A. Ver, também, VILLA-LOBOS, Heitor. Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira. In: *PRESENÇA DE Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/DAC/MEC, v. 7, 1972, pp. 85-87. Trata-se de um memorial de Villa-Lobos, entregue a Getúlio em 12 de fevereiro de 1932, solicitando apoio às artes e aos artistas brasileiros.

³⁶⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP, 1941.

³⁷⁰ Carta de Antônio de Sá Pereira, diretor da Escola Nacional de Música, para Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 8 nov. 1940. MVL, Correspondência, pasta Ministério da Educação e Saúde 1, n. 2008-17-0003. Documento original do CPDOC/FGV, com cópia para consulta no MVL.

cultural entre 1930 e 1940: o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Educação e Saúde e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), subordinado à Presidência da República.

Como observa Roberta Ferreira, o DIP foi o principal responsável pela mobilização da crescente indústria cultural em prol dos princípios nacionalistas do regime autoritário de Vargas. Além da censura à imprensa e às artes, produziu farto material de propaganda (filmes, cartazes, livros, revistas etc.) e ciceroneou estrangeiros em visita ao Brasil, como o cineasta Orson Welles. O Ministério da Educação, por sua vez, buscou concretizar uma ampla malha internacional de difusão cultural, com base em modelos vigentes na Europa, como o alemão, o italiano e o português. Com o objetivo de propagar a alta cultura brasileira no exterior, o órgão dirigido por Gustavo Capanema mobilizou e patrocinou intelectuais em missões culturais, como Villa-Lobos e Gilberto Freyre. Por fim, o Itamaraty procurou estabelecer acordos de cooperação intelectual e programas de intercâmbio com outros países, além de promover visitas periódicas de professores, alunos e técnicos brasileiros a outros países, e vice-versa. Em 1936, no contexto de crescente importância da difusão cultural no interior do Itamaraty, foi criado o Serviço de Cooperação Intelectual, transformado dois anos depois em divisão.³⁷¹ Os artistas-emissários de Vargas foram verdadeiros “arautos de um novo Brasil”, na expressão da autora:

Muito mais do que se portarem como modelo vivo de uma cultura exótica, com tudo aquilo que ela pode exibir de melhor, ou de fazerem as vezes de relações públicas de seu Estado, são eles, em nível mais profundo, os representantes legítimos da *substância espiritual* da nação.³⁷²

O regime – e seus ministérios – mobilizou verdadeiros medalhões da alta cultura nacional: na música, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Francisco

³⁷¹ FERREIRA, Roberta Lima. Difusão cultural e projeção internacional: o Brasil na América Latina (1937-45). In: SUPPO, Hugo Rogelio; LESSA, Mônica Leite (orgs.). *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012, p. 66-67. Para uma análise mais ampla das estratégias de propaganda oficial do regime e, em particular, da atuação do DIP, ver, entre outros: LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas: Papirus, 1986; GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial*. Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990; e PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 1999.

³⁷² *Ibidem*, p. 68, grifo da autora.

Mignone, Hekel Tavares, Bidu Sayão e Olga Pragner Coelho; na literatura, Alceu Amoroso Lima e José Lins do Rego; na pintura, Candido Portinari; nas ciências sociais, Gilberto Freyre e Pedro Calmon, entre outros nomes. Segundo Ferreira, “prevaleceu a ideia de se promover a fotografia rósea de um Brasil em fase de modernização, rumo ao desenvolvimento e fadado a tornar-se uma das grandes nações das décadas seguintes”. Constituiu-se, assim, “uma imagem construída em retalhos (...) de toda uma gama de recursos ideologicamente usados para a difusão de uma brasilidade idealizada”.³⁷³

Protagonistas de uma crescente política de diplomacia cultural brasileira, esses intelectuais lhe ofereciam seu prestígio pessoal, não necessariamente em simbiose com a imagem da nação, o que disfarçava em alguma medida o caráter propagandístico das suas empreitadas no exterior e o dedo do Estado. Para Roberta Ferreira, a execução de uma política cultural externa por parte daquelas três instituições demonstraria uma fragmentação dessa estratégia no interior do governo Vargas, o que supostamente teria enfraquecido o potencial da difusão da cultura brasileira no exterior.³⁷⁴ No entanto, a consulta aos conjuntos documentais do Itamaraty e do Museu Villa-Lobos permite vislumbrar outro quadro: ainda que a divisão de tarefas entre órgãos distintos pudesse prejudicar a boa “propaganda do Brasil no estrangeiro”, e em que pesem as diferenças ideológicas entre os diversos colaboradores de Vargas, o que se observa é um razoável grau de interação benéfica entre os ministérios, relativamente bem articulados em suas diversas secretarias e divisões. Villa-Lobos, como veremos ao longo deste e dos próximos capítulos, transitou com desenvoltura por todas elas, embora tenha orbitado principalmente em torno de Capanema.

No que diz respeito à música e sua vinculação com a política, o estudo sobre o período indica a complexidade dessa relação. É claro que a música *serviu* aos interesses de governo, que se confundiam com os interesses do Estado; nesse sentido, os canais diplomáticos abertos por Vargas tinham o interesse pragmático de formular uma síntese musical da nação, contribuindo para estabelecer uma boa fotografia do Brasil no exterior, capaz de positivar uma imagem vinculada à escravidão e ao atraso e substituí-la pela de uma jovem nação em vias de modernização – e uma boa imagem, acreditavam os envolvidos, seria ótima para os

³⁷³ Ibidem, p. 67-68.

³⁷⁴ Ibidem, p. 67.

negócios e a geopolítica. Por outro lado, não há dúvidas de que o Estado foi um valioso parceiro dos músicos na consecução de seus anseios artísticos. Ao se utilizarem dos recursos financeiros e da estrutura disponibilizada pelos ministérios, figuras como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e o próprio Villa-Lobos viram multiplicar seus dividendos simbólicos, alcançando o reconhecimento em importantes mercados consumidores de música erudita, como os Estados Unidos e a Europa. Também viam na diplomacia cultural um meio poderoso de difusão da música nacionalista brasileira, fortemente vinculada ao modernismo musical dos países do continente americano. Nesse sentido, os músicos e o Estado teceram uma relação mutuamente vantajosa, ainda que rugas e atritos porventura surgissem – conforme este capítulo pretende analisar.

Outro ponto fortalece a ideia de uma não submissão pura e simples dos músicos aos desígnios do Estado: o ideário cultural nacionalista, construído por intelectuais e pelos próprios músicos ao longo das décadas anteriores, ganhou vida na máquina estatal por meio do discurso e da prática de políticos e diplomatas devotados à “propaganda” do Brasil musical. É o caso do jovem cônsul Vinícius de Moraes – anos mais tarde um dos ícones da Bossa Nova – que, como funcionário da Divisão de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores, argumentou, em um memorando de 1945, que a “riqueza e variedade” da chamada “música típica brasileira” – a música dos rincões do país, e que não deveria ser confundida com a música de massa disseminada pelo rádio e a indústria fonográfica – “é o melhor argumento que se possa ter para afirmar ser difícil, senão impossível, conhecer verdadeiramente o Brasil sem conhecer sua música popular autêntica”.³⁷⁵ O problema da criação e da difusão da *música nacional*, explorado por intelectuais díspares como Coelho Neto, Mário de Andrade e Villa-Lobos ao longo dos anos, ganhou existência concreta nos meandros da atividade estatal, de modo que – pode-se argumentar – os meios cultural e político se identificavam na defesa de uma postura ativa e singular do Brasil no mundo. Se os músicos se agarraram ao Estado como um mecenas e agenciador cultural, os burocratas do Itamaraty e dos ministérios também beberam da fonte do imaginário construído pelos mesmos

³⁷⁵ Memorando, 12 out. 1945. Índice: Propaganda da música brasileira no exterior. Cód. 540.86. AHI-RJ, Divisão Cultural (1936-1945), loc. 135/5/5.

músicos e por intelectuais do período. A relação entre músicos-intelectuais e o poder não se estabeleceu como uma via de mão única.

Isso não diminuiu, de forma alguma – ao contrário, parece ter agravado –, o problema da dependência excessiva dos músicos eruditos em relação ao Estado. Este era o principal mecenas dos compositores nacionalistas, apesar de inúmeros apelos para a criação de um campo musical autônomo e autossustentável na primeira metade do século XX. Além disso, a agenda dos músicos eruditos no exterior ocorreu em consonância com as linhas estratégicas da política externa de Vargas. Isso ajuda a explicar as visitas de Villa-Lobos à Argentina (1935 e 1940), à Europa (1936) e ao Uruguai (1940), as viagens de Francisco Mignone à Alemanha hitlerista (1937 e 1938) e à Itália fascista (1938), bem como as apresentações frequentes de músicos brasileiros nos Estados Unidos no período da Política da Boa Vizinhança. Embora as redes de sociabilidade construídas por esses músicos ajudem a explicar suas conexões com o exterior, é a política externa do Estado que elege e promove, em última instância, a agenda internacional deles. Esses músicos se beneficiaram da diplomacia cultural gestada e oferecida pelo Estado, e Heitor Villa-Lobos foi, sem dúvida, o principal ganhador, por ser identificado como o músico oficial do regime e o mais célebre músico erudito brasileiro no exterior.

Assim, este capítulo discute em que medida Villa-Lobos se estabeleceu como representante musical dos interesses de sucessivos governos e do corpo diplomático brasileiro fora do Brasil. Villa-Lobos teria sido uma das peças musicais do xadrez geopolítico de Getúlio Vargas, interessado em consolidar a influência do Brasil na América Latina e criar boas relações culturais e políticas com a Europa e os Estados Unidos. O compositor, por sua vez, utilizou-se das prerrogativas e dos tentáculos do Estado para promover sua obra e seus interesses pessoais nos países visitados, garantindo uma projeção internacional cada vez maior, a ponto de criar, no pós-guerra, uma carreira majoritariamente voltada para o exterior. Com a queda do Estado Novo e o fim da guerra, o Brasil passaria a se afirmar como “moderno” e “democrático”. No cenário internacional, a relação de Villa-Lobos com os Estados Unidos é o ponto mais importante dessa política após 1945. O compositor era bajulado pela imprensa e ovacionado pelas diversas plateias de um país continental; recebeu diploma de doutor *honoris causa* de renomadas universidades, jantares patrocinados por membros das elites e diversos convites para gravações e concertos.

Após mais de uma década dedicado a uma agenda educacional e política no plano doméstico, coincidente com muitas das diretrizes do primeiro governo Vargas (1930-1945),

ao qual se manteve leal, Villa-Lobos consolidou no pós-guerra uma intensa agenda externa: além dos Estados Unidos, fez visitas regulares também à Europa. Até 1959, ano de sua morte, passava metade de cada ano fora do Brasil. E os Estados Unidos, superpotência ocidental em um mundo cindido pela Guerra Fria, acolheram Villa-Lobos e o reconheceram como um dos principais criadores musicais do mundo, ao lado do finlandês Sibelius, do alemão Hindemith e dos russos Stravinsky, Prokofiev e Shostakovich, entre outros. Apesar das críticas pontuais ao *american way of life*, Villa-Lobos abraçou com entusiasmo as oportunidades artísticas e financeiras que só os Estados Unidos poderiam lhe oferecer, como veremos adiante.

Este capítulo baseia-se principalmente na análise crítica do acervo documental do Museu Villa-Lobos – fontes oriundas da Sema e do CNCO, correspondência pessoal e livros de recortes de periódicos – e em documentos do Arquivo Histórico do Itamaraty referentes à ação das embaixadas do Brasil em países visitados por Villa-Lobos, além de relatórios e memorandos produzidos pelo setor de difusão cultural do Itamaraty. O principal objetivo foi esmiuçar a ação “missionária” do funcionário público Villa-Lobos no exterior, realizada durante suas viagens à Argentina (1935 e 1940), à Europa (1936), ao Uruguai (1940) e aos Estados Unidos (1944/1945), além de sua vasta carreira internacional após o fim do Estado Novo.

Sobre os Estados Unidos, em particular, procuro reconstituir as redes de sociabilidade que propiciaram a inserção do compositor na extensa malha de orquestras, gravadoras e instituições musicais a partir de 1944. Conforme vimos no capítulo 2, desde os anos 1920 Villa-Lobos emitira, por meio da imprensa, opiniões francamente desabonadoras sobre o modo de vida estadunidense, em sintonia com boa parte da intelectualidade brasileira do período, receosa da possibilidade de “americanização” do Brasil.³⁷⁶ A adesão gradual do regime de Vargas aos desígnios da liderança continental dos Estados Unidos, consolidada com a Segunda Guerra Mundial, fez de Villa-Lobos uma personagem importante da chamada “Política da Boa Vizinhança”. Apesar da resistência inicial, Villa-Lobos tornou-se um entusiasta das possibilidades abertas por aquele país, um mercado promissor para suas obras.

³⁷⁶ Sobre o tema da “americanização”, cf. TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil...*, op. cit.

Este capítulo acompanha todo o processo de aproximação do compositor com os Estados Unidos no auge da chamada *cultura do pan-americanismo*.³⁷⁷

3.1 Villa-Lobos e a América do Sul

A América Latina, em especial a América do Sul, foi um dos principais alvos da política externa de Vargas. A partir de 1937, houve um “surto do pan-americanismo” que, segundo Ferreira, provocou uma corrida por tratados de intercâmbio cultural, a ponto de o embaixador francês no Equador afirmar que havia uma verdadeira “pactomania” entre países latino-americanos na esfera cultural.³⁷⁸ Em trabalhos com perspectivas e objetivos diferentes, Roberta Ferreira e Margarida Nepomuceno argumentam que a aproximação cultural com os vizinhos hispano-americanos era precária até o final da década de 1930, à exceção do contato regular mantido com a Argentina desde o Império. À frente do Itamaraty, o chanceler Rio Branco (1902-1912) buscou uma aproximação com esses países, em especial a Argentina e o Chile, com os quais acreditava ser possível compartilhar a liderança geopolítica do subcontinente.³⁷⁹ O avanço do país na diplomacia cultural com a América Latina extrapola, segundo Ferreira, os limites retóricos do pan-americanismo: “A América Latina, e sobretudo o sul do continente, é o espaço cultural e geográfico natural para o exercício de uma política externa mais ativa por parte do Brasil”.³⁸⁰ A relação de Vargas com o subcontinente foi marcada pelo desejo de liderança regional, por meio da defesa de uma liderança a ser compartilhada, “numa relação simbiótica e mutuamente vantajosa”.³⁸¹

Apesar do discurso da união dos povos americanos, Brasil e Argentina, as duas principais economias da América do Sul, disputavam posição de hegemonia sobre seus vizinhos menores, Uruguai e Paraguai. A Argentina temia o surgimento de uma nostalgia

³⁷⁷ Expressão utilizada por HESS, Carol A. *Representing the good neighbor...*, op. cit.

³⁷⁸ De acordo com Roberta Ferreira, a documentação do Itamaraty parece confirmar a observação do francês: em 1945, a Divisão Cultural tinha programas de intercâmbio com nada menos do que 12 países americanos. FERREIRA, Roberta. *Difusão cultural e projeção internacional...*, op. cit., p. 71.

³⁷⁹ NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. *A missão cultural brasileira no Uruguai: a construção de um modelo de diplomacia cultural do Brasil na América Latina (1930-1945)*. São Paulo, 2015. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam), 2015, p. 22-23.

³⁸⁰ FERREIRA, Roberta. *Difusão cultural e projeção internacional...*, op. cit., p. 86.

³⁸¹ *Ibidem*, loc. cit.

expansionista do Brasil em relação ao Império, o que envolvia uma possível ampliação territorial sobre países próximos.³⁸² O corpo diplomático argentino assustou-se com a corrida armamentista naval do Exército brasileiro a partir de 1905, sob a liderança de Rio Branco, o que denotaria uma ambição imperialista do país. No intuito de desfazer o clima de animosidade, Rio Branco defendeu a criação de um “pacto de cordial inteligência” entre Brasil, Argentina e Chile, o Pacto ABC, assinado somente em 1915, três anos após a morte do chanceler.³⁸³

No Estado Novo, a competição entre os dois países não cessou. Uma das recomendações do recém-criado Serviço de Cooperação Intelectual do Itamaraty às missões brasileiras no exterior era estar atento a quaisquer informações sobre o Brasil circulantes em outros países. Para Nepomuceno, embora os documentos do Itamaraty não cite países específicos, tal recomendação parecia destinada a “impedir que a Argentina disseminasse uma contrapropaganda sobre o Brasil e suplantasse os interesses brasileiros” nos Estados Unidos, um dos principais parceiros comerciais do Brasil.³⁸⁴ Em 31 de agosto de 1937, por exemplo, Oswaldo Aranha escreveu de Washington uma carta para Getúlio Vargas, na qual revelou sua preocupação em fortalecer a imagem do Brasil nos Estados Unidos. Era preciso “garantir a preeminência dos EUA em troca de seu reconhecimento da nossa supremacia na América do Sul”.³⁸⁵ A Argentina era a principal concorrente comercial do Brasil nos anos 1930 e 1940, e, aos olhos de Oswaldo Aranha, uma boa relação do Brasil com os Estados Unidos deveria neutralizar as possibilidades de avanço dos argentinos no comércio com aquele país.³⁸⁶

Um dos principais debates intelectuais da década de 1930 foi sobre a identidade nacional brasileira e seu lugar entre o pan-americanismo – apregoado pelos Estados Unidos e

³⁸² NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. *A missão cultural brasileira no Uruguai...*, op. cit., p. 23.

³⁸³ *Ibidem*, pp. 25-26.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 26.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 57.

³⁸⁶ Por outro lado, o dilema entre o isolacionismo continental e a participação ativa nos debates sobre o interamericanismo permeou a trajetória do Estado-nação brasileiro desde a Independência. Nos processos de construção de uma solidariedade continental, o Brasil mostrou-se defasado. Com a República, é nítida a preocupação em inverter esse quadro, com várias iniciativas de integração regional, como a criação da *Revista Americana*, entre 1909 e 1919, sob os cuidados de Rio Branco, além do já mencionado Pacto ABC e de alguns poucos tratados de intercâmbio cultural e científico.³⁸⁶ No campo intelectual brasileiro, o debate concentrou-se nas figuras de Joaquim Nabuco e Oliveira Lima, nas décadas de 1910 e 1920. O primeiro defendia a liderança natural dos Estados Unidos no continente e o aprofundamento da relação com o Brasil, enquanto o segundo pregava a união dos povos latino-americanos contra os intentos hegemônicos estadunidenses. *Ibidem*, p. 48.

a União Pan-americana – e um latino-americanismo difundido desde o século XIX e que ganhou força na primeira metade do século XX. No Brasil, um dos principais intelectuais dedicados ao assunto foi Gilberto Freyre. O sociólogo pernambucano procurou legitimar ideologicamente o *continentalismo* varguista, e viajou, patrocinado pelo Ministério da Educação e Saúde, por países da América do Sul para promover o Brasil; nesse sentido, o interamericanismo proposto por ele dialogava com os princípios da política externa de Vargas. Em diversos textos do início da década de 1940, o sociólogo questionou-se sobre o que nos faz latino-americanos, buscando elementos em comum nas diferentes “ilhas sociológicas” do continente, as quais – assim como o Brasil, em sua dimensão continental – possuiriam entre si diferenças e semelhanças que se atraem e se repelem, formando um tênue equilíbrio.³⁸⁷

A premência da participação do continente na Segunda Guerra Mundial tornava ainda mais urgente pensar os “deveres de lealdade recíproca baseada sobre a consciência de raízes, interesses e destinos comuns”.³⁸⁸ Apesar de reconhecer a importância de uma base comum, Freyre alertava sobre os perigos da padronização e da uniformização provocados pelo avanço do “progresso” capitalista sobre as diversas formas de vida do continente:

Não se trata, é claro, de procurarmos nos tornar um bloco, cuja unidade se realize dura, maciça e filipicamente à custa de diferenças que são uma expressão de vitalidade cultural e de saúde social americana. De modo algum. Nem me parece exemplo bom o da uniformização de vida e de cultura que, nos Estados Unidos, se seguiu à vitória do Norte sobre as províncias do Sul na Guerra Civil; nem o da Argentina, onde o progresso metropolitano se tem feito com sacrifício da espontaneidade gaúcha, provinciana, rural.³⁸⁹

Freyre também celebrou a suposta democracia estrutural (racial e social) do Brasil, e legitimando-a sobre uma propalada primazia da relação do indígena com a natureza. A ideia da suposta natureza democrática da sociedade brasileira, assentada em elementos que o

³⁸⁷ FREYRE, Gilberto. *Americanidade e latinidade da América Latina e outros textos afins*. Org. Edson Nery da Fonseca. Brasília: Ed. UnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2003, pp. 37-38. A unidade americana caracteriza-se pelo que Freyre chama de Indo-América: “dentro dessa comunidade americana há uma Indo-América ainda mais caracteristicamente americana, do ponto de vista ecológico, do que as zonas do continente quase exclusivamente europeias ou totalmente africanas na sua composição”. A realidade da “Indo-América” geraria, para os povos constituintes, direitos e deveres específicos, reunidos sob uma política cultural unificada. *Ibidem*, loc. cit.

³⁸⁸ *Ibidem*, loc. cit.

³⁸⁹ *Ibidem*, loc. cit.

configuraram como parte de uma comunidade americana, parecia dar legitimidade a uma pretensa liderança regional, almejada por Getúlio Vargas em suas investidas diplomáticas nos países da América Latina. Para o sucesso da nova política cultural exterior do Brasil, o universo das artes e do pensamento foi peça-chave. Segundo Maria Margarida Nepomuceno, “os intelectuais de todos os Estados brasileiros seriam cadastrados, seus livros e artigos avaliados, e mapeadas as suas habilidades e conveniências para participarem dos programas de cooperação intelectual”.³⁹⁰ Nas circulares do Itamaraty, repetia-se a recomendação para que os diplomatas mapeassem e observassem tudo o que era dito sobre o Brasil, ficando implícita a tentativa de controle sobre a produção intelectual.³⁹¹ Em síntese, segundo a autora:

No âmbito da América Latina, o Brasil fez reformas ministeriais e elaborou uma política cultural pautada na agenda das Conferências Pan-americanas. Para colocar essa política em prática, na América Latina, o governo varguista fortaleceu a articulação entre DIP, ministérios da Educação (e Saúde) e das Relações Exteriores, sob a direção do Itamaraty. As relações culturais com países da região passam a fazer parte de um programa que constará da agenda das relações externas do governo Vargas para a América Latina.³⁹²

As missões culturais brasileiras na América Latina são, segundo Nepomuceno, “herdeiras de experiências acumuladas de discussões, resoluções e interações” resultantes das conferências pan-americanas ocorridas desde 1889. Durante a ditadura Vargas, as missões contemplaram diversos países latino-americanos, por meio da criação de institutos culturais, centros de ensino, tratados de cooperação cultural e científico, visitas de “embaixadores” culturais (música, literatura, direito, história etc.). O Estado brasileiro, representado por três principais instituições encarregadas da política cultural externa (DIP, MRE e MES), incumbiu a intelectuais de diferentes áreas, além do próprio corpo diplomático, com a tarefa de visitar os países vizinhos, onde ministraram conferências e criaram acordos técnicos na área educacional (especialmente o ensino de língua portuguesa e literatura brasileira). Segundo Nepomuceno, a partir da década de 1940, “as Missões estabeleceram-se de tal forma” em

³⁹⁰ NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. *A missão cultural brasileira no Uruguai...*, op. cit., p. 54.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 55.

³⁹² *Ibidem*, p. 83.

países como Paraguai, Uruguai e Argentina, “construindo relações interativas com a sociedade, que resultam ainda hoje na presença forte do Brasil nos espaços culturais”.³⁹³

No plano cultural, entre diversos acordos de intercâmbio e cooperação intelectual, destaca-se a criação do Instituto Cultural Brasileiro-Uruaio (ICUB), em 1940, e as missões culturais, com representantes de ambos os países, realizadas nos anos 1930 e 1940.³⁹⁴ Para a empreitada, foram selecionados intelectuais de destaque em suas áreas de atuação. As missões “constituíram-se em embaixadas políticas e propagandísticas dos novos tempos do Brasil com Getúlio”, ao delegar a expoentes da cultura a missão de criar uma boa imagem do Brasil e conhecer melhor a realidade política e social dos países vizinhos.³⁹⁵ Em 1938, por exemplo, o compositor Oscar Lorenzo Fernandez foi o delegado do Brasil nas comemorações do quarto centenário de fundação de Bogotá, além de representante da música brasileira em um festival ibero-americano na capital colombiana, no qual regeu dois concertos orquestrais unicamente com obras brasileiras, além de realizar uma conferência sobre o folclore brasileiro. Lorenzo Fernandez também visitou Chile, Panamá e Cuba, países em que realizou conferências, além de ter atuado como observador da vida musical da Argentina, do Uruguai e do Peru.³⁹⁶ Villa-Lobos foi outro “embaixador cultural” de Vargas no Uruguai e Argentina.

3.1.1 O americanismo musical de Francisco Curt Lange e a Embaixada Musical de Villa-Lobos no Uruguai

Uma missão cultural a países sul-americanos foi protagonizada pelo musicólogo Renato Almeida, que, na companhia do professor Edgar Ribas Carneiro, visitou Montevideu em meados de 1939. Almeida defendeu enfaticamente uma maior ação cultural do Brasil no

³⁹³ Ibidem, p. 49.

³⁹⁴ NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. *A missão cultural brasileira no Uruguai...*, op. cit., p. 109. De acordo com Roberta Ferreira, o Brasil subvencionou instituições dessa natureza em parceria com ao menos cinco países: Estados Unidos, Portugal, Paraguai, Inglaterra e Uruguai. O Instituto de Cultura Uruguai-Brasileiro e o Instituto de Cultura em Assunção, os mais dispendiosos, eram totalmente patrocinados pelo Brasil. Em 1944, foram criados o Instituto Cultural Brasil-Venezuela e o Instituto Cultural Brasil-Canadá (p. 75). Apesar do relativo sucesso, os institutos, subvencionados pela DCI/MRE, receberam um certo boicote por parte de Gustavo Capanema. O MES tinha o Serviço Brasileiro de Intercâmbio Cultural, órgão equivalente ao DCI, o que indica a concorrência entre os dois ministérios. Cf. FERREIRA, Roberta. *Difusão cultural e projeção internacional...*, op. cit., p. 76.

³⁹⁵ NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. *A missão cultural brasileira no Uruguai...*, op. cit., p. 103.

³⁹⁶ TACUCHIAN, Maria de Fátima. *Pan-americanismo, propaganda e música erudita...*, op. cit., v. 1, p. 64.

Uruguai, observando que seus interlocutores teriam grande interesse pelas artes brasileiras: no terreno do intercâmbio cultural – defendeu, em relatório endereçado ao Itamaraty – “é que podemos ter uma ação muito desenvolvida, que poderá produzir acentuados reflexos políticos, já que as disposições espirituais são forças ponderáveis, senão na distribuição de interesses políticos, pelo menos na sua orientação”.³⁹⁷

Outro objeto da admiração de Renato Almeida foi o *Servício Oficial de Difusión Radio Eléctrica* (Sodre), instituição governamental uruguaia destinada a promover conferências, concertos, informações, espetáculos populares e outros meios de divulgação, e que, segundo o brasileiro, possuía uma discoteca com mais de 10 mil itens, além de três estúdios de transmissão radiofônica e uma orquestra sinfônica com 106 músicos, “[...] das mais perfeitas da América”.³⁹⁸ Na área musical, um nome de peso ligado ao Sodre era o musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997), alemão naturalizado uruguaio. Num contexto de construção de diferentes (pan-)americanismos – como o do musicólogo argentino Gastón Talamón e o de músicos e intelectuais de diferentes partes do continente, já analisados no capítulo 2 –, o *americanismo musical* de Curt Lange bebia da fonte do pan-germanismo e dos “panismos” em voga na Europa no século XIX. Lange pressupunha a existência de uma cultura histórica compartilhada no continente e um espírito coletivo que transcendia as fronteiras dos Estados-nação, e via o americanismo como algo a ser construído, latente na vida do povo, mas ainda inexplorado, bem como a América como uma “nova humanidade”, com algo novo a apresentar ao mundo.³⁹⁹ Para Cesar Buscacio, Curt Lange acreditava que

³⁹⁷ Relatório da Missão Cultural ao Uruguai, endereçado ao ministro das Relações Exteriores Oswaldo Aranha. Rio de Janeiro, 18 jul. 1939. AHI-RJ. Diversos no Exterior. Missões e Comissões. Missão Cultural Brasileira no Uruguai. Rec. e Exp. 1939. 119/3/12. Renato Almeida ministrou um ciclo de quatro conferências sobre a história da música brasileira, “através das suas fontes populares e das suas realizações eruditas”. Um dos principais artífices do nacionalismo musical, Almeida subordinou o curso à “ideia central de mostrar como a música brasileira se vem desenvolvendo num sentido nacional, a fim de tornar-se cada vez mais uma expressão nítida e clara da psiche [sic] brasileira”. A quarta e última conferência, sobre as “tendências nacionalistas da música brasileira”, foi ilustrada com obras de Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Luciano Gallet, entre outros, por meio de discos e da apresentação dos músicos uruguaiois Nilda de Müller (voz) e Santiago Baranda Reyes (piano). Satisfeito com o resultado das conferências, Almeida enfatizou, “como prova do interesse público pela nossa música, o fato de terem sido os discos de obras dos compositores modernos do Brasil aplaudidos com entusiasmo.”

³⁹⁸ *Ibidem*, loc. cit.

³⁹⁹ BUSCACIO, Cesar Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2010, p. 37.

as sociedades latino-americanas deveriam aproximar-se também, a partir da evocação de seu passado, que uma vez reduzido aos interesses das elites locais, poderia tornar-se tanto um fator de fortalecimento de suas identidades específicas, como um elemento de transformação de sua realidade, rumo a uma maior comunhão entre os povos.⁴⁰⁰

Uma das metas do americanismo musical de Curt Lange era incentivar publicações ligadas à música, como um dicionário latino-americano e um guia profissional destinado a músicos e compositores do continente. Mas a atenção recaía, principalmente, para o *Boletín Latino-americano de Música*, responsável pela difusão do ideário americanista proposto por Curt Lange. O musicólogo tencionava, também, criar uma biblioteca destinada a salvaguardar obras musicais de todo o continente, além de uma discoteca e de um museu de música latino-americano. Em outra linha de trabalho, ele estimulou a organização de encontros e congressos, como a Primeira Conferência de Relações Interamericanas no campo da música, ocorrida em 1939 na Biblioteca do Congresso, em Washington, como um produto da articulação de Lange com músicos e estudiosos estadunidenses envolvidos com o pan-americanismo musical. A educação musical era outro foco das preocupações de Curt Lange, que desejava criar no continente um público apto a compreender a música de concerto, além de aperfeiçoar, a longo prazo, as composições latino-americanas.⁴⁰¹ Além de intensificar o intercâmbio entre intelectuais e compositores latino-americanos, Curt Lange propunha um conteúdo de ensino voltado, primordialmente, para a realidade dos povos do continente: “menos enseñanza universal y más enseñanza americana”, recomenda o musicólogo, além de orientar pela integração de filhos de imigrantes europeus às culturas nacionais, por meio da educação formal.⁴⁰²

Curt Lange foi um dos mais importantes interlocutores de Villa-Lobos na América do Sul.⁴⁰³ A razão principal da articulação entre Villa-Lobos e Curt Lange foi a publicação de um volume do *Boletín Latino-americano de Música* dedicado ao Brasil. O projeto do *Boletín* envolvia o financiamento dos governos nacionais para a organização e a impressão de edições

⁴⁰⁰ Ibidem, loc. cit.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 34.

⁴⁰² Ibidem, p. 40-41.

⁴⁰³ Com a mediação de Mário Andrade, os dois se conheceram pessoalmente em 1934, quando da primeira visita do teuto-uruguaio ao Brasil, ocasião em que realizou conferências no Conservatório Brasileiro de Música (RJ), na Associação Brasileira de Imprensa (RJ) e no Instituto de Educação Caetano de Campos (São Paulo).

dedicadas a cada país, motivo pelo qual o ministro Gustavo Capanema nomeou uma comissão formada por músicos e intelectuais com o intuito de elaborar textos e selecionar obras que melhor resumissem um suposto perfil sonoro do Brasil.⁴⁰⁴ Loque Arcanjo, que analisou o conjunto da correspondência trocada entre Villa-Lobos e Curt Lange, sob a guarda do Acervo Curt Lange (UFMG), argumenta que a relação entre os dois foi pautada por aproximações e distanciamentos pessoais, institucionais e musicais. Dedicado inicialmente a atender às expectativas do musicólogo – enviando partituras, textos autobiográficos e composições próprias –, Villa-Lobos foi aos poucos se distanciando do projeto americanista de Lange, ao que tudo indica, ressabiado quanto às críticas dele à música nacionalista brasileira e quanto a um suposto projeto hegemônico de Curt Lange no contexto erudito americano.⁴⁰⁵

Alvo de um controverso processo de produção, provocado por reviravoltas institucionais na política cultural brasileira e por uma aparente má vontade de Villa-Lobos em levar adiante o projeto, o *Boletín* dedicado ao Brasil, idealizado desde a primeira metade da década de 1930, seria publicado apenas em 1946. Villa-Lobos chegou a solicitar à Divisão Cultural do Itamaraty a quantia de 60 mil cruzeiros como ajuda de custo para a impressão, a qual foi vetada por Osório Dutra, chefe da divisão, que alegou não dispor da verba.⁴⁰⁶ Curiosamente, Villa-Lobos e Curt Lange partilhavam uma visão semelhante sobre o papel da educação musical nas escolas do continente: ela deveria servir para educar as escutas, formar público “capacitado” para ouvir e apreciar música erudita e, principalmente, saber diferenciar o *joio* – a música dita “popularesca” do rádio e do disco – e o *trigo* – a música popular dita

⁴⁰⁴ A comissão foi composta por Villa-Lobos (presidente), Manuel Bandeira, Renato Almeida, Andrade Muricy, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Lorenzo Fernandez e Brasília Itiberê. Cf. ARCANJO JR., Loque. A correspondência entre Heitor Villa-Lobos e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais entre os anos 1930 e 1940. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos: novos desafios interpretativos*. Paulo de Tarso Salles ... [et al.] (orgs.). São Paulo: ECA-USP, 2017, p. 123.

⁴⁰⁵ Loque Arcanjo analisou o conjunto da correspondência entre Curt Lange e Villa-Lobos, que engloba 96 cartas expedidas e apenas 20 cartas recebidas por Lange. A desproporção parece já demonstrar, em si, o desinteresse de Villa-Lobos pelo projeto de seu interlocutor, mas outro fato chama ainda mais atenção: o Museu Villa-Lobos possui apenas sete cartas escritas por Curt Lange – três na pasta ‘Francisco Curt Lange’ e quatro na pasta ‘Instituto Interamericano de Musicologia’. A aparente decisão de Villa-Lobos e Arminda de não guardar para a posteridade as cartas de Curt Lange parece bastante sintomática dos ruídos entre os dois interlocutores. Cf. ARCANJO JR., Loque. A correspondência entre Heitor Villa-Lobos e Francisco Curt Lange..., op .cit., p. 121-122.

⁴⁰⁶ Memorando de Osório Borba para o chefe do Departamento Político e Cultural. Rio de Janeiro, 27 jun. 1946. 640.36 (20). AHI-RJ, Divisão Cultural, 135/5/8.

autêntica, de origem folclórica, e a música erudita.⁴⁰⁷ Mas o diálogo entre os dois, como observou Loque Arcanjo, parece ter sido atravessado pelo excessivo personalismo de Villa-Lobos, atacado por Curt Lange,⁴⁰⁸ e pelo crescente envolvimento do compositor brasileiro com o pan-americanismo defendido por intelectuais-diplomatas estadunidenses, como demonstrarei na seção 3.3 deste capítulo.

As rusgas entre os dois – especialmente em torno da produção do *Boletín* – em nada atrapalharam a visita de Villa-Lobos e de sua comitiva musical a Montevideú, em 1940. A articulação da viagem envolvia instituições de ambos os países dedicadas à diplomacia cultural: do lado do Uruguai, o Sodre e o Instituto Interamericano de Musicologia, criado em 1940 e sob a chefia de Curt Lange, responsável pelo convite formal a Villa-Lobos e pela articulação com artistas e instituições locais; do lado brasileiro, foram envolvidos o Ministério da Educação e Saúde Pública, liderado por Gustavo Capanema, e o Itamaraty, representado principalmente pelo embaixador do Brasil em Montevideú, Batista Luzardo.⁴⁰⁹

A mediação de Luzardo entre os meios eruditos brasileiro e o uruguaio já havia sido observada por Renato Almeida, quando de sua visita em 1939: “[...] animado sempre do

⁴⁰⁷ Cf. LANGE, Francisco Curt. Americanismo musical. Papers read by members of the American Musicological Society at the annual meeting, 11 a 16 set. 1939, p. 273-283.

⁴⁰⁸ César Buscacio cita uma carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, de 24 de agosto de 1953, na qual o musicólogo teuto-uruguaio rememora a resistência de Villa-Lobos e as dificuldades em torno do projeto: “(...) o volume VI do *Boletín Latino-americano de Música*, que ficou com as partes VI.2 e VI.3 na Imprensa Nacional pronto para se tirar das máquinas, com dinheiro e mais dinheiro, havendo uma parte dedicada a São Paulo extremamente interessante. O Villa me tomou tanto ódio pelo fato de eu não ter feito entrega da minha consciência a ele, e de ter escrito mentiras e mais mentiras sobre a sua personalidade, que não permite nada que significasse o meu regresso ao Brasil, divulgando toda classe e espécie de mentiras sobre mim nos seus circuitos oficiais, que são o Itamaraty e o Ministério da Educação”. Apud BUSCACIO, Cesar Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*, op. cit., p. 116.

⁴⁰⁹ De acordo com o dicionário biográfico da era Vargas, produzida pelo CPDOC/FGV, Luzardo “foi nomeado por Vargas para chefiar a polícia no Distrito Federal, função na qual destacou-se pela repressão às organizações de esquerda, chegando a proibir as manifestações do dia 1º de Maio de 1931. (...) em 1937, já reconciliado com Vargas, apoiou-o em seus ataques a Flores da Cunha. Em novembro declarou-se a favor do golpe do Estado Novo, através do qual Vargas fechou o Congresso e cancelou as eleições para a sua sucessão, marcadas para janeiro de 1938. (...) Em seguida, foi nomeado embaixador no Uruguai, permanecendo no cargo até 1945”.
 DICIONÁRIO CPDOC/FGV. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/batista_luzardo>. Acesso em: 02 mar. 2018. Luzardo relatou, em entrevista ao jornal *O Globo*, uma série de realizações em consonância com “a nova orientação da diplomacia brasileira, com sua política de aproximação cada vez mais intensa dos povos da América, sob a direção do ministro Oswaldo Aranha”. Entre essas realizações, apontou a construção da nova sede da embaixada brasileira em Montevideú, chamada “Palácio do Brasil”, cuja inauguração ocorreria em janeiro de 1941. A missão cultural de Villa-Lobos também é apresentada como um de seus feitos. Cf. UM BRASIL mais amigo do Uruguai. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1940. MVL, L09-041A.

melhor desejo de bem servir ao Brasil, o embaixador Batista Luzardo foi o elemento decisivo para que transcorressem de forma auspiciosa os nossos trabalhos”.⁴¹⁰ Apesar da importante rede de sociabilidade entre músicos e intelectuais do continente, que inspirou um genuíno desejo de conhecimento mútuo, o elemento político e diplomático foi preponderante para a ida de Villa-Lobos e sua comitiva ao Uruguai (e também à Argentina, naquele mesmo ano). Nesse sentido, a correspondência entre Batista Luzardo e Villa-Lobos ilustra a sinergia entre a agenda dos compositores eruditos brasileiros – dispostos a disseminar pelo mundo a *alma musical* do país – e a política externa de Vargas, cujo regime desejava estreitar relações com os países da bacia do Rio da Prata e legitimar internacionalmente sua própria ditadura. Em carta de 10 de julho de 1940, por exemplo, o embaixador Luzardo afirmou que Curt Lange lhe prometera “auspiciosamente” a viagem, motivo pela qual “prazerosamente incito o ilustre maestro a vir até Montevideú, para aqui afirmar o alto nível cultural da arte brasileira”. Diz que Capanema concordou em oficializar a visita de Villa-Lobos e que “apadrinhou” a ideia, proposta “há muito” pela embaixada no Uruguai. Continua o embaixador, em linguagem americanista e grandiloquente:

Nesta hora em que se faz imperativa a necessidade de aumentarmos o intercâmbio continental das coisas e dos homens de real prestância, nesta hora de um indiscutível crepúsculo da cultura europeia, nesta hora em que o atlântico sul se faz um verdadeiro refúgio artístico do universo – ninguém mais indicado do que o Prof. Villa-Lobos para, em nome do Brasil, inaugurar nestas bandas do Prata o ciclo das afirmações americanas na grande arte da Música, linguagem universal que emprestaria ao mundo o exemplo de nosso amor pela fraternidade humana.⁴¹¹

No entanto, Villa-Lobos solicitou a Curt Lange, meses antes da viagem, que ele conseguisse contratos para músicos brasileiros atuarem como solistas no Uruguai durante a visita, “atendendo a que o governo não lhes pagará suficientemente para indenizá-los do

⁴¹⁰ Complementa Renato Almeida: “Seja dito ainda que o governo do Uruguai não teve especiais deferências pela Missão Cultural, devendo-se exclusivamente à Embaixada do Brasil as iniciativas e realizações para que cumpríssemos as incumbências que nos haviam sido cometidas”. Cf. Relatório da Missão Cultural ao Uruguai, op. cit.

⁴¹¹ Carta de Batista Luzardo para Heitor Villa-Lobos. Montevideú, 10 jul. 1940. MVL, Correspondência, pasta Batista Luzardo, cód. FE 2697.

prejuízo que os mesmos terão aqui nas suas atividades artísticas”.⁴¹² Apesar do apoio entusiástico de Luzardo e da chancela de Capanema, a complementação financeira da viagem fora requerida ao representante uruguaio da empreitada.

Vários jornais brasileiros e uruguaio celebraram a visita da comitiva, chamada de “Embaixada Musical”, formada pela cantora Ruth Valadares Corrêa, o violoncelista Iberê Gomes Grosso, os pianistas Arnaldo Estrela, José Vieira Brandão e Gazzini de Sá e os violonistas Oscar Borgerth e Arminda Neves d’Almeida. À exceção de Gazzini de Sá e Oscar Borgerth, todos os demais lecionavam na Sema, dirigida por Villa-Lobos. João Itiberê da Cunha, crítico musical do *Correio da Manhã*, afirmou: “Ninguém de juízo assente poderá negar a utilidade e a importância dessas missões artísticas que levam para fora das nossas fronteiras um pouco do Brasil educado e digno de ser aplaudido”.⁴¹³ O jornal *A Nação*, de Porto Alegre, também comentou em tom triunfalista a visita da missão cultural: “Mais do que o próprio livro, [...] ninguém melhor do que a música conseguiu se embrenhar na massa, devassando os continentes e aproximando a sensibilidade universal”. Alberto André, que assina o artigo, afirmou que o intercâmbio animava a aproximação entre brasileiros e uruguaio, e que “a nossa propaganda no estrangeiro não pode deixar de valer-se dessa arte maravilhosa que vai logo ao coração. [...] Agora é Villa-Lobos que leva a mensagem da alma e da paixão brasileiras ao Prata”.⁴¹⁴

A “Embaixada Musical” passou em Montevideu algo em torno de quinze dias do mês de outubro de 1940. A programação envolveu três concertos de câmara com os músicos brasileiros e dois concertos sinfônicos – nos quais Villa-Lobos regeu a orquestra do Sodre. Além disso, Villa-Lobos apresentou três conferências, nas quais promoveu o programa de educação cívico-musical liderado por ele e abordou o uso do folclore pela música do continente americano.⁴¹⁵ O compositor foi apresentado pela imprensa uruguaia como “el

⁴¹² Apud ARCANJO JR., Loque. A correspondência entre Heitor Villa-Lobos e Francisco Curt Lange..., op. cit., p. 127.

⁴¹³ “Um Brasil que se aplaude é algo considerável e, por isso, o gesto do Ministro Gustavo Capanema merece desde já os maiores louvores”. CUNHA, João Itiberê da Cunha (JIC). Embaixada Artística a Montevideu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1940. MVL, L09-014I.

⁴¹⁴ ANDRÉ, Alberto. Villa-Lobos no Uruguai. *A Nação*, Porto Alegre, 2 out. 1940. MVL, L09-021E.

⁴¹⁵ As conferências intitularam-se: “A música a serviço da educação cívico-social”, “As vantagens do controle e da uniformidade do ensino cívico-musical” e “O folclore como base da formação fisionômica da música artística

músico más grande de América".⁴¹⁶ Ao final de sua visita a Montevideu, em 27 de outubro, Villa-Lobos ofereceu uma "lição prática" de seu método de ensino ao reger cerca de 600 alunos de escolas públicas da capital. Tal como em tantas apresentações orfeônicas ocorridas no Rio de Janeiro, os escolares fizeram vocalizações diversas, "imitando o som do vento, as ondas do mar, os fogos de pirotecnia".⁴¹⁷ Passaram depois para apresentações a quatro e cinco vozes, em que alguns alunos interpretaram obras folclóricas brasileiras, além da canção *Uruguai-Brasil*, escrita por Villa-Lobos a bordo do vapor Pedro II, enquanto se dirigia para Montevideu com sua embaixada artística.⁴¹⁸ Ao fim, a comitiva brasileira recebeu os cumprimentos do embaixador Batista Luzardo, sacramentando a comunhão entre a política e a música.

De Montevideu, os músicos partiram para Buenos Aires, onde igualmente cumpriram programação oficial. A visita da comitiva à capital argentina – que envolvia uma apresentação de Villa-Lobos no Teatro Colón – também foi intermediada por Batista Luzardo. Em telegrama do dia 8 de outubro de 1940, o chanceler Oswaldo Aranha solicitou ao então embaixador do Brasil no Uruguai: "Peço-te conseguires Villa-Lobos vá Buenos Aires o que seria grande conveniência para nós. Poderias entender-se com Aníbal melhor maneira organizar essa viagem". Luzardo respondeu que seria muito útil estender a visita dos músicos à Argentina, que ocorreria no mesmo período de uma exposição de livros brasileiros, ambas as atividades custeadas pelo Itamaraty. Graças a um acordo com as autoridades locais, o Teatro Colón estaria, mais uma vez, à disposição de Villa-Lobos.⁴¹⁹

interamericana". Cf. VENDRÁ el maestro Villalobos [sic] al frente de una embajada artística brasileña. *El Plata*, Montevideu, data ilegível. MVL, L12-003B.

⁴¹⁶ LLEGÓ ayer el Maestro Villa-Lobos, el músico más grande de América. *El Debate*, Montevideu, 10 out. 1940. MVL, L12-004H.

⁴¹⁷ DE LO que son capaces los niños. *La Tribuna Popular*, Montevideu, 28 out. 1940. MVL, L12-029M. Conforme o mesmo artigo, os ensaios prévios foram dirigidos por Arminda Villa-Lobos e Gazzi de Sá.

⁴¹⁸ DE LO que son capaces los niños..., op. cit. e VILLA-LOBOS, sua obra [catálogo], op. cit., p. 278.

⁴¹⁹ O conjunto de telegramas entre Oswaldo Aranha, Batista Luzardo e outros funcionários do Itamaraty sobre esse assunto está no Fundo Oswaldo Aranha, no CPDOC/FGV, cód. AO cp 1940.10.08.

3.1.2 Villa-Lobos e o intercâmbio artístico entre a Argentina e o Brasil

Antes da visita da missão cultural à Argentina, entre outubro e novembro de 1940, Villa-Lobos havia estado naquele país cinco anos antes, por ocasião da visita oficial de Getúlio Vargas. Em 1935, o fato não passou despercebido na imprensa brasileira: o *Jornal do Brasil* publicou carta não assinada dizendo que Villa-Lobos chegou a Buenos Aires semanas antes da chegada de Getúlio Vargas e voltou ao Brasil semanas depois. Isso caracterizaria uma viagem independente, sob os auspícios do prestigiado Teatro Colón, e não sob o guarda-chuva do presidente brasileiro: “o nosso maestro foi *exclusivamente* convidado pela Empresa artística do Colón (...) E foi assim que os concertos tiveram início, em plena ausência do ilustre sr. Dr. Getúlio Vargas em Buenos Aires”.⁴²⁰ Teria a carta sido escrita pelo próprio Villa-Lobos? O mesmo documento dizia que “o nosso querido maestro correspondeu, gostosamente, ao convite honroso, espontâneo, inesperado, imprevisto de uma empresa estrangeira, para realizar concertos de orquestra, em Buenos Aires, e partiu sozinho...”. A carta também alvejou a “imprensa indígena”, maledicente, que insinuaria que Villa-Lobos dependia de Getúlio para se apresentar no Colón, uma das mais prestigiosas instituições culturais da América do Sul.⁴²¹ O artigo expõe, mais uma vez, o mal-estar que rondava Villa-Lobos: a significativa dependência do mecenato público *versus* a busca pelo reconhecimento institucional e por uma carreira independente.

É fato que o Teatro Colón contratou Villa-Lobos em 1935.⁴²² Mas o convite foi expedido graças à articulação diplomática – que envolvia o Ministério das Relações Exteriores da Argentina, a Embaixada da Argentina no Brasil e o Itamaraty – responsável pela programação cultural em torno da visita de Getúlio Vargas, a qual incluía reuniões comerciais, uma conferência sul-americana de futebol, exposição e feira pecuária e exposições de artes plásticas. Em ofício ao chanceler brasileiro José Carlos de Macedo Soares, o embaixador argentino no Brasil, Ramón Carcano, afirmou:

⁴²⁰ MAESTRO VILA Lobos [sic]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1935. MVL, L05-071B. Grifo no original.

⁴²¹ *Ibidem*, loc. cit.

⁴²² O contrato original, sob a guarda do Museu Villa-Lobos, informa que o compositor recebeu 2 mil pesos argentinos em honorários e 500 pesos de ajuda de custo para a estadia, ocorrida entre 1º e 31 de maio de 1935. O contrato previa dois concertos, um deles com a montagem do balé *Uirapuru*. Cf. Contrato entre o Teatro Colón (Buenos Aires) e Heitor Villa-Lobos. Buenos Aires, 27 abr. 1935. MVL, Outros Documentos Textuais, HVL 03.03.02, D. p/Contratos, pasta 1.

Durante a permanência em Buenos Aires do senhor Presidente doutor Vargas, a grande orquestra do Colón oferecerá concertos públicos de música brasileira, dirigida pelo maestro Villa-Lobos. O maestro será contratado a efeito, e deverá ir a Buenos Aires com a antecipação suficiente.⁴²³

Villa-Lobos desembarcou em Buenos Aires na noite do dia 1º de maio de 1935, a bordo de um hidroavião da empresa Condor. Foi recebido por expoentes do meio musical argentino, como o diretor do Teatro Colón, Athos Palma, além dos compositores Carlos López Buchardo e Cirilo Grassi Diaz.⁴²⁴ Vargas chegaria em meados do mês e permaneceria na Argentina por duas semanas. O pretexto da viagem era retribuir a visita anterior do presidente Augustín Pedro Justo ao Rio de Janeiro. Segundo Lira Neto, “o Itamaraty se lançara em um esforço sistemático para que os vizinhos da bacia do Prata adotassem uma atitude anticomunista e antissoviética”, evitando aproximações com aquele regime.⁴²⁵ A viagem oficial também visava aprofundar a política de aproximação de Vargas com os países vizinhos. Villa-Lobos e a comissão organizadora da visita de Vargas, pelo visto, fizeram o possível para que a viagem do músico não fosse associada à de Vargas; antes de sua chegada a Buenos Aires, por exemplo, o jornal portenho *Notícias Gráficas* afirmou que, “a fim de dirigir alguns concertos sinfônicos no Colón e *coincidindo* com a visita do presidente Vargas ao nosso país, chegará em alguns dias o celebrado compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos”.⁴²⁶

O chefe da Sema foi recepcionado pela imprensa e por parte da sociedade argentina como a maior sumidade do continente na área musical. Alguns jornais o trataram como um verdadeiro messias da música brasileira.⁴²⁷ Além disso, recebeu homenagens e condecorações de algumas instituições argentinas. De modo geral, e com poucas considerações críticas sobre

⁴²³ Ofício da Embaixador da Argentina no Brasil, Ramón Carcano, para o Ministro das Relações Exteriores, José Carlos de Macedo Soares. Rio de Janeiro, 15 jan. 1935. Índice: Visita del Exmo. Sr. Presidente Vargas. 430.(42)(41). AHI-RJ, Embaixada do Brasil em Buenos Aires, loc. 81/3/9. A programação também previa a participação de Bidu Sayão, a ser contratada pelo Teatro Colón. Por fim, documento propõe criação de comissão com funcionários do Itamaraty e da Embaixada Argentina.

⁴²⁴ LLEGÓ ANOCHE el compositor H. Villa-Lobos. *La Nación*, Buenos Aires, 2 maio 1935. MVL, L05-015C.

⁴²⁵ NETO, Lira. *Getúlio (1930-1945): do governo provisório à ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013, p. 155.

⁴²⁶ LA PERSONALIDAD del compositor Héctor Villalobos [sic]. *Notícias Gráficas*, 25 abril 1935. MVL, L05-023A. Grifo meu.

⁴²⁷ Alguns exemplos disso podem ser conferidos no capítulo 1, seção 1.1.

aspectos de sua obra, a recepção da imprensa foi bastante positiva. “Em seu trabalho de compositor”, anotou o portenho *Libertad*, “evidenciou mais uma vez o maestro brasileiro que não em vão sua fama transpôs já há algum tempo as fronteiras deste continente”.⁴²⁸ No primeiro concerto – dos três em que conduziu a orquestra do Colón –, na noite de 4 de maio, Villa-Lobos regeu, entre outras obras, o poema sinfônico *Amazonas*. O periódico *Crítica* o chamou de “novo Stravinsky”. E acrescentou:

Com o maestro Villa-Lobos, a música brasileira supera o folclorismos e se eleva, com suas criações, à universalidade, etapa última a que deve tender todo movimento artístico se não quer se limitar a morrer em um localismo estreito. *Faz falta um Villa-Lobos argentino para cumprir esta etapa fundamental*. Esperemos que alguma vez chegue, superando o ambiente pequeno de nosso mundinho de músicos oficiais, aderidos a conservatórios, teatros e cátedras do Estado, e que se imponha ao público, apesar deles, como o fez o eminente compositor brasileiro neste festival.⁴²⁹

O periódico *Democracia*, por sua vez, afirmou que a visita de Villa-Lobos teria resultado na assinatura de convênios de intercâmbio cultural entre os dois países, sem citar a articulação oficial das chancelarias argentina e brasileira que tornou possível as visitas de Getúlio e do compositor. Segundo o jornal, estava prevista a visita do Orfeão de Professores do Distrito Federal à Argentina,⁴³⁰ e em princípios de 1936 viria ao Brasil a orquestra estável do Teatro Colón. As visitas seriam pagas pelos governos anfitriões. Villa-Lobos, com a viagem a Buenos Aires, vinculou seu nome a “esta grande obra de aproximação espiritual argentino-brasileira”, sinal da importância estratégica da visita do compositor para a aproximação diplomática e musical entre os dois países.⁴³¹

Na noite de gala de 25 de maio, feriado nacional da Revolução de Maio, o governo argentino ofereceu, no Teatro Colón, uma pomposa recepção oficial a Vargas. Na ocasião, o compositor argentino Hector Panizza dirigiu o hino nacional brasileiro, cantado em coro em

⁴²⁸ SE REALIZÓ ayer l 2º concierto del Mtro. Villa-Lobos. *Libertad*, Buenos Aires, 12 maio 1935. MVL, L04-049C.

⁴²⁹ INTERESANTE intercâmbio cultural. *Crítica*, Buenos Aires, 3 jun. 1935. MVL, L05-065A.

⁴³⁰ Conforme documento sob a guarda do Museu Villa-Lobos, o maestro chegou a elaborar um “Plano de execução das cláusulas que tratam do intercâmbio artístico entre a Argentina e o Brasil”, e orçou a visita do Orfeão de Professores a Buenos Aires. Cf. MVL, coleção “Outros documentos textuais”, HVL 09.02.01. Contudo, ao examinar os livros de recortes do Museu e a hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, não encontrei informações sobre essas visitas recíprocas. É possível que não tenham ocorrido.

⁴³¹ *Democracia*, Buenos Aires, 30 maio 1935. [recorte]. MVL, L05-60A

“ar marcial e enérgico”,⁴³² seguido do hino argentino. E Villa-Lobos apresentou o até então inédito bailado *Uirapuru*, com coreografia de Ricardo Nemanoff e cenografia de Hector Basaldúa.⁴³³ Esta foi, sem dúvida, a obra de Villa-Lobos que recebeu os elogios mais entusiásticos da imprensa local. Segundo Paulo de Tarso Salles, *Amazonas* e *Uirapuru* – as duas obras de maior destaque nos concertos de Villa-Lobos em Buenos Aires – são dois de seus maiores êxitos como compositor.⁴³⁴ Na noite de gala em homenagem a Vargas, *Uirapuru* revestiu-se de significado especial: era a apoteose da moderna brasilidade musical em pleno Teatro Colón, um dos templos da música de concerto do continente. O jornal argentino *Última Hora*, por exemplo, afirmou sobre a obra:

Seu trabalho em *Uirapuru* é simplesmente um sucesso, porque maravilhoso. Essa sugestão da selva misteriosa e plena de ruídos estranhos; essa ansiedade dos aborígenes à espera da metamorfose do pássaro lendário, são traduzidos com uma realidade de evocação tão impressionantemente eloquente e descritiva, que somente um temperamento da concepção de Villa-Lobos pode captá-lo e expressá-lo de forma tão perfeita.⁴³⁵

No dia 11 de junho, já nos dias finais de sua visita a Buenos Aires, Villa-Lobos ministrou no Teatro Cervantes a conferência “*La música como vehículo de paz universal*”, sugestivo título que, de certa forma, resume em uma frase a ação internacionalista dos músicos-diplomatas naquele período.⁴³⁶ O documento original da apresentação, sob a guarda do Museu Villa-Lobos, lista os tópicos discutidos por Villa-Lobos, os quais – presume-se – eram defendidos como uma espécie de agenda de músicos comprometidos com a causa da educação musical. Segundo o manuscrito, havia, desde o fim da Primeira Guerra Mundial, uma queda do “gosto artístico”, provocada pelo advento da vitrola, do rádio, dos esportes e do

⁴³² COLON GOES Brazilian. *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 27 maio 1935. MVL, L05-021B

⁴³³ *Ibidem*, loc. cit.

⁴³⁴ Datadas de 1917, é muito possível, contudo, que tenham sido reescritas na França na década de 1920, quando o compositor “pressentiu a oportunidade de realizar algo que correspondesse à expectativa do público parisiense, servindo-se de imagens exóticas das terras brasileiras”. SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009, p. 25. Segundo o catálogo de obras de Villa-Lobos, *Amazonas* estreou mundialmente em Paris, em 30 de maio de 1929, e o *Uirapuru* estreou em Buenos Aires, na noite de gala em homenagem a Getúlio (25 de maio de 1935). VILLA-LOBOS, sua obra [catálogo], op. cit., p. 25 e 35.

⁴³⁵ “UIRAPURU” és un balé suggestivo del maestro brasileño Villa-lobos. *Última Hora*, Buenos Aires, 26 maio 1935. L05-035A.

⁴³⁶ VILLA-LOBOS, Heitor. *La música como vehículo de paz universal* [manuscrito]. MVL, coleção “Outros Documentos Textuais”, HVL 04.06.01. A conferência ocorreu no Teatro Cervantes, e contou com a participação de autoridades do Conselho Nacional de Educação da Argentina e de diretores e professores de escolas públicas da capital.

carnaval. O antídoto – pregou Villa-Lobos – era o “processo de educação nas escolas públicas e particulares, nos distintos centros proletários e nos meios sociais de diferentes categorias”.

Lastreado em sua experiência no Rio de Janeiro, o compositor exortou os professores argentinos, o público-alvo de sua palestra, “a fim de se congregarem em torno de um novo plano de educação cívico-artístico, e transmitir a seus alunos, como verdadeiros e abnegados psicólogos, com fé, intenção e entusiasmo”. Em outras palavras – tal como faria novamente em Praga, no ano seguinte –, Villa-Lobos colocou-se como um missionário internacional da educação cívico-musical, a pregar aos professores do país vizinho as boas novas sob os seus cuidados no Brasil. Por fim, o músico defendeu a tese das “vantagens do intercâmbio artístico como principal elemento de ação para unificar solidamente o temperamento dos povos, favorecendo a crença da PAZ UNIVERSAL”.⁴³⁷ Villa-Lobos, assim como vários outros músicos de sua época, atribuía às artes o papel crucial de melhorar o entendimento entre os povos, e, às vésperas de uma nova guerra mundial, desejava a existência de um mundo mais harmônico.

Em 1941, ao produzir o já mencionado pequeno perfil autobiográfico, Villa-Lobos escreveu uma linha do tempo, em terceira pessoa, na qual pontuou episódios importantes de sua vida. Sobre o ano de 1935, ele registrou:

Em 1935 (47 anos de idade) – Continuando seu plano de campanha de educação nacional de música, realizou e dirigiu uma demonstração Orfeônica de 30.000 escolares e mil músicos de bandas militares, por ocasião do Congresso Nacional de Educação. (...) Foi contratado pelo Teatro Colón de Buenos Aires (...).⁴³⁸

Villa-Lobos retornaria à Argentina em 1940, 1946 e 1952, quase sempre por meio de um *consórcio* entre o Estado (diplomacia e instituições governamentais) e instituições culturais privadas. Após sua morte, em 1959, o Museu Villa-Lobos, por meio da diretora Arminda Villa-Lobos, nomeou o musicólogo José María Fontova delegado do Museu na Argentina. Fontova ajudou a difundir – por meio da imprensa e de exposições e concertos – a obra e o legado de Villa-Lobos em seu país, participou do júri de alguns concursos anuais

⁴³⁷ Ibidem, loc. cit. Termo “paz universal” em caixa-alta no original.

⁴³⁸ VILLA-LOBOS, Heitor. Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos..., op. cit., p. 14-15.

promovidos pelo Museu no Rio de Janeiro e ajudou a construir sua memória *post-mortem*. Além disso, a série bibliográfica *Presença de Villa-Lobos*, organizada e publicada pelo Museu Villa-Lobos, sob a direção de Arminda, reuniu, entre intelectuais de diversos países e orientações artísticas, artigos de vários compositores e estudiosos argentinos, em que quase sempre o *americanismo* de Villa-Lobos constituía um dos principais valores de sua obra.

Na seara das sociabilidades, Villa-Lobos constituiu com o crítico musical Gastón Talamón (1883-1956) e, posteriormente, com o renomado compositor Alberto Ginastera (1916-1985) uma importante aliança no mundo musical. Talamón visitou o Brasil em 1944, pontificou sobre o crescente valor da música americana no cenário internacional e foi mais um dos estudiosos a canonizar a obra de Villa-Lobos. Procurou agenciar viagens posteriores do brasileiro à Argentina – foram várias tentativas, tendo sido bem-sucedidas as viagens de 1946 e 1952 –, e para tanto buscou interlocução com figuras do campo político, como secretários do governo Juan Domingo Perón (1946-1955) e o embaixador do Brasil na Argentina, João Batista Luzardo (1892-1982) – padrinho de casamento de Perón, entusiasta do americanismo no campo político e um dos ícones do autoritarismo político no Brasil.⁴³⁹

3.2 O ensino musical escolar e a propaganda via rádio: Villa-Lobos na Europa (1936)

Na manhã de 4 de abril de 1936, os céus do Rio de Janeiro foram tomados pelo *Hindenburg*, o mastodôntico e lendário dirigível alemão. Para a aterrissagem, o governo brasileiro mandara construir, ao custo de 15 mil contos de réis, um hangar na base aérea de Santa Cruz, no qual uma aglomeração de curiosos aguardava a chegada do dirigível. As maravilhas técnicas do *Hindenburg* foram elogiadas pelo titular da pasta de Aviação, Marques dos Reis, que declarou a *O Jornal* ter recebido de Joseph Goebbels, poderoso ministro da Propaganda alemão, um convite para assistir aos jogos olímpicos de Berlim: “Poderei, assim, experimentar pessoalmente a grande sensação que deve ser uma viagem transatlântica a bordo desse colosso”.⁴⁴⁰ A imprensa carioca não poupou elogios às qualidades técnicas do

⁴³⁹ Ver, por exemplo, Carta de Gastón Talamón para Villa-Lobos, [c. 1947], MVL, Correspondência, pasta Gastón Talamón, código: FE 1611.

⁴⁴⁰ O ‘HINDENBURG’ amanheceu ontem nesta capital. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1936. MVL, L06-014A.

Hindenburg – com o dobro da capacidade de passageiros do *Graf Zeppelin*, outra criação alemã, e dotado de notável estabilidade no ar – e publicou a lista de 37 personalidades que cruzariam o Oceano Atlântico a bordo do dirigível.

Entre um banqueiro britânico, um remador argentino a caminho dos jogos olímpicos de Berlim, o bispo das ilhas Malvinas, industriais alemães e uma felizarda estadunidense em viagem de volta ao mundo, estava Heitor Villa-Lobos. A caminho de Praga, onde apresentaria, num congresso internacional de educação musical, as diretrizes de sua ação à frente da Sema, o maestro visitaria posteriormente Berlim, Barcelona, Paris e Viena. Em entrevista após o retorno ao Brasil, Villa-Lobos declarou ao *Diário Carioca*: “Encontrei a Europa inquieta, vivendo sob o pesadelo da próxima guerra. Todos têm a convicção de que o novo cataclisma virá dentro em breve e essa expectativa gera uma mentalidade trágica, de quase perpétuo pesadelo”. Estupefato sobre a experiência do compositor no dirigível alemão, o jornal afirmou: “A maravilhosa travessia aérea deixou-o ainda mais lírico e arrebatado, na contemplação do domínio do homem sobre a matéria, através da técnica”.⁴⁴¹

Antes do trágico acidente que em maio de 1937 o destruiu por completo – 36 pessoas, entre tripulantes e passageiros, morreram durante a tentativa de aterrissagem em Nova Jersey, nos Estados Unidos –, o *Hindenburg* simbolizou o orgulho técnico e industrial alemão. A superioridade tecnológica do país de Hitler fascinava uma parcela significativa do alto oficialato e das elites políticas e econômicas brasileiras, encantadas com o modelo de modernização conservadora oferecido pela Alemanha desde o processo de unificação, em 1870. O “paradigma do germanismo”⁴⁴² atraiu setores das forças armadas do Brasil e foi forte concorrente da Política da Boa Vizinhança. O poder crescente da Alemanha e sua ameaça sobre a hegemonia dos Estados Unidos nos países da América do Sul deu ao presidente Getúlio Vargas um poder de barganha que lhe permitiu negociar de forma pendular com os dois países, criando uma estratégia de *equidistância pragmática*.⁴⁴³ Nos anos anteriores à

⁴⁴¹ TEVE complexo êxito a missão de Villa-Lobos na Europa. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1936. MVL, L06-028A.

⁴⁴² TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil...*, op. cit., p. 10.

⁴⁴³ BETHELL, Leslie. Prefácio: Gerson Moura (1939-1992). In: MOURA, Gerson. *Relações exteriores do Brasil (1939-1950): mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial*. Brasília: FUNAG, 2012, p. 17. Segundo Gerson Moura, p. 36 do mesmo livro: “Na América Latina o interregno de 1919-1939 se caracterizou por um declínio na influência britânica e um crescimento na influência

Segunda Guerra Mundial, um intenso fluxo comercial com a Alemanha – na qual os alemães vendiam produtos manufaturados e adquiriam café, algodão, arroz, tabaco e laranja nacionais – fez do Brasil o principal parceiro comercial daquele país na América do Sul. Até a eclosão da guerra, quando a pressão dos Aliados forçou um alinhamento incondicional aos Estados Unidos, prosperou uma parceria econômica entre o Brasil e a Alemanha, com desdobramentos nas relações diplomáticas e culturais.

O universo da música erudita brasileira, efetivamente, pagava tributo à tradição musical alemã desde o século XIX. Para alguns dos principais compositores e críticos do Brasil, a Alemanha era tida como modelo para uma almejada modernização da cultura musical nacional. Alberto Nepomuceno, por exemplo, passara em Berlim alguns anos de formação (1891-1894), nos quais atualizou seus métodos de composição. Segundo Avelino Romero Pereira, a Alemanha ganhara respeito de parte da intelectualidade brasileira por sua vitória na guerra franco-prussiana, com loas à técnica e ao industrialismo como motores de uma modernidade pretendida pela República. Ao voltar para o Brasil, já como diretor do Instituto Nacional de Música, Nepomuceno buscou implementar uma série de reformas no ensino com o intuito de privilegiar a criação e a execução de música instrumental (sinfônica e de câmara), considerada a “música elevada” e “pura” por excelência, contra a tradição operística, tida como algo menor.⁴⁴⁴ Além disso, no início do século XX, as obras de Bach, Beethoven, Brahms e Wagner eram consideradas – junto das tradições francesa e italiana – o ápice da criação musical dita universal, muito embora a ópera italiana estivesse caindo em desgraça entre os defensores da modernização da música local, por ser tida como ultrapassada e excessivamente sentimentalista.⁴⁴⁵

alemã e estadunidense. Do ponto de vista ideológico, três correntes principais – liberalismo, fascismo e socialismo – lutavam pelos corações e mentes dos povos latino-americanos. Mas do ponto de vista da influência política e econômica, a Grã-Bretanha defendia sua posição, enquanto Estados Unidos e Alemanha eram relevantes na medida em que o crescimento de seu sistema de poder os colocava em posições antagônicas perante as nações latino-americanas”.

⁴⁴⁴ PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007, p. 74.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, loc. cit.

Mas não era só na seara artística que a tradição musical alemã servia de inspiração: na área da educação cívico-musical, o canto coral era visto como o mais eficaz método de ensino. De acordo com Arnaldo Contier, o projeto de Villa-Lobos para o canto orfeônico fora traçado “nos exemplos alemães, por ocasião de suas visitas a algumas cidades da Alemanha nos anos 1920. Lá, ele havia assistido a diversas concentrações corais, reunindo, aproximadamente, 20 mil pessoas”.⁴⁴⁶ Ao analisar a experiência do canto coral nas escolas de São Paulo nos anos 1920, Contier cita o caso de João Gomes Junior, um dos idealizadores desse projeto, que “exaltava os conjuntos corais alemães como modelos a serem importados pelos regentes brasileiros, dada a perfeição técnica e a disciplina destes”.⁴⁴⁷ Com efeito, o canto coletivo como elemento de disciplina e esforço coletivo era defendido por alguns intelectuais devotados à causa, como Mário de Andrade. Villa-Lobos, com base no exemplo da Alemanha, chegou a afirmar:

O canto coletivo [...] pareceu-me digno de ser experimentado nesse sentido, conhecido como é o papel que coube ao canto para a implantação, na Alemanha, de uma disciplina que chegou a se tornar o estado d’alma de um povo inteiro. Por que não experimentá-lo no Brasil, país em que o povo é dotado de invulgar sentimento musical e acentuado temperamento artístico? *Todos os povos fortes* [teria dito Roquette Pinto, citado por Villa-Lobos] *sabem cantar em coro*.⁴⁴⁸

Também segundo Contier, o canto coral foi ainda mais disseminado na Alemanha com a ascensão do nazismo, e o evidente teor nacionalista da prática chamou a atenção de intelectuais brasileiros. Para o historiador, muito embora o ensino coletivo de canto com finalidades cívicas fosse comum em países democráticos e autoritários – como Estados Unidos, França, Hungria, Alemanha e União Soviética, entre outros –, foi nos regimes autoritários que ele mereceu maior atenção por parte do Estado. Dessa forma, a música, tida até então como algo “puro” e “assemântico”, passou a ser exaltada “como um recurso para disciplinar as multidões, canalizando todas as emoções ou sentimentos numa espécie de *êxtase cívico*”.⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ CONTIER, Arnaldo. *Brasil Novo...*, op. cit., p. 251.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 239-240.

⁴⁴⁸ ABREU, João de. Villa-Lobos. *O Jornal*, 13 fev. 1936. MVL, L06-005B.

⁴⁴⁹ CONTIER, Arnaldo. *Brasil Novo...*, op. cit., p. 284, grifo do autor.

Foi nesse contexto que Villa-Lobos participou, junto com o diretor do Instituto Nacional de Música, Antônio de Sá Pereira, do I Congresso Internacional de Educação Musical, ocorrido em Praga, em 1936. Na verdade, Villa-Lobos chegou em Praga após o fim do congresso; a participação na programação coube a Sá Pereira, fato que não passou incólume na imprensa.⁴⁵⁰ Em *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*, Villa-Lobos afirmou que, “designado pelo presidente da República”, visitou escolas de Praga na companhia de Sá Pereira, nas quais teriam feito “experiências de aplicação dos nossos métodos, obtendo resultados maravilhosos, pois conseguimos que os meninos cantassem em português canções nossas após reduzido número de ensaios”.⁴⁵¹ Oficialmente, os dois foram designados pelo Ministério da Educação e Saúde, chefiado por Gustavo Capanema, e a designação do compositor foi assinada por Getúlio Vargas em 20 de março.⁴⁵² Além disso, a viagem dos dois brasileiros ao exterior foi possibilitada também pela gestão do Serviço de Cooperação Intelectual do Itamaraty, sob a chefia de Idelfonso Falcão,⁴⁵³ o que indica uma atuação articulada entre órgãos e ministérios em prol da difusão da música brasileira no exterior.

Em entrevista posterior à imprensa brasileira, Villa-Lobos apresentou os tópicos da conferência que ministrou em Praga após o congresso, e na qual propagandeou o programa de educação cívico-musical implementada por ele nas escolas do Rio de Janeiro. Entre eles, abordou a “música como elemento indispensável à vida espiritual”; a “educação musical como meio de desenvolvimento do sentimento de civismo”; “métodos especiais para o desenvolvimento do espírito crítico do aluno em matéria de arte musical”; e “a educação

⁴⁵⁰ O *Correio da Manhã*, por exemplo, fez troça do atraso do compositor: “Cabeleira ao vento, nervoso, fumando mais do que um turco, o maestro Villa-Lobos preparou-se para representar a Prefeitura carioca no anunciado Congresso de Cultura Musical que se realizaria em Praga. Toda a sua atividade, na primeira quinzena de março último, foi absorvida nesse serviço exaustivo. Afinal, metido no Zeppelin, voou o ilustre compositor e regente até a Europa, onde forçou a marcha, rumo da metrópole tcheco-slovaquia [sic]. Lá chegando, porém, passou pela surpresa de saber que o dito Congresso, desde 9 do mês corrente, se encontrava encerrado. A essa hora, vagueando pelos becos da velha capital do Reino da Boêmia e parando diante da Torre do Relógio, cujas lendas evocará para alguma serenata, o maestro cismará na sabedoria popular que aconselha mais vagar quando se tem pressa [...]”. VIAGEM perdida. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1936. MVL, L06-015B.

⁴⁵¹ VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*, op. cit.

⁴⁵² Cf. MVL, Coleção “Outros Documentos Textuais”, pasta 25, HVL 04.07.01.

⁴⁵³ FALCÃO, Idelfonso. Congressos que interessam ao Brasil. *Careta*, Rio de Janeiro, 23 maio 1936. MVL, L06-026D.

musical como meio de confraternização e como veículo de paz entre as nações”.⁴⁵⁴ Nas palavras de Villa-Lobos, a atuação dele e de Sá Pereira em Praga foi um sucesso, declaração que foi ecoada por diversos jornais brasileiros. Ao *Diário da Noite*, afirmou que os europeus presentes no congresso “unanimemente concordaram em que o processo de educação musical do Brasil é o mais adiantado que qualquer outro dos adotados no Velho Mundo”.⁴⁵⁵ A viagem à Europa serviu como uma forma de propaganda do programa educativo de Villa-Lobos, que definiu dois objetivos: formar o “bom gosto musical nas massas” e públicos para as salas de concertos – o problema da “ocupação dos artistas” seria assim resolvido. Nas palavras de Villa-Lobos:

Durante minha rápida excursão aérea por diversos países da Europa, tive a ocasião de expor às autoridades musicais dessas nações o sistema de educação musical do Brasil que consiste na formação do bom gosto musical nas massas, ao invés – como acontece nos países europeus – de constituir elites dos alunos dos conservatórios que, com exceção de poucos, encontram grandes dificuldades para achar trabalho. [...] Se as massas forem ensinadas nas escolas a apreciar a boa música, o problema da ocupação dos artistas seria facilmente resolvido porque se poderia contar com maiores públicos, que assistiriam aos concertos voluntariamente e não seria necessário que o Estado subvencionasse os teatros, nem auxiliasse os artistas. [...] Indiscutivelmente, as três pedras angulares da educação brasileira no momento atual: a disciplina, o civismo e a arte que constitui o sistema mais avançado que possui no mundo.⁴⁵⁶

O mesmo otimismo foi entoado por Idelfonso Falcão, que conclamou os leitores da revista *Careta* a se orgulhar do feito dos delegados brasileiros: “Toda aquela gente que acompanhou os labores do Congresso e ouviu depois o maior compositor da América [...] deixou, pelo menos, de ignorar que havia por esta latitude um país com o nome de Brasil e onde também se procurava difundir a cultura musical”.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ UMA INOVAÇÃO radiofônica interessante. *A Nota*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1936. MVL, L06-028C. O tema da música como “veículo de paz”, como vimos na seção anterior, já havia sido tratado na visita do maestro à Argentina, em 1935.

⁴⁵⁵ VILLA-LOBOS, em Paris, fala do Brasil. *Diário da Noite*, 4 jun. 1936. MVL, L06-027D.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, loc. cit.

⁴⁵⁷ FALCÃO, Idelfonso. Congressos que interessam ao Brasil. *Careta*, Rio de Janeiro, 23 maio 1936. MVL, L06-026D.

Arnaldo Contier, que analisou os anais do congresso de Praga, afirma que uma das resoluções aprovada em assembleia ressaltou a importância do ensino obrigatório de canto coral no ensino básico; porém, dentre todos os textos publicados,

somente o de Villa-Lobos pregava a aliança entre o canto coral e a política como uma estratégia para se divulgar, às grandes concentrações humanas, as noções de civismo e disciplina. Além disso, em nenhum artigo da época se considerou o canto coral como um recurso político na defesa da unidade nacional, como o fez Villa-Lobos.⁴⁵⁸

Embevecidos pela boa recepção na capital da Tchecoslováquia, Villa-Lobos e Sá Pereira partiram para a capital alemã. Embora Villa-Lobos não o tenha dito nas muitas entrevistas concedidas sobre o assunto, é muito plausível afirmar que a ida de ambos à Alemanha tenha ocorrido por iniciativa de José Joaquim Moniz de Aragão, responsável pela legação do Brasil em Berlim.⁴⁵⁹ Moniz de Aragão produziu relatórios entusiásticos sobre as mudanças promovidas por Hitler; antisemita e anticomunista, ele “brindava seus superiores do Brasil com preciosas informações que obtinha no quartel da Gestapo”,⁴⁶⁰ a polícia política do nazismo. O diplomata também foi um dos principais responsáveis articuladores, no Itamaraty, de programas de intercâmbio cultural entre a Alemanha e o Brasil. Germanófilo convicto, Moniz de Aragão discursou em 1936, na inauguração do Instituto para Portugal e Brasil da Universidade de Berlim, a favor de uma relação forte entre os dois países. Para ele, a formação cultural do Brasil era “puramente europeia”:

⁴⁵⁸ CONTIER, Arnaldo. *Brasil Novo...*, op. cit., p. 309.

⁴⁵⁹ Em carta de 7 de maio de 1936, por exemplo, Moniz de Aragão afirma: “A Legação do Brasil tem a honra de confirmar o pedido que fez ao Ministério dos Negócios Estrangeiros sobre o maestro brasileiro prof. Villa-Lobos que se relaciona com o desenvolvimento do intercâmbio de cultura artística e musical entre o Brasil e a Alemanha” (...). Carta de Moniz de Aragão para Heitor Villa-Lobos, Berlim, 7 maio 1936. MVL, Correspondência. Em outra carta, de 30 de maio, o representante do Brasil escreveu: “Você saiu daqui há alguns momentos e já tendo saudades por motivo de sua partida relembrando os bons momentos que me foi dado gozar de sua companhia e da linda noite de arte que V. nos proporcionou. Conforme prometi, verifiquei que a sua encomenda foi obtida em melhores condições e assim posso remeter o incluso cheque que espero tenha a sua aprovação”. Carta de Moniz de Aragão para Heitor Villa-Lobos, Berlim, 30 maio 1936. MVL, Correspondência, pasta Legação do Brasil [Alemanha], cód. FE 2488.

⁴⁶⁰ MORAIS, Fernando. *Olga*. 17ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 146. Sua gestão foi fundamental para a deportação da judia-alemã Olga Benário, revolucionária que, a mando da União Soviética, acompanhava Luís Carlos Prestes, líder da Aliança Nacional Libertadora.

Nós de origem lusitana, e, portanto ibero latinos [sic], compreendemos e sentimos a influência da cultura germânica, desde o nosso nascimento, principalmente no Brasil. A formação cultural do Brasil e, posso afirmar, de toda a América do Sul, é puramente europeia. Infelizmente, raras vezes, escritores e conferencistas alemães chegam às nossas terras. Os que ali vão são geralmente franceses, italianos e espanhóis. Seria proveitoso, a meu ver, que um trabalho fosse feito no sentido de fomentar a troca de expoentes da nossa cultura, mesmo porque, estou certo, serviria para ser bem apreciado o acolhimento que receberiam, no Brasil, esses elementos da cultura alemã [...] Um conhecimento mais profundo, no estrangeiro, de nossa literatura em geral, como índice de nossa já elevada cultura, de nossa brilhante história cheia de páginas gloriosas, dos nossos costumes democráticos, revelando generosidade e respeito aos nossos direitos de todos, merecem continuamente do meu Governo a mais decidida atenção [...]”⁴⁶¹

De acordo com documentos encontrados por Igor Gak no Arquivo Nacional da Alemanha, as tratativas de Villa-Lobos com o Ministério do Exterior alemão começaram no dia 7 de maio, por meio de uma carta na qual o primeiro procurou viabilizar concertos e gravações em Berlim. O compositor propôs uma hora de transmissão de “músicas típicas brasileiras” com a orquestra da emissora de ondas curtas, bem como a gravação de três discos com composições próprias – *Uirapuru*, *Bachianas Brasileiras* (o documento não especifica quais delas) e *Choros n. 8*. Sugeriu também a realização de um concerto sinfônico de quase duas horas à frente da Orquestra Filarmônica de Berlim, com obras brasileiras na segunda e na terceira partes do concerto. Por fim, solicitou um cachê de 900 *Reichsmark*, o equivalente a 362 dólares ou quatro contos de réis, uma quantia considerável à época, e o pagamento dos direitos autorais sobre a gravação dos discos. Na carta ao Ministério do Exterior, Villa-Lobos propôs que os concertos e gravações fossem realizados entre 23 e 26 daquele mês. Seus pedidos foram encaminhados ao Ministério da Propaganda – responsável por controlar a transmissão no rádio no país –, que por sua vez os remeteu à apreciação da Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, que disponibilizou sua orquestra para Villa-Lobos.⁴⁶²

O prazo exíguo entre a carta e a visita pode ter frustrado os planos do compositor: o pedido para reger a filarmônica – uma das mais tradicionais da Europa – foi terminantemente

⁴⁶¹ Discurso proferido por Moniz de Aragão, Ministro do Brasil em Berlim, por ocasião da inauguração do Instituto para Portugal e Brasil, na Universidade de Berlim. AHI-RJ, Legação do Brasil em Berlim, 1936. Cita 141 obras “que foram remetidas pelo Serviço de Cooperação Intelectual, do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, para serem utilizadas e mais facilitar os estudos e o curso em língua portuguesa existente neste Instituto”.

⁴⁶² Arquivo Nacional da Alemanha, cód. PAAA R 104939. Agradeço a Igor Gak pela generosidade com que compartilhou comigo essas informações, além de traduzi-las do alemão.

negado pelo Ministério da Propaganda, por conta de um alegado período de férias que antecederia a participação da orquestra nos jogos olímpicos de Berlim. Além disso, o cachê estipulado por Villa-Lobos foi considerado demasiadamente alto pelo governo alemão, que ofereceu, em contraproposta, o valor de 300 *Reichsmarks*, sem o pagamento de direitos autorais. Ao fim e ao cabo, a atuação artística de Villa-Lobos na rádio estatal alemã resumiu-se a uma única apresentação, na qual foram executadas, por ele próprio, obras para piano de sua autoria: *Lenda do caboclo*, *Choros n. 5* e ‘Polichinelo’ (da *Prole do Bebê n. 1*). Na segunda parte do concerto, ele acompanhou ao piano a soprano Beate Rosenkretzer, que cantou as peças *Xangô*, *Nhapopê* e *Pássaro fugitivo*.⁴⁶³ Pela apresentação, o compositor acabou recebendo o cachê de 160 *Reichsmark*, conforme contrato sob a guarda do Museu Villa-Lobos.⁴⁶⁴

O concerto de 21 de maio foi transmitido pelo programa *Hora do Brasil*, junto de um discurso de Moniz de Aragão. Em outro recital, no dia 23, a voz da cantora Julieta Teles de Menezes – professora do então Instituto Nacional de Música – ecoou canções brasileiras nos aparelhos de rádio da Alemanha, em programa produzido pela rádio Cruzeiro do Sul e promovido pelo Departamento Nacional de Propaganda, a propósito do acordo de intercâmbio radiofônico entre os dois países.⁴⁶⁵

Além dos concertos, Villa-Lobos foi entrevistado por diversos jornais locais, aos quais explanou sobre o quadro musical brasileiro e o programa de ensino musical liderado por ele. O *Die Musik Woche*, por exemplo, afirmou que Villa-Lobos e Sá Pereira estavam na Alemanha “em comissão do Ministério de Educação” para “estudar a nova organização do ensino musical escolar na Alemanha”.⁴⁶⁶ O compositor fez agradinhos aos leitores locais: afirmou que, graças ao programa de educação musical, as escolas primárias do Brasil ensinam as “missas” de Beethoven, e mencionou suas *Bachianas Brasileiras*, ciclo de nove obras

⁴⁶³ O concerto foi gravado e as obras integram o disco *Villa-Lobos plays Villa-Lobos*, lançado no ano 2000 pela gravadora Sanctus.

⁴⁶⁴ Contrato entre Reichs-Rundfunk-Gesellschaft e Heitor Villa-Lobos. Berlim, 20 maio 1936. MVL, Outros Documentos Textuais, HVL 03.03.38, D. p./Contratos.

⁴⁶⁵ UMA INOVAÇÃO radiofônica interessante..., op. cit. Julieta foi acompanhada pela orquestra da referida rádio, regida por Martinez Grau.

⁴⁶⁶ ‘DIE MUSIK WOCHE’, de Berlim, entrevistou Villa-Lobos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1937. MVL, L07-004A.

compostas a partir de 1930: “O sr. Villa-Lobos compôs mesmo algumas obras típicas brasileiras, num ambiente que faz lembrar o estilo de Bach. [...] Na opinião do sr. Villa-Lobos, o músico que não se ocupa de Bach e não reconhece o seu valor não é músico”.⁴⁶⁷ O compositor também fala mal do gosto pela ópera (diz que esse “mal” só será resolvido com educação social) e elogiou o “bom exemplo” da música alemã. De acordo com *Die Musik Woche*, em trecho traduzido pelo *Correio da Manhã*,

O professor Sá Pereira é também músico e estudou longos anos na Alemanha. Esses senhores mostraram-se entusiasmados com a nova Alemanha, chegando à conclusão de que este país é favorável a todas as forças patrióticas, que também com eles quer manter relações duradouras para o bem do intercâmbio entre os povos e para a paz do mundo.⁴⁶⁸

Mediados por Moniz de Aragão, Villa-Lobos e Sá Pereira foram “levados à presença das principais autoridades do ensino da Alemanha, tendo-nos sido facilitadas todas as informações da extraordinária organização educacional desse país”, cujos dados teriam sido registrados por Sá Pereira.⁴⁶⁹ De volta ao Brasil, Villa-Lobos informou à imprensa que as relações culturais com a Alemanha estavam sendo alimentadas pelos departamentos de propaganda de cada país, o que respaldava ainda mais o caráter oficial de sua visita:

A nossa música popular, graças às retransmissões feitas, é hoje conhecida e apreciada pelo povo alemão. Ao mesmo tempo ele compreende bem o esforço desenvolvido particularmente pelo Departamento de Propaganda para tornar o Brasil conhecido e admirado no resto do mundo.⁴⁷⁰

No entanto, uma das coisas que mais chamou a atenção de Villa-Lobos – atendido pelo Departamento de Intercâmbio Internacional da Reichs-Rundfunk-Gesellschaft – foi o sistema de rádio oficial alemão, criado em 1925 como uma rede pública de estações da República de Weimar; em 1926, o Deutsche Reichpost – agência alemã dos correios – tornou-se o principal acionista da rede, integrando-se ao sistema como a instância responsável pelo recolhimento de assinaturas. A nacionalização total ocorreu apenas em 1934, e o sistema

⁴⁶⁷ ‘DIE MUSIK WOCHE’, de Berlim..., op. cit.

⁴⁶⁸ Ibidem, loc. cit.

⁴⁶⁹ UMA INOVAÇÃO radiofônica..., op. cit.

⁴⁷⁰ Ibidem, loc. cit.

passou a ser utilizado ostensivamente pelo ministério da propaganda de Goebbels, servindo aos propósitos do nazismo. O interesse de Villa-Lobos pelo sistema oficial de rádio foi tanto que, a pedido dele, o diretor-geral do departamento de intercâmbio internacional, apresentado apenas como “dr. Diettrich”, escreveu uma carta explicando o funcionamento da rede:

Vou satisfazer o seu pedido, dando breve notícia sobre a organização do rádio na Alemanha. Cada ouvinte de rádio na Alemanha que possua um aparelho receptor, paga por lei uma licença mensal de Rm. 2. Essa licença é cobrada no fim de cada mês pelo carteiro, isto é, pelo Correio Alemão. A Sociedade de Rádio do Reich recebe pela execução do programa e pelas despesas a que é obrigada com ele, na qualidade de transmissora, determinada contribuição, destinada a indenizá-la das irradiações feitas. O Correio do Reich também recebe parte da contribuição, pois compete a ele manter as estações emissoras. Está claro que estas ocasionam grandes despesas constantes, bastando considerar que o consumo de corrente elétrica de algumas estações é maior do que o de muitas cidades médias da província. Deve-se, porém, levar em conta que o Ministério de Cultura Popular e Propaganda, na qualidade de autoridade superior da Sociedade de Rádio do Reich, traça também as diretrizes políticas. As diretrizes culturais são traçadas pela Câmara de Cultura do Reich. A sociedade de Rádio do Reich, como cúpula das sociedades de rádio avulsas, incumbe realizar para que os intendentos que as dirigem sigam as instruções das autoridades competentes. É essa, em ligeiros traços, a organização do Rádio Alemão.⁴⁷¹

A carta do dr. Diettrich – cujo original está sob a guarda do Museu Villa-Lobos – foi traduzida a pedido de Villa-Lobos e amplamente divulgada pela imprensa brasileira, o que sugere uma possível intenção do compositor de estimular, no Brasil, a criação de uma rede oficial baseada naquele modelo.⁴⁷² Segundo Arnaldo Contier, o fascínio de Villa-Lobos pelo sistema devia-se a uma repulsa, compartilhada por ele com boa parte da intelectualidade, ao sistema estadunidense de *broadcasting*, mantido por inserções comerciais, os “reclames”: “o reclame era considerado uma aberração, uma intromissão medíocre que deveria ser severamente controlada ou banida pela censura oficial”.⁴⁷³ A propaganda nazista atçou os ânimos de outro integrante do governo, o secretário de gabinete da presidência da República,

⁴⁷¹ A RÁDIO e sua organização na Alemanha. *Diário Carioca*, 21 jun. 1936. MVL, L06-027H.

⁴⁷² A carta de Diettrich também foi publicada em *A Nação*, 23 jun. 1936. MVL, L06-030E; *Jornal do Comércio*, 20 jun. 1936, MVL L06-030F. A carta original, em alemão, está no acervo de correspondência do Museu Villa-Lobos: Carta da Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (assinada por Dr. Diettrich) para Heitor Villa-Lobos, Berlim, 27 maio 1936. MVL, Correspondência, pasta Reichs-Rundfunk-Gesellschaft. Na mesma pasta, encontra-se escrito a mão, em papel timbrado do Departamento de Educação do Distrito Federal, uma tradução da carta do dr. Diettrich, cuja caligrafia é desconhecida.

⁴⁷³ CONTIER, Arnaldo. *Brasil Novo...*, op cit., pp. 315-316.

Simões Lopes. Em carta a Getúlio – citada por Lira Neto –, o secretário registrou as impressões de sua viagem à Europa:

O que mais me impressionou em Berlim foi a propaganda sistemática, metodizada, do governo e do sistema de governo nacional-socialista. Não há em toda a Alemanha uma só pessoa que não sinta, diariamente, o contato do nazismo ou de Hitler. A organização do Ministério da Propaganda alemão fascina tanto que eu me permito sugerir a criação de uma miniatura dele no Brasil.⁴⁷⁴

Em meados da década de 1930, portanto, a aproximação econômica e geopolítica entre o Brasil de Getúlio Vargas e a Alemanha de Adolf Hitler possibilitou o intercâmbio de músicos afinados com as políticas culturais de ambos os regimes. De Berlim, Villa-Lobos viajou para Barcelona, Paris e Viena. Em Barcelona, foi recebido pelo conselheiro de Cultura da Catalunha, o poeta e político de esquerda Ventura Gassol; na capital francesa, sua velha conhecida dos anos 1920, diz ter tratado de seus interesses artísticos e se informado “de toda a organização do ensino musical da França”; em Viena, por fim, foi membro do júri de um concurso internacional de canto e piano, a convite da Academia de Música de Viena.⁴⁷⁵ Retornou ao Brasil no dia 8 de junho de 1936, agora no dirigível *Graf Zeppelin*, que partiu de Frankfurt. A viagem como um todo atendeu aos interesses privados – o contato com o empresário Clemente Lozano em Barcelona, por exemplo – e à agenda pública do “diplomata” Villa-Lobos, possibilitada pelo interesse do governo brasileiro em difundir na Europa a imagem de um país em vias de modernização, além de estreitar as relações com a Alemanha, país que mais chamou a atenção do compositor.

Além da viagem de Villa-Lobos e de Sá Pereira, também integraram os esforços de diplomacia musical entre Brasil e Alemanha as visitas do compositor e maestro Francisco Mignone a Berlim, em 1937 e 1938. Mignone (1897-1986), filho de um flautista italiano que emigrara para São Paulo, foi um dos expoentes da voga nacionalista da primeira metade do século XX. O convite oficial partiu do embaixador alemão no Brasil, Arthur Schmidt-Elskop, que afirmou: “Hoje mais do que nunca é a aspiração dos nossos países promover, por meio de

⁴⁷⁴ Apud LIRA NETO. *Getúlio* (1930-1945): do governo provisório à ditadura do Estado Novo. São Paulo: Cia. das Letras, 2013, p. 169.

⁴⁷⁵ TEVE complexo êxito a missão de Villa-Lobos na Europa. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1936. MVL, L06-028A.

permutas culturais, o entendimento mútuo. Vejo neste convite [...] mais uma demonstração de que os dois países tencionam seguir com êxito a rota traçada”.⁴⁷⁶ De modo geral, a imprensa saudou o feito como o grau máximo de prestígio de um compositor de música erudita, dado o sucesso na Alemanha. A *Gazeta de Notícias* comemorou o convite a Mignone como símbolo do estreitamento das relações culturais entre os países, que estariam construindo o “edifício de uma realidade econômica digna dos maiores encômios”, além de trocar entre si “as luzes da cultura que ambos possuem em alto grão para felicidade da Civilização”.⁴⁷⁷ De acordo com Maria de Fátima Tacuchian, com base em documentos do Itamaraty, Mignone assinou um contrato de 6 contos de réis para a gravação de discos com obras brasileiras regendo a Orquestra Filarmônica de Berlim.⁴⁷⁸ A viagem de Mignone à Europa, a bordo do vapor Neptunia, teria sido custeada pelo Departamento de Cultura de São Paulo,⁴⁷⁹ então chefiada por Mário de Andrade, principal ideólogo da música nacionalista no Brasil e amigo de Mignone.

Criada em 1882 como uma cooperativa de músicos, a filarmônica ganhou ascendente reconhecimento no cenário musical europeu desde então. Em 1933, com dificuldades financeiras e sob o regime nazista, passou à influência de Joseph Goebbels, o admirado e temido ministro da Propaganda, ainda que formalmente fosse uma orquestra semi-independente. De acordo com Misha Aster, embora houvesse entre os quadros da Filarmônica alguns nazistas convictos, a maioria dos músicos teve que fazer com o regime uma espécie de pacto fáustico. Com isso, a sobrevivência da orquestra foi garantida, mas sua existência submeteu-se aos ditames de Goebbels. Entre os deveres estavam o de participar das

⁴⁷⁶ Trecho de carta-convite de Arthur Schmidt-Elskop para Francisco Mignone, apud: O MAESTRO Mignone vai reger dois concertos da Orquestra Filarmônica de Berlim. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1937. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/30536>. Acesso em: 20 jan. 2018.

⁴⁷⁷ UMA HONROSA distinção da Alemanha ao Brasil. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1937, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_06/12118>. Acesso em: 28 jan. 2018. O artigo também afirma: “O Brasil possui dentro do seu solo seguramente um milhão e tanto de brasileiros de sangue alemão, tão bons patriotas quanto os mais o forem. A simpatia com que os brasileiros sempre olharam a Alemanha não data de hoje. Apenas outrora jamais se cogitou de estreitar mais as relações de afeto entre os dois povos. Isto o faz agora o governo do novo Reich e estamos seguros que desse estreitamento de relações muito e muito teremos a lucrar reciprocamente em todos os sentidos”.

⁴⁷⁸ TACUCHIAN, Maria de Fátima. *Pan-americanismo e propaganda...*, op. cit., v. 1, p. 66.

⁴⁷⁹ A MÚSICA brasileira na Alemanha. *A Nota*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1937. MVL, L07-015A. Mignone acrescentou: “O Brasil é hoje conhecido e admirado na Europa, especialmente na Alemanha, graças ao eficiente trabalho do Departamento de Turismo e Cultura Artística”.

celebrações de aniversário de Hitler e das estratégias de intercâmbio cultural do nazismo, o que incluía receber músicos e regentes de países alinhados ao regime.⁴⁸⁰ No que diz respeito à Filarmônica de Berlim, Aster mostrou que a maioria dos maestros convidados estrangeiros que se apresentaram com a orquestra eram de países “amigáveis” aos nazistas, com duas notáveis exceções: o holandês William Mengelberg (1871-1951) e o britânico Thomas Beecham (1879-1961).⁴⁸¹

Os dois concertos de Mignone na Alemanha foram formados exclusivamente por obras de compositores brasileiros, todos comprometidos com o ideário nacionalista em suas diversas formas: *Variações sinfônicas sobre um tema brasileiro*, de Francisco Braga; *Danças características africanas*, de Villa-Lobos; *Impara*, de Lorenzo Fernandez; *Toada e Ponteio*, de Camargo Guarnieri; e, do próprio Mignone, as obras *No sertão*, *Maracatu de Chico Rei* e *Congada*.⁴⁸² Segundo o *Correio da Manhã*, Mignone regeu também a orquestra da rádio estatal alemã, em seis concertos sinfônicos que foram gravados em discos.⁴⁸³ Boa parte do entusiasmo de Mignone com a Alemanha se devia ao fato de que, devido à falta de recursos técnicos e de interesse empresarial, a gravação de obras eruditas praticamente não se realizaria no Brasil até 1939, quando, com financiamento do governo federal, foram gravadas, sob a coordenação e regência do próprio Mignone, obras de compositores brasileiros para apresentação na Feira Mundial de Nova York. Segundo Contier, boa parte dos discos sinfônicos pertencentes à Discoteca Pública de São Paulo, por exemplo, foi gravada na Alemanha, como as obras de Mignone.⁴⁸⁴

Em entrevistas a órgãos de imprensa brasileiros, o músico paulista discursou como um diplomata: à beira de uma nova guerra mundial, sublinhou a música como a melhor linguagem para o entendimento mútuo entre as nações, além de louvar os esforços de

⁴⁸⁰ ASTER, Misha. *The Reich's Orchestra: The Berlin Philharmonic (1933-1945)*. Oakville, Canadá: Mosaic Press, 2012.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁸² CONCERTO de música brasileira em Berlim. *O Jornal*, 9 maio 1937, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_03/37667>. Acesso em: 18 fev. 2018.

⁴⁸³ REGRESSOU da Alemanha o maestro Mignone. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1937, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/40651>. Acesso em: 18 fev. 2018.

⁴⁸⁴ CONTIER, Arnaldo. *Brasil Novo...*, op. cit., pp 417-418. Contier afirma também que “a grande maioria dos brasileiros não podia adquirir discos, em razão do alto preço”, o que também coibiu a produção de discos de música erudita no país.

promoção da imagem do Brasil, ao enviar à Alemanha um de seus mais conceituados compositores: “Essa propaganda, sobremodo convincente, tornou-se uma apoteose à nossa civilização, tornando conhecido o Brasil perante outras nações do mundo”.⁴⁸⁵ Também ecoou um irrefreável otimismo com o país, misturando seu sucesso pessoal com um sentimento apoteótico sobre a cultura brasileira no exterior:

Venci a grande etapa de toda a minha carreira artística. O público gritava pelas repetições, pedia-me autógrafos e em tudo isso, eu não pensava em mim, mas no Brasil, esse colosso desconhecido do mundo. Esse Brasil celeiro do futuro do mundo quando tiver um pouco de felicidade para caminhar sozinho. Em todas as partes em que passava, me diziam, claramente, “olha o maestro brasileiro”. Isso me orgulhava.⁴⁸⁶

Na imprensa alemã, controlada pelo nazismo, a recepção aos concertos de Mignone foi a melhor possível. Orgulhoso, o *Correio da Manhã* compilou alguns dos elogios. Para o *Nacht Ausgabe*, por exemplo, “A música de orquestra é uma expressão artística do Velho Continente, mas o espírito da música de Francisco Mignone emana do sangue, de um modo desconhecido neste continente”. O *Deutsches Nachrichten Bureau*, por sua vez, afirmou que “o auditório, que deu a Francisco Mignone uma recepção extremamente cordial, achou-o um ótimo músico”, enquanto o *Der Angriff* afirmou que “Francisco Mignone é um dos mais hábeis condutores de orquestra. As obras dos compositores brasileiros que foram ontem à noite executadas revelaram grande habilidade e vigor”.⁴⁸⁷ De volta ao Rio de Janeiro, Mignone comemorou a visita à “grande terra de Hitler” e fez críticas à diplomacia cultural brasileira, sinal de que os músicos engajados na “propaganda do Brasil no estrangeiro” não comungavam com o governo uma concordância total com as estratégias adotadas:

⁴⁸⁵ AS IMPRESSÕES do maestro Mignone sobre o povo alemão. *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1937, p. 14 [recorte]. MVL, L07-014B. De acordo com o periódico: “O maestro Francisco Mignone acaba de regressar da Alemanha, onde cumpriu uma missão de arte com elevação de espírito e êxito magnífico para o Brasil. Voltou encantado pelos alemães, especialmente os músicos da Filarmônica, e deixou todos eles também encantados pela sua pessoa. É o que vale. A propaganda, deste modo, resulta benéfica e de boa espécie. Não é unilateral. A sua feição dupla e simpática dá-lhe caráter de imediata utilidade. A confraternização artística é ainda o melhor meio de nos entendermos”.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, loc. cit.

⁴⁸⁷ O MAESTRO Mignone realizará um concerto no dia 19. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 maio 1937, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/40132>. Acesso em: 1 fev. 2018.

O nome do nosso país vive no cérebro dos estrangeiros como uma luz esquisita, por que, realmente, toda a propaganda que se vem realizando do Brasil para o estrangeiro é tão ridícula que ninguém lhe toma conhecimento. Não tem produzido os efeitos que muitos brasileiros estão julgando. O que necessitamos é de uma organização mais completa, mais eficiente, mais espiritual, onde sejam empregados elementos de valor para que, então, semelhante propaganda seja de caráter eficiente. Como está, não é nada.⁴⁸⁸

Mignone retornou à Alemanha em fevereiro de 1938, desta vez para se apresentar em Hamburgo, Berlim, Munique e Breslávia (cidade que à época pertencia à Alemanha, mas hoje fica na Polônia). Em entrevista ao *Diário de Notícias*, disse que aproveitaria a estadia na Alemanha para “ir a concertos, vir a conhecer regentes e jovens compositores, e também, muito em especial, para estudar, por incumbência da administração da instrução pública brasileira, o ensino alemão de música nas escolas”.⁴⁸⁹ Em uma de suas apresentações em Berlim, Mignone acompanhou ao piano a cantora Christina Maristany, que interpretou obras brasileiras, além de outras em francês, alemão e italiano.⁴⁹⁰ Depois, partiu para Roma, onde regou, no Teatro Adriano, obras sinfônicas de compositores brasileiros.⁴⁹¹

Enquanto a Alemanha e a Itália eram países importantes na política externa brasileira – no contexto do *jogo duplo* de Vargas, que aflagava ao mesmo tempo os estadunidenses e as forças nazifascistas –, as visitas de Villa-Lobos e de Mignone à Alemanha foram efetivamente possíveis, e incentivadas pelos canais diplomáticos. Com o início da Segunda Guerra Mundial, e o apoio de diversos países latino-americanos aos Aliados, esse tipo de intercâmbio cultural oficial foi interdito. Nos anos seguintes, cresceria como nunca a interlocução de músicos brasileiros com seus congêneres estadunidenses, no âmbito da Política da Boa Vizinhança. Mignone e Villa-Lobos, como veremos adiante, auxiliaram o comissariado brasileiro a organizar a programação musical da Feira Mundial de Nova York, ocorrida entre 1939 e 1940; o maestro paulista visitou os Estados Unidos pela primeira vez em 1942, e o

⁴⁸⁸ Fragmento de recorte de periódico, sem data, título ou número de página. Cf. MVL, L07, pág. 5, fragmento 01.

⁴⁸⁹ O MAESTRO Francisco Mignone na Alemanha. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1938, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/35245>. Acesso em: 29 jan. 2019.

⁴⁹⁰ NOSSOS ARTISTAS no estrangeiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1938, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/45695>. Acesso em: 29 jan. 2019.

⁴⁹¹ ÊXITO DE músicas brasileiras em Roma. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1938, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/45883>. Acesso em: 29 jan. 2019.

carioca, em 1944. Tornaram-se comuns as visitas de reciprocidade de músicos e estudiosos brasileiros e estadunidenses.

No entanto, apesar do intenso pragmatismo da política externa brasileira – o qual ocorria de maneira homóloga na esfera musical –, que beneficiou os compositores que orbitavam em torno de Vargas, associou-se a Mignone a pecha de fascista, por conta de suas visitas à Alemanha e à Itália no auge do nazifascismo. A fama foi tanta que em 1944, nos estertores do Estado Novo, o jornal *Diretrizes* publicou uma entrevista na qual Mignone não só negou ser fascista, como anunciou sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Nas palavras do semanário, “Ouvíramos repetidas vezes que o maestro Francisco Mignone era fascista. Que estivera na Alemanha e na Itália regendo orquestras. Que tocara para Hitler e Mussolini. Que era um entusiasta do nazismo”.⁴⁹² A filiação ao PCB – defendeu Mignone – serviria como contraprova da “perversidade malsã” de quem lhe chamava de nazista. Também Villa-Lobos – como vimos no capítulo 1 – foi tachado diversas vezes de fascista, especialmente por sua participação nas “cerimônias cívicas” da ditadura varguista.

Enquanto a imprensa, vários intelectuais, parte do governo e as Forças Armadas louvavam o modelo alemão e faziam elogios às experiências políticas autoritárias da Europa, as viagens de Villa-Lobos e Mignone à Alemanha não sofreram grandes questionamentos. Porém, derrotado o Eixo e vitoriosa a política de aproximação dos Estados Unidos com os países latino-americanos, a aproximação de ambos com o nazismo passou a ser incômoda. Nas memórias de Villa-Lobos, a visita à Alemanha foi praticamente apagada, e resumiu-se a uma obrigatória aterrissagem em solo alemão a bordo do *Hindenburg*, de onde seguiria para o congresso de educação musical de Praga – este, sim, o foco da memória do compositor. No livro *Romance de Villa-Lobos*, de C. de Paula Barros, publicado em 1951, a visita foi reduzida ao anedotário. Villa-Lobos contou ao biógrafo ter visto Hitler em sua parada na Alemanha (sem especificar a cidade por onde passou). O *führer* – contou ao biógrafo – parecia um boneco, e “todo aquele aparato lhe parecia cômico de ridículo estupefaciente”.⁴⁹³ Segundo Paula Barros, “Mais alguns minutos e Villa-Lobos, ganhando o espaço, deixava aquela Alemanha, levando no coração a mágoa de ver um tão grande povo, inteligente e culto,

⁴⁹² MIGNONE AFIRMA: Nunca fui fascista!..., op. cit.

⁴⁹³ BARROS, C. de Paula. *O romance de Villa-Lobos*, op. cit., p. 94.

dominado por um homem que lhe pareceu um autêntico anormal...”.⁴⁹⁴ Nas várias entrevistas concedidas quando de seu retorno da Europa, em 1936, Villa-Lobos não noticiou ter visto Hitler, nem fez qualquer julgamento crítico sobre o regime político em vigor na Alemanha.

As visitas de Villa-Lobos e Mignone à Alemanha indicam que o intento de aproximação diplomática e cultural entre os dois países foi um relativo sucesso, apesar do esfarelamento posterior, provocado pela guerra e pela aproximação final do Brasil com os Aliados. Embora se possa afirmar que as relações culturais com a Alemanha teriam sido facilitadas por afinidades ideológicas – afinal, partes do alto oficialato e da intelectualidade eram muito simpáticas ao modelo de *modernização pelo alto* inspirado por aquele país –, parece ter prevalecido o objetivo dos músicos nacionalistas brasileiros de se fazerem conhecidos no mundo “civilizado”. Para isso, pesava a forte tradição musical da Alemanha e o alto reconhecimento que o país poderia render a um músico erudito. Nesse sentido, a atividade dos músicos-diplomatas Villa-Lobos e Mignone parece reforçar o pragmatismo da diplomacia musical brasileira e a barganha estabelecida entre esses músicos e o Estado, ao mesmo tempo em que revela a dependência desses músicos em relação ao mecenato estatal. As viagens carregavam a ambiguidade de ser, simultaneamente, o passeio triunfal da “música brasileira” no exterior e um exercício de propaganda oficial do país.

3.3 Nacionalista esclarecido: Villa-Lobos e os Estados Unidos

Com o avanço das tropas nazistas sobre outros países europeus, os Estados Unidos gradualmente abandonaram o tradicional isolacionismo rumo a uma política externa mais vigorosa. Em 1935, o congresso aprovou o Ato de Neutralidade, que proibiu a venda de armamentos a países em guerra; mas Roosevelt furou o bloqueio em 1937, quando vendeu armas à China, então sob fogo cerrado do Japão, oferecendo uma “interpretação alternativa” à lei – sinal do crescente envolvimento dos Estados Unidos em questões internacionais.⁴⁹⁵ Com a intenção de criar pontes com os países latino-americanos – escapando da tradição isolacionista do país e buscando uma unidade continental contra as ameaças dos países do

⁴⁹⁴ Ibidem, loc. cit.

⁴⁹⁵ TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil...*, op. cit., p. 23.

Eixo –, os Estados Unidos promoveram, por meio de diversos canais políticos e diplomáticos, a aproximação de vários de seus agentes e colaboradores com instituições e personalidades do continente.

Nesse sentido, um dos principais ideólogos – senão o principal – do pan-americanismo musical nos Estados Unidos foi o compositor e musicólogo Charles Seeger (1886-1979). Seeger chefiou a divisão de música da União Pan-Americana no auge da Política da Boa Vizinhaça, e agenciou músicos, musicólogos e professores em torno de uma política cultural voltada para o continente americano. Criada em 1890, a instituição destinava-se a promover o intercâmbio político, econômico e cultural entre os países americanos – embora, na prática, tenha reforçado a hegemonia dos Estados Unidos sobre os vizinhos.⁴⁹⁶ Sobre seu envolvimento com a diplomacia estadunidense junto à América Latina, Seeger afirmou, em 1977:

Meus deveres na União Pan-Americana eram, em primeiro lugar, persuadir as classes dominantes latino-americanas, que significavam oficiais do governo e esposas de funcionários do governo e esposas de embaixadores, etc. que os Estados Unidos não eram uma nação de meros gananciosos, viciados em jazz, alcoólatras ou algo assim. O objetivo disso era manter os aviões alemães fora dos campos de pouso colombianos para que eles não bombardeassem o Canal do Panamá. Esse foi o primeiro trabalho. No sentido mais amplo, foi para ajudar a tornar a Política da Boa Vizinhaça de Franklin Roosevelt uma realidade.⁴⁹⁷

Seeger pontuou suas duas missões principais na União Pan-Americana: criar junto às classes dirigentes latino-americanas uma imagem cultural positiva dos estadunidenses, não mais restrita, segundo ele, ao dinheiro e ao hedonismo, e criar uma barreira antigermânica nos países vizinhos – uma base aérea na Colômbia representaria, certamente, um enorme risco à segurança dos Estados Unidos. O musicólogo declarou, também, que sua ambição não era

⁴⁹⁶ Cf. MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil*, op. cit.

⁴⁹⁷ PESCATELLO, Ann M. *Charles Seeger: a life in American music*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992, p. 174. O trecho foi ditado pelo musicólogo a Penny Seeger Cohen, em 22 de abril de 1977. Tradução livre do original: “My duties at the Pan American Union were first and foremost to persuade Latin American ruling classes, which meant government officials and wives of government officials and wives of ambassadors, etc. that the United States was not a nation of mere money-grubbers, jazz addicts, and-what's the other, I think it was alcoholics or something. The object of this was to keep German airplanes off of Colombian airfields so they wouldn't bomb the Panama Canal. That was the first job. In the broader sense it was to help make the Good Neighbor policy of Franklin Roosevelt a reality”.

somente promover um diálogo cultural com os vizinhos, mas também mudar o caráter da educação musical nos Estados Unidos. Crianças e jovens preparados para a audição de música estadunidense – “folclórica” e de concerto – estariam imunes à dependência cultural da Europa. A política cultural de Seeger tinha um viés claramente nacionalista. Nesse quesito, eram consideráveis as semelhanças entre o modernismo musical estadunidense e o de outros países do continente, como o México e o Brasil, apesar de não haver indícios de que Villa-Lobos tenha tido contato com as ideias de Seeger antes da década de 1940. Em um texto de 1937, o musicólogo defendeu a música como um fator estratégico para o desenvolvimento social, e com seminal importância nas sociedades de massa. A arte, assim, teria uma importância instrumental, com poder, inclusive, de disciplinar as massas:

Aqui, qualquer que seja sua visão individual, ele [o músico individual] e sua música tornam-se cada vez mais dominados pelo objetivo da organização. Agora, todas essas organizações estão essencialmente preocupadas com o controle - controle das atitudes em massa, do comportamento em massa, das tendências culturais e, em última instância, da história. (...) A música é muito comumente empregada diretamente como um instrumento de controle. (...) Assim, torna-se o servo da linguagem.⁴⁹⁸

Em outro artigo, Seeger questionou profundamente a concepção tradicional que vê na música uma linguagem universal, capaz de ser produzida e compreendida por todas as sociedades, indistintamente. Opôs, a essa visão, um olhar “nativista”: ainda que a fraternidade humana e a compreensão mútua entre sociedades distintas devam ser perseguidas, há diversas matrizes musicais no mundo, e nem todas possuem a mesma base de produção e audição. Daí a necessidade de uma educação musical preparada para a música folclórica nacional, sem perder de vista as tradições de outros países, em especial os latino-americanos. Para Seeger, era importante superar as importações do pensamento europeu e valorizar a produção local, sem perder de vista a estética universal. O musicólogo argumentou que as políticas de educação musical das repúblicas americanas não deveriam acentuar, por meio de um cultivo

⁴⁹⁸ SEEGER, Charles. Music as a factor in Cultural Strategy in America. *Bulletin of the Americal Musicological Society*, n. 3, Apr., 1939, pp. 17-18. Tradução livre do original: “Here, whatever his individual view, he [the individual musician] and his music become increasingly dominated by the objective of the organization. Now, all these organizations are essentially concerned with control – control of mass attitudes, of mass behavior, of cultural trends and, ultimately, of history. (...) Music is a very commonly employed directly as an instrument of control. (...) Thus, it becomes the servitor of language”.

exagerado dos nacionalismos, o isolamento cultural, mas sim encorajar uma apreciação geral fartamente referendada por intelectuais da época: a suposta *unicidade* (*oneness*) da comunidade musical das Américas.⁴⁹⁹ Eis, aqui, o coração do pan-americanismo, embalado pelos modernismos musicais nacionais: o equilíbrio entre o *próprio* e o *alheio*, o nacional e o universal.

De acordo com André Egg, a aproximação entre músicos do Brasil e dos Estados Unidos “articulou movimentos modernistas de ambos os países que lutavam para afirmar a produção nacional frente à tradição europeia”.⁵⁰⁰ Esse era o principal ponto em comum entre eles: a busca por uma música nacional, pautada pelo modernismo europeu e ao mesmo tempo autônoma na forma e nos temas (ameríndios, negros, locais). A diferença principal – argumenta Egg – era o dinamismo maior do mercado de música dos Estados Unidos, que foi visto “como oportunidade para os brasileiros extrapolarem as limitações de seu meio musical pelo acesso ao público de concertos norte-americano e às gravadoras e editoras de partitura”.⁵⁰¹ Nesse quesito, músicos modernistas como Aaron Copland e Charles Seeger “viam-se como setor desprivilegiado dentro do mercado de música do próprio país”, voltado, assim como as plateias brasileiras, ao classicismo europeu e ocupado principalmente por europeus fugidos do nazifascismo.⁵⁰² Considerando-se a semelhança das agendas de ambos os modernismos, Egg argumenta que houve “um processo genuíno de colaboração, motivado por múltiplos interesses” (políticos, educativos e musicais). Por parte do governo dos Estados Unidos, o principal objetivo foi ampliar e garantir a liderança continental através de um inovador processo de diplomacia cultural. O governo brasileiro e seus agentes culturais, por sua vez, viram nas relações com os estadunidenses uma possibilidade de fomento à vida cultural do país, no intuito de compensar o que viam como uma insuficiência de políticas estatais de fomento às orquestras, ao cinema, ao teatro e ao rádio local. Nesse sentido,

⁴⁹⁹ SEEGER, Charles. Inter-american relations in the field of music. *Music Educators Journal*, vol. 27, n. 5 Mar-Apr., 1941, pp. 17-18 e 64-65.

⁵⁰⁰ EGG, André. Modernismo musical e colaboração internacional na política da boa vizinhança. *Baleia na Rede – Estudos em arte e sociedade*, n. 10, v. 1, p. 62-81, 2013, p. 62.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 63.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 64.

segundo o autor, firmou-se uma “colaboração sincera e mutuamente interessante, que teve papel importante no fomento das carreiras dos atores de ambos os extremos do continente”.⁵⁰³

Concordando em parte com esta perspectiva – e assumindo, também, o fato de que havia uma relevante assimetria nas relações entre Brasil e Estados Unidos –, a presente seção examina as visitas de músicos e estudiosos estadunidenses ao Brasil e a promoção da música brasileira nos Estados Unidos no início da década de 1940, no contexto da Política da Boa Vizinhança. A mais importante estratégia dessa propaganda cultural pelo Brasil foi, sem dúvida, a Feira Mundial de Nova York, analisada a seguir.

3.3.1 Em torno da Feira Mundial de Nova York (1939-1940)

As missões artísticas brasileiras aos Estados Unidos iniciaram-se em 1934 com Walter Burle Marx, que se destacava como compositor e regente brasileiro de prestígio, além das pianistas Antonieta Rudge e Guiomar Novaes e da cantora Bidu Sayão. Em 1935, graças a um auxílio financeiro da União Pan-Americana, Burle Marx instalou-se nos Estados Unidos, enquanto as viagens de Bidu Sayão, em 1935, e Guiomar Novaes, no ano seguinte, tiveram o apoio do Itamaraty.⁵⁰⁴ Outro marco das relações musicais entre o Brasil e os Estados Unidos foi a visita ao Brasil, em 1940, da orquestra da NBC, sob a direção de Arturo Toscanini, e da *All American Youth Orchestra*, regida por Leopold Stokowski – a visita será detidamente analisada no capítulo 4.

A Feira Mundial de Nova York ocorreu entre abril de 1939 e o início de 1940, e seus pavilhões, representativos de diversos países, foram construídos num terreno no Queens, sob a coordenação e o financiamento de empresários estadunidenses. O principal objetivo, segundo Tota, era “criar uma imagem otimista do futuro e novas possibilidades para o progresso material”.⁵⁰⁵ Um dos símbolos da Feira foi o pavilhão Futurama, onde ocorreram simulações de voo e de viagens por vias expressas de alta velocidade. O *slogan* da Feira, “The world of tomorrow”, promoveu a ideia de um capitalismo baseado no consumismo e na produção industrial em larga escala. Vários dos eventos foram transmitidos por rádio, e a

⁵⁰³ Ibidem, p. 80.

⁵⁰⁴ TACUCHIAN, Maria de Fátima. *Pan-americanismo e propaganda...*, op. cit., v. 1, p. 68.

⁵⁰⁵ TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil...*, op. cit., p. 60.

abertura, em 30 de abril de 1939, foi televisionada. A Feira apresentou ao mundo uma visão de modernidade baseada, principalmente, em um imaginário otimista sobre a sociedade do consumo. Os *gadgets* (aparelhos de barbear, máquinas de lavar, televisões da primeira geração, robôs) fascinaram o público pelas facilidades que ofereciam, e promoveram, junto às elites, a ideia de que a modernização brasileira deveria seguir o modelo estadunidense.⁵⁰⁶ Em uma via de mão dupla, o público estadunidense que visitou a Feira deparou-se com uma imagem positiva do Brasil. A Feira cumpria um dos principais objetivos da política externa dos Estados Unidos: promover uma boa imagem da América Latina junto aos estadunidenses e garantir a hegemonia política e cultural sobre o continente.

O pavilhão do Brasil foi projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Em 16 de abril de 1939, data do lançamento da pedra inaugural, o ministro da Indústria, Comércio e Trabalho do Estado Novo, Waldemar Falcão, discursou para o público estadunidense por meio de uma transmissão enviada pelo DIP. Falcão louvou a Política da Boa Vizinhança e disse que a Feira de Nova York serviria para fomentar a amizade entre “as duas mais importantes democracias da América” – uma visão claramente equivocada do conceito de democracia, em plena vigência do Estado Novo no Brasil. Após o discurso, foi apresentada a obra *O descobrimento do Brasil*, composta por Villa-Lobos e sob sua regência.⁵⁰⁷

No dia 7 de setembro, um almoço especial inaugurou o pavilhão, com a presença de empresários, políticos e personalidades do mundo cultural. A imagem do Brasil, produzida pelo próprio governo brasileiro para a Feira de Nova York, privilegiou a propaganda do café, tido como de alta qualidade, e das jazidas minerais, da castanha-do-Pará e produtos artesanais indígenas. Também esteve presente a tão celebrada natureza do Brasil, representada por seus rios e a misteriosa floresta amazônica. A livraria apresentava obras de Machado de Assis, Manoel Bandeira, Gilberto Freire, Rocha Pombo e a *Nova política do Brasil*, de Getúlio Vargas.⁵⁰⁸ O comissariado brasileiro da Feira buscou promover uma imagem do país que conciliava bens simbólicos da modernidade artística e a face mais tradicional da identidade

⁵⁰⁶ Ibidem, loc. cit.

⁵⁰⁷ Ibidem, loc. cit. A obra foi escrita para o filme homônimo, de 1936, dirigido por Humberto Mauro e produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, órgão vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública.

⁵⁰⁸ Ibidem, p. 61.

nacional, em que a exuberância florestal, as *commodities* e obras de vanguarda buscaram formular uma agenda positiva para o país, no contexto da Política de Boa Vizinhança. De acordo com Tota,

Era o que tínhamos para oferecer. Os americanos, o futuro, e nós, o presente, nu e cru, sem nenhum complexo de inferioridade. No grande show que foi a Feira Internacional de Nova York, mostrávamos, como coristas metafóricas, não as pernas, mas as riquezas de nossas entranhas. As potencialidades brasileiras manifestavam-se não só em bens materiais, mas também na produção intelectual e, principalmente, na música.⁵⁰⁹

O Brasil foi representado na feira como uma nação musical. As cartas entre Villa-Lobos e o comissariado brasileiro na Feira de Nova York apresentam as ideias e estratégias articuladas pelas autoridades para o sucesso da programação. A correspondência, salvaguardada pelo Museu Villa-Lobos, abrange o período entre 1939 e 1943 – a Feira termina em 1940, mas o órgão estatal continua incumbido de promover na superpotência os interesses do governo brasileiro. As missivas do comissariado são assinadas pelo coordenador geral, Armando Vidal, que também foi um dos maiores divulgadores da obra de Villa-Lobos nos Estados Unidos. No entanto, a primeira carta desse conjunto documental, de 19 de janeiro de 1939, destinada a Vidal, é assinada pelo maestro e compositor Walter Burle Marx (1902-1990), diretor musical do comissariado.

A carta de Burle Marx é um interessante registro da estratégia de promoção da música brasileira naquele país. O fato de uma cópia ter sido enviada a Villa-Lobos indica o poder e a influência deste compositor na propaganda do país no exterior. Há anotações de próprio punho do chefe da Sema à margem da carta datilografada, sugerindo que cada detalhe foi submetido à sua anuência. As tratativas entre Burle Marx e Armando Vidal aparentemente tiveram, em última instância, o aval de Villa-Lobos. Por conta da riqueza de detalhes, vale a pena nos determos no documento. Encarregado da organização da programação musical, Burle Marx celebra a oportunidade gerada pela Feira “para a divulgação da nossa capacidade artística e musical [...], permitindo a introdução das nossas músicas no meio americano e no das outras nações que se farão representar”. Segue a análise do maestro:

⁵⁰⁹ TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 134.

Atualmente, quando todas as vistas se acham voltadas para a América do Sul, o Brasil está em condições altamente vantajosas para tomar a liderança artística e realizar grandes feitos. É necessário, portanto, ser calculada para a representação artística musical uma importância que permita levar o Brasil à altura de seu valor em relação ao seu merecimento, não ficando em condições inferiores aos outros países.⁵¹⁰

Fica clara a intenção de demonstrar a “superioridade” da música brasileira em um evento no qual muitos outros países se fariam representar. A concepção sobre a música brasileira, proposta por Burle Marx, é subdividida em três vertentes: “música sinfônica”, “música popular brasileira” e “canção popular”. Quanto às últimas duas categorias, tratava-se de distinguir a música produzida nas cidades e veiculada no rádio, com ampla capilaridade social, e o cancionário do folclore, idealizado por intelectuais da época como a “raiz” da “autêntica” cultura nacional. Burle Marx argumentou, com base em sua experiência como regente internacional, que repertórios exclusivamente dedicados à música moderna nacional são algo “contraproducente”: “A apresentação de músicas novas em qualquer ambiente culto é sempre feita com certa reserva, a fim de facilitar a sua compreensão e provocar um interesse que não existiria se fosse feita em grande escala”. A solução apontada por Burle Marx é que, “colocando as músicas nacionais em boa vizinhança, os seus ritmos terão maior realce e, conseqüentemente, obteremos maior interesse dos ouvintes e especialmente dos críticos musicais”.⁵¹¹ A mescla entre composições “universais” e nacionalistas visava, sobretudo, a não sobrecarregar o espectador da Feira com obras modernas, tidas como de difícil assimilação por um público mais conservador. Por fim, o regente sugeriu que o repertório dos concertos consistisse em “uma ou duas peças de autores nacionais mais modernos, um solista brasileiro de renome que poderá executar um concerto de compositor brasileiro, ou clássico, e o restante será preenchido por composições clássicas universais”.⁵¹²

⁵¹⁰ Carta de Walter Burle Marx para Armando Vidal, Nova York, 19 jan. 1939. MVL, Correspondência, pasta Brazil's Representation at the New York World's Fair 1, FE 1756.

⁵¹¹ *Ibidem*, loc. cit.

⁵¹² *Ibidem*, loc. cit. No que se refere à dita “música popular brasileira”, Burle Marx criticou o nível ruim das orquestrações feitas nesse ramo. Sugeriu que as partituras enviadas do Rio de Janeiro passassem pelo crivo de revisores nos Estados Unidos, e propôs o pagamento semanal de 40 dólares para cada revisor, cujo valor seria pago, metade pela organização da Feira de Nova York, metade pela Feira de San Francisco (ocorrida no mesmo período). “Para maior divulgação da música popular brasileira na sua maior extensão seria interessante adaptar

Burle Marx defendeu também a importância da transmissão dos eventos por empresas de radiodifusão dos Estados Unidos e do Canadá, “o que não será difícil conseguir com as estações de rádio, muitas das quais já estão bastante interessadas com o estado atual do desenvolvimento artístico dos países sul-americanos”. Sugere que os artistas brasileiros permitam a redução ou, mesmo, a isenção do pagamento de direitos autorais para as gravadoras, de modo a incentivar a circulação de discos com música brasileira nos Estados Unidos. Para ele, o governo brasileiro deveria distribuir, “para maior propaganda, por diversas bibliotecas estadunidenses, vários exemplares das nossas músicas, convenientemente selecionadas, entre 10 e 30 peças diferentes para cada biblioteca”.⁵¹³ Essa observação recebeu um “X” em caneta vermelha de Villa-Lobos, que contra-argumentou, em carta de 9 de fevereiro para Armando Vidal, que se deveria obter “o maior número possível de exemplares de obras impressas (escolhidas) de autores brasileiros”. O próprio Villa-Lobos poderia incumbir-se disso, “selecionando, sem demora, as obras impressas que poderão servir, enviando-vos o orçamento”.⁵¹⁴ Além de ser incisivo a respeito da ampla divulgação da música brasileira, Villa-Lobos atribuiu a si próprio o papel de seleção do tipo de obra a ser divulgado, sendo uma espécie de curador musical da Feira. Por fim, Burle Marx sugeriu maciço investimento em anúncios para que os concertos tivessem ampla publicidade, “a fim de despertar nos círculos artísticos o interesse pela nossa música de forma eficiente e geral. Por esses anúncios os interessados poderão dirigir-se ao escritório ou à sede da Exposição, onde receberão informações detalhadas sobre as nossas músicas e autores”.⁵¹⁵

As demais cartas entre Villa-Lobos e o comissariado do Brasil na Feira de Nova York tratam sobre pedidos de aquisição de partituras, direitos autorais, gravações das apresentações e estratégias de difusão da música brasileira. Em carta do dia 6 de maio de 1939, Vidal afirmou que era crescente o interesse de orquestras estadunidenses pela obra villa-lobiana, e

para o inglês a letra das referidas músicas, tendo em vista glorificar o Brasil e popularizá-lo.” Esse trecho possui a seguinte observação de Villa-Lobos: “de acordo”.

⁵¹³ Ibidem, loc. cit.

⁵¹⁴ Carta de Heitor Villa-Lobos para Armando Vidal, Rio de Janeiro, 9 fev. 1939. MVL, Correspondência, pasta Brazil's Representation at the New York World's Fair 1, FE 3244.

⁵¹⁵ Carta de Walter Burle Marx para Armando Vidal, Nova York, 19 jan. 1939, op. cit.

recomendou ao compositor que “obtivesse do Governo tratar aí mais uns discos para coros e orquestra, pois já estou em entendimento com todas as estações de rádio para a distribuição de nossa discoteca”.⁵¹⁶ Além de sugerir uma forte vinculação de músicos eruditos com o governo Vargas, a carta indica também a atuação ostensiva de Armando Vidal e do comissariado no sentido de divulgar nos Estados Unidos a obra de Villa-Lobos, tida como a mais representativa da música brasileira.

A política do pan-americanismo foi fundamental para isso. Em carta de 30 de maio, endereçada ao escritório do comissariado no Rio de Janeiro e com cópia para Villa-Lobos, Vidal solicita urgência na autorização para obtenção de cópias de obras orquestrais do compositor, para execução em concertos promovidos pela União Pan-Americana. Vidal afirma que o compositor Francisco Mignone já o autorizara em relação às obras dele, e que “tais concertos constituem boa propaganda, não só para nossa música como para os próprios autores”.⁵¹⁷ A divisão de música da União Pan-Americana – sobre a qual falarei mais adiante –, chefiada por Charles Seeger, foi uma das instituições que mais concorreram para a promoção da música de concerto no continente. Os concertos produzidos pela União criaram um importante espaço de sociabilidade para músicos americanos e ajudaram a promover a ideia de uma música continental.

Por fim, mais um indício da forte atuação da diplomacia cultural brasileira em torno da obra de Villa-Lobos: em carta para o compositor, de 10 de agosto, Vidal relatou ter recebido uma carta do professor William Berrien, da seção de música e cultura da América Latina da Universidade de Michigan. A carta, segundo Vidal, descrevia “o interesse que vem despertando a música brasileira nos estudantes da Universidade”. Berrien recebeu de Vidal uma coleção de discos de música de concerto brasileira, e enviou-lhe seu testemunho sobre os dois concertos realizados na universidade:

Os concertos foram anunciados nos jornais daqui e várias pessoas ficaram interessadas em ouvir as obras dos compositores brasileiros de quem falei em uma

⁵¹⁶ Carta de Armando Vidal para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 6 maio 1939. MVL, Correspondência, pasta Brazil's Representation at the New York World's Fair 1, FE 3545.

⁵¹⁷ Carta de Armando Vidal para a Superintendência do Comissariado Geral da Feira de Nova York (Ministério do Trabalho, Rio de Janeiro), Nova York, 30 maio 1939. MVL, Correspondência, pasta Brazil's Representation at the New York World's Fair 1, FE 3254.

palestra proferida há duas semanas. No início da semana, quatro dos discos foram tocados na rádio aqui, para ilustrar as palestras sobre obras musicais atuais do Brasil e dos Estados Unidos. A ideia de comparar as obras musicais dos dois países revelou-se uma experiência interessante.⁵¹⁸

É possível articular o relato de Berrien com o desenvolvimento daquilo que Hess denomina “cultura pan-americanista”, cujo apogeu ocorreu entre o fim da década de 1930 e a primeira metade da década de 1940.⁵¹⁹ As universidades tiveram papel de peso na formulação e na disseminação do ideário pan-americanista, juntamente com a diplomacia oficial, orquestras, conjuntos de câmara, corais, imprensa e outros meios. Outro aspecto interessante é a preocupação do professor de Michigan em comparar as músicas atuais do Brasil e dos Estados Unidos. As tradições musicais dos países do continente americano foram pensadas sob uma perspectiva comparativa, de modo a se buscar (ou elaborar) a existência de uma identidade comum.

As articulações político-diplomáticas foram o pano de fundo do relativo sucesso das apresentações de música nacional na Feira de Nova York. A principal atração do pavilhão brasileiro era o restaurante, com concertos de música popular e erudita. A programação privilegiou obras de compositores como Ernesto Nazareth, Carlos Gomes, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. No campo da música popular, a Feira ajudou a promover nos Estados Unidos a imagem de Carmen Miranda, que nas décadas seguintes se tornaria extremamente popular naquele país, como veremos no capítulo 4. Aliás, a música em torno da Feira de Nova York explicitou as diferenças entre duas cantoras brasileiras que se tornaram conhecidas nos Estados Unidos naquela ocasião: Carmen Miranda (1909-1955) e Elsie Houston (1902-1943). Nascida no Brasil e com traços corporais de “latinidade”, Elsie Houston ajudou a disseminar naquele país o mito da democracia racial. Para ela, o Brasil era mais avançado do que a superpotência em termos musicais e raciais:

⁵¹⁸ BERRIEN, William, apud Carta de Armando Vidal para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 10 ago. 1939. MVL, Correspondência, pasta Brazil's Representation at the New York World's Fair 1, FE 1574. Tradução livre do original: “The concerts had been announced in the newspapers here and a number of people here had become interested to hear the works of the Brazilian composers of whom I spoken in a lecture given two weeks ago. Earlier in the week, four of the records were played over the radio here, to illustrate lecture on present-day musical works of Brazil and the United States; the idea of comparing the musical works of the two countries proved an interesting experiment”.

⁵¹⁹ HESS, Carol. *Representing the good neighbor...*, op. cit.

Nós [brasileiros] estávamos abertos a qualquer forma de influência. A ausência absoluta de preconceito de cor facilitou a assimilação das influências negra / africana e indígena. Quem aqui [nos Estados Unidos], exceto George Gershwin, mostrou em sua sensibilidade de trabalho para uma música real? Estou convencida de que a música brasileira está contribuindo muito para a música em todos os lugares, misturando a tradição clássica com a estrutura dos ritmos primitivos da antiga África e do ritual indígena.⁵²⁰

O conjunto de cartas trocadas entre Elsie Houston e Villa-Lobos indica o protagonismo da cantora na difusão da obra deste último nos Estados Unidos, com especial empenho, junto a pessoas e instituições, para a promoção de suas peças para canto e orquestra.⁵²¹

Nos esforços da Política de Boa Vizinhança, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA, na sigla em inglês) também teve imensa importância na difusão da música brasileira. A instituição era presidida, à época, por Nelson Rockefeller, de uma família de magnatas do petróleo, e que se envolveu diretamente na política de aproximação com os países latino-americanos, conforme tratarei na seção seguinte. Em outubro de 1940, o MoMA organizou o Festival de Música Brasileira. Foram cinco dias de programação – com a participação de vários artistas brasileiros – transmitida ao vivo nos Estados Unidos, pela NBC, e retransmitida no Brasil pelo DIP. Elsie Houston e Walter Burle Marx foram os mais destacados participantes do festival.⁵²² A programação envolveu músicas classificadas como eruditas, folclóricas e populares. Arthur Rubinstein, um dos mais prestigiados pianistas do século XX, apresentou trecho da *Prole do Bebê n. 1* de Villa-Lobos. Além de Carmen Miranda, Elsie Houston e Burle Marx, outros artistas brasileiros conquistaram espaço na vida cultural dos Estados Unidos sob os auspícios da Política da Boa Vizinhança. É o caso de Ary Barroso (cuja *Aquarela do Brasil* arrebatou os espectadores das rádios), do pianista Arnaldo Estrella, da cantora e violonista Olga Prager Coelho e dos compositores Francisco Mignone e

⁵²⁰ *Daily Worker*, Nova York, 17 out. 1940, apud TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil...*, op. cit., p. 63. Tradução livre do original: “We [Brazilians] were open to any form of influence. The absolute absence of color prejudice made the assimilation of black/African and Indian influences easy. Who here [in the United States], except George Gershwin, has shown in his work sensitivity for a real music? I am convinced that Brazilian music is contributing a great deal to music everywhere by mixing the classic tradition with the structure of the primitive rhythms of old Africa and Indian ritual.”

⁵²¹ Cf. MVL, Correspondência, pasta Elsie Houston.

⁵²² TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil...*, op. cit., p. 63.

Camargo Guarnieri. Numa linha muito parecida com o discurso de Elsie Houston sobre a música brasileira, citado anteriormente, Burle Marx produz uma síntese sobre o mito das três raças, veiculado pelo Estado Novo, e as fontes da música popular do Brasil, que para ele são o português e o africano: “A contribuição portuguesa é limitada à esfera melódica, linguística e cultural, enquanto o africano contribui com um ritmo primitivo. A tudo isso temos que acrescentar a contribuição dos nativos”.⁵²³

A questão das origens musicais do Brasil e a busca por uma autenticidade também permeou a recepção crítica da obra de Villa-Lobos nos Estados Unidos. O Festival de Música Brasileira rendeu um olhar positivo por parte de Howard Taubman, do *New York Times*.⁵²⁴ Mas, no âmbito da imprensa estadunidense, quem mais ajudou a promover a obra de Villa-Lobos foi, sem dúvida, Olin Downes (1886-1955). Com 50 anos de carreira como crítico musical, 30 dos quais dedicados ao *New York Times*, ele foi o diretor musical da Feira de Nova York, além de ter participado da comissão musical do Departamento de Estado. Segundo Carol Hess, muitos compositores e críticos, ainda que não fizessem parte do aparato burocrático da diplomacia cultural de seus países, responderam calorosamente aos esforços de aproximação cultural do pan-americanismo.⁵²⁵ No caso de Downes, tal esforço também foi além do apoio pela imprensa, e manifestou-se na articulação institucional. Em uma carta para Villa-Lobos, por exemplo, ele diz ter encontrado Charles Seeger em uma reunião em Washington, na qual reforçou a articulação pela ida de Villa-Lobos aos Estados Unidos – que, como veremos adiante, só ocorreria alguns anos depois.⁵²⁶

As críticas de Downes sobre Villa-Lobos apresentavam duas vertentes de análise: em muitos casos, apontavam a suposta falta de preocupação do compositor com aspectos formais, manifestada em músicas de desenvolvimento elíptico e longas em demasia – argumento repetido em vários de seus textos ao longo dos anos –; por outro lado, Downes demonstrava

⁵²³ *Daily Worker*, Nova York, 17 out. 1940, apud TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil...*, op. cit., p. 63-64.

⁵²⁴ Ver, a esse respeito, duas críticas de Howard Taubman sobre o festival de música brasileira do MoMA, uma de 19 de outubro de 1940 e outra de 4 de maio de 1941, quando do lançamento do disco do festival. Ambas estão disponíveis em formato digital, no Museu Villa-Lobos, com os códigos ProQuest_94006450-1 e ProQuest_85488691-1.

⁵²⁵ HESS, Carol. *Representing the good neighbor...*, op. cit., p. 7.

⁵²⁶ Carta de Olin Downes para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 13 jun. 1944. MVL, Correspondência, pasta The New York Times, FE 3282.

profundo interesse por temas nacionais na obra de Villa-Lobos, em textos que indicavam aproximações com o modernismo musical brasileiro. Carol Hess, que estudou a recepção da obra de Villa-Lobos nos principais jornais e revistas dos Estados Unidos, afirma que Olin Downes talvez tenha sido o primeiro crítico estadunidense a atentar para a possibilidade de se comparar as obras de Villa-Lobos e Bach.⁵²⁷ O compositor alemão tornou-se um sucesso estrondoso nos Estados Unidos nos anos 1930, e foi apropriado pela crítica como símbolo do universalismo cultural, da união dos povos e da ideia de transcendência coletiva.⁵²⁸ A série das *Bachianas Brasileiras*, composta por Villa-Lobos entre 1930 e 1945, promoveu a junção entre o defendido cosmopolitismo de Bach e elementos do folclore do Brasil. Downes conclamava os leitores a apreciar a música de Villa-Lobos como uma ponte entre o classicismo de Bach e o elemento nacional.

O justificável interesse do crítico pelo nacionalismo de Villa-Lobos – fonte da originalidade do músico – é muito nítido nas cartas enviadas por ele, que compreendem o período entre maio de 1929 e 1954. Ao longo de anos, ele negociou com Villa-Lobos a possibilidade de estudar *in loco* a música e o folclore brasileiros.⁵²⁹ Em 1943, Downes recebeu convite oficial de Villa-Lobos para residir no Brasil por alguns meses, às expensas do governo federal, mas teve que recusá-lo devido, segundo ele, a compromissos já firmados nos Estados Unidos. O convite foi refeito em 1947, mas novamente a visita não vingou.⁵³⁰ Na última carta enviada a Villa-Lobos, em 15 de maio de 1954, Downes acusa o recebimento da partitura da *Sinfonia n. 8*, dedicada a ele.⁵³¹ O crítico faleceu no ano seguinte.

A Feira de Nova York foi, sem dúvida, um elemento importante para a consolidação da imagem de Villa-Lobos na superpotência, contribuindo para que conquistasse críticas favoráveis e divulgação em estações de rádio e salas de concertos. No dia 7 de setembro de 1940, quando o chanceler Oswaldo Aranha, um americanófilo convicto, fez um discurso

⁵²⁷ HESS, Carol. *Representing the good neighbor...*, op. cit., p. 125.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 99.

⁵²⁹ Cf., por exemplo, Carta de Olin Downes para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 8 maio 1939. MVL, Correspondência, pasta The New York Times, MVL 78.17B.15E.

⁵³⁰ Carta de Olin Downes para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 27 fev. 1947. MVL, Correspondência, pasta Olin Downes, FE 3758.

⁵³¹ Carta de Olin Downes para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 15 maio 1954. MVL, Correspondência, pasta Olin Downes, MVL 78.17B.14E.

radiofônico em louvor à aproximação entre os dois países, irradiado para os Estados Unidos, a fala foi seguida da apresentação da obra *New York Skyline Melody*, de Villa-Lobos, executada pela Orquestra Sinfônica Brasileira e com a regência dele próprio. Encomendada para a Feira, *New York Skyline Melody* foi feita a partir de uma técnica de composição intitulada “Gráfico para fixar a melodia das montanhas do Brasil”, criada por Villa-Lobos e utilizada nesta obra, na *Sinfonia n. 6 – sobre as linhas das montanhas* e na *Melodia das Montanhas* para piano solo. Sobrepondo uma folha de papel transparente e milimetrada sobre uma gravura da linha dos arranha-céus de Nova York, Villa-Lobos acompanhou a lápis os contornos dos topos dos prédios, transpondo o desenho, posteriormente, para a notação musical.⁵³² Com a diplomacia musical dos dois países trabalhando a seu favor, e com os esforços dele próprio em conquistar as plateias dos Estados Unidos, a primeira visita do compositor ao país seria questão de tempo.

3.3.2 Villa-Lobos e os Estados Unidos: da resistência à adesão

Na campanha eleitoral de 1940, em que viria a conquistar seu terceiro mandato presidencial, Franklin Roosevelt defendeu o fortalecimento da estratégia de cooperação com os países americanos. A posição de Roosevelt iria ao encontro das ideias de Nelson Rockefeller, multimilionário nova-iorquino da família de proprietários da maior empresa petrolífera do mundo, a Standard Oil. Rockefeller referia-se a si mesmo como um “missionário” destinado a evangelizar a América Latina com suas ideias pró-livre mercado.⁵³³ A filantropia e a cooperação, valores defendidos por Rockefeller, passaram a ser vistos no meio político como preferíveis à política do *big stick* do início do século.

Na política de aproximação com os vizinhos, sob a bandeira (e o pretexto) do pan-americanismo, diversas instituições foram mobilizadas. As principais foram a Divisão de Relações Culturais, criada em 1938 e subordinada ao Departamento de Estado, e o Birô do Coordenador de Assuntos Interamericanos (em inglês, Office of the Coordinator of Inter-

⁵³² Cf. FELICÍSSIMO, Rodrigo Passos. *Estudo interpretativo da técnica composicional Melodia das Montanhas, utilizadas nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia n. 6 de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, Tese de Doutorado, 2014, especialmente pp. 73-76.

⁵³³ TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil...*, op. cit., p. 24.

American Affairs, OCIAA) – doravante chamado Birô Interamericano –, coordenado por Nelson Rockefeller, que, entre outras iniciativas, enviou compositores, músicos e estudiosos a diversos países da América Latina no início da década de 1940, incluindo o Brasil. Também se destaca a divisão musical da Biblioteca Pública de Nova York, cujo diretor, o músico e estudioso Carleton Sprague Smith, visitou países latino-americanos às expensas do governo estadunidense, tendo inclusive vivido no Brasil no início da década de 1940. Por fim, a divisão de música da União Pan-Americana, dirigida por Charles Seeger, articulou a visita de músicos latino-americanos aos Estados Unidos e de músicos estadunidenses à América Latina – e Seeger, como vimos, foi um dos maiores ideólogos do pan-americanismo musical.⁵³⁴

O comitê musical do Birô Interamericano envolveu diversos segmentos da sociedade civil, incluindo fundações privadas, universidades e associações profissionais e educacionais, como as fundações Guggenheim e Carnegie, a Conferência Nacional de Educadores Musicais (MENC, na sigla em inglês) e a Associação Nacional de Professores de Música. Além disso, o comitê incluiu representantes de empresas das áreas de cinema e rádio – como a Columbia Broadcasting System. O governo estadunidense exercia controle direto sobre o comitê.⁵³⁵ No Brasil, os três órgãos de governo responsáveis pelo intercâmbio cultural – Itamaraty, Ministério da Educação e Saúde e DIP – foram os principais interlocutores do Birô, que estabeleceu escritórios no Rio de Janeiro e em São Paulo.⁵³⁶ Segundo Antonio Pedro Tota, o Birô tinha gestão de tipo militar, com quase total controle por parte de Rockefeller, e possuía três divisões: Comercial e Financeira, Comunicações e Relações Culturais. Os objetivos políticos e econômicos estavam no coração da agenda da instituição, mas, para atingi-los, “as atividades culturais e de comunicação receberam a mais alta prioridade”.⁵³⁷

Maria de Fátima Tacuchian, que analisou a documentação oficial produzida pelo Birô, afirma que o principal alvo foi neutralizar a propaganda nazista, que criaria uma imagem negativa dos Estados Unidos no mundo, indo de encontro às pretensões hegemônicas do país na América Latina.⁵³⁸ Em 1941, por exemplo, Carleton Sprague Smith enviou ao Birô um

⁵³⁴ HESS, Carol. *Representing the good neighbor...*, op. cit., p. 3.

⁵³⁵ TACUCHIAN, Maria de Fátima. *Pan-americanismo, propaganda e música erudita...*, op. cit., p. 87-88.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 76.

⁵³⁷ TOTA, Antonio Pedro. *The seduction of Brazil...*, op. cit., p. 29.

⁵³⁸ TACUCHIAN, Maria de Fátima. *Pan-americanismo, propaganda e música erudita...*, op. cit., p. 85-86.

relatório de 290 páginas sobre sua primeira viagem oficial à América Latina, ocorrida entre julho e outubro do ano anterior.⁵³⁹ Smith relatou a existência de núcleos favoráveis às atividades culturais nazifascistas no Brasil. Como exemplo, mencionou a Sociedade Pró-Arte Musical, dirigida por Maria Amélia Rezende, que atuava na área de música de concerto em cidades como São Paulo, Belo Horizonte, Pelotas, Porto Alegre, Joinville, Blumenau e Florianópolis. Segundo Smith, a sociedade “contratava exclusivamente artistas simpatizantes à causa dos países do Eixo”.⁵⁴⁰ Também observou a existência de diversas ações culturais da Itália fascista na Argentina, país com imenso contingente de imigrantes e filhos de imigrantes vindos daquele país. Para Smith, uma das tarefas primordiais era “o enfrentamento da questão da identidade cultural ainda não resolvida na sociedade norte-americana”.⁵⁴¹ Sugeriu, a ativistas da causa pan-americanista, a leitura de obras sobre aspectos linguísticos, geográficos e culturais dos países-alvo: “Um conhecimento de nossas culturas mútuas nos ajudará a entender a psicologia e o modo geral de vida de nossos vizinhos. A confiança e respeito assim engendrados levam a uma maior simpatia (...) a música é um índice rápido de um povo”.⁵⁴² Considerava pouco produtivo, portanto, a um compositor estadunidense apresentar na América Latina obras clássicas de autores europeus, e vice-versa. “Os artistas selecionados deveriam interpretar as produções nativas de seus respectivos países. Assim, o compositor seria o elemento-chave, como representante da produção artística de seu país”.⁵⁴³ Smith finaliza o relatório conclamando os leitores à difusão e valorização do *americanismo musical*, definido, segundo Tacuchian, “como princípios estéticos, lógicos e filosóficos dos povos do Novo Mundo, diferentes em sua essência dos valores europeus”.⁵⁴⁴

Smith acumulou as funções de diretor da divisão de música da Biblioteca Pública de Nova York (1931-1959), chefe do comitê de música do Birô Interamericano e funcionário do Departamento de Estado. Nesse período, teve uma atuação constante na América Latina e

⁵³⁹ “Minutes of meeting, 04 set. 1941, Copland Collection, 355/11, Library of Congress. Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., cap. 1.

⁵⁴⁰ Ibidem, p. 115-116.

⁵⁴¹ Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., p. 119.

⁵⁴² Ibidem, loc. cit. Tradução livre do original: “... a knowledge of our mutual cultures will help us understand the psychology and general way of life of our neighbors. The trust and respect thus engendered lead to greater sympathy (...) music is a quick index of a people”.

⁵⁴³ Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., p. 119.

⁵⁴⁴ Ibidem, loc. cit.

especialmente no Brasil, como “embaixador musical”. Em 1943, com o convite formal da Sociedade Felipe de Oliveira, de São Paulo, mas com recursos provenientes do Birô, Smith passou cerca de doze meses no Brasil, onde ministrou conferências e palestras sobre a história do continente americano. A sucursal brasileira do Birô orientou a Smith que palestras em regiões de densa colonização alemã, como Porto Alegre, e naquelas em que as tropas estadunidenses estivessem concentradas. Em 1944, ele foi nomeado adido cultural dos Estados Unidos no Brasil, e mudou-se para São Paulo, onde permaneceu até 1946. Nesse período, no qual se estabeleceu como um mediador político e cultural entre os dois países, manteve contatos e trocas com intelectuais como Gilberto Freyre, Ribeiro Couto, Augusto Frederico Schmidt e Manuel Bandeira, e cultivou amizade com Heitor Villa-Lobos.⁵⁴⁵

Nas cartas de Sprague Smith para o compositor, sob a guarda do Museu Villa-Lobos, não resta dúvida de sua importância como diplomata cultural, com sofisticado conhecimento sobre a cultura brasileira e destacado papel de articulação entre artistas brasileiros e instituições (editoras, associações, universidades) estadunidenses. Sprague Smith foi um dos principais contatos de Villa-Lobos nos Estados Unidos, e um dos articuladores de sua inserção naquele país.⁵⁴⁶ Destaca-se também o imenso pragmatismo com que Smith e outros “missionários” da causa pan-americanista – baluartes de uma liberdade democrática supostamente intrínseca ao continente – lidavam com a ditadura vigente no Brasil, além dos ouvidos moucos diante da contribuição de Villa-Lobos com o regime. Em carta de 15 de setembro de 1943, por exemplo, a pretexto do interesse genuíno pelo programa de educação cívico-musical sob a chefia de Villa-Lobos, Smith agradece ao convite do brasileiro para assistir à solenidade da Hora da Independência – que, como vimos, era parte do calendário de comemorações ufanistas do Estado Novo. Smith afirmou:

Tive grande satisfação em presenciar uma solenidade tão magnífica de civismo e disciplina. O programa organizado sob sua direção foi dos mais interessantes e só posso desejar que continue sempre neste seu valioso e benemérito trabalho em prol

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 123. Smith, por exemplo, viabilizou a bolsa de estudos do maestro Eleazar de Carvalho em Boston, num curso de verão do Berkshire Center, sob a direção de Serge Koussevitsky.

⁵⁴⁶ Diversas correspondências comprovam essa atuação, como, por exemplo: Carta de Carleton Sprague Smith para Heitor Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 5 abr. 1943, FE 105; Carta de Carleton Sprague Smith para Heitor Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 17 maio 1943, FE 1568; Carta de Carleton Sprague Smith para Heitor Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 15 set. 1943, FE 1560; Carta de Carleton Sprague Smith para Heitor Villa-Lobos, São Paulo, 18 nov. 1943, FE 1559. MVL, Correspondência, pasta Carleton Sprague Smith.

da nação. Gostei, sobretudo, da *Invocação em Defesa da Pátria*. Infelizmente a rádio ampliou demasiadamente a voz da solista com prejuízo ao canto coral. Foi feita alguma gravação? No caso de sim, gostaria muito de possuí-la.⁵⁴⁷

Outro exemplo da complacência e do pragmatismo dos missionários estadunidenses em relação ao Brasil de Vargas foi o artigo produzido por John Beattie⁵⁴⁸ e Louis Woodson Curtis, ambos participantes do comitê do Birô Interamericano e representantes da União Pan-Americana, sobre a visita à América do Sul, no segundo semestre de 1941. Os pesquisadores e professores visitaram o Rio de Janeiro e São Paulo, estabeleceram contato com educadores musicais e personalidades culturais, assistiram a apresentações de coros escolares e presenciaram uma concentração orfeônica no estádio do Vasco da Gama, no Dia da Independência, com as presenças de Villa-Lobos e Getúlio Vargas. O artigo reproduz alguns lugares comuns sobre o Brasil. Um deles diz respeito ao mito da democracia racial, propagado aos quatro cantos pelo Estado Novo. Os professores observaram a presença de afrodescendentes em cargos importantes, no governo e no setor privado, o que os levou a crer que o Brasil teria superado a desigualdade racial. Outra imagem reforçada no artigo é a de um país moderno, com fotografias que destacavam os arranha-céus do Rio em meio à beleza geográfica. A praia de Copacabana, com seus incipientes prédios, foi um dos ícones selecionados.

Ambos evitaram críticas mais agudas aos métodos e à estrutura do ensino musical no Brasil – essas críticas, como veremos adiante, estão presentes em memorandos e relatórios internos destinados à divisão de relações culturais do Departamento de Estado. Optaram, como era de se esperar, por uma imagem conciliatória e apaziguadora. Há críticas sutis à metodologia de educação de Villa-Lobos, “a figura de comando da vida musical do Brasil”,⁵⁴⁹ que privilegiaria a utilização de canções patrióticas em detrimento da tradição clássica

⁵⁴⁷ Carta de Carleton Sprague Smith para Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 15 set. 1943. MVL, Correspondência, FE 1560.

⁵⁴⁸ John W. Beattie (1885-1962) foi reitor da Northwestern University (Evanston, Illinois, EUA) entre 1934 e 1951. Tinha formação em línguas clássicas e mestrado em Educação, além de ter sido supervisor de educação musical do ensino fundamental em Evanston. A pesquisa de Beattie gravitava em torno de três temas principais: educação musical, canções folclóricas e música sul-americana, o que explica sua aproximação com Villa-Lobos. Fonte: <http://findingaids.library.northwestern.edu/catalog/inu-ead-nua-archon-307>

⁵⁴⁹ BEATTIE, John W.; CURTIS, Louis Woodson. South American music pilgrimage. V. Brazil. *Music Educators Journal*, vol. 28, n. 6 (maio-jun., 1942), p. 18.

europeia. Os autores foram apresentados a Villa-Lobos por Theodore Xanthaki, da embaixada dos Estados Unidos, e passaram um bom tempo com o compositor em seu gabinete na Sema. Sobre Villa-Lobos, afirmaram:

Villa-Lobos é uma personalidade interessante. Dinâmico, egocêntrico, enérgico, autossuficiente, opinativo, ele domina todas as situações em que se encontra. Em contraste com esses traços turbulentos, ele possui também, em um grau acentuado, qualidades de gentileza e generosidade que são particularmente aparentes em suas relações com seus amigos íntimos e com os membros de sua equipe. Embora tivéssemos muitas discussões acaloradas com Villa-Lobos em relação aos objetivos e procedimentos da música escolar, uma vez que diferimos consideravelmente em nossa filosofia geral sobre tais assuntos, sempre conseguimos emergir dessas discussões em um estado de espírito amável e com um crescente respeito pela honestidade da opinião do outro colega, por mais antagônicos que nossos pontos de vista básicos possam ser.⁵⁵⁰

Uma das principais missões de Beattie no Brasil, ao que tudo indica, era convencer Villa-Lobos a visitar os Estados Unidos entre março e agosto de 1942. Em meio a outros compromissos, o compositor participaria do encontro bienal da Conferência Nacional de Educadores Musicais (MENC), em Milwaukee, onde regeria um coro de 3 mil alunos de ensino médio. Villa-Lobos também seria uma das atrações principais do Pan American Day, no dia 14 de abril, em Washington.⁵⁵¹ Em carta para Charles Seeger, de 13 de setembro de 1941, Beattie relatou que Villa-Lobos foi enfático ao afirmar que não iria aos Estados Unidos na condição de educador musical ou agente político, mas sim como músico profissional e sob

⁵⁵⁰ Ibidem, loc. cit. Em inglês, no original: “Villa-Lobos is an interesting personality. Dynamic, egocentric, energetic, self-sufficient, opinionated, he dominates every situation in which he finds himself. In contrast to these turbulent traits, he possesses also, to a marked degree, qualities of kindness and generosity which are particularly apparent in his relationships with his close friends and the members of his staff. Although we had many heated arguments with Villa-Lobos concerning school music objectives and procedures, since we differed considerably in our general philosophy on such matters, we managed always to emerge from these discussions in an amiable frame of mind and with an increased respect for the honesty of the other fellow's opinion, however antagonistic our basic points of view might be”. Pelo que se indica no artigo, a ênfase da educação musical nos EUA recaía sobre a formação clássica, ao contrário das escolas do Rio, onde prevaleciam as canções patrióticas. Em uma escola normal do centro de São Paulo, Beattie e Curtis encantaram-se por um coral de cerca de 100 meninas; destacaram a “bela qualidade tonal”, “that more nearly resembled the type of singing we strive for in our North American schools than anything we heard on the Southern continent”. Eles sublinham a execução de uma obra de Brahms, para canto solista e coro, em português. A admiração dos estadunidenses por Fabiano Lozano, diretor do setor de educação musical de São Paulo, certamente superava as reticentes observações sobre Villa-Lobos. Ibidem, loc. cit.

⁵⁵¹ Conforme Memorando de Gustavo Durán para Henry Allen Moe, com cópia para Aaron Copland, 27 ago. 1941, apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 243.

a gerência de empresários. No segundo encontro, Villa-Lobos teria dito que não tinha interesse em reger crianças no encontro de Milwaukee. Sobre Villa-Lobos, Beattie afirmou:

Ele não fala inglês, é altamente excitável, não sabe nada sobre psicologia infantil ou métodos vocais corretos. Nós dizemos isso depois de ter ouvido seus ensaios, participando de seu grande show ao ar livre envolvendo 30 mil crianças e visitando o trabalho dele na escola. Suas façanhas com muitos sinais de mão [o manossolfa, técnica utilizada para indicar às crianças a altura dos sons] foram descartadas por nós quarenta anos atrás e são usadas aqui porque não há música nas mãos das crianças. A qualidade que ele quer e recebe é terrível. Mais uma vez, reforço o fato de que consideramos Villa-Lobos um dos grandes artistas criativos da época. Ele definitivamente não é um educador musical. Aqueles que o elogiaram nunca ouviram nosso trabalho nos Estados Unidos e não têm como saber do que se trata.⁵⁵²

Outro interlocutor de Villa-Lobos foi o maestro e compositor Nicolas Slonimsky, russo radicado nos Estados Unidos, que também visitou o Brasil em 1941. Slonimsky escreveu um longo artigo para a revista *Musical America*, intitulado “A visit with Villa-Lobos”, no qual descreveu o compositor como um “monumento nacional” a ser visitado por qualquer viajante em passagem pelo Rio. No espírito da Política da Boa Vizinhança, o texto também buscou construir semelhanças entre a vida de Villa-Lobos e a de um estadunidense comum – destaca, por exemplo, que o maestro trabalhava em um arranha-céu –, retratando a capital federal como uma cidade moderna e organizada, em que as coisas *de fato* funcionavam.⁵⁵³ Na privacidade da correspondência com a esposa – a crítica de arte Dorothy Adlow –, porém, Slonimsky traçou um perfil do compositor que contrastava com a visão oficial de bom vizinho:

Passei um dia inteiro com Villa-Lobos. Fui ao seu ensaio com um coro de cinco mil meninos e meninas que ele conduz através de um microfone. Ele tem todos os tipos de truques para ensinar as crianças, e até vocifera contra elas se não estiverem

⁵⁵² Carta de John Beattie para Charles Seeger, 13 set. 1941, apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 247. Tradução livre do original: “He speaks no English, is highly excitable, knows nothing of either child psychology or correct vocal methods. We say this after having heard his rehearsals, attended his big outdoor show involving 30,000 children and visiting his school work. His much vaunted stunts with hand signs are such as were discarded by us forty years ago and are used down here because there is no music in the children’s hands. The tony quality he wants and gets is terrible. Again, let me impress the fact that we consider Villa-Lobos one of the great creative artists of the day. He is definitely not a music educator. Those who have touted him as such never heard our work in the States and have no way of knowing what it is all about.”

⁵⁵³ SLONIMSKY, Nicolas. A visit with Villa-Lobos. *Musical America*, Nova York, 10 out. 1941. MVL, L13-048.2A.

vestidas adequadamente. Mas ele não tem filhos. Ele me apresentou a sua esposa, mas [Oscar Lorenzo] Fernández diz que ela não é uma esposa, mas uma loira oxigenada, e que Villa-Lobos tem uma esposa de verdade que é instrutora de canto no Conservatório. O escritório de Villa-Lobos é um hospício – ele está gerenciando uma divisão de educação ou algo assim e suspeito que ele não tenha talentos administrativos. Mas ele obteve o que [o compositor Edgard] Varèse sempre sonhou, e é pago por isso.⁵⁵⁴

Villa-Lobos parecia resistir ao chamado pan-americanista de seus interlocutores estadunidenses, e ao mesmo tempo apresentava condições bastante específicas para sua ida aos Estados Unidos, como veremos adiante. Problema constante em sua carreira, a dependência em relação ao Estado – o principal mecenas dos músicos eruditos brasileiros naquele período – era algo que ele queria evitar associar à sua imagem ao visitar a superpotência. Possuía uma visão idealizada sobre o meio musical estadunidense, como se este fosse totalmente determinado por condições de mercado, quando, na verdade, o New Deal e as agências do governo possuíam bastante influência sobre a vida e o trabalho dos músicos naquele período.

Assim, o compositor decidiu não ir ao encontro do MENC, mas discursou em português, via rádio, a partir do Rio de Janeiro, com transmissão da rede NBC para todo o continente americano. Villa-Lobos louvou o programa de educação musical implantado pela Sema. Enfatizou que a música ensinada nas escolas estaria a serviço do “ensino cívico-musical”, com a dupla proposta de cultivar o amor pela música e pelo país, por meio do uso de melodias folclóricas, “e ao mesmo tempo tornar conhecidas as obras dos grandes compositores, nacionais e internacionais, que exibem mais claramente as características de

⁵⁵⁴ SLONIMSKY, Nicolas. *Dear Dorothy: letters from Nicolas Slonimsky to Dorothy Adlow*. Rochester, EUA: Electra Slonimsky Yourke/University of Rochester Press, 2012, p. 148. Tradução livre do original: “Spent a whole day with Villa-Lobos. I went to his rehearsal with a chorus of five thousand boys and girls which he conducts through a microphone. He has all kinds of tricks to teach children, and even bawls them out if they are not dressed properly. But he has no children of his own. He introduced me to his wife, but Fernandez says she is no wife, but a peroxide blonde, and that Villa-Lobos has a real wife who is a vocal instructor at the Conservatory. Villa-Lobos’ office is a madhouse – he is managing a division of education or something and I have a suspicion that he lacks administrative talents. But he has obtained what Varèse always dreamed about, and he gets paid for it”. A carta refere-se a Arminda Neves de Almeida, com quem o compositor se amigou em 1936, e à ex-mulher Lucília Guimarães.

seus próprios países”.⁵⁵⁵ Também afirmou que, “para ser de maior utilidade na vida dos homens, a música deve colocar-se a serviço das organizações político-sociais de todas as nações”, e que para isso o nacionalismo musical – entendido como o cultivo do amor à Pátria por meio da música – deveria ser disseminado.⁵⁵⁶ Por fim, defendeu mais uma vez – como vimos no capítulo 2 – a tese que permeou as discussões sobre a música moderna ao longo do século XX: quanto mais nacional, mais internacional será o apelo da arte. “Por que nós americanos não poderíamos criar música que, apesar de típica e nacional, teria um apelo universal?”.⁵⁵⁷ Villa-Lobos foi, assim, se afirmando como “músico americano” aos olhos dos Estados Unidos.

Por outro lado, segundo a correspondência de agentes da “boa vizinhança”, Villa-Lobos era uma personalidade de difícil trato, que exigia uma estratégia adequada de aproximação. Já em 1944, às vésperas da primeira visita do brasileiro aos Estados Unidos, Charles Seeger orientou o coordenador de assuntos interamericanos da Motion Picture Society for the Americas, Russell Pierce, sobre como proceder com Villa-Lobos em sua chegada a Los Angeles. Em carta confidencial, Seeger relatou as indicações que ouviu do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que havia prestado consultoria à União Pan-Americana, em Washington, em período anterior. De acordo com Seeger:

- (1) Tratar sempre a Sra. Arminda Neves de Almeida, sua companheira, sob quaisquer circunstâncias, como se fosse, de fato, sua esposa; não há divórcio no Brasil, e essa é a situação real.
- (2) Não insista, falando com ele, sobre a excelência do sistema de educação musical nos Estados Unidos; ele estará inclinado a pensar que tudo o que você faz em seu país está errado e que apenas a orientação pessoal dele está certa.
- (3) Nunca entre em discussões com ele na frente de outras pessoas; sozinho, ele pode reconhecer que seu adversário tem alguma razão, mas diante das testemunhas, nunca!⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ HANDS across the air. *Music Educators Journal*, vol. 28, n. 6 (maio-jun., 1942), p. 14. Tradução livre do original: “... and at the same time making known the works of the great composers, national and international, who display most clearly the characteristics of their own countries”.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, loc. cit. Tradução livre do original: “... in order to be of the greatest use in the lives of men, music ought to place itself at the service of the political-social organizations of every nation”.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, loc. cit. Tradução livre do original: “Why should we Americans not be able to create music that, though typical and national, would have universal appeal?”.

⁵⁵⁸ Carta de Charles Seeger para Russell Pierce, coordenador de assuntos interamericanos da Motion Picture Society for the Americas, Washington (DC), 13 nov. 1944. Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 270. Tradução livre do original: “(1) Always treat Mrs. Arminda Neves de Almeida, his companion, under any circumstances, as though she were, in fact, his wife; there is no divorce in Brazil, and this is the actual situation; (2) Do not insist, in talking with him, upon the excellency of the music education system in the United

Outro interlocutor estadunidense que se irritou com as constantes recusas de Villa-Lobos foi Aaron Copland, mais um dos músicos-diplomatas em visita à América do Sul no início da década de 1940.⁵⁵⁹ O compositor nova-iorquino não compartilhava, segundo Maria de Fátima Tacuchian, da ansiedade de outros agentes para uma visita de Villa-Lobos aos Estados Unidos. Para Copland, na visão da autora, a ênfase dada por Villa-Lobos ao folclore encobriria certos perigos, “pois estreita as possibilidades artísticas, confina a linguagem de certos compositores a um sentimentalismo piegas ou a um caráter selvagemmente orgiástico”, além de encorajar um romantismo ultrapassado – o que certamente não foi o caso de Villa-Lobos.⁵⁶⁰ Na contramão da preferência do Birô Interamericano e do Departamento de Estado por Villa-Lobos, à época o mais icônico compositor brasileiro, Copland derretia-se de elogios por Camargo Guarnieri, que teria uma “obra mais bem-acabada”, em oposição ao “temperamento rebelde e provocativo” de Villa-Lobos.⁵⁶¹

No entanto, uma carta sigilosa de Lincoln Kirstein para Carleton Sprague Smith, enviada de Buenos Aires e recebida por Smith em 17 de julho de 1944, dá nota da dimensão às vezes abrasiva e conflituosa do contato cultural entre os visitantes estadunidenses e músicos brasileiros. Kirstein (1907-1996) foi um dos cofundadores do New York City Ballet, além de escritor e produtor cultural. No início da década de 1940, veio à América do Sul – incluindo o Brasil – com a American Ballet Caravan, para apresentações sob os auspícios do Birô Interamericano. Com boa dose de veneno a respeito do cenário cultural brasileiro, misturada a uma desconfiança sobre a utilização de temas africanos em composições eruditas, a carta destila críticas à repressão política – o DIP é visto como uma versão mais sutil da Gestapo, a polícia política alemã – e ao suposto descaso dos brasileiros pela arte contemporânea estadunidense. O fato de ter sido postada em Buenos Aires, e não no Rio, parece sinalizar um receio de que a carta fosse lida pelo aparato repressivo de Vargas. Sobram

States; he will be inclined to think that all that you do in your country in this connection is wrong and that only his own personal orientation is right; (3) Never enter into discussions with him in front of other people; alone, he may recognize that his opponent has some sense, but before witnesses, never!”.

⁵⁵⁹ Um breve histórico do ativismo político de Aaron Copland é traçado no capítulo 2.

⁵⁶⁰ TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 1, p. 131.

⁵⁶¹ Ibidem, loc. cit.

críticas a músicos, compositores, instituições e governo, e defende-se um verdadeiro “imperialismo cultural” por parte dos Estados Unidos, a fim de suplantar a influência da Alemanha nazista. Cito a seguir alguns trechos da carta:

As orquestras [no Brasil] não são orquestras, mas simplesmente agregações de músicos, bombeiros (sim, isso mesmo), senhoras harpistas etc. [...] Todos os homens no Rio também são compositores. Você sabe quantos poetas “ótimos” existem no Brasil. Todos os “grandes” compositores estavam na orquestra do Teatro Municipal e não foram simpáticos às partituras manuscritas de compositores estadunidenses. [...]

[...] A música brasileira parece-me terrível também. [...] Eu o achei [Villa-Lobos] pessoalmente uma cabra velha e mal-humorada, com histeria bem calculada. Ele está perdendo rápido em casa e quer vir para os Estados Unidos, mas é ruim. Seus termos – ir e voltar; 18 concertos em 6 semanas, apenas suas obras; US\$ 2.000 por performance e somente Boston, Filadélfia e assim por diante, orquestras, período [sic]. [...]

[...] O Brasil é um país desesperado – ou melhor, acho que está em uma situação desesperadora culturalmente. Não há chance de uma vida cultural criativa. O DIP é a Gestapo em uma forma mais sutil, e se garotos espertos conseguirem bons trabalhos de rádio e propaganda como Ayres [de Andrade], Andrade [Muricy] e alguns críticos, eles não fazem nada pela cultura no Brasil ou pelo futuro da música. [Francisco] Mignone e [Camargo] Guarnieri devem ser ajudados. Mignone, por ser mais velho, trabalhou duro e perdeu em virtude de sua integridade e doçura – e Camargo [Guarnieri], porque é o único futuro que eles têm, o único que conhece seu próprio país e [possui] um ponto de vista musical internacional.

O material popular no Brasil não é fácil de utilizar em forma de arte. Todo o material do negro só é aplicável às danças negras até onde eu sei – e usar os negros no Harlem para dançar as cerimônias de macumba é bobo. No entanto, vou apresentar a *Fantasia* de Mignone como um balé clássico com motivos de danças locais e uma sugestão de carnaval, mas transformado em um espetáculo mais universal. O Brasil é tão provinciano, desconfiado, apático (no Rio) ou competitivo (em São Paulo) que não há ambiente no qual o artista possa se movimentar. As artes plásticas definitivamente não existem. [...]

[...] Estou retornando um imperialista ardente, pelo menos culturalmente. Se a América não assumir a responsabilidade artística pela criação de novos trabalhos, então os alemães merecem nos ganhar.⁵⁶²

⁵⁶² Carta de Lincoln Kirstein para Carleton Sprague Smith, Buenos Aires, s. d., recebida em 17 jul. 1944. Apud: TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 238. Tradução livre do original, em inglês: “The orchestras are no orchestras but simply aggregations of musicians, fireman (yes indeed), lady harpists etc. Actually, they played Schubert Koechlin worse than anything including Alec Wilder or Paul Bowles. All the men in Rio also are composers. You know how many “great” poets there are in Brazil. All the “great” composers were in the orchestra of the Teatro Municipal and they were not friendly to North American manuscripts scores. [...] Brazilian music seems to me in an awful way too. The great bronze monument of native folklore – the word should have an U in it. [...] I thought him personally a cagy old goat with well-calculated hysterics. He is losing fast at home and wants to come to the U.S. but bad. His terms – fare back and forth; 18 concerts in 6 weeks, only his works; \$ 2,000 a performance and only Boston, Philadelphia and so forth orchestras, period. [...] Brazil is a desperate country – or rather I think it is in a desperate situation culturally. There is no chance for a creative

Além de transparecer uma fé inabalável na supremacia política e cultural estadunidense – a ponto de se questionar por que os artistas brasileiros davam de ombros para as obras modernistas locais –, Kirstein desaprova a utilização de material “negro” na música brasileira, supostamente avesso à “universalização” proposta por músicos eruditos, e destila críticas pessoais a Villa-Lobos, a quem define como uma “cabra velha e mal-humorada, com histeria bem calculada”. Ao contrário dos diversos artigos e textos de estadunidenses com passagens elogiosas sobre um Brasil moderno e em desenvolvimento, a carta de Kirstein também critica nos bastidores o regime autoritário de Vargas, o que nos oferece indícios sobre o intenso pragmatismo que guiou a ação dos músicos na Política da Boa Vizinhança.⁵⁶³

Aos trancos e barrancos, porém, Villa-Lobos articulou-se com instituições dos Estados Unidos e preparou o terreno de sua primeira viagem ao país. Inicialmente, o compositor fazia exigências – por exemplo, um cachê de 2 mil dólares por apresentação, numa turnê que envolveria 18 concertos em seis semanas, incluindo as principais orquestras estadunidenses – consideradas astronômicas por interlocutores estadunidenses como Kirstein. Entretanto, com o decorrer da guerra – que evidentemente gerou dificuldades financeiras para instituições culturais – e os acenos vagos de Downes, Sprague Smith, Seeger, Beattie e outros agentes elencados por instituições dos Estados Unidos para levá-lo aos Estados Unidos, as condições impostas por Villa-Lobos decresceram. Em carta para Olin Downes, em 24 de maio de 1944, por exemplo, o músico solicitou ao crítico que consiga “um ou dois concertos”

cultural life. The D.I.P. is the Gestapo in a more subtle form and if smart lads get good radio and propaganda jobs like Ayres, Andrade and a few critics they do nothing for the culture in Brazil or the future of music. Mignone and Guarnieri must be aided. Mignone because of he is older, has worked hard and has lost out by virtue of his integrity and sweetness – and Camargo because he’s the only future they have, the only one who knows his own country and an international musical point of view. The folk material in Brazil is not easy to utilize in an art form. All the Negro stuff is only applicable to negro dances as far as I’m concerned – and to use negroes in Harlem to dance Macumba ceremonies is silly. However Mignone’s *Fantasia* I will present as a classic ballet with motifs from local dances and a suggestion of carnival, but transformed into a more universal spectacle. Brazil is so provincial, suspicious, apathetic (in Rio) or competitive (in Sao Paulo) that there is no ambience in which the artist can move. The plastic arts do not exist at all. [...] I am returning an ardent imperialist, at least culturally. If America doesn’t take the artistic responsibility for creating new works then the Germans deserve to take us”.

⁵⁶³ Outro motivo de animosidade entre Villa-Lobos e Kirstein, exposto na mesma carta, foram as negociações a respeito da gravação do disco *Native Brazilian Music* e de uma possível turnê do compositor e de músicos populares aos Estados Unidos, que acabou não ocorrendo. O caso é estudado no capítulo 4.

sinfônicos em Nova York regidos por ele, com obras suas. A carta inclui anexo um programa com as viagens previstas por Villa-Lobos entre setembro de 1944 e fevereiro de 1945. Villa-Lobos apresentou novas condições para a turnê, reunidas em dois termos: a) “Despesas de viagem (se possível de avião a partir do local mais próximo) e despesas de estadia para duas pessoas (a partir do dia acordado para a partida)”⁵⁶⁴; e b) “pagamento pelos direitos do autor pelo aluguel de material musical e pela execução das obras incluídas nos programas”.⁵⁶⁴ O cachê grandioso dá lugar a um pedido modesto:

Francamente, não sei quem será capaz de fazer as despesas, mas acredito que meu querido amigo fará os melhores esforços para dar uma boa solução para esse problema, pelo menos através do sistema oficial de Intercâmbio Cultural nos EUA, a Política da Boa Vizinhança, como seria oficial minha viagem a esse país, apesar das condições econômicas particulares e da impossibilidade de ter uma boa ajuda do governo brasileiro, por conta do momento presente. Eu acho que o montante de US\$ 1.900 (mil e novecentos dólares) seria suficiente, mais ou menos, para todas as despesas necessárias, deixando de lado qualquer cachê a meu favor.⁵⁶⁵

Villa-Lobos concordou explicitamente em ir aos Estados Unidos sob os auspícios da Política da Boa Vizinhança, reconhecida por ele como o “sistema oficial de intercâmbio cultural” do país. Em outras palavras, apesar do que disse em várias entrevistas (analisadas mais adiante), o maestro cedeu a ponto de ir aos Estados Unidos por meio, principalmente, de recursos públicos e como parte de um projeto político. A postura de Villa-Lobos, em maio de 1944, difere bastante dos anos anteriores. Talvez tivesse tido a percepção de que o Estado Novo estava em crise, e essa seria a grande (e talvez última) chance de visitar o país sob a chancela da diplomacia cultural estabelecida entre os dois países; também deparou-se com as várias negativas dos agentes estadunidenses e com a dificuldade financeira causada pelos esforços de guerra dos Estados Unidos e do Brasil. Mais uma vez, fica evidente o

⁵⁶⁴ Carta de Villa-Lobos para Olin Downes, Rio de Janeiro, 24 maio 1944. Apud TACUCHIAN, M. F. G., op. cit., v. 2 (anexos), p. 288. Tradução livre do original: “Travel expenses (if possible by plane from the nearest place) and living expenses for two persons (from the day agreed for the departure); b) payment for the author’s rights for the rent of musical material and the performance of the works included in the programs.”

⁵⁶⁵ Ibidem, loc. cit. Tradução livre do original: “Quite frankly, I don’t know who will be able to make the expenses, but I believe that my dear friend will make the best efforts to give a good solution to that problem, at least through the official system of Cultural Interchange in USA, as good neighbor policy, as my travelling to that country would be official, notwithstanding the particular economical conditions and the impossibility of having a good help from the Brazilian government, on account of the present moment. I think that the amount of \$ 1.900 (one thousand and nine hundred dollars) would be enough, more or less, for all the necessary expenses putting aside any ‘cachet’ in my own favor.”

pragmatismo de Villa-Lobos e o modo como soube se adaptar aos mais diversos contextos políticos do país, fazendo valer – e sobrepondo-os, quando necessário – seus interesses como músico e funcionário público.

A mesma estratégia foi adotada por Villa-Lobos em carta para John Beattie, escrita alguns dias depois, na qual aventou a possibilidade de incluir Chicago em seu roteiro nos Estados Unidos. As condições apresentadas na carta foram as mesmas solicitadas a Downes. “Como vê, meu prezado amigo, não estabeleço nenhum *cachet* pelo meu trabalho individual como regente de orquestra”.⁵⁶⁶ Em resposta, Beattie buscou convencer Villa-Lobos a incluir em sua viagem algumas conferências em universidades e conservatórios estadunidenses sobre educação musical, em vez de focar somente nas orquestras. Afirmou que estas possuíam o desejo genuíno de recebê-lo, mas que não tinham condições de arcar, sozinhas, com as despesas da visita. O ideal, portanto, seria acolher Villa-Lobos na condição de músico e educador musical, o que possibilitaria um esforço mútuo por parte do Departamento de Estado e das orquestras. Afirma, também, que possui alguns conhecidos nas orquestras e no governo, mas que a participação de regentes convidados costumava ser planejada com antecedência de um ano. Por fim, Beattie acrescentou:

É um grande prazer saber que finalmente você está contemplando uma visita à América do Norte. Você deveria ter feito isso há muito tempo, porque sua música está se tornando conhecida aqui e você mesmo deveria ver o que temos aqui. Eu sempre concordei com você firmemente na crença de que o futuro artístico do mundo está no hemisfério ocidental, e isso inclui, é claro, tanto a América do Sul quanto a do Norte.⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ Carta de Villa-Lobos para John W. Beattie, Rio, 30 de maio de 1944. Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 291. Villa-Lobos informa a Beattie o seu programa de viagens pretendido: em setembro, passaria por Montevideú, Buenos Aires e Chile; de outubro a dezembro, visitaria Panamá, México e Canadá; de dezembro de 1944 a janeiro de 1945: Nova York, Chicago, Illinois e Los Angeles; de janeiro a fevereiro de 1945: Filadélfia e Boston. Para os concertos em Chicago, Villa-Lobos sugere oito obras, divididas em dois programas. Entre elas, constam a *Sinfonia n. 3*, *Uirapuru*, *Choros n. 8*, *Choros n. 6* e *Descobrimento do Brasil*.

⁵⁶⁷ Carta de John Beattie para Villa-Lobos, Evanston, 16 jun. 1944. Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 291. Tradução livre do original: “It a great pleasure to hear from you and to learn that at last you are contemplating a visit to North America. You should have done that long ago, because your music is becoming known here and you yourself should see what we have up here. I have always agreed with you firmly in the belief that the artistic future of the world lies in the western hemisphere, and that includes, of course, both South and North America”. De acordo com David Appleby, Villa-Lobos apelou também para o maestro Serge Koussevitzky, que o conhecia desde o período vivido em Paris e com quem trocou cartas no mesmo período. Cf. APPLEBY, David. *Heitor Villa-Lobos: a life (1887-1959)*. Lanham (EUA): Scarecrow Press, 2002, p. 138.

Segundo David Appleby, as negociações para a ida de Villa-Lobos aos Estados Unidos foram marcadas por mal-entendidos provocados pela excessiva fragmentação nas tratativas com os vários agentes estadunidenses escalados para a tarefa. Além dos escritórios do Birô Interamericano em Washington e Los Angeles, também o Departamento de Estado e a Biblioteca do Congresso mantiveram contato simultâneo com o compositor, sem que as outras partes estivessem a par dos termos da negociação. Tentando desembaraçar o diálogo, o próprio secretário de Estado, Cordell Hull, enviou a Villa-Lobos um aerograma, por meio da embaixada dos Estados Unidos no Rio, em que o convidava para uma viagem oficial ao país como consultor musical da Biblioteca do Congresso, no período entre outubro de 1944 e janeiro de 1945. Além das passagens aéreas, o governo lhe prometeu uma diária de 10 dólares, permitindo-lhe participar de um número limitado de concertos; ofereceu-lhe, também, por meio da Elizabeth Sprague Coolidge Foundation, uma obra comissionada no valor de 500 dólares – um quarteto de cordas a ser apresentado na Biblioteca ao final da estadia do músico. Por meio da embaixada dos Estados Unidos, Villa-Lobos respondeu que o governo brasileiro o liberaria para uma viagem de apenas três meses, e que ele não aceitaria a oferta caso não fossem previamente agendadas apresentações com orquestras locais; também abriu mão da obra comissionada. Por fim – de acordo com a documentação consultada por Appleby –, o brasileiro entrou em contato com o maestro e compositor Werner Janssen (1899-1990), que já havia se apresentado no Brasil. O estadunidense era o líder da Janssen Symphony e criou a trilha sonora de diversos filmes hollywoodianos. As tratativas foram acompanhadas de perto pelos órgãos estatais estadunidenses.⁵⁶⁸

À imprensa brasileira, Villa-Lobos ventilou que iria aos Estados Unidos com um contrato pré-estabelecido para elaborar a trilha sonora de um filme hollywoodiano,⁵⁶⁹ o que de fato só ocorreria em 1958, como veremos no capítulo 4. Ironicamente, apesar da insistência em fazer crer que sua viagem nada tinha de oficial, o jornal *A Manhã* – órgão oficial do Estado Novo – publicou, no dia 4 de outubro de 1944, um artigo em tom comemorativo sobre a excursão de Villa-Lobos e sua importância para a promoção da imagem do Brasil. “É interessante e proveitoso que o Continente tome um contato direto com o seu grande

⁵⁶⁸ APPLEBY, David. *Heitor Villa-Lobos...*, op. cit., p. 138-140.

⁵⁶⁹ MAGALHÃES JR., R. Villa-Lobos, o estratosférico. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 out. 1944. MVL, L49-06I.

compositor, que representa uma das maiores afirmações da nossa capacidade estética e um dos criadores mais rigorosos da América”, afirmou o diário, ajudando a consubstanciar a fama de Villa-Lobos como o maior músico do continente. “Queremos tão somente ver em Villa-Lobos um grande músico continental, por isso mesmo *persona grata* para ser o embaixador da nossa música junto aos irmãos do continente”.⁵⁷⁰

Confirmada a excursão, Villa-Lobos deu algumas entrevistas em que sublinhou o alegado caráter não-oficial da ida aos Estados Unidos. Ao jornal *O Globo*, por exemplo, ele afirmou:

Minha excursão continental, nestes tempos de vitoriosa política de boa vizinhança, não pode deixar de ter um sentido americanista, quero dizer, refletir o interesse, no plano da arte e, pois, da cultura, de um maior intercâmbio de sensibilidades e inteligências por parte desta família de membros cordialíssimos que é o Novo Mundo. Contudo, devo observar que esta excursão – regência de concertos sinfônicos em vários países da América – é uma consequência lógica da repercussão, já há longos anos, da minha obra musical. Esta é a verdade.⁵⁷¹

A mesma postura foi mantida em entrevista ao *Correio da Noite*, na qual afirmou ter recusado diversos chamados oficiais de Washington, preferindo ir a convite de uma instituição privada: “Eu não quero misturar política com arte. Minha obra está dedicada à Humanidade”.⁵⁷² A estreia de Villa-Lobos nos Estados Unidos ocorreu, de fato, a partir do convite da Janssen Symphony, mas a viagem de avião e a estadia do casal foram custeadas por uma instituição pública envolvida com a política de intercâmbio cultural do governo: Southern California Council of Inter-American Affairs – a seção do Birô Interamericano na Califórnia –, além de duas instituições civis, a Motion Picture Academy e o Occidental College, que atuavam, junto de outras empresas e instituições, no conselho do Birô Interamericano.

A bordo de um *Clipper* da Panair, em outubro de 1944, Villa-Lobos passou por Buenos Aires, Santiago e Cidade do México em uma “viagem de intercâmbio espiritual” pelo

⁵⁷⁰ EMBAIXADOR DA música brasileira. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 4 out. 1944. MVL, L49-006J.

⁵⁷¹ A MÚSICA sinfônica brasileira numa excursão continental. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 out. 1944. MVL, L49-003B.

⁵⁷² VILLA-LOBOS homenageado pelo mundo musical de Nova York. *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1944. MVL, L49-014C.

continente.⁵⁷³ No dia 21 de novembro, ele e sua companheira Arminda pousaram no aeroporto de Lockheed, na Califórnia, onde foram paparicados pela imprensa, e os trâmites de imigração e bagagem foram facilitados por agentes do Birô Interamericano. De lá, seguiram em carro especial, cedido pela polícia do condado de Los Angeles, até o Occidental College, onde foram recebidos por uma plateia de cerca de mil pessoas. Na manhã seguinte, Villa-Lobos concedeu entrevista coletiva no Ambassador Hotel, onde se hospedou; à tarde, participou de um almoço em sua homenagem, organizado pelo Birô Interamericano e pela Motion Picture Academy nos estúdios da Universal, seguido de um chá para 150 pessoas promovido por uma *socialite* local.⁵⁷⁴ No dia 24, foram novamente agraciados por um almoço, promovido pela divisão musical da Motion Picture Arts and Sciences.

O grande *debut* de Villa-Lobos como regente nos Estados Unidos, contudo, ocorreu no dia 26, quando regeu a Janssen Symphony Orchestra, em programa totalmente dedicado ao seu trabalho. A orquestra, formada por Janssen em 1940, rivalizava com a tradicional Filarmônica de Los Angeles e firmava-se como importante difusora de música contemporânea e de obras para teatro e cinema – por conta, inclusive, da significativa experiência do maestro como autor de trilhas sonoras de filmes hollywoodianos. Foram apresentadas, pela primeira vez naquele país, as obras *Sinfonia Nº 2*, *Rudepoema* (versão orquestral) e *Choros Nº 6*. Na plateia, estavam o compositor russo Igor Stravinsky e o cineasta Orson Welles, entre outras personalidades culturais.⁵⁷⁵ Villa-Lobos recebeu o título de doutor *honoris causa* pela Universidade de Los Angeles. O dia seguinte, uma segunda-feira, foi dedicado ao ócio e ao turismo, e ambos visitaram pontos turísticos de Los Angeles e adjacências. De acordo com o relatório do Birô, Villa-Lobos manifestou o desejo de permanecer nos Estados Unidos até o fim de fevereiro sem remuneração, sendo custeadas as passagens e a estadia. A seção californiana do Birô afirmou ter gasto 500 dólares ao longo dos 13 dias de permanência do casal em Los Angeles.⁵⁷⁶

⁵⁷³ Expressão utilizada pela crítica musical D'Or em DANTAS, Ondina Ribeiro (D'Or). Villa-Lobos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 out. 1941. MVL, L49-005E.

⁵⁷⁴ Memorando de Raymond McKelvey, do Southern California Coordination of Inter-American Affairs (SCCIAA), para Walter Hecht, 21 dez. 1944. Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 278.

⁵⁷⁵ Idem, *ibidem*.

⁵⁷⁶ Idem, *ibidem*.

O escritor Erico Verissimo (1905-1975), sem querer, viu-se enredado na excursão de Villa-Lobos por Los Angeles, e produziu alguns anos depois – no livro *A volta do gato preto* (1947) – um precioso relato da visita. Com um pedido feito às pressas pelo chefe do Conselho de Artes de Los Angeles, Carl Denzer,⁵⁷⁷ Verissimo foi o tradutor de Villa-Lobos, que nada sabia de inglês. Num primeiro momento, o escritor gaúcho – em sua segunda estadia nos Estados Unidos, onde lecionou em algumas universidades e ministrou conferências sob os auspícios da Política da Boa Vizinhança⁵⁷⁸ – resistiu ao convite, dizendo que Villa-Lobos era famoso por sua personalidade “facilmente irritável” e “explosiva”.⁵⁷⁹ Vencida a objeção, Verissimo o acompanhou em sua agenda pública na Califórnia, traduzindo os discursos do compositor e mediando a relação dele com personalidades locais e com os músicos da Janssen Symphony, os quais o regente, durante os ensaios, xingou de todas as maneiras, blindado pela língua portuguesa.⁵⁸⁰ Villa-Lobos aborrecia-se facilmente com os convivas importantes das recepções feitas para ele, e exclamava, em português, frases como “Não interessa!” ou “E eu com isso?”, que colocavam Verissimo em situações de saia justa. Curiosamente, o financiamento público em nome da “Política da Boa Vizinhança” reuniu, nos Estados Unidos, um escritor crítico do regime varguista e simpático aos Estados Unidos, e um compositor de histórico antiamericano e organicamente ligado ao Estado Novo.

No dia 12 de dezembro, Villa-Lobos e Arminda desembarcaram em Nova York. Foram na condição de convidados da agência William Morris, com a qual Villa-Lobos assinou contrato de exclusividade e de longa duração para concertos em todo o continente americano. Henri Leiser, que assinou um relatório enviado a Charles Seeger, foi o seu representante pessoal. Na maior cidade do país, Villa-Lobos participou de duas edições do programa *Invitation to Music*, da rádio CBS. No dia 3 de janeiro de 1945, apresentou as obras *O Descobrimento do Brasil* e *New York Skyline Melody* e, no dia 10, as obras *Amazonas* e três peças do ciclo das *Serestas*, cantadas por Jennie Tourel. No dia 28, foi convidado de honra da

⁵⁷⁷ Conforme APPLEBY, David. *Heitor Villa-Lobos...*, op. cit., p. 141.

⁵⁷⁸ Cf. SMITH, Richard Cândida. Érico Veríssimo, um embaixador cultural nos Estados Unidos. *Tempo*, Niterói, v. 19, n. 34, p. 147-173, jun./2013.

⁵⁷⁹ APPLEBY, David. *Heitor Villa-Lobos...*, op. cit., p. 141.

⁵⁸⁰ Segundo Verissimo, em alguns momentos Villa-Lobos batia com a batuta na estante e gritava para ele: “Diga pra esses animais que eles têm de dar essa nota juntos! [...] Isso não é orquestra nem aqui nem em Cascadura. São uns barbeiros. Estou arrependido de ter vindo”. Apud LYRA FILHO, Roberto. Com Villa-Lobos na América. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1947. MVL, L20-109A.

Liga dos Compositores, em recepção no Museu de Arte Moderna de Nova York, onde apresentou doze de suas obras para piano, canto e piano e conjunto de câmara. Nos dias 8 e 9 de fevereiro, conduziu a Orquestra Filarmônica de Nova York, ocasião em que apresentou os *Choros n. 8 e 9*. Nos dias 12 e 13, foi a vez da City Center Orchestra, que tocou o *Uirapuru* e a *Bachianas Brasileiras n. 7*.⁵⁸¹ Convidado pelo regente Serge Koussevitsky, o brasileiro também conduziu a Orquestra Sinfônica de Boston em três concertos (21, 23 e 24 de fevereiro), nos quais foram apresentadas as obras *Bachianas Brasileiras n. 7*, *Choros n. 12* e *Rudepoema*. Esta última foi novamente apresentada no dia 14 de março, sob a regência de Koussevitsky, desta vez no Carnegie Hall, em Nova York. Além dos concertos e da participação em programas de rádio, Villa-Lobos gravou, no estúdio da Columbia Records, as peças “Abril”, “Canção de amor” e “Canção do carreiro” (das Serestas), na voz de Jennie Tourel, e a *Bachianas n. 5*, na voz da soprano Bidu Sayão.⁵⁸² Também foi ao meio-oeste, onde participou da série “Composer’s Concert” na Universidade de Chicago, e apresentou um concerto inteiramente dedicado a obras suas, com membros da Chicago Symphony.⁵⁸³

Parte expressiva da imprensa do Rio e de São Paulo recebeu com entusiasmo e orgulho patriótico a excursão de Villa-Lobos, associando-a aos interesses de diversos setores em promover a imagem do Brasil no exterior. O *Jornal do Comércio* afirmou que a iniciativa do compositor se somava ao “enaltecimento de nossa prosperidade, nossa lavoura, nosso comércio, nossa bravura, [os quais] podem ser produzidos por um espírito de compreensível admiração [...] ou por uma conveniência de propaganda”.⁵⁸⁴ O *Globo*, por sua vez, destacou a “admiração extática” do compositor pelos arranha-céus de Nova York e pelo creme de baunilha; Villa-Lobos afirmou que sua obra apresentou ao público estadunidense “todos os elementos do meu país ligados entre si: os pássaros, as florestas, as montanhas, os índios, os clamores, o povo, a alegria, os carnavais ruidosos”.⁵⁸⁵ Já o correspondente da revista *O Cruzeiro* em Nova York, o teatrólogo e escritor Geysa Bôscoli, afirmou em tom triunfalista

⁵⁸¹ Memorando de Raymond McKelvey, do Southern California Coordination of Inter-American Affairs (SCCIAA), para Walter Hecht, 21 dez. 1944. Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 278.

⁵⁸² Ibidem, loc. cit.

⁵⁸³ APPLEBY, David. *Heitor Villa-Lobos...*, op. cit., p. 147.

⁵⁸⁴ M. (pseudônimo). Rádio. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1944. MVL, L49-009F.

⁵⁸⁵ VIANA, Sodrê. Notícias de Villa-Lobos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1945. L49-038J.

que o Brasil era a “palavra mágica na América do Norte”, e que a visita de Villa-Lobos – entre a de outros músicos populares e eruditos – contribuía para isso:

A chegada ao hotel (...) foi a primeira oportunidade que tive para verificar pessoalmente a extraordinária simpatia que há em torno de tudo quanto é brasileiro. E aí, logo à entrada, não me foi difícil compreender que a simples articulação da palavra Brasil era como o ‘abre-te Sésamo!’, a palavra mágica para derrubar qualquer dificuldade na América do Norte.⁵⁸⁶

Entretanto, o ufanismo em torno da excursão de Villa-Lobos não foi unânime. A crítica musical Magdala da Gama Oliveira, por exemplo, aproveitou a ocasião para alfinetar a estratégia governamental de fomentar viagens de artistas ao exterior, sem que – no olhar dela – fossem criadas condições estruturais para o aprimoramento da arte no Brasil. Em texto causticamente intitulado “Villa-Lobos e outros turistas”, Magdala cobrou do músico que a viagem desse origem a iniciativas de desenvolvimento da arte e da educação no país:

Cobiçar o esplendor musical da América é um sonho para turistas que viajam com prioridade, passagens pagas e estadias em hotéis de luxo. Temos que começar modestamente, mas com bases sólidas. Criar escolas, incentivar o estudo da cena lírica, movimentar orquestras. Poderão os senhores turistas aplicar aqui o mecanismo do ensino americano? Claro que não. Uma rápida visão de algumas semanas, entre jantares e excursões, não permite uma assimilação completa dos métodos adotados em outros centros culturais. [...] Em todo caso, o maestro Villa-Lobos é uma das personalidades mais arrojadas da nossa música. O seu nome goza de renome universal. Possui, realmente, um cérebro privilegiado. Quem sabe, levará avante os seus projetos? Vamos ver... para crer.⁵⁸⁷

De volta ao Brasil, Villa-Lobos foi disputado por repórteres em busca de depoimento sobre a visita à superpotência, e falou diversas vezes na condição de mediador cultural entre dois mundos: ao contrário das diversas declarações antiamericanas emitidas ao longo da vida, agora ele claramente promovia – ainda que com ressalvas – o *American way of life*, sinal de que o investimento do Birô Interamericano no financiamento de viagens por parte de personalidades culturais, como modo de promover o americanismo nos países vizinhos, parecia ter surtido algum efeito. Em entrevista a *O Globo*, por exemplo, ele lamentou “certa ignorância sobre o nosso país, principalmente sobre os nossos valores intelectuais” nos

⁵⁸⁶ BOSCOLI, Geysa. Brasil, palavra mágica na América do Norte. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1945. MVL, L49-036D.

⁵⁸⁷ OLIVEIRA, Magdala da Gama. Villa-Lobos e outros turistas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1945. MVL, L49-020B.

Estados Unidos. O compositor afirmou que seu sucesso naquele país se devia ao apreço dos estadunidenses pelos valores da meritocracia e da individualidade: “O americano tem um grande respeito pelo mérito. Como toda democracia enraizada e tradicional, existe um profundo apreço pelo homem. Sem vaidades, sem jacobinismos, os Estados Unidos procuram atrair os verdadeiros valores de todo o mundo”.⁵⁸⁸ No mesmo sentido, ele disse a *Dom Casmurro* que os Estados Unidos ofereciam boas perspectivas a um “estrangeiro de valor”: “Eis porque o europeu, nos Estados Unidos, sente-se como se fosse um verdadeiro americano, cujo grau de patriotismo, às vezes, equipara-se ao de um americano nato”.⁵⁸⁹ Questionado pelo periódico sobre o que mais o impressionou nos Estados Unidos, Villa-Lobos respondeu: “a democracia”. Exemplificou com o caso da primeira dama Eleanor Roosevelt, que teria reagido com tranquilidade a vaias dirigidas a ela num teatro em Nova York. Nos estertores do Estado Novo, com o qual o maestro colaborou ativamente, a afirmação não deixa de soar irônica.

A revista *O Cruzeiro* afirmou que Villa-Lobos foi tratado “como um autêntico astro cinematográfico”. Segundo o autor, R. Magalhães Junior, “a máquina de publicidade norte-americana já começou a trabalhar no sentido de fazer do nome de Villa-Lobos um grande cartaz nos Estados Unidos”.⁵⁹⁰ O compositor comemorou as muitas críticas favoráveis a seu respeito na imprensa, as quais trouxe recortadas em vários envelopes, e demonstrou admiração e desconcerto com certos “hábitos” atribuídos aos estadunidenses – como o do colecionismo – e com a bajulação em torno dele:

Cansei de assinar autógrafos... E, por fim, meus agentes mandaram fazer um carimbo de borracha, com a minha assinatura, a fim de carimbar fotografias que fossem pedidas por correspondência. (...) Os colecionadores de ‘souvenirs’, entretanto, me divertiram mais. Imagine que uma senhora, milionária e louca por música, me obrigou a dar-lhe como ‘souvenir’ o pedaço de elástico preto, com que prendo a casaca, ao reger concertos, a fim de evitar que ela fique voando como a do [maestro Eugene] Szenkar....⁵⁹¹

⁵⁸⁸ C. K. [pseudônimo]. Villa-Lobos afixou na América o maior cartaz do Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, [1945]. MVL, L49-040E.

⁵⁸⁹ ALMEIDA, Otávio de. Villa-Lobos e os Estados Unidos. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1945. MVL, L49-049A.

⁵⁹⁰ MAGALHÃES JR., R. Villa-Lobos na América: homenageado, roubado e tratado como um autêntico ‘astro’ cinematográfico. *O Cruzeiro*, 31 mar. 1945. MVL, L49-050A.

⁵⁹¹ *Ibidem*, loc. cit.

Villa-Lobos diz ter tentado convencê-la de que era um mero elástico, mas que não adiantou. “Só deixou a festa em que nos encontramos quando pôde levar consigo, como um troféu, o meu modesto pedaço de elástico negro...” No entanto, a ênfase de Villa-Lobos recaiu sobre o ambiente artístico estadunidense, pelo qual se encantou – em calculada contradição com o relato que Veríssimo produziria posteriormente:

Encontrei em todas as orquestras com que trabalhei grandes músicos e uma admirável compreensão dos artistas. Toda a vida artística europeia se transplantou para os EUA. E ali encontramos plateias que são, talvez, as mais numerosas e atentas. O que me encheu de verdadeira satisfação foi o prazer de poder rever velhos amigos da Europa, que agora ali se encontram, como Darius Milhaud e tantos outros, batidos pelos azares da guerra. Em um mundo torturado, os EUA são o grande refúgio dos que vivem da arte e pela arte.⁵⁹²

Com o fim da guerra, os Estados Unidos eram a nova meca cultural do Ocidente, e a efervescência musical da Califórnia e da costa leste do país – as áreas que concentrariam o maior número de apresentações do maestro nos anos seguintes – rendeu a Villa-Lobos um mercado profícuo. O compositor, que em 1921 incluía os Estados Unidos no rol de “nações de índole artística inferior, para não dizer antiartística”,⁵⁹³ capitulou-se, finalmente, ao chamado do Novo Mundo.

3.4 Cortina de som: música e polarização política (1946-1959)

Enquanto boa parte da imprensa celebrava o “triunfo” de Villa-Lobos nos Estados Unidos, uma voz um tanto solitária insurgiu-se contra a fusão – reinante – entre a carreira do compositor e o retrato internacional do Brasil. Em artigo para a *Folha da Manhã*, Mário de Andrade observou: “Está certo verificar que ele não é objeto totalitarista de exportação diplomática. Não é um *pocket-book*, isso não! Mas Villa-Lobos é compositor. A música dele ainda impressiona. E decide que ele está entre os mais fortes compositores da atualidade”.⁵⁹⁴ Com ressalvas aos “novos absurdos e tolices que ele fará e dirá” no exterior, Mário propôs,

⁵⁹² Ibidem, loc. cit.

⁵⁹³ UMA FESTA da música brasileira amanhã no S. Pedro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1921. MVL, L03-007E.

⁵⁹⁴ ANDRADE, Mário de. Perigo de ser maior. *Folha da Manhã*, São Paulo, 19 out. 1944, s. p. [coluna Mundo Musical, recorte]. MVL, L49-047F.

sardonicamente, que Villa-Lobos deveria ser tombado pelo SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e que a este monumento só deveriam ter acesso os funcionários da autarquia. Isso porque – ressalta o paulista – Villa-Lobos “não é objeto de exportação nacional”, e sua obra era maior no exterior do que sua personalidade. E concluiu: “Quem, por essas Américas finais e grossas, tirar da pessoa dele conclusões de valor ou qualificação do Brasil ou mesmo dele: que se enforque”.⁵⁹⁵

Apesar do apelo irônico de Mário, o fato é que, especialmente após 1945, Villa-Lobos constituiu-se cada vez mais como a personificação da música erudita brasileira no exterior, e a aclamação nacional à figura do “embaixador espiritual”, para uma parte expressiva do imaginário intelectual, sedimentou-se. Gilberto Freyre, por exemplo, fez mais um elogio ao compositor em crônica para *O Cruzeiro*, em 1950: “Nunca um brasileiro conheceu a glória de modo tão puro como esse nosso compatriota genial: nem mesmo Santos Dumont nos seus grandes dias em Paris”. O texto protesta contra um suposto desconhecimento de seus compatriotas pelo renome de Villa-Lobos no exterior, provocado, segundo Freyre, pelo “silenciozinho evidentemente deliberado em torno de um triunfo que, sendo de um indivíduo, foi também de um povo, de uma nação, de uma cultura inteira”.⁵⁹⁶ O professor e musicólogo Ayres de Andrade, por sua vez, afirmou em 1953 que a glória de Villa-Lobos não era fruto de “maquinação diplomática”, mas um fenômeno autêntico, construído com “elementos legítimos”. Em tom ufanista, o articulista conclamou os leitores a celebrar o êxito do compositor no exterior “como uma conquista que afeta a todos nós, seus admiradores ou não, porquanto alcança a própria cultura brasileira, da qual ele é, sem favor algum, um dos valores atuais mais positivos”.⁵⁹⁷ Villa-Lobos tornara-se, sim, objeto de exportação diplomática.

Mas, ao contrário do que sugeriu Ayres de Andrade, a glória do maestro sempre foi, desde os primórdios, produto – não só, mas *também* – de maquinação diplomática. E, ainda que Villa-Lobos tenha garantido contratos com empresários nos Estados Unidos e na Europa após a guerra, parte significativa de sua agenda no exterior continuou a ser orientada por discursos e práticas engendrados nas relações do Brasil com o mundo. Com o fim da Segunda

⁵⁹⁵ Ibidem, loc. cit.

⁵⁹⁶ FREYRE, Gilberto. Villa-Lobos. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1950.

⁵⁹⁷ ANDRADE, Ayres de. A volta de Villa-Lobos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1953. MVL, L48-091F.

Guerra, cujo início se relacionava com o fenômeno do ultranacionalismo de regimes de extrema direita, o nacionalismo musical passou a ser, senão execrado, pelo menos relativizado.

Carol Hess, musicóloga com estudos sobre críticos e músicos estadunidenses daquele período, discute o modo como o nacionalismo – valor hegemônico nos meios eruditos da música do continente até pelo menos a década de 1930 – passou a ser visto como algo negativo, capaz de alimentar intolerância e xenofobia e de conspirar contra a ideia de verdade na arte e na ciência.⁵⁹⁸ A tradição neoclassicista, cultivada a partir dos anos 1930, nesse sentido, nasceu como uma reação a um suposto nativismo excessivo na música. O uso de estruturas e formas clássicas, remontando ao classicismo e ao romantismo (séculos XVIII e XIX), foi adotado mundialmente por diversos compositores, entre os quais o próprio Stravinsky e o brasileiro Villa-Lobos, cujo ciclo de nove *Bachianas Brasileiras*, compostas entre 1930 e 1945, é um tributo à ideia de universalismo evocada pela obra de Johann Sebastian Bach.⁵⁹⁹ Para Hess, a linguagem neoclassicista adotada por Villa-Lobos desde os anos 1930 consistiu, na década seguinte, numa poderosa estratégia de inserção do músico nos Estados Unidos, onde o nacionalismo passou a ser criticado.⁶⁰⁰

O universalismo foi o lema de Villa-Lobos durante a primeira de suas muitas viagens aos Estados Unidos e no retorno aos palcos da Europa, a partir de 1945. Em março daquele ano, por exemplo, o compositor disse ao jornal paulistano *A Gazeta*:

A arte é universal e necessitamos de toda a arte que se produza no mundo inteiro. Precisamos colher todas as manifestações artísticas do mundo, agora que tudo deve ter uma força cósmica, sem fronteiras e nem barreiras. Queremos conhecer e discutir todas as artes, para elaborar a nossa própria cultura. As nações, os povos e os indivíduos, todos devem comungar nesse sentido universal da arte, que significa o mais alto ideal da nossa civilização.⁶⁰¹

Para o musicólogo Eurico Nogueira França, funcionário do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – dirigido por Villa-Lobos –, o nacionalismo musical estava no índice, pela associação com os governos autoritários, razão pela qual o articulista propõe que as escolas

⁵⁹⁸ HESS, Carol. *Representing the good neighbor...*, op. cit., p. 127.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, pp. 128-129.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 131.

⁶⁰¹ VILLA-LOBOS fala. *A Gazeta*, São Paulo, 10 mar. 1945. MVL, L49-042A.

contemporâneas que busquem “expressar o seu país e o seu povo” substituam o termo “nacionalismo” por “neofolclorismo” – já que, segundo ele, o folclorismo seria uma corrente advinda do romantismo, e que antecedia os movimentos fascistas do século XX.⁶⁰²

No entanto, uma nova tendência surgia no horizonte, embalada principalmente pela influência do alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), radicado no Brasil desde 1937, fugindo do nazismo. Koellreutter fundou, em 1939, o grupo Música Viva, que defendia uma estética musical livre do nacionalismo folclorista e produtora de uma gramática universalista por meio do dodecafonismo – sistema atonal de organização da altura das notas musicais –, criado, nos anos 1920, pelo austríaco Arnold Schönberg. Entre 1939 e 1950, o Música Viva reuniu discípulos como César Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Eunice Catunda e Edino Krieger, organizou concertos, editou partituras, publicou a revista *Música Viva* como órgão oficial do movimento e produziu dois manifestos. O primeiro, de 1944, postulou uma relação vaga entre cultura e música, defendendo a produção e a difusão da “música nova”, moderna: “A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros [...]”.⁶⁰³ Já o segundo, de 1946, assumiu um caráter mais claro de manifesto artístico, com uma declaração de princípios baseada em certa leitura dos conceitos marxistas de infraestrutura e superestrutura – a música seria a “superestrutura” do mundo material e, de acordo com o manifesto, um reflexo da realidade. Assim, o progresso da produção musical deveria acompanhar o progresso da vida material, e a música seria a linguagem de um novo tempo, ao desobrigar-se de nacionalismos que separam a humanidade em unidades fictícias.⁶⁰⁴

Em 1947, o musicólogo e diplomata Renato Almeida, um dos principais ideólogos do nacionalismo musical brasileiro, analisou no *Diário de Notícias* as obras de Guerra Peixe e Cláudio Santoro, então discípulos de Koellreutter. Observou, no primeiro, um aproveitamento do nacionalismo na escala dos doze sons, o que tornaria sua obra mais acessível – segundo ele, porque “tira aquela tendência cerebral do atonalismo e lhe infunde uma nota de lirismo

⁶⁰² FRANÇA, Eurico Nogueira. *Espírito neorromântico...*, op. cit.

⁶⁰³ Apud NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981, p. 94.

⁶⁰⁴ Apud KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez, 2001.

espontâneo”.⁶⁰⁵ Quanto a Santoro, nascido em Manaus, o estudioso observou em suas obras a total ausência de “qualquer tendência nativa”, por serem “de uma grande abstração e intrinsecamente musicais [...] para chegar a uma intensa poesia, que vence o intrincado da composição e se afirma em tantas de suas composições”.⁶⁰⁶ Apesar dos elogios aos dois compositores, Almeida emitiu um juízo que muito dizia sobre a recepção dos meios eruditos às obras do grupo Música Viva:

Há na técnica dos doze sons, na simetria das séries e nas suas inversões uma extrema engenhosidade, levando a soluções imprevistas e inéditas, mas resulta de tudo isso uma música difícil, mesmo para ouvidos iniciados, confusa e não raro inacessível. Há uma preocupação científica perturbadora e se lembram muito as leis da acústica...⁶⁰⁷

Em 10 de fevereiro de 1948, o comitê central do Partido Comunista da União Soviética publicou um decreto que estabeleceu oficialmente a orientação a ser seguida pelos compositores russos, os quais ficavam obrigados a produzir música “nacionalista” e “realista”. O *Pravda*, órgão oficial do comitê central, publicou em janeiro de 1949 que a Doutrina Zhdanov – criada em 1946 pelo secretário-geral do Partido Comunista, Andrei Zhdanov –, ao estabelecer uma política cultural que proibia o “formalismo” e legitimava o social-realismo, teria levado “os compositores a cortar, de uma vez para sempre, os laços que os ligavam à ideologia burguesa em arte”, representada pelo Ocidente e as liberdades formais do atonalismo, com críticas ao “cosmopolitismo dissolvente” e ao “antipatriotismo burguês”.⁶⁰⁸

A recomendação estendia-se aos compositores comunistas de todo o mundo, e foi anunciada no II Congresso de Compositores Progressistas, realizado em Praga, em 1948. Nele esteve presente o pianista Arnaldo Estrella (1908-1980), que havia sido professor do conservatório de Villa-Lobos entre 1943 e 1946, mas que no ano seguinte tornou-se catedrático da Escola Nacional de Música. Junto com sua esposa, a violinista Mariuccia Iacovino (1912-2008), com quem viajou por todo o mundo, Estrella foi um dos principais divulgadores da obra de Villa-Lobos no exterior, merecendo destaque nos jornais da época

⁶⁰⁵ ALMEIDA, Renato. Atonalistas brasileiros. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1947. MVL, L21-089B.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, loc. cit.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, loc. cit.

⁶⁰⁸ Cf. DEXTER, George. Autonomia das repúblicas soviéticas. *O Diário*, Belo Horizonte, 10 dez. 1949. MVL, L24-067I.

como um dos diplomatas musicais mais ativos do Brasil. De Praga, o pianista escreveu ao compositor as suas impressões sobre a nova política musical da União Soviética:

O Congresso foi muito interessante, muito instrutivo para mim e veio dar mais força às minhas convicções de que a música “cacofônica” (como V. a chama) é um beco sem saída e uma verdadeira perversão mental. Em conjunto, o Manifesto [*Zhdanov*] deve lhe ser muito agradável. Ele condena o falso cosmopolitismo e conclui que a música deve exprimir as características nacionais; condena essa música “esfiapada”, sem continuidade lógica, sem contornos melódicos e rítmicos precisos; enfim, condena todo artificialismo e cerebralismo. Condena igualmente a mercantilização da música popular. Como vê, a carapuça não lhe serve... Eu nada escrevi ao ministro [*Clemente*] Mariani [*ministro da Educação e Saúde no governo Dutra*], porque achei mais prudente. (A maioria dos delegados presente veio dos países “populares”; havia delegados russos. É verdade que havia também belga, holandês, suíço, francês, inglês, português. Mas acho melhor não se fazer alarde da minha viagem a Praga mormente neste momento em que vou me dirigir ao Min. Mariani para pedir a renovação de minha licença.⁶⁰⁹

Heitor Villa-Lobos já havia se manifestado contra o atonalismo em um artigo de 1941, intitulado “Música de papel, que nasce no papel e morre no papel”, no qual se referiu aos expoentes desse estilo como “um grupo de imigrantes em todo o mundo” – o austríaco Arnold Schönberg, criador do dodecafonismo, e o próprio Koellreutter eram imigrantes, ambos fugidos do nazismo. Criticou, especialmente, o que chamou de “arte do papelório”, delimitada por regras e concepções canônicas, “porém sem nenhuma força de sugestão capaz de comover as gerações atuais”.⁶¹⁰ Não surpreende, portanto, a cumplicidade entre Arnaldo Estrella e Villa-Lobos na crítica ao dodecafonismo – chamado por Villa-Lobos de “cacofonismo”.

Além disso, o funcionário público Arnaldo Estrella dependia do ministro para que a licença para excursionar no exterior fosse renovada, razão pela qual o músico defendia “não fazer alarde” de sua viagem à Tchecoslováquia – avaliando que após a cassação do registro do Partido Comunista no Brasil em 1947, no contexto da Guerra Fria, havia um clima de caça às bruxas no país. O pianista segue o relato:

Repare como o manifesto também fala da educação musical das massas. No meu “rapport”, fazendo um apanhado da situação brasileira, eu afirmei que, a meu ver, a solução do problema brasileiro teria de se basear na educação musical da população escolar, que atinge uma camada enorme da população brasileira, que não é atingida

⁶⁰⁹ Carta de Arnaldo Estrella para Heitor Villa-Lobos. Praga, 15 jun. 1948. MVL, Correspondência, pasta Arnaldo Estrella, FE 3752.

⁶¹⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. Música de papel, que nasce no papel e morre no papel. In: *Presença de Villa-Lobos*, n. 2. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1966, p. 95.

nem pelos conservatórios, nem pelas audições musicais, circunscritas às salas de concertos. Lembrei a possibilidade de que os músicos das cidades, quer do norte, centro ou sul, se servissem de lendas populares para dramatizá-las e musicá-las, fazendo uma espécie de pequenas óperas para serem representadas pelas próprias crianças nas escolas. Que lhe parece? Enfim, todos os discursos vão ser impressos num livro que oportunamente lhe será enviado. Pedirei mais um para enviar-lhe. Mando-lhe o Manifesto e as Resoluções.⁶¹¹

De acordo com Ernesto Hartmann, uma das resoluções do Congresso de Praga foi a defesa de uma educação musical fundamentada no “povo” e no folclore nacionais. O compositor deveria estudar essas expressões musicais para subsidiar o material da composição, “de forma a construir uma música com identidade nacional e ‘positiva’, capaz de penetrar nas camadas mais populares da sociedade”.⁶¹² Por fim, o pianista Arnaldo Estrella falou sobre a criação de uma federação de músicos brasileiros afinados com os princípios do social-realismo, e incluiu em seus planos um possível diálogo com Eunice Catunda, uma das compositoras do Música Viva:

Quanto à “Federação”, não sei e V. poderá ocupar-se dela, pois não tenho nenhuma ilusão de que o meio oficial brasileiro vai ver nela uma iniciativa suspeita, o que é injusto, pois realmente, não houve a mínima política no Congresso. Depois de muita ponderação, resolvi o seguinte: escreverei à Eunice Catunda, pois tenho a impressão de que ela será um elemento na cooperação. Não tem uma posição oficial e portando (sic) pode tomar a iniciativa desta Federação. Por outro lado, embora ela pertença ao grupo Música Viva (cuja posição política é avançada, mas cuja estética foi justamente condenada 100% no Congresso), parece-me que tem certa orientação “nacional”, além do que parece-me que sempre lhe testemunhou muita consideração. Estou certo? A minha ideia é a seguinte: se o grupo Música Viva aceitar a orientação do Manifesto, cessará a contradição que existe entre a música deles e a dos que seguem a sua orientação. Será possível pois uma aproximação que, garantindo a continuidade lógica da música brasileira, salvará a esta do impasse em que caiu a europeia. Se for possível a criação de uma Federação bastante ampla que, cumprindo as intenções do Manifesto e filiando-se à Federação Internacional, possa trabalhar pela orientação segura da música brasileira, *livre de suspeitas oficiais tanto melhor*. Se isto não for possível, se o meio musical brasileiro se mostrar intolerante, então a Federação terá de ser feita pelos jovens que não tenham nenhum embaraço governamental a tolher-lhes os passos, mas V. *poderá em todo o caso colaborar, ajudar, embora em caráter estritamente individual, sem alarde*. É nesse sentido que vou escrever à Catunda, pedindo-lhe ao mesmo tempo que lhe procure, para verem se é possível uma federação que, como já disse acima, permanecendo fiel ao espírito

⁶¹¹ Carta de Arnaldo Estrella para Heitor Villa-Lobos, op. cit.

⁶¹² HARTMANN, Ernesto. Claudio Santoro e o II Congresso de Compositores Progressistas de Praga. Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 8 a 10 nov. 2010, pp. 460-468, p. 462.

do Manifesto, tenha um caráter bastante amplo e congregue todos os músicos brasileiros que estiverem de acordo com os princípios estéticos desse manifesto.⁶¹³

Apesar de reconhecer a possível hostilidade dos “meios oficiais” – anticomunistas – contra a iniciativa da federação, à qual se juntariam “jovens que não tenham nenhum embaraço governamental a tolher-lhes os passos”, Estrella tenta angariar a simpatia de Villa-Lobos, ainda que este pudesse colaborar apenas de forma discreta, “sem alarde”.

O congresso dos compositores foi um marco importante no universo da música erudita brasileira. Claudio Santoro, antes envolvido com os princípios universalistas do Música Viva, retornou do encontro com a certeza de que trabalharia em prol da nova política musical comunista. Segundo Hartmann, o primeiro artigo de Santoro após o evento foi intitulado “Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga”, publicado em agosto de 1948 pela revista *Fundamentos*. De dodecafonista destacado, Santoro tornou-se um defensor ferrenho do uso do folclore como material de composição.⁶¹⁴ André Egg observa que a resolução do Partido Comunista não foi um divisor de águas absoluto na mudança de postura de Santoro e Guerra Peixe, que já vinham, anteriormente, fazendo experiências para mesclar técnicas de vanguarda com o nacional-popular.⁶¹⁵ O envolvimento de compositores como Santoro e Guerra Peixe com os princípios do social-realismo criou atritos no Música Viva e praticamente desfez o movimento por volta de 1950. Um elemento importante para tanto foi a “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”, escrita por Camargo Guarnieri, datada de 7 de novembro e publicada, desde então, em diversos periódicos.

Guarnieri foi um dos expoentes da geração modernista dos anos 1930, e sua carta – para alguns analistas, como Carlos Kater – foi uma resposta tardia contra o experimentalismo do Música Viva e a favor da tese social-realista. Em linhas gerais, a carta – em “apelo patriótico” – atacava o dodecafonismo como uma corrente formalista e “antibrasileira” que seria fruto de uma “política de degenerescência cultural”, adotada especialmente por jovens compositores do período, deslumbrados por um suposto canto da sereia de “falsas teorias

⁶¹³ Carta de Arnaldo Estrella a Heitor Villa-Lobos, op. cit. Grifos meus.

⁶¹⁴ HARTMANN, Ernesto. Claudio Santoro e o II Congresso..., op. cit.

⁶¹⁵ EGG, André Acastro. A Carta Aberta de Camargo Guarnieri. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 1, jan./dez. 2006, pp. 1-12, p. 4.

progressistas da música”. O texto relaciona o dodecafonismo a outras correntes intelectuais do período – o abstracionismo, na pintura, e o existencialismo, na filosofia, por exemplo –, denunciando um cosmopolitismo radical que seria antipopular e antinacional.⁶¹⁶ Como lembra André Egg, a relação estabelecida por Guarnieri entre modernização e “degenerescência” tem enorme semelhança com a designação nazista “música degenerada”, além de ecoar um discurso conspiratório ultraconservador que denunciava uma suposta articulação cosmopolita/internacional para destruir a música nacional. Essa é a principal razão pela qual, segundo Egg, o documento tem tendência “a um nacionalismo ufanista, conservador, muito diferente do tipo de nacionalismo proposto pelos comunistas”.⁶¹⁷

Entre as reações provocadas pela carta, o compositor Edino Krieger, um dos discípulos de Koellreutter, afirmou que Camargo Guarnieri se autodeterminou um “ditador estético da arte brasileira”, transformando o nacionalismo musical em “viseiras estéticas para os jovens compositores”; também protestou contra a visão “estreita” e “primária” do paulista.⁶¹⁸ O crítico e compositor Renzo Massarani, por sua vez, respondeu publicamente a Guarnieri que, apesar de não gostar do dodecafonismo, respeitava as escolhas de cada criador: “Não vamos proibir a ninguém de criar em liberdade, conforme sua própria sensibilidade de artista. Também, porque ninguém, nem você, nem eu, poderia alterar de uma vírgula os caminhos da música”.⁶¹⁹

Santoro – que havia recebido, em 1946, uma bolsa de estudo da Fundação Guggenheim de Nova York, mas teve o visto negado por ser filiado ao Partido Comunista Brasileiro – firmou-se com Arnaldo Estrella, Mariuccia Iacovino e Anna Stella Schic como um dos principais divulgadores da música erudita brasileira nos países comunistas, o que incluía, claro, a obra de Villa-Lobos. Além disso – como veremos mais adiante –, foi um dos músicos mais beneficiados pela Divisão Cultural do Itamaraty no exterior. A forte orientação política seguida pelo compositor amazonense, no entanto, rendeu-lhe dificuldades para

⁶¹⁶ GUARNIERI, Camargo. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. *O Dia*, Curitiba, 23 nov. 1950, p. 5. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/092932/70836>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

⁶¹⁷ EGG, André Acastro. A Carta Aberta..., op. cit., p. 8.

⁶¹⁸ KRIEGER, Edino. A propósito de uma carta aberta. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1950. MVL, L27-059A.

⁶¹⁹ MASSARANI, Renzo. Amigo Camargo... *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1950. MVL, L27-074A.

conseguir estabilidade financeira no Brasil; em meados da década de 1950, passou longas temporadas na Europa, principalmente a oriental, abrigando-se em países socialistas. Segundo Hartmann, “Villa-Lobos havia prometido um cargo frente a OSB e um posto como professor do Conservatório Brasileiro”, mas, sob a alegação de “falta de perfil” para o cargo, “razões políticas o impediram de ajudar Santoro”.⁶²⁰ Apesar das diferenças políticas entre os dois, e da devida distância mantida por Villa-Lobos em relação ao Leste europeu, a diplomacia musical exercida por Santoro naqueles países buscou beneficiar a obra e a imagem do maestro carioca. Uma carta escrita em Leipzig, na Alemanha socialista, ilustra a relação entre os dois:

Em toda parte que estive [sic], falei de sua obra, escrevi artigos, falei no Rádio e toquei sua música. Artigos meus sobre você saíram na *Sovietkuia Cultura*, na *Sovietskaia Musica*, além de entrevistas para outros jornais de Moscou, Leningrad, Odessa, Karkov [Cracóvia], Liev, Kiev etc., executando também em quase todas estas cidades alguma coisa sua. Para a Tchecoslováquia dei todas as informações sobre suas últimas atividades e sua vida para que eles escrevessem um artigo sobre a sua personalidade nos jornais especializados. Aqui na Alemanha escrevi um artigo que vai sair na revista de música de Berlim, e acabo de gravar para a Rádio de Leipzig a sua partitura Uirapuru. Aliás saiu muito bem executada, não se assuste. Daqui seguirei para Sofia na Bulgária e pretendo executar também lá a sua música, e depois é possível que vá reger também na China e lá farei a mesma coisa. É possível que tenha ouvido falar de mim por aí uma porção de bobagens. Não creia. Acredite que tomei esta resolução de ficar um certo tempo na Europa porque não tinha outra saída para minha vida. Quem sabe nos encontraremos pela Europa? Aí falaremos. Recomende-me a Mindinha. Um grande abraço do sempre seu dedicado Claudio Santoro⁶²¹

No período pós-guerra, em que as questões políticas mais uma vez perpassaram a produção e a circulação da música, Villa-Lobos consagrou-se definitivamente como a versão sonora da brasilidade no exterior. Num mundo dividido entre países capitalistas e comunistas, suas viagens concentraram-se evidentemente no primeiro bloco. Obtendo anualmente a permissão do governo brasileiro para, junto de Arminda, passar mais da metade do ano no exterior, era nos Estados Unidos e na Europa Ocidental que ele praticamente se radicava. Embora tenha se distanciado diversas vezes da direção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, nunca se desvinculou formalmente da instituição – até a aposentadoria

⁶²⁰ HARTMANN, Ernesto. Claudio Santoro..., op. cit., p. 463.

⁶²¹ Carta de Claudio Santoro para Heitor Villa-Lobos, Leipzig (Alemanha Oriental), 20 set. 1957. MVL, Correspondência, pasta Cláudio Santoro, FE 4172.

compulsória, em 1957 –, e suas viagens ao exterior ganharam a conotação de missões oficiais, com justificativas constantes por parte do Itamaraty, da Presidência e do Ministério da Educação – ao qual o conservatório se vinculava. Graças às redes de sociabilidade adquiridas na Europa e nos Estados Unidos; às condições políticas prévias que lhe foram amplamente favoráveis, como a Política da Boa Vizinhança; ao mercado musical mais forte constituído neste país; e à orientação do Itamaraty e do governo brasileiro por estreitar os laços com os países do Ocidente, em detrimento do bloco socialista, Villa-Lobos foi a personificação em carne e osso da “música brasileira” no chamado “mundo livre”. Por isso, é importante compreender a relação do compositor com a política cultural do Itamaraty, desenvolvida a partir de 1946.

3.4.1 Villa-Lobos e a política cultural do Itamaraty (1946-1959)

Se o governo Vargas (1930-1945) se notabilizou pela forte ingerência do Estado no setor cultural, o mesmo não se pode dizer do período democrático posterior. Segundo Lia Calabre, o período entre 1946 e 1960 foi marcado por “fraca presença do Estado no campo da cultura. A maior parte das ações se restringia a regulamentar e dar continuidade às instituições que foram criadas ao longo do governo Vargas”⁶²². Na nova República também ocorreu um crescimento significativo, vertiginoso do setor de rádio – a taxa de crescimento anual do número de emissoras foi de quase 200% entre 1945 e 1950.⁶²³ Para Calabre, enquanto o setor público pouco se articulou para executar estratégias de produção e difusão cultural, a indústria cultural – especialmente as empresas proprietárias de estações de rádio – conseguiu se estruturar nacionalmente, já que algumas empresas tinham considerável número de emissoras espalhadas pelo país em sistema de rede de afiliadas.⁶²⁴ Também nessa época, o cinema tornou-se “de fato um bem de consumo, em particular com a presença dos filmes americanos, que no pós-guerra dominam o mercado cinematográfico”.⁶²⁵ Em relação ao financiamento de atividades culturais pelo setor público, a autora afirma que a prática da concessão pontual de

⁶²² CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009, formato *e-book* Kindle, posição 615.

⁶²³ *Ibidem*, loc. cit.

⁶²⁴ *Ibidem*, posição 623.

⁶²⁵ *Ibidem*, posição 631.

recursos foi a tônica do período, muitas vezes em caráter emergencial, como os auxílios ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1952, e ao do Rio de Janeiro, em 1960.⁶²⁶

No entanto, na contramão de uma política cultural baseada no *laissez-faire* por parte de sucessivos governos, o Itamaraty fortaleceu o setor destinado à difusão cultural no exterior. Em 1945, houve uma reestruturação significativa da ação do ministério na área cultural, que envolveria todas as missões diplomáticas e consulados do Brasil no exterior.⁶²⁷ Os ministros Pedro Leão Veloso e José Linhares executaram reformas no ministério, criando a Divisão Cultural (DCI) – antigo Serviço de Cooperação Intelectual –, encarregada de difundir no exterior alguns aspectos da produção cultural do Brasil, orientar as repartições brasileiras no exterior sobre estratégias de difusão cultural e, principalmente, criar uma boa imagem internacional para o país. Na área musical, a Divisão Cultural tentou estruturar linhas de ação que se inseriam na construção de uma política musical por parte do órgão. De acordo com Anais Fléchet:

Edição de discos e partituras, viagens de compositores, intérpretes e musicólogos, importância das organizações internacionais: a política musical do Itamaraty inscreveu-se na continuidade das ações iniciadas em 1937-1938. Todavia, beneficiou-se de recursos maiores, que permitiram tanto a sistematização das medidas anteriores quanto a elaboração de novas formas de diplomacia musical.⁶²⁸

Sem dúvida, os anos relativamente mais efervescentes da política musical do Itamaraty ocorreram durante o curto período em que o jovem Vasco Mariz trabalhou para a Divisão Cultural, entre 1946 e 1948. Dublê de cantor e diplomata, Mariz foi um dos principais entusiastas da difusão da música erudita brasileira no exterior. Uma de suas primeiras ações de relevo – tarefa para a qual foi lotado na Divisão Cultural – foi a criação de uma “Comissão de propaganda da música brasileira no exterior”, formada por Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Andrade Muricy e Oscar Lorenzo Fernandez, além dos diplomatas Henrique Sousa Gomes e Jayme de Barros, a fim de organizar uma lista de discos para remessa ao exterior. A princípio, seriam discos representativos “da música clássica, popular e

⁶²⁶ Ibidem, posição 684.

⁶²⁷ FLÉCHET, Anais. As partituras da identidade..., op. cit., p. 238.

⁶²⁸ Ibidem, p. 240-241. O lançamento do Projeto Brasil em Concerto, no final de 2018, indica uma retomada dessa política por parte do Itamaraty.

folclórica”.⁶²⁹ Mas, ao menos num primeiro momento, apenas a música erudita foi contemplada: em 1946, foram duas séries de álbuns de cinco discos, com trechos seletos de obras de Carlos Gomes, Villa-Lobos,⁶³⁰ Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone, além de um folheto explicativo redigido por Luiz Heitor e Eurico Nogueira França.⁶³¹ Mariz sugeriu ao chefe da Divisão, Osório Dutra, o envio de cópias dos discos não só a missões diplomáticas no exterior, mas a algumas instituições de “grande irradiação”, entre as quais o Sodre e as redes de televisão BBC, CBS e NBC, além de estudiosos de renome internacional como Francisco Curt Lange e Gilbert Chase. Defendeu também que cada disco tivesse um folheto explicativo sobre as peças escolhidas, em cinco línguas: português, espanhol, francês, inglês e alemão.⁶³² Entre os países contemplados pelo envio de material pelo Itamaraty, destacavam-se os sul-americanos, seguidos, bem de longe, pelos europeus, mantendo um padrão de aproximação cultural fomentado por Vargas.

Outra estratégia proposta por Mariz foi a remessa, ao exterior, de partituras com reduções para piano de obras brasileiras orquestrais e de câmara. Em justificativa, afirmou que “as Missões diplomáticas, as repartições consulares e as universidades estrangeiras seriam as depositárias da música impressa e a distribuiriam gratuitamente, como fazem, por exemplo, as missões diplomáticas americana e portuguesa no Rio de Janeiro”.⁶³³ Em outubro de 1946,

⁶²⁹ Memorando n. 309, 28 ago. 1946. Índice: Atividade da Divisão Cultural no período do governo do General Dutra. 352.131. AHI-RJ, loc. 136/5/8.

⁶³⁰ Em carta de maio de 1947, o então chefe da Divisão Cultural solicitou a Villa-Lobos que abrisse mão de seus direitos autorais para a gravação da série de discos para “propaganda da música brasileira”. Segundo a missiva, seriam produzidos cem exemplares do álbum, com as seguintes peças: *Quarteto de Cordas n. 7*, *Lenda do caboclo*, “Festa no sertão” (uma das quatro partes do *Ciclo brasileiro*) e a “Cantilena” da *Bachianas Brasileiras n. 5*. Cf. Carta de Hugo de Macedo (Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores) para Heitor Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 21 maio 1947. MVL, Correspondência, Pasta Ministério das Relações Exteriores, FE 3742.

⁶³¹ “Relatório das atividades da Divisão Cultural durante a gestão do embaixador Samuel de Souza Leão Gracie”. AHI-RJ, loc. 136/5/8. Um relatório posterior discriminou a relação de discos: 1) Música de Carlos Gomes – álbum de cinco discos de doze polegadas. Comentário de Luiz Heitor. 2) Música orquestral – álbum de cinco discos de doze polegadas. Comentário de Luiz Heitor. 3) Música pianística brasileira – álbum de seis discos de doze polegadas. Comentário de Eurico Nogueira França. 4) Música de Villa-Lobos – álbum de seis discos de doze polegadas. Comentários de Andrade Muricy. 5) Canções brasileiras de câmara – álbum de cinco discos de dez polegadas. Comentário de Luiz Heitor. Cf. Relatório da Divisão Cultural – Ano de 1946. AHI-RJ, loc. 135/5/9.

⁶³² Conforme Memorando s. n., 30 jul. 1946. Índice: Propaganda da música brasileira no exterior. AHI-RJ, loc. 135/5/8.

⁶³³ Memorando n. 323, 10 set. 1946. Índice: Propaganda da música brasileira no exterior. 540.36 (00). AHI-RJ, loc. 135/5/8.

por exemplo, a Divisão apoiou a produção de uma montagem da ópera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, em Milão, oferecendo cópias do material de orquestra.⁶³⁴ Também intermediou a doação, por parte da Casa Editora Ricordi, das partituras originais das óperas *O Guarani*, *Fosca*, *Salvator Rosa* e *Maria Tudor* – do mesmo autor – para o Museu Imperial.⁶³⁵

Mariz também incentivou a produção de livros sobre música brasileira por parte do Itamaraty. Recomendou, por exemplo, a elaboração de uma versão resumida do livro *História da música brasileira* (1ª ed. em 1926 e 2ª, em 1942), de Renato Almeida, pelo próprio autor, com tradução em francês, inglês e espanhol. O original, segundo Mariz, não preenchia a “finalidade da propaganda, pois raramente um estrangeiro tem o ânimo de se atirar à leitura, por simples curiosidade e em português, de um livro de seiscentas páginas”.⁶³⁶ Propôs também a elaboração de perfis biográficos de compositores eruditos: Oscar Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, três medalhões nacionalistas, que seriam biografados, respectivamente, por Eurico Nogueira França, Otávio Bevilacqua e José Caldeira Filho. Além disso, a pesquisadora Oneyda Alvarenga, do Departamento de Cultura de São Paulo, produziria um livro intitulado “A música popular brasileira”, sobre música folclórica.⁶³⁷ Com a desistência de Caldeira Filho e Alvarenga, a obra sobre Camargo Guarnieri ficaria, então, com Renato Almeida, e o tema da música popular, “que, no momento, nenhum musicólogo deseja abordar”, seria substituído por um livro, de autoria de Vasco Mariz, sobre cinco compositores (eruditos) brasileiros da época.⁶³⁸ Como já observou Anaís Fléchet, apesar do discurso a favor da difusão da música brasileira como um todo, a música de concerto mereceu apreço praticamente exclusivo.⁶³⁹ Os autores dos perfis biográficos foram remunerados pelo Itamaraty – 3 mil cruzeiros teria sido o valor pago –, bem

⁶³⁴ Memorando n. 348, 7 out. 1946. Índice: Representação de *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, no Scala de Milão. 540.34 (96). AHI-RJ, loc. 135/5/8.

⁶³⁵ Memorando n. 376, 14 nov. 1946. Índice: Remessa dos originais de Carlos Gomes para o Museu Imperial, em Petrópolis. 540.36 / 541.3. AHI-RJ, loc. 135/5/8.

⁶³⁶ Memorando n. 295, 12 ago. 1946. Índice: Propaganda da música brasileira no exterior. 540.36. AHI-RJ, loc. 135/5/8.

⁶³⁷ Memorando n. 26, 6 fev. 1947. Monografias sobre música brasileira. 540.36. 135/5/9.

⁶³⁸ Memorando n. 147, 8 jul. 1947. 540.36. AHI-RJ, loc. 135/5/9. Os compositores eram Luiz Cosme, Brasília Itiberê da Cunha, Frutuoso Viana, Radamés Gnatalli e José Siqueira. Haveria também um apêndice sobre o grupo Música Viva, o que parece indicar o pouco apreço do Itamaraty por música atonal naquele período.

⁶³⁹ FLÉCHET, Anaís. *As partituras da identidade...*, op. cit.

como os tradutores, e os livros foram publicados por editoras parceiras do ministério, que cedeu os direitos autorais das obras.⁶⁴⁰

Com essas iniciativas, o Itamaraty tomou as rédeas da elaboração da interpretação “oficial” sobre figuras da música erudita e produziu obras afinadas com o ideário nacionalista da época, as quais ainda hoje são utilizadas como fontes de informações históricas. O órgão – com seus musicólogos-diplomatas, como Vasco Mariz e Renato Almeida, e cercado de intelectuais comprometidos com o ideário nacionalista – acabou sendo o catalisador para a criação de um panteão da música erudita brasileira nas décadas de 1940 e 1950. Não por acaso, tanto os compositores biografados quanto seus biógrafos integravam a Academia Brasileira de Música (ABM), instituição criada por Villa-Lobos em 1945, nos moldes da Academia Brasileira de Letras e da Academia de França. O Itamaraty atuou como um canal institucional de financiamento e legitimação dos planos da ABM de estabelecer um cânone da música brasileira.

Tais planos incluíam, é claro, a biografia de Heitor Villa-Lobos escrita por Vasco Mariz, ao que tudo indica, entre 1946 e 1947, mas publicada apenas em 1949 pelo próprio Itamaraty. O livro foi proposto ao ministério pelo então chefe da Divisão Cultural, Altamir de Moura, que, em memorando de novembro de 1946, informou que a monografia estava quase concluída, e poderia ser entregue em meados do ano seguinte.⁶⁴¹ Recém-ingressado no Itamaraty – em dezembro de 1945 –, Vasco Mariz adquiriu espaço significativo de ação, em parte pelos conhecimentos sobre música (e músicos), em parte por ter se casado com Therezinha Soares Dutra, filha do almirante Edgard Soares Dutra, do alto oficialato das Forças Armadas. Ednardo Monti, que estudou a correspondência entre Villa-Lobos e Mariz, observa a cumplicidade e o espírito de coautoria estabelecido entre os dois para a elaboração

⁶⁴⁰ Memorando n. 100, 10 maio 1947. Índice: Monografias sobre música brasileira. 540.36. AHI-RJ, loc. 135/5/9.

⁶⁴¹ Memorando n. 382, 27 nov. 1946. Índice: Biografia de Villa-Lobos. 406. “Nessas condições, rogo a V. E. autorizar a Divisão Cultural a editar a referida obra, que terá, no máximo, trezentas páginas. Como remuneração ao trabalho do autor, a Divisão Cultural pagaria a quantia de dez mil cruzeiros, preço habitualmente estipulado para obras editadas em igual número de páginas”.

da biografia.⁶⁴² Em 1948, Vasco Mariz assumiu o consulado do Brasil no Porto, o que parece ter adiado por um tempo a publicação do livro. De Portugal, escreveu ao compositor, em 31 de maio: “Com minha partida, influências estranhas fizeram parar o trabalho na Imprensa Nacional com o seu livro. Graças aos bons ofícios do Embaixador Accioly e do Renato Almeida tudo agora está bem e muito breve teremos o prazer de folhear o nosso livro”.⁶⁴³ Conforme já observei no capítulo 1, a biografia, apesar de ser considerada uma imagem-matriz do compositor, repetida exaustivamente em livros posteriores, reproduziu e sistematizou diversas passagens biográficas de Villa-Lobos que já circulavam na imprensa desde a década de 1910, além, é claro, de reverberar discursos que o próprio compositor gostaria de perpetuar sobre si mesmo. Entretanto, a biografia não agradou ao maestro, conforme o musicólogo Luiz Heitor confidenciou a Vasco Mariz em fevereiro de 1951:

Não me esqueci não, quando estive no Rio, meu caro Vasco, do assunto livro sobre o Villa-Lobos. Mas devo dizer que encontrei certas reticências, devido à atitude do Villa, que não estando satisfeito com esse livro, sentir-se-ia magoado se o Itamarati encorajasse a sua publicação em francês. Ele agora está produzindo, através da pena de Paula Barros, a sua biografia oficial, e com ‘imprimatus’ gostosamente concedido. [...]⁶⁴⁴

Ao que parece, é possível que Villa-Lobos tenha agido no sentido de dificultar a publicação em francês do livro de Mariz – a qual ocorreria apenas em 1967.⁶⁴⁵ Em 1953, o então chefe da Divisão Cultural do Itamaraty, Jayme Sloan Chermont, escreveu ao representante do Brasil na Unesco, Paulo Carneiro, para viabilizar a viagem do musicólogo francês Marcel Beaufils ao Brasil, onde recolheria subsídios para uma nova biografia do compositor.⁶⁴⁶ Beaufils veio ao país naquele mesmo ano, e seu interesse por Villa-Lobos foi recebido com pendor patriótico por parte da imprensa. O *Correio da Manhã*, por exemplo, publicou a propósito da excursão do francês e de outros intelectuais estrangeiros ao país:

⁶⁴² MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Quando poderemos ler nosso livro? Villa-Lobos e sua formação musical entre cartas e (auto)biografia. In: *VII Congresso Brasileiro de História da Educação*, 2013, Cuiabá. VI Congresso Brasileiro de História da Educação. Campinas: SBHE, 2013.

⁶⁴³ *Ibidem*, pp. 6-7. Grifo de Vasco Mariz.

⁶⁴⁴ Carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para Vasco Mariz, Paris, 10 fev. 1951. MVL, Correspondência, pasta Vasco Mariz, MVL 2008-17A-0263.

⁶⁴⁵ MARIZ, Vasco. *Hector Villa-Lobos*. Paris: Seghers, 1967.

⁶⁴⁶ Ofício DCI/642.64(85)(42), 15 abr. 1953. Índice: Convite a Marcel Beaufils para vir ao Brasil. AHI-RJ, Diversos no Exterior, loc. 119/1/7.

Antigamente, era necessário ir à Europa para se conhecer as celebridades europeias; hoje não precisamos nos dar a esse trabalho: elas nos vêm todos os anos até nós, em grande número. E muitos desses ilustres visitantes europeus não se limitam, muitas vezes, a fazer conferência, entram em contato com o nosso ambiente intelectual, fazem amigos... e às vezes mesmo, ficam por aqui.⁶⁴⁷

A primeira edição do livro de Beaufils, *Villa-Lobos: musicien et poète du Brésil*, entretanto, só foi publicada em 1967, na França⁶⁴⁸ – assim como a edição francesa da biografia de Vasco Mariz. Em 1949, por iniciativa da Unesco, o professor de estética musical do Conservatório de Paris produziu as notas e a introdução crítica em um catálogo de obras em homenagem ao centenário de morte de Chopin. Em julho de 1953, também por iniciativa da Unesco e por meio do convite da Divisão Cultural, Marcel Beaufils ministrou uma conferência na Escola Nacional de Música, em que enalteceu as viagens do jovem Villa-Lobos pelos rincões do Brasil e a importância do convívio com músicos populares em sua obra.⁶⁴⁹ Segundo Eurico Nogueira França, a vantagem de Beaufils era que, ao contrário de outros críticos estrangeiros, não via na obra de Villa-Lobos qualidades da ordem do exótico e do pitoresco, mas sim “a própria essência da nova civilização brasileira: as forças instáveis e complexas da psicologia do nosso povo”.⁶⁵⁰

Mas não foi só por meio da produção bibliográfica e discográfica do Itamaraty que Villa-Lobos se beneficiou da política cultural do órgão. Em 1946, por exemplo, o maestro solicitou à Divisão Cultural o auxílio de 60 mil cruzeiros para a publicação da edição do *Boletín Latino-Americano de Música* dedicada ao Brasil, como vimos na seção 3.1, mas o pedido foi negado pelo órgão, que alegou falta de verba.⁶⁵¹ Naquele mesmo ano, a divisão pagou o aluguel das partituras de duas de suas obras – *Descobrimento do Brasil* e *Caixinha de boas festas*, ambas de propriedade da Casa Ricordi Brasileira – para execução de concertos

⁶⁴⁷ ESCRITORES estrangeiros no Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1953. MVL, L33-003E.

⁶⁴⁸ BEAUFILS, Marcel. *Villa-Lobos : musicien et poète du Brésil*. Paris: IHEAL, 1988 [1ª ed. 1967].

⁶⁴⁹ CABRAL, Mário. Villa-Lobos visto por um europeu. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1953. MVL, L33-001G.

⁶⁵⁰ FRANÇA, Eurico Nogueira. Villa-Lobos visto por Beaufils. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1953. MVL, L31-088A.

⁶⁵¹ Mem., 27 jun. 1946. Índice: Boletim latino-americano de música. 640.36 (20). AHI-RJ, loc. 135/5/8

sinfônicos pelas forças militares dos Estados Unidos na Itália.⁶⁵² Villa-Lobos também foi amplamente contemplado pela política de gravação e distribuição de discos de música brasileira implantada por Vasco Mariz. Também por intermédio do Itamaraty, cerca de 7 quilos de partituras da obra de Villa-Lobos foram enviados por mala diplomática ao consulado em Nova York, destinadas a um festival de música brasileira, em 1946.⁶⁵³ O mesmo ocorreu em 1949, quando, segundo relato de Argeu Guimarães, então chefe da Divisão Cultural, o maestro pediu-lhe que o Itamaraty se incumbisse da remessa de várias partituras de sua autoria, bem como de Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone, parte a Nova York e parte a Paris, “dada a dificuldade de incluir na sua bagagem os volumosos fôlios”. Guimarães legitimou o favor devido ao “valiosíssimo trabalho de difusão cultural brasileira” realizado pelo compositor, “que assim se constitui um desinteressado arauto da nossa cultura musical nos grandes centros”.⁶⁵⁴ Um ano mais tarde, a divisão recomendou ao então cônsul do Brasil em Los Angeles, Sérgio Corrêa da Costa, que convidasse Villa-Lobos – então em Nova York – para dar concertos naquela cidade.⁶⁵⁵ Com ou sem o convite do consulado – algo que não pude confirmar a partir dos acervos do Museu Villa-Lobos ou do Arquivo Histórico do Itamaraty –, o compositor esteve na Califórnia por diversas vezes ao longo da década de 1950.

Em 1948, Villa-Lobos foi diagnosticado com um câncer na bexiga, que o expôs a uma delicada cirurgia no Memorial Hospital, em Nova York; desde então, lutou permanentemente contra a doença. O alto custo da cirurgia e do tratamento pode ter sido um dos motivos que o levou a aceitar diversas encomendas de obras e a compor “de acordo com as demandas do mercado” – especialmente o estadunidense –, segundo Paulo Renato Guérios.⁶⁵⁶ No entanto, os ganhos do compositor parecem não ter sido suficientes. Em agosto de 1948, por exemplo, a Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro solicitou à Prefeitura a concessão de um auxílio de 150 mil cruzeiros para o tratamento do maestro.⁶⁵⁷ Dois anos depois, ele teve que se submeter

⁶⁵² Mem. 372, 7 nov. 1946. Índice: Concertos de obras de Villa-Lobos na Itália. 540.36 (96). AHI-RJ, loc.135/5/8.

⁶⁵³ Mem. 342, 1 out. 1946. 540.36 (22). Índice: Remessa de músicas para Nova York. AHI-RJ, loc.135/5/8

⁶⁵⁴ Mem. 24, 8 jan. 1949. Índice: Remessa de partituras. 540.36 (22) / 540.36 (85). AHI-RJ, loc.135/5/11

⁶⁵⁵ Mem 95, 8 maio 1950. 542.6 (22) / 312.4. Índice: O trabalho cultural do Consulado em Los Angeles. AHI-RJ, loc. 135/5/12.

⁶⁵⁶ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos...*, op. cit., 1ª ed., p. 199.

⁶⁵⁷ VOTADO pela Câmara Municipal um auxílio ao maestro Vilas Lobo [sic]. [*Diário de Notícias*], Rio de Janeiro, 24 ago. 1948. MVL, L48-011.2.A.

a uma nova cirurgia, razão pela qual a Divisão Cultural solicitou a concessão, em “caráter extremamente urgente”, de passaporte especial para ele e Arminda, “sem formalidades” documentais.⁶⁵⁸ Em fevereiro de 1951, o chefe da divisão, Mário Guimarães, solicitou ao ministério a concessão de um auxílio-viagem de 1.500 dólares ao maestro, “uma vez que sua situação financeira não é brilhante”.⁶⁵⁹

No panorama da política cultural do Itamaraty, fortalecida institucionalmente pela criação da Divisão Cultural e, ao mesmo tempo, fragilizada pelas constantes troca de chefia, pela reduzida equipe e pela verba diminuta, Villa-Lobos desfrutava de invejável reputação. Uma das atribuições da divisão era recomendar aos novos embaixadores no exterior uma linha de ação cultural. Um memorando endereçado ao novo ministro do Brasil na Suécia, Ferreira Braga, registrou: “A música moderna brasileira desperta na Europa uma curiosidade que aqui ainda não se avalia bem. Divulgar as obras de Villa-Lobos é uma das maneiras eficazes de fazer sentir e respeitar a capacidade cultural dos brasileiros”.⁶⁶⁰

A divulgação da obra de Villa-Lobos por parte do Itamaraty ocorria em contexto de amplo favorecimento à música erudita – que ocupou, incontestavelmente, a condição de “repertório oficial do país” no exterior⁶⁶¹ – e da canonização, especialmente, mas não exclusivamente, de autores comprometidos com os princípios do nacional-popular. Além de Villa-Lobos, também os músicos Claudio Santoro, Anna Stella Schic, Arnaldo Estrella, Eleazar de Carvalho e José Siqueira, entre outros, foram contemplados por algum tipo de ajuda da Divisão Cultural. Santoro e Schic, por exemplo, obtiveram um auxílio mensal de 50 dólares no período em que estudaram em Paris, entre 1947 e 1948.⁶⁶² Ambos recebiam bolsa de estudos de instituições francesas, como parte do intento daquele país de retomar, no pós-

⁶⁵⁸ Mem. 145, 10 jul. 1950. Índice: Pedido de passaporte especial. 511.11 / 7 (42) (22) 02. AHI-RJ, loc. 135/5/12.

⁶⁵⁹ Mem. 27, 13 fev. 1951. Índice: Auxílio de viagem. 540.36 (600). AHI-RJ, loc. 135/5/13.

⁶⁶⁰ Mem. 124, 13 jun. 1950. Índice: O novo Ministro na Suécia, Ferreira Braga, no que diz respeito à Divisão Cultural. 542.6 (78). 312.4. AHI-RJ, loc. 135/5/12.

⁶⁶¹ FLÉCHET, Anais. As partituras da identidade..., op. cit., p. 245-246.

⁶⁶² Mem. 123, 25 fev. 1948. Índice: Subvenções concedidas pela DCI. 542.63 (85). 135/5/10; e Mem. 57, 24 jan. 1948. 542.63 (85) / 540.36 (85). Índice: Concessão de auxílio à pianista brasileira Ana Stela Schic. AHI-RJ, loc. 135/5/10.

guerra, certa hegemonia cultural sobre os países latino-americanos.⁶⁶³ Os alunos reclamavam da “exiguidade” da mesada oferecida pelo governo francês, a qual estaria causando dificuldades materiais. O mesmo tipo de auxílio foi concedido a estudantes de outras áreas artísticas e culturais.⁶⁶⁴

Com as sucessivas chefias – e inevitáveis mudanças de orientação político-ideológica –, no entanto, a política de concessão de bolsas de estudos foi posta em xeque, e a Guerra Fria, com a consequente divisão do mundo em dois polos antagônicos e irreconciliáveis, atravessou a política cultural do Itamaraty. Em 1956, o diplomata e escritor José Osvaldo de Meira Penna (1917-2017), um dos expoentes do pensamento liberal-conservador no Brasil, tornou-se chefe da Divisão Cultural, cargo que ocupou até 1959. Em um memorando, Meira Penna reclamou da ubíqua distribuição de bolsas de estudos por parte do órgão e propôs a criação de critérios mais rígidos: a concessão deveria ser autorizada pelo ministro das Relações Exteriores, o Ministério da Educação e Cultura deveria dividir com o Itamaraty o ônus de financiar estudantes no exterior e, por fim, o governo deveria fiscalizar diretamente os bolsistas de entidades brasileiras. Apesar da orientação em desfazer o personalismo na concessão de bolsas e o apadrinhamento político – que eram um fato inegável, diante da ausência de critérios objetivos de seleção –, o principal motivo da recomendação de Meira Penna era coibir a viagem de músicos a países do bloco comunista sob os auspícios do Itamaraty. No mesmo documento, por exemplo, o diplomata argumentou que o ministério estava financiando, com verba destinada à difusão cultural, “a propaganda dos governos estrangeiros”, e que corria, assim, o risco de “auxiliar suspeitos bolsistas escolhidos por entidades pouco recomendáveis ou incompatíveis com os ideais democráticos que norteiam a nossa organização política”.⁶⁶⁵

⁶⁶³ Segundo Mychelyne Ferreira, “Um grande projeto dirigido pelo Brasil sob a coordenação direta de João Neves da Fontoura, ministro das Relações Exteriores, foi a criação da União Latina, uma organização autorizada por um decreto ministerial do governo francês de 14 de junho de 1948, cuja finalidade era promover a unidade cultural dos povos latinos para atribuir-lhe um alcance que transcenderia a esfera da cultura para ganhar um sentido político”. FERREIRA, Mychelyne Barros Costa. O Brasil na criação da UNESCO: 1946 a 1954. In: SUPPO e LESSA, op. cit., pp. 89-109, p. 99.

⁶⁶⁴ Mem. 123, 25 fev. 1948. Índice: Subvenções concedidas pela DCI. 542.63 (85). AHI-RJ, loc. 135/5/10.

⁶⁶⁵ Mem. 298, 3 out. 1956. Índice: Emprego da verba em dólares para auxílio a estudantes brasileiros no exterior. 542.63 (00) e 542.6 (00). AHI-RJ, loc. 135/5/16.

As recomendações de Meira Penna parecem não ter surtido efeito. Em 1958, ele reclamou que “as medidas tomadas pela Divisão para se proteger contra a voracidade insaciável dos bolsistas (candidatos ao auxílio de 50 dólares) e de professores, se revelaram inúteis”, e que nem mesmo um plano de aplicação de verba aprovado pelo presidente Juscelino Kubitschek “pôde conter a pressão exercida contra as dotações reservadas para bolsas e cátedras no exterior”. Continuou o diplomata:

Assediado que sou diariamente por congressistas, militares, jornalistas, até por colegas, com pedidos sempre insistentes e sempre revestidos de protestos e apelos aos sentimentos de justiça e não sei o que mais, e isso no momento em que a Divisão não dispõe de funcionários de carreira em número suficiente para aliviar o peso que recai sobre a Chefia, volto a reiterar a sugestão no sentido de que seja sistematizada a seleção dos estudantes beneficiários. Além do estabelecimento de uma quantia fixa, com um teto intransponível, seria aconselhável fosse a seleção efetuada por uma Comissão, com a vantagem de torna-la impessoal e preservar a responsabilidade dos funcionários encarregados.⁶⁶⁶

Outro fato importante é que, desde a saída de Vasco Mariz da Divisão Cultural, em 1948 – a fim de atuar no consulado do Porto, em Portugal –, a política musical do Itamaraty tornou-se menos sistemática e ostensiva, e reduziu-se a iniciativas episódicas e fragmentadas – concessão de bolsas e auxílios, envio de discos ao exterior e recomendações de atividades musicais às representações diplomáticas. As várias medidas tomadas entre 1946 e 1948 ficaram circunscritas à ação de um indivíduo, e a continuidade de tais ações pontuais deu-se mais por inércia do que por vontade política. Em 1950, um relatório da Divisão Cultural classificado como “reservado” fez críticas à política da instituição de gravação de discos. Um dos vários e sucessivos chefes da Divisão Cultural no pós-guerra, Roberto Mendes Gonçalves, responsável pelo relatório, elogiou a iniciativa – e sua importância para a propaganda do Brasil no exterior –, mas reclamou da má qualidade técnica dos discos e do critério de seleção das obras, feita pela comissão de notáveis musicólogos selecionados por Vasco Mariz:

O plano de organizar uma discoteca em nossas missões diplomáticas e repartições consulares deveria ser levado adiante, com o emprego de maiores recursos financeiros.

⁶⁶⁶ Mem. 371, 19 set. 1958. Índice: Verba de ‘Intercâmbio Cultural’. 542.6 (00). AHI-RJ, loc. 136/1/1.

É muito grande o interesse pela nossa música: um dos meus funcionários, chegado há pouco do Chile, onde passara dez dias, organizou naquele país a irradiação de três programas de música brasileira, com 45 minutos de duração cada um. A estação radioemissora chilena, uma das maiores do país, acolheu com entusiasmo a proposta do meu auxiliar, colocando ao seu dispor o melhor programa de música selecionada. Não me parece aconselhável, entretanto, sejam as gravações feitas especialmente para o Itamaraty. A experiência realizada em fins de 1947 redundou em verdadeiro fracasso, pela péssima qualidade do material empregado e pelo critério seguido na escolha das obras gravadas. É preferível adquirir os discos lançados no mercado, o que permite maior amplitude na seleção.⁶⁶⁷

Em alguns relatórios anuais posteriores, a Divisão Cultural sequer mencionou a área musical. Em 1955, a parte musical restringiu-se à aquisição de discos LP de “música clássica e folclórica brasileira”, além da seleção de partituras, a fim de atender às representações brasileiras no exterior.⁶⁶⁸ A política cultural do Itamaraty passou a dar cada vez mais destaque aos programas de intercâmbio com universidades no exterior – por meio da nomeação de professores para cursos de estudos brasileiros – e à área de cinema – por meio do patrocínio direto de filmes destinados à “propaganda” do Brasil e à inscrição de produções brasileiras em festivais internacionais – como o caso do filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, primeiro filme brasileiro de renome internacional e vencedor de dois prêmios no festival de Cannes, na França.

Na seara musical, a orientação anticomunista de Meira Penna impediu, ao que tudo indica, a concessão de auxílio à pianista Anna-Stella Schic (1922-2009), filiada ao PCB em 1946. Nascida em Campinas, ela foi uma das mais brilhantes pianistas brasileiras, e também – tal como Guiomar Novaes em meados do século – uma importante difusora da obra de compositores brasileiros no exterior. Em 1947, quando foi contemplada por uma bolsa de estudos do governo francês, o colunista de *O Globo*, Henrique Pongetti, celebrou a importância dessa estratégia para o desenvolvimento da vida cultural no Brasil: “Anna-Stella Schic, como dezenas de brasileiros que estão estudando em Paris, é um exemplo da vantagem das bolsas de estudo na política de influências espirituais”. Para ele, a França não tinha a menor dúvida de que perdera importância cultural no mundo, e que os jovens estavam

⁶⁶⁷ Mem 68, 17 mar. 1950. Reservado. Índice: Relatório final. 352.131. AHI-RJ, loc. 135/5/12. Grifo no original. Ao lado do grifo, há um trecho manuscrito, a lápis, com o comentário: “Tem toda razão” – provavelmente feito pela chefia do Departamento Político e Cultural.

⁶⁶⁸ Relatório da Divisão Cultural – 1955. Sem número. Loc. 135/5/15. Item Discos e Partituras.

seduzidos pela “Europa passada a limpo que é a América do Norte com seus sábios naturalizados, com sua cultura sem guardas alfandegários”.⁶⁶⁹ Em dezembro daquele ano, Schic apresentou-se em Praga, e os jornais locais a retrataram como uma jovem pianista “progressista”, conforme recortes que ela própria enviou ao casal Villa-Lobos⁶⁷⁰.

Em 1959, o chefe da Divisão Cultural informou estar avaliando a ajuda a músicos no exterior. Foram fartos os elogios a Claudio Santoro, “jovem compositor de grande futuro, que se encontra em situação financeira difícil na Europa” – e que, apesar de comunista, iria se apresentar em países capitalistas –, e a Jacques Klein, “talvez um dos maiores pianistas brasileiros”. O memorando também não criou problemas em torno da ajuda ao maestro Eleazar de Carvalho e ao pianista Heitor Alimonda – este a caminho de Washington, onde se apresentaria na sede da Organização dos Estados Americanos (OEA). No caso de Schic, Meira Penna ponderou:

Também grande pianista. Um auxílio de quinhentos dólares foi-lhe prometido no ano passado, para ser pago no corrente exercício. Recentemente, porém, *fui informado que a Senhora Schic está também convidada para uma turnê pelos países da Cortina de Ferro, viagem para a qual, é de presumir, recebeu ajuda por parte dos governos daqueles países.* Hesito, por conseguinte, em cumprir o prometido, uma vez que a pianista solicitante absteve-se de esclarecer, como devia, o roteiro completo de seus concertos.⁶⁷¹

O chefe do Departamento Político e Cultural – ao qual a Divisão estava submetida – declarou-se contrário à concessão de auxílio a artistas no exterior. Alegou acreditar que um artista profissional só precisaria de auxílio “na medida em que careça de méritos efetivos”, e reclamou que era “grande a crença de que o Governo pode ajudar a todos, até aos que não

⁶⁶⁹ PONGETTI, Henrique. As bolsas de estudo na política de influências espirituais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1947. MVL, L21-018C.

⁶⁷⁰ E que estão ao final do livro de recortes 21 do Museu Villa-Lobos. Schic retornou a Paris no início de janeiro de 1948 e, ao que tudo indica, não participou do II Congresso de Compositores Progressistas – Schic filiou-se ao PCB em 1946, e este teve o registro cassado no ano seguinte. Além disso, conforme as cartas trocadas entre eles, Villa-Lobos e Arminda eram padrinhos de Sandra, filha de Anna-Stella. Em 1952, a pianista e mais um grupo de sul-americanos foram expulsos da França, sob a acusação de atividades “antifrancesas” e tida como uma estrangeira “indesejável”. O afastamento foi temporário, e em 1953 ela retornou a Paris, onde manteve a carreira artística. Cf. TOUTE LA ville em parle... *Combat*, Paris, 31 maio 1952. MVL, L32-002L; e a Enciclopédia do Instituto Piano Brasileiro, verbete Anna-Stella Schic. Disponível em: <<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Anna-Stella-Schic>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

⁶⁷¹ Mem 55, 23 fev. 1959. Índice: Difusão da música brasileira no exterior. 540.36(00). 300/1/3. AHI-RJ, loc. 136/1/2. Grifo meu.

necessitam”. No caso de Anna-Stella Schic, porém, ponderou que ela estaria no mesmo caso dos outros artistas “se não fosse a existência de uma promessa do Itamaraty, com base na qual ela assumiu uma série de compromissos. Por isso, sou a favor da concessão do abono proposto”. Quanto a Santoro, disse que ele deveria estar ciente de que este abono, “que não é o primeiro, será o último”. No fim das contas, o secretário-geral do Itamaraty afirmou não estar de acordo com a concessão de ajuda aos artistas, “quase todos dispondo de fartos recursos pessoais”, mas a palavra final, que provavelmente coube ao ministro das Relações Exteriores, autorizou apenas um pagamento de 450 dólares a Claudio Santoro.⁶⁷²

Os memorandos da Divisão Cultural transpareciam o cuidado inequívoco de jamais demonstrar proximidade ou alinhamento com os países da Cortina de Ferro. Em agosto de 1959, por exemplo, a legação do Brasil na Tchecoslováquia informou o desejo de realizar uma exposição do livro brasileiro em Praga – nos moldes do que ocorria em países da América do Sul –, ao que Meira Penna respondeu que, apesar de a ideia não ser destituída de interesse para a difusão cultural do Brasil, o envio de livros não seria atendido, a fim de “maximizar o aproveitamento do material bibliográfico disponível, insuficiente para atender ao interesse de todos os centros de cultura”.⁶⁷³ Meses depois, autorizou o envio de material de propaganda à legação na Polônia, contanto que a distribuição do material naquele país tivesse caráter de “mera difusão” cultural, e não de intercâmbio, dada a diferença entre os dois regimes.⁶⁷⁴

A orientação crescentemente anticomunista da Divisão Cultural manifestou-se, também, na iniciativa de organização, no Brasil, de um seminário da ONU intitulado “Problemas das sociedades multirraciais”. O documento diz muito sobre o lugar que, de acordo com setores do Itamaraty, o Brasil ocupava no mundo. Atribuindo ao país um pertencimento inequívoco ao “Ocidente”, Meira Penna afirmou que o papel da diplomacia ocidental consistiria “justamente em procurar dissolver essa aliança e liquidar os problemas coloniais cuja não-solução só pode beneficiar às ambições da Rússia soviética”. E defendeu a realização do seminário no Brasil, em vista da “experiência excepcional” e das soluções do

⁶⁷² Mem. 55, 23 fev. 1959. Índice: Difusão da música brasileira no exterior. 540.36(00). AHI-RJ, loc. 300/1/3.

⁶⁷³ Mem. 233, 14 ago. 1959. Índice: Exposição do livro brasileiro em Praga. 642.961(80e). AHI-RJ, loc. 300/1/3.

⁶⁷⁴ Mem. 390, 18 nov. 1959. Índice: Programa cultural Brasil-Polônia. 542.6 (72). AHI-RJ, loc. 300/1/3.

país “para o problema das relações inter-raciais, de prevenção dos preconceitos étnicos. Para ele, a realização do seminário no Brasil traria grande prestígio internacional, por fazer frente ao sentimento anticolonialista supostamente disseminado pelo comunismo nos países asiáticos e com o intuito de fortalecer o papel da ONU – e do Ocidente – junto àqueles países.”⁶⁷⁵

Em meio a essas tensões, parece ter sobrado pouco espaço para a música, tradicionalmente vendida pela diplomacia cultural como uma “língua universal” e, portanto, o meio por excelência para o melhor entendimento entre as nações. Em 1959, uma das poucas medidas da Divisão Cultural nesse sentido foi a concessão de passaporte especial para os jovens pianistas Nelson Freire e Arthur Moreira Lima – não por acaso, beneficiados por bolsas de estudos oferecidas pelo presidente Juscelino Kubitschek, e não pelo Itamaraty.⁶⁷⁶

Villa-Lobos figurou de forma inconteste no panteão da música brasileira, e sua obra foi recomendada pela Divisão Cultural do Itamaraty de forma ostensiva às representações diplomáticas brasileiras, como uma espécie de selo de qualidade da alta cultura do país e símbolo máximo de um celebrado desenvolvimento intelectual nacional. Curiosamente, apesar do esforço tenaz do compositor em desvencilhar sua carreira da política, não faltaram articulistas cuja pena engrandecia os panteões culturais nacionais como uma barreira potente contra o comunismo. Um texto no *Jornal do Comércio*, subscrito pelo pseudônimo Lord Wellington, assim celebrou o sucesso do Brasil no exterior:

[...] essa vitória moral do Brasil quase no mesmo período em que um cientista nosso, César Lattes, mostra à cultura humana as possibilidades da pesquisa científica entre nós, em que um pintor nosso, Candido Portinari, atrai para a sua arte os sufrágios das elites da América e da Europa; em que um artista nosso, Villa-Lobos, encanta e arrebatou os auditórios de Nova York, de Paris e de Londres; e quando pouco tempo faz que um diplomata nosso, Oswaldo Aranha, mereceu por duas vezes da Assembleia dos povos do mundo a láurea de ser eleito para presidir a reunião plena da Organização das Nações Unidas. [...] Sabemos todos que a base da existência de qualquer povo é a sua riqueza econômica. A cúpula é a cultura moral e espiritual,

⁶⁷⁵ Mem. 276, 5 out. 1956. Índice: Seminário da ONU sobre “Problemas das Sociedades Multirraciais”. 602(04). AHI-RJ, loc. 135/5/16.

⁶⁷⁶ Cf. Mem. 305, 24 set. 1959. Índice: Passaporte especial Nelson José Pinto Freire (Nelson Freire). 511.11 / 542.63(82). AHI-RJ, loc. 300/1/3.; e Mem. 327, 1 out. 1959. Passaporte especial Arthur Moreira Lima Junior. 511.11 / 542.63(85). AHI-RJ, loc. 300/1/3.

mas a base é a potencialidade econômica. [...] A tentativa do Comunismo no sentido de se infiltrar caudalosa e poderosamente no seio das massas brasileiras redundou em tremendo insucesso, e esse fracasso foi devido em parte extremamente considerável ao fato de se chocarem os agentes da disseminação do credo vermelho entre nós com as eficientes barreiras em que importam a nossa democracia racial e social e o clima de harmonia e colaboração existente no Brasil entre operários e patrões, pelo menos em todos os círculos ainda não contaminados pela onda pestilencial de ideologias exóticas, o que vale dizer na quase totalidade dos meios trabalhistas do país.⁶⁷⁷

No politizado e polarizado período pós-guerra, em que o universo da música erudita foi tomado de assalto por discussões e embates típicos da Guerra Fria, a diplomacia musical brasileira no exterior representou, para alguns, uma proteção anticomunista, enquanto para outros foi vista como um instrumento de conscientização e organização popular. A música era tudo, menos pura.

⁶⁷⁷ LORD WELLINGTON (pseud.). O Brasil em face do mundo. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 29 maio 1949, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_13/45838>. Acesso em: 18 fev. 2019. Também disponível em MVL, L23-159A.

4 *NEW YORK SKYLINE MELODY*: o popular e o erudito nos ruídos da “boa vizinhança”

4.1 “Cuícas e pandeiros para Stokowski ouvir!”: por trás do disco *Native Brazilian Music (1940-1942)*

A bordo do *Uruguay*, um dos três navios da chamada “frota da boa vizinhança”, um dos mais famosos regentes do mundo, britânico de pai polonês e mãe irlandesa, desembarcou no cais do porto do Rio às 18h30 do dia 7 de agosto de 1940. Leopold Stokowski, dono de uma inconfundível cabeleira prateada, veio acompanhado de 109 jovens músicos estadunidenses, de 16 a 25 anos de idade, selecionados entre cerca de 10 mil candidatos de todo o país.⁶⁷⁸ Eles foram recrutados por meio da National Youth Administration, agência federal criada no âmbito do New Deal, programa de investimentos públicos e de geração de empregos criado em 1933 pelo presidente Franklin Roosevelt. Os jovens, pré-selecionados por comitês locais de professores e referendados pelo próprio regente, integraram a All-American Youth Orchestra (AAYO), criada no início de 1940 com o propósito de circular por países da América Latina no âmbito da Política da Boa Vizinhança – “The Good-Will Tour”.⁶⁷⁹

A orquestra jovem fora idealizada por Stokowski nos anos anteriores. Previa-se um *tour* pelos Estados Unidos, culminando com apresentações na feira mundial de Nova York, o que não vingou. Em tempos de pan-americanismo – o ano de 1940 foi designado por Roosevelt como o *Travel America Year* –, a ideia acabou sendo adaptada aos propósitos da Política da Boa Vizinhança.⁶⁸⁰ No Brasil, eles se apresentariam no Rio e em São Paulo. O primeiro concerto ocorreria no Teatro Municipal do Rio, às 9 e meia da noite daquele dia 7, razão pela qual a imprensa justificou o apressado desembarque de Stokowski, que mal falou com jornalistas, decepcionando também o grupo que o aguardava há mais de quatro horas na Praça Mauá.

⁶⁷⁸ GRANDES concertos sinfônicos no Municipal, sob a regência de Stokowski. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2126>. Acesso em: 27 dez. 2017.

⁶⁷⁹ Ver, por exemplo, *New York Times*, 4 mar. 1940.

⁶⁸⁰ DOWNES, Olin. Good-Will Tour. *New York Times*, Nova York, 24 mar. 1940, p. 113.

O diário *O Jornal*, orgulhoso por ter sido o único a alcançar Stokowski na cabine 14 do *Uruguay*, onde estava hospedado, noticiou com exclusividade os momentos anteriores ao desembarque do maestro *pop* no Rio. De acordo com a matéria, Stokowski chegou esbanjando seu conhecimento da língua local, para surpresa dos presentes: “Os senhores podem falar em português. Orgulho-me de conhecer a vossa língua” – ao que um músico da orquestra jovem acrescentou: “Isso não é novidade para nós. O maestro Stokowski é um verdadeiro poliglota”. Sobre o custo das entradas para as apresentações, o regente comentou que eram “muito caras”,⁶⁸¹ e acrescentou: “Sou muito democrata. Por mim, daria os concertos de graça”.⁶⁸² É bem possível que a frase tenha soado ingênua ou irônica para parte dos leitores d’*O Jornal*, dado o pouco apreço do regime de Vargas pela democracia e o público elitizado dos concertos do Municipal. A recepção foi liderada por Villa-Lobos, que, na companhia da pianista Magda Tagliaferro, velha conhecida de ambos, recebeu o amigo Stokowski com um abraço efusivo. Eles se conheceram na Paris dos anos 1920, e desde então, envolvidos com a criação e a promoção da música erudita moderna, estabeleceram uma amizade duradoura. Antes da turnê pelas Américas, o maestro britânico radicado nos Estados Unidos vinha trocando cartas com Villa-Lobos sobre um dos intentos de sua visita: o registro fonográfico de “músicas típicas” do Brasil (“typical music of Brazil”, nos dizeres de Stokowski).

A bem da verdade, se Stokowski desembarcou orgulhoso de seu conhecimento da língua portuguesa, era nítida a confusão (que era a de tantos cidadãos estadunidenses) do regente sobre o histórico da colonização do Brasil. Em carta para Villa-Lobos, de 3 de julho de 1940, ele demonstrou ânsia de gravar o que chamava de tipicamente brasileiro, “derivado de fontes indígenas antigas, das origens espanholas (sic) e da música típica popular de

⁶⁸¹ De acordo com anúncios do Teatro Municipal publicados em jornais da época, os preços variavam de 50 mil-réis (galeria) a 600 mil-réis (camarote). O salário mínimo, criado por decreto-lei em julho de 1940, era de 240 mil-réis. Na mesma página do *Correio da Manhã*, o teatro João Caetano anunciava a apresentação de uma companhia de balé da Inglaterra, com preços entre 5 mil-réis (galeria) e 50 mil-réis (camarote).

⁶⁸² LEOPOLDO [sic] Stokowski desembarcou poucas horas antes da estreia no Municipal. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1940, s. p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/2751>. Acesso em: 27 dez. 2017.

hoje”.⁶⁸³ A carta também indica uma visão um tanto evolucionista sobre a cultura popular, inspirada na visão hegemônica da época sobre o folclore e a busca do “autêntico”:

Acredito que essas gravações darão prazer musical a todos os amantes de música nos Estados Unidos e nas Américas do Sul, Central e do Norte. Além disso, elas serão um importante documento etnográfico das fases culturais do Hemisfério Ocidental que podem se tornar raras ou extintas. (...) Desejamos, por certo, gravar essa música típica que possui a maior autenticidade e validade, e que é a verdadeira expressão de toda a vida no Brasil.⁶⁸⁴

A carta selou o compromisso de Villa-Lobos – que assina na condição de representante musical do governo Vargas, cômico de seus deveres de bom vizinho – com o velho amigo. A 16 de julho, o brasileiro respondeu, em francês, dizendo-se emocionado com os planos do colega de registrar a música folclórica do continente americano e empenhado em ajudá-lo.⁶⁸⁵ Villa-Lobos seria responsável por selecionar músicos populares do Rio para a gravação proposta por Stokowski, a qual seria lançada em disco nos Estados Unidos em 1942, pela Columbia Records, com o título *Native Brazilian Music*.

Como um disco de vinil, a visita de Stokowski ao Brasil tem lado A e lado B. Antes de abordar a celeuma causada pela longa noite de gravação de *typical music of Brazil* no convés do *Uruguay*, vamos analisar a lua de mel de setores da sociedade brasileira com Stokowski e o que ela tem a nos dizer sobre o controverso processo de aproximação cultural entre Brasil e Estados Unidos – e sobre as dissonâncias musicais da boa vizinhança.

⁶⁸³ Carta de Leopold Stokowski para Heitor Villa-Lobos, 3 jul. 1940. Museu Villa-Lobos, Correspondência, cód. FE 1452-12. Tradução livre do original: “... that is derived from ancient Indian sources, from Spanish origins, and the typical popular music of today”.

⁶⁸⁴ Carta de Leopold Stokowski para Heitor Villa-Lobos, 3 jul. 1940. Museu Villa-Lobos, Correspondência, cód. FE 1452-12. Tradução livre do original: “I believe these recordings will give musical pleasure to all those who love Music in the United States and all over South, Central and North America. In addition they will be important ethnographical document of phases of culture in the Western Hemisphere which in time may be come rare or even extinct. (...) We wish to sure to record that typical music which has the greatest authenticity and vitality, and is a true expression of all the life in Brazil.”

⁶⁸⁵ “Je suis vraiment ravi de vos plans d’échange folklorique entre les nations des continents américains par l’intermède de disques». Carta de Heitor Villa-Lobos para Leopold Stokowski, 16 jul. 1940. MVL, Correspondência, cód. FE 1452-7.

4.1.1 Lado A

Três características tornariam o britânico Leopold Stokowski (1882-1977) um dos mais famosos regentes de sua época: o fato de reger sem batuta, apenas com as mãos – em performances carregadas de emoção –, a ligação com o mundo das celebridades e a promoção, em seus concertos, de música contemporânea.⁶⁸⁶ À memória social sobre o maestro, também é atribuído o papel de ter sido um dos promotores de uma etiqueta rigorosa por parte da plateia nos concertos. O racionamento de aplausos – praticamente *proibidos* entre movimentos de uma longa obra sinfônica – e a contenção das emoções eram algo incentivado nas diversas plateias ocidentais desde meados do século XIX. Stokowski, o maestro *pop* da era do rádio e da indústria fonográfica, foi um dos principais veículos de disseminação desse código de conduta nos Estados Unidos.⁶⁸⁷

A visita de Stokowski à América do Sul era aventada desde março de 1940, e a imagem do regente veiculada pela imprensa brasileira nem sempre foi das mais favoráveis. Reproduzindo a notícia de uma agência internacional, o *Diário de Notícias* de 27 de março acusava o regente de flertar com o comunismo. A “denúncia” partiu do congresso estadunidense, nas discussões sobre o orçamento da National Youth Administration (NYA).⁶⁸⁸ O *Diário* alerta que “foi lida uma lista de organizações comunistas com as quais Stokowski estaria ligado”, sem citá-las. “É oportuno recordar”, observa o jornal em tom alarmista, “que o famoso diretor de orquestra tenciona visitar Buenos Aires à frente de um conjunto musical integrado por jovens”.⁶⁸⁹ O limite de idade dos músicos da AAYO coincidia com o estabelecido pela NYA, além do propósito de criar oportunidades para jovens de todo o país. Conforme noticiou o *Jornal do Brasil*, em entrevista com Stokowski, a seleção abrangeu jovens de todas as raças, com “preferência somente para os instrumentos de percussão,

⁶⁸⁶ Nascido em Londres, Stokowski estudou órgão até os 16 anos, e graduou-se em Oxford aos 21. Em Nova York, para onde migrou em 1905, tornou-se organista em uma igreja católica de Manhattan. Com 27 anos de idade, assumiu a regência da orquestra sinfônica de Cincinnati, e em 1912, já aclamado, assumiu a orquestra da Filadélfia, uma das mais importantes dos Estados Unidos.

⁶⁸⁷ ROSS, Alex. *Escuta só: do clássico ao pop*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, p. 31.

⁶⁸⁸ National Youth Administration. *Roosevelt Institute* (website). Disponível em: <<http://rooseveltinstitute.org/national-youth-administration/>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

⁶⁸⁹ STOKOWSKI acusado de simpatizar com os comunistas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1940, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/988>. Acesso em: 28 dez. 2017.

confiando-os a músicos de cor devido ao senso maravilhoso de ritmo que estes possuem”.⁶⁹⁰ Afora o mito da aptidão “natural” dos negros por instrumentos de percussão, e o fato de a empreitada de Stokowski ter tido o apoio de uma empresa privada no âmbito das relações diplomáticas do continente americano, a suspeita de comunismo foi levantada por parcelas da oposição republicana que viam no New Deal um programa de cunho socialista, e reproduzida sem crítica pela imprensa brasileira. “Bach, Beethoven, Brahms, Wagner, Verdi – absolutamente estrangeiros e subversivos”, ironizou em sessão do Capitólio o deputado Vila Marcantonio, do American Labor Party.⁶⁹¹

Como observou André Egg, as visitas de Stokowski e, antes dele, do decano regente italiano Arturo Toscanini, também radicado nos Estados Unidos, foram importantes a ponto de impulsionar a criação da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB).⁶⁹² Em julho de 1940, ainda sob o impacto da visita de Toscanini e da NBC Symphony, o *Diário de Notícias* noticiou que a formação da orquestra foi inspirada na sinfônica da Filadélfia, dirigida até alguns meses atrás por Stokowski. A OSB seria integrada por 90 músicos brasileiros de reconhecida excelência, sob a presidência do compositor José Siqueira e a regência de Eugen Szenkar, cargo que o húngaro ocupou até 1948.⁶⁹³ O jornal *O Globo*, sem esconder seu entusiasmo patriótico e pan-americanista, anunciou no dia 16 de julho: “Uma orquestra sinfônica do Brasil para toda a América”. Nas palavras de Siqueira, membros do Instituto Nacional de Música se dispuseram a criar uma orquestra nos moldes da NBC Symphony, com viabilidade artística e comercial. “A orquestra terá sede no Rio, mas estenderá seu raio de ação pelos Estados do Brasil e pelos países sul-americanos”, resumiu Siqueira as pretensões da OSB.⁶⁹⁴ Em entrevista a D’Or – pseudônimo de Ondina Portella Ribeiro Dantas, colunista do *Diário*

⁶⁹⁰ O MAESTRO Stokowski chegou ontem pelo ‘Uruguai’. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1940. MVL, L11-060K.

⁶⁹¹ DORRIS, Henry N. Are the 3 B’s Aliens? *New York Times*, Nova York, 31 mar. 1940. Disponível em: <<https://nyti.ms/2Ew7gfx>>. Acesso em: 10 jan. 2018. Tradução livre do original: “Bach, Beethoven, Brahms, Wagner, Verdi – absolutely alien and subversive”.

⁶⁹² EGG, André. Modernismo musical e colaboração internacional na Política da Boa Vizinhança. *Baleia na Rede – Estudos em arte e sociedade*, n. 10, v. 1, p. 62-81, 2013. Toscanini apresentou-se ao público carioca em dois concertos no Teatro Municipal, nos dias 13 e 14 de junho, nos quais regeu obras de Beethoven, Berlioz, Schubert e Brahms, entre outros, e dos brasileiros Francisco Mignone e Carlos Gomes.

⁶⁹³ TOSCANINI e sua orquestra. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2087>. Acesso em: 29 dez. 2017.

⁶⁹⁴ *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1940, ed. vespertina, p. 3. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

de Notícias –, Siqueira afirmou que os estatutos da nova orquestra eram inspirados nos “grandes *trusts* musicais da América, como a orquestra de Stokowski, a de Chicago e outras mais”, e que os planos abrangiam “tudo quanto se relaciona com a música erudita, inclusive a de empresariar realizações artísticas de reconhecido interesse”.⁶⁹⁵ A OSB foi um resultado indireto da Política da Boa Vizinhança, e mais um indício do crescente fascínio exercido pela sociedade estadunidense no Brasil da época.

Enquanto a imprensa carioca ainda celebrava o impacto da visita de Toscanini, *O Jornal* apresentava o itinerário de Stokowski e da All-American Youth Orchestra pelo continente. A bordo do *Uruguay*, os músicos partiriam de Nova York no dia 26 de julho, com concertos no Rio (7 e 8 de agosto), em São Paulo (9), Montevideu (17, 18 e 19) e Buenos Aires (13 e 30), Rosário (25 e 26) e Ciudad Trujillo (13 de setembro), com retorno a Nova York previsto para 17 de setembro. Nas palavras de Stokowski, “durante nossa permanência na América Latina faremos o possível para que nossos jovens músicos possam entrar em contato com a mocidade dos países que visitarmos, por isso que o futuro de todas as Américas está entre as mãos de sua mocidade”.⁶⁹⁶ Com a presença da primeira-dama, Darcy Vargas, e de membros da família, além de ministros de Estado e dos embaixadores da Argentina e dos Estados Unidos, as apresentações ganharam inequívoco caráter oficial.⁶⁹⁷ Os concertos da All-American Youth Orchestra foram vistos pela municipalidade como uma oportunidade de difusão da ‘alta cultura’, a ponto de o prefeito Henrique Dodsworth ordenar que ambos os concertos fossem irradiados pela Rádio Difusora da Municipalidade (PRD-5). O desejo do alcaide não se concretizou. Em nota publicada no dia 9 de agosto, a Secretaria de Educação justificou a não-cobertura pela discordância de Stokowski, que alegou razões técnicas – seu desconhecimento da acústica do Municipal e localização específica dos instrumentos na

⁶⁹⁵ CONSTRUINDO um grande monumento para a música nacional. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2098>. Acesso em: 29 dez. 2017.

⁶⁹⁶ STOKOWSKI partirá a 26 de Nova York. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1940, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/2549>. Acesso em: 29 dez. 2017.

⁶⁹⁷ PEPPERCORN, Lisa. Stokowski and orchestra in Brazil. *New York Times*, Nova York, 1 set. 1940. Disponível em: <<https://nyti.ms/2EuokCJ>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

orquestra –, embora seja possível inferir que tal impedimento veio da Columbia, detentora do contrato do regente.⁶⁹⁸

A crítica musical recebeu com entusiasmo os visitantes e proclamou a grandiosidade das orquestras estadunidenses. Após o primeiro concerto, D'Or celebrou a “sobriedade de gestos” de Stokowski, que “leva os seus músicos aos mais doces e suaves movimentos, como os carrega em verdadeiras ondas de entusiasmo”. E lamentou que a *Fantasia Brasileira* de Mignone tenha sido substituída por *L'après-midi d'un faune*, de Debussy. O atraso na chegada do *Uruguay* impediu o ensaio da obra do brasileiro, a qual o maestro prometeu executar no Brasil em outra ocasião.⁶⁹⁹ A primeira noite também teve obras de Brahms, Bach e Wagner. Sobre o segundo concerto, Ayres Andrade, d'*O Jornal*, elogiou “a elegância expressiva” dos gestos de Stokowski e sua capacidade de produzir “momentos verdadeiramente empolgantes”. Tais elogios o levaram a afirmar que, “por si só, Stokowski vale um espetáculo”.⁷⁰⁰ O segundo concerto foi tomado por obras dos autores russos Tchaikovsky e Stravinsky, mas o destaque da crítica musical foi para *Momoprecoce* (1929), obra de Villa-Lobos para piano solo e orquestra. A pianista franco-brasileira Magda Tagliaferro (1893-1986), uma das principais divulgadoras da obra villa-lobiana na Europa, foi a solista. A estreia mundial da obra ocorreu em fevereiro de 1930, em Paris, tendo como solista a própria Tagliaferro, a quem a obra foi dedicada.⁷⁰¹ Ayres de Andrade escreveu: “é uma obra cheia de fantasia e na qual os episódios poéticos alternam com passagens cuja rítmica diabólica evocam os festejos carnavalescos cariocas, transportados aliás para a música artística com um gosto perfeito”.⁷⁰² Embevecida do espírito do pan-americanismo, a colunista D'Or comentou sobre a orquestra: “símbolo de um amanhã grandioso para a música continental, e cuja aurora ele contempla e revela aos países irmãos do Novo Mundo”.⁷⁰³

⁶⁹⁸ POR QUE não foram irradiados os concertos de Stokowski. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1940, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/2765>. Acesso em: 28 dez. 2017.

⁶⁹⁹ STOKOWSKI e a “All American Youth Orchestra”. *Diário de Notícias*, 8 ago. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2384>. Acesso em: 28 dez. 2017.

⁷⁰⁰ ANDRADE, Ayres de. [Matéria sem título]. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1940, p. 6.

⁷⁰¹ VILLA-LOBOS, sua obra [catálogo online]. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/IBRAM, 2010, pp. 58-59. Disponível em: <http://museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.1.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2017.

⁷⁰² ANDRADE, Ayres de. [Matéria sem título], op. cit.

⁷⁰³ *Ibidem*, loc. cit.

Se a exibição da All-American Youth Orchestra para o público do Teatro Municipal causou comoção nos círculos mais afeitos à música clássica, a visita do bom vizinho Stokowski carecia de maior apelo popular. O fato foi registrado por ele próprio, que em mais de uma situação criticou o alto preço dos ingressos, prometendo retornar ao Rio para uma grande apresentação, em local aberto, a preços módicos. O fato não passou batido na coluna de D'Or, que celebrou a notícia de que os visitantes estadunidenses iriam se apresentar no campo do Fluminense (onde também foram promovidas diversas concentrações orfeônicas), nos dias 3 e 4 de setembro, para um público estimado em 20 mil pessoas, com ingressos a partir de 5 mil-réis. “É para ele, o povo, que Stokowski vai, agora, realizar concertos no Rio, depois de haver tocado para a plateia encasacada no Teatro Municipal”. O modelo musical da orquestra oferecia uma nova perspectiva ao meio musical brasileiro, no olhar da jornalista: Stokowski ajudaria a implantar no Brasil o regime da “música para o povo”, a exemplo do que já ocorreria nos Estados Unidos, “onde essa arte não é, como aqui, um privilégio das elites, mas uma dádiva que generosamente se oferece a todas as camadas sociais”. D'Or lamenta o “jejum do povo” em relação à “boa arte musical”, e deseja que Stokowski lance sobre o Brasil o “espírito democratizador da música”.⁷⁰⁴ Alex Ross, em sua história da música erudita ocidental no século XX, *The rest is noise*, analisou a produção estadunidense durante o New Deal, registrando o interesse – do governo, dos músicos e da indústria cultural – de que a considerada “alta cultura” rompesse os limites dos círculos sociais privilegiados, tornando-se comum na vida do cidadão médio por meio do rádio, dos discos e de concertos populares.⁷⁰⁵

As apresentações populares de Stokowski ocorreram durante as comemorações da Semana da Pátria, um calendário de eventos criado pelo Estado Novo em torno do dia da Independência, com fim ufanista. Stokowski assistiu aos desfiles do Dia da Raça (4 de setembro) e, na mesma ocasião, apresentou-se pela segunda vez no campo do Fluminense. No programa dos dois concertos, havia obras de Carlos Gomes, Palestrina, Frescobaldi, Bach e Tchaikovsky, entre outros. Ao contrário dos concertos do Municipal, que lotaram a casa, o

⁷⁰⁴ DANTAS, Maria Ondina Ribeiro [D'Or]. Música para o povo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 set. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2654>. Acesso em: 28 dez. 2017.

⁷⁰⁵ ROSS, Alex. *The rest is noise: listening to the twentieth century*. Nova York: Picador, 2008, s. p. [edição digital em formato *epub*].

público presente no campo do Fluminense foi modesto, composto por pessoas jovens (provavelmente recrutadas nas escolas da rede municipal). Lisa Peppercorn, correspondente do *New York Times* no Rio e futuramente uma das principais biógrafas de Villa-Lobos, registrou o “ressentimento” de Stokowski com a baixa adesão do público àquele que, segundo ela, teria sido o primeiro concerto sinfônico ao ar livre do Rio.⁷⁰⁶

A imprensa brasileira, por sua vez, ressaltava o suposto entusiasmo do regente com os eventos patrióticos do Estado Novo. *O Globo*, fazendo coro ao espírito ufanista da ditadura, citou as palavras de Stokowski de que o desfile havia sido “o mais admirável espetáculo a que assistiu”, e que “por coisa alguma trocaria os momentos de emoção que sentiu ao ver a mocidade brasileira em uma pujante prova de ardor patriótico”.⁷⁰⁷ *O Diário de Notícias*, na mesma linha, afirmou que Stokowski testemunhara a “amostra magnífica de vitalidade e civismo” do Dia da Raça. O maestro acariciou o público local, falando da “predestinada vocação musical” dos brasileiros e sugerindo a criação de uma orquestra jovem nacional nos moldes da All-American Youth Orchestra. “Stokowski lançou a ideia que, agora, será vista, apenas, como um sonho irrealizável. Mas ficará, talvez, martelando em alguns cérebros que ainda vicejam, entre nós, como oásis de idealismo e espiritualidade”, afirmou D’Or, em tom melancólico.⁷⁰⁸

No próprio dia 4, Stokowski e seus jovens músicos embarcaram rumo aos Estados Unidos, após uma bem-sucedida visita a países da América do Sul. Consubstanciou-se, naquele momento, sua lua de mel com a imprensa. Regente moderno e envolvido com o ideal de democratização da música erudita, ele era a face desejável do pan-americanismo, ao visitar um país que almejava o reconhecimento como uma nação moderna e culta, nos moldes ocidentais. As controvérsias em torno da figura de Stokowski ocorreriam por conta de seu projeto de registrar música popular (“*typical music*”), que praticamente dividiu a imprensa brasileira. Villa-Lobos, como veremos a seguir, foi um dos pivôs de uma discórdia continental.

⁷⁰⁶ PEPPERCORN, Lisa. Brazilian reaction to visitors. *New York Times*, Nova York, 3 nov. 1940.

⁷⁰⁷ *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 set. 1940, ed. vespertina, p. 2. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 6 jan. 2018.

⁷⁰⁸ DANTAS, Ondina Ribeiro [D’Or]. A palavra de Stokowski. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 set. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2840>. Acesso em: 29 dez. 2017.

4.1.2 “Música do morro para Stokowski ouvir”

Como já foi adiantado, o projeto de gravação de música “típica” do Brasil no convés do *Uruguay* ocorreu por meio de uma troca de cartas entre Villa-Lobos e Stokowski. Entre as garantias que o brasileiro solicitou ao amigo, em carta datada de 16 de julho, constavam o envio ao Brasil do material original da gravação, além da quantia de 500 dólares – 8 contos e 330 mil-réis, no câmbio de 1940, ou o equivalente a quase 35 salários mínimos.⁷⁰⁹ Em resposta a Villa-Lobos, no dia 20, o britânico especificou o que gostaria de gravar: “música brasileira de origem africana” e “música dos índios brasileiros desde o século XVI até os dias de hoje”.⁷¹⁰ Sobre a música de origem africana, Stokowski listou, em português, os tópicos de seu interesse: “Canticos de escolas de samba / Canticos de macumba / Canticos de batucudas [sic] / Canticos de embolados [sic]”.

Segundo Stokowski, a gravação de “música brasileira de origem africana” foi uma recomendação do embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Jefferson Caffery,⁷¹¹ em carta ao maestro. Ainda de acordo com o maestro, o embaixador recomendou para a gravação o orçamento de 100 dólares, apenas um quinto do valor solicitado por Villa-Lobos, “e ficaremos gratos em pagar” (“and we shall be glad to pay that”).⁷¹² Seria o equivalente a 1 conto e 666 mil-réis – menos de 7 salários mínimos –, uma bagatela diante do grande número de músicos (30 ou mais) convocados para a gravação, o que torna a frase de Stokowski um tanto oca. A participação do embaixador Caffery nas negociações demonstra, mais uma vez, o óbvio

⁷⁰⁹ Carta de Heitor Villa-Lobos para Leopold Stokowski [minuta], 16 jul. 1940. MVL, Col. Correspondência, cód. FE 1452-7. Para o câmbio da época, ver: HOLLOWAY, T.H. *Imigrantes para o café*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984, p. 268. Sobre o salário mínimo, ver www.rhcontabil.cnt.br/slariominimo.pdf

⁷¹⁰ Tradução minha de Carta da All-American Youth Orchestra (assinada por Leopold Stokowski) para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 20 jul. 1940. MVL, Col. Correspondência, cód. MVL 2008-17A-0063. No documento original: “Brazilian Music of African origins” e “music of Brazilian Indians from the 16th century down to the present day”.

⁷¹¹ Jefferson Caffery (1886-1974) foi embaixador dos Estados Unidos no Brasil entre 1937 e 1945. Até 1942, Caffery teve a difícil missão de coordenar a representação diplomática de um país com o qual Vargas mantinha uma relação intensamente dúbia, a qual alguns analistas chamam de “equidistância pragmática” – postura pela qual o ditador buscou vantagens da Alemanha e dos Estados Unidos, duas potências em conflito. A partir de 1942, com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, Caffery e Vargas se tornariam próximos. Por sua posição política e geográfica privilegiada, Caffery foi um dos principais promotores do projeto de hegemonia estadunidense no Brasil. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/caffery-jefferson>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

⁷¹² *Ibidem*, loc. cit.

caráter político/diplomático dos eventos musicais da Política da Boa Vizinhança, ainda que produzidos por instituições privadas.

Apesar de insatisfeito com o valor estipulado (conforme veremos mais adiante), Villa-Lobos prosseguiu com a produção, e arregimentou três representantes da nata da música popular produzida no Rio de Janeiro: Donga, Cartola e Zé Espinguela. “Na qualidade de encarregado de convocar e organizar os elementos para tomarem parte nas gravações do Exmo. Snr. Maestro Leopoldo Stokowski”, escreve no dia 29 de julho o célebre Donga, coautor do famoso samba “Pelo telefone”, solicitando um adiantamento para as despesas referentes à produção. A carta endereçada a Villa-Lobos estipulava o valor total de 1 conto e 700 mil-réis, valor praticamente idêntico à cotação de 100 dólares na época, o que nos permite supor a anuência de Villa-Lobos, de Donga e dos demais músicos em torno do orçamento imposto por Stokowski. A carta especifica a distribuição dessa quantia:

ao encarregado do Maracatu e Frevo	200\$000
ao encarregado do Grupo Regional	200\$000
ao encarregado dos Sambas	100\$000
ao encarregado de Macumbas, Candomblés e Batucadas	200\$000
ao encarregado das Modinhas	50\$000
ao encarregado dos Choros	200\$000
ao encarregado de Emboladas, Desafio e Toada	300\$000
ao encarregado das Instrumentações	200\$000
Despesas diversas (automóvel, etc.)	250\$000
Total	1:700\$000 ⁷¹³

A capital federal aos poucos se preparava para a chegada dos visitantes estadunidenses. “Stokowski filmará no Brasil!”, anunciava, erroneamente, uma matéria d’*O Globo* de 5 de agosto de 1940, que completou: “O famoso regente traz possantes e modernos aparelhos para fixar na tela a alma popular do país. Sambas, emboladas, batucadas e música

⁷¹³ Carta de Donga (Ernesto dos Santos) para Heitor Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 29 jul. 1940. MVL, Col. Correspondência, cód. FE 1558.

artística, documentos para um intercâmbio permanente com as Américas”.⁷¹⁴ A filmagem é algo que jamais foi explicitado nas cartas de Stokowski a Villa-Lobos, o que sugere que a notícia falsa foi uma licença poética do compositor – ou da própria imprensa.

As gravações transcorreram durante toda a madrugada de 6 para 7 de agosto, horas após a atracação do *S.S. Uruguay*, o mesmo que um ano antes havia levado Carmen Miranda e o Bando da Lua para Nova York. O convés do navio, frequentado por Stokowski, dirigentes da NBC/RCA por jovens instrumentistas dos Estados Unidos, foi tomado por dezenas de músicos do Rio, alguns deles em traje de carnaval, pois se acreditava que haveria filmagem. Entre os muitos presentes, o jornal *A Noite* citou Pixinguinha, Jararaca, Luiz Americano, Augusto Calheiros, Donga, Zé Espinguela, Mauro Cesar, João da Baiana, Janyr Martins, membros da Estação Primeira de Mangueira e o compositor David Nasser.⁷¹⁵ Os relatos contraditórios sobre aquela noite apontam algo como mais de cem gravações ao todo, ao som de samba, macumba, candomblé, maracatu, frevo e embolada. Pixinguinha teria impressionado os presentes ao tocar o “Urubu malandro”, de sua autoria. O Orfeão de Professores do Distrito Federal entoou cantos indígenas, conforme a instrução de Stokowski. “Pela manhã, o homem do ‘controle’ podia contar mais de uma centena de gravações”, afirmou o jornal *A Noite*. “Aquilo é o trabalho de uma noite e é, também, a música brasileira, na sua expressão mais típica, que vai para os outros países do Continente e servirá à política pan-americana de aproximação dos povos deste hemisfério”.⁷¹⁶

O *Diário da Noite* cobriu a gravação como uma conquista do nacionalismo musical:

Viajando pelas Américas, [Stokowski] tem a missão infinitamente espiritual de colher sons. Músicas nativas de cada país. Sem estrangeirismos. A alma, enfim, de cada nação no compasso expressivo e emocional da sua música. Ao fim de sua excursão terá ele, numa caixa, uma síntese do momento artístico das Américas, com o qual pretende, no futuro, com esses elementos documentados, organizar um conclave inédito, que se intitulará: Congresso Folclórico Pan-americano.⁷¹⁷

⁷¹⁴ STOKOWSKI filmará no Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1940. MVL, L11-058H.

⁷¹⁵ MAIS DE cem gravações! *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1940. MVL, L11-061D.

⁷¹⁶ *Ibidem*, loc. cit.

⁷¹⁷ MÚSICA do morro para Stokowski ouvir. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1940, [recorte]. MVL, L11-061I.

Embora ufanista, a matéria, intitulada “Música do morro para Stokowski ouvir”, não escondeu o espanto preconceituoso diante dos populares que ora ocupavam um salão destinado a viajantes ilustres e bem-nascidos:

Ontem à noite, a gente simples do morro esteve a bordo do luxuoso transatlântico Uruguai, atracado no armazém 1 do cais do porto. Veio vestida a caráter. As saias bizarras e espalhafatosas das baianas da Escola de Samba, invadindo os ‘decks’ e roçando os tapetes custosos, num ambiente muito iluminado por lustros aristocráticos, deu ao salão de festas do *Uruguay* uma tonalidade extremamente sugestiva.⁷¹⁸

Pouco restou de relatos oferecidos pelos “populares” presentes no *S.S. Uruguay*. Em estudo de 2002, a pesquisadora Daniela Thompson citou as memórias de Dona Neuma (1922-2000), filha de um dos fundadores da Mangueira, Saturnino Gonçalves, e que futuramente seria considerada uma das grandes damas do samba, em depoimento concedido em 1981 ao cineasta Roberto Moura:

Era um navio bonito. [...] Era um salão bonito, tinha um palco, nós cantamos num palco, ele regendo. Ele regia a nós, tinha uma orquestra e a bateria nossa. [...] Ele [Villa-Lobos] regia a orquestra, depois veio e regeu a bateria e a gente. Nós já sabíamos porque o maestro Villa-Lobos ensinou os gestos da mão, como ia, se fosse levantando, se fosse levantar, todos os gestos nós sabíamos, ensinados pelo maestro Villa-Lobos. Ele ensinava aqui, na escola, em todo lugar, porque o maestro que nós conhecíamos naquela época foi o Villa-Lobos, foi ele. Ele vinha aqui no morro muito, porque ele era amigo do Cartola”.⁷¹⁹

Dois meses após a gravação, manteve-se a negociação entre Villa-Lobos a respeito dos cachês dos músicos e de uma possível turnê dos participantes de *Native Brazilian Music* nos Estados Unidos. Se Stokowski assinara as cartas anteriores à gravação, agora tal tarefa foi terceirizada a Michael Myerberg, um dos produtores da Columbia e homem de confiança do regente. Como só tive acesso às cartas recebidas por Villa-Lobos, é possível entrever esta situação: o brasileiro solicitara cópias da gravação, ao que Myerberg respondeu que a escolha das faixas estava em processo e que “tão logo tenhamos decidido definitivamente sobre a

⁷¹⁸ Ibidem, loc. cit.

⁷¹⁹ Depoimento de Dona Neuma ao cineasta Roberto Moura, 1981. Apud: THOMPSON, Daniela. Stokowski caçado. *Musica Brasiliensis* [website]. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Stokowski_Cacado.htm>. Acesso em: 29 dez. 2017.

seleção, eu lhe enviarei cópias assinadas do termo de concordância dos autores”.⁷²⁰ Sobre a possível turnê dos músicos, Myerberg afirmou que o cachê sugerido por Villa-Lobos era proibitivo, representando um entrave para as negociações.⁷²¹

Em carta de janeiro de 1941, a boa vizinhança já ganhava ares de mexicano. O produtor fala em “aparente mal-entendido” entre os dois, e reafirma que não havia, por parte da Columbia, o desejo de renegociar os cachês pagos aos músicos. E relata, pela segunda vez, um erro ocorrido na noite da gravação, em que os autores das obras selecionadas haviam assinado erroneamente o formulário referente aos artistas, o que deve ter embaraçado o pagamento de direitos autorais e reduzido o cachê de alguns dos envolvidos. O erro seria corrigido por meio do envio de novos formulários, a serem assinados pelos autores e devolvidos à Columbia, mas os músicos não receberiam nenhum centavo a mais. Por fim, Myerberg afirma que o montante exigido por Villa-Lobos para a turnê dos músicos – 2.140 dólares por semana – impossibilitaria a empreitada: “Estou realizando duros esforços para isso, mas sinto que será muito difícil e o aviso assim que possível”.⁷²² Os contratos foram enviados por via aérea no dia 25,⁷²³ com o pretexto de permitir aos autores o recebimento de royalties por parte da Columbia Recording Corporation – segundo os próprios músicos, isso jamais aconteceu, como veremos a seguir.

A atmosfera de celebrações em torno do “popular”, que teve ecos na imprensa, não rendeu aos músicos o merecido reconhecimento. Em 1942, a Columbia Records lançou em disco as gravações feitas por Stokowski a bordo do *S. S. Uruguay*, com o título *Native Brazilian Music*. Das gravações todas, apenas 17 ganharam registro em disco – em dois álbuns, cada um contendo quatro discos 78 rpm. As notas da contracapa celebravam, em meio ao espírito do pan-americanismo, as gravações feitas no porto do Rio de Janeiro:

⁷²⁰ Carta da All-American Youth Orchestra (assinada por Michael Myerberg) para Heitor Villa-Lobos. Nova York, 18 out. 1940. MVL, Col. Correspondência, cód. MVL 2008-17A-0064. Tradução livre do original: “... and as soon as we have definitely decided on the selections, I will send you signed copies of the author’s agreement”.

⁷²¹ *Ibidem*, loc. cit.

⁷²² Carta da All-American Youth Orchestra (assinada por Michael Myerberg) para Heitor Villa-Lobos. Nova York, 21 jan. 1941. MVL, Col. Correspondência, cód. MVL 2008-17A-0066. Tradução livre do original: “I am making strenuous efforts in order to accomplish this, although I feel it will very difficult and I will advise you at the earliest possible moment”.

⁷²³ Carta da All-American Youth Orchestra (assinada por Michael Myerberg) para Heitor Villa-Lobos. Nova York, 25 jan. 1941. MVL, Col. Correspondência, MVL 2008-17A-0067.

Aqui neste álbum da Columbia Records você tem a música autêntica do Brasil... tocada primorosamente por músicos nativos... selecionada e gravada sob a supervisão pessoal de Leopold Stokowski. Estas gravações significativas foram feitas durante a turnê do Maestro Stokowski pela América do Sul com a All-American Orchestra. Nas várias paradas da turnê, Dr. Stokowski ouviu a música nativa popular e folclórica do modo como é interpretada pelos músicos de nossos bons vizinhos. Para a gravação ele escolheu o que achava ser melhor e o mais típico.⁷²⁴

Thompson observa que “as condições de gravação do salão cheio estavam longe do ideal”, como se pode constatar ao se ouvir os álbuns lançados pela Columbia. “O engenheiro de som era americano – bastante alheio à música e instrumentos afro-brasileiros – e tinha de dar um jeito de gravar pelo menos quarenta números em uma sessão”. Isso era um dos sinais, segundo a autora, de que os Estados Unidos “não estava[m] dando muita importância à música”. Ainda segundo a pesquisadora:

A maioria dos músicos morreu sem nunca ter ouvido as gravações. Poucos foram pagos por elas. Cartola recebeu uns míseros 1.500 réis, o suficiente para comprar três maços de cigarro baratos, um ano e meio depois das gravações. Em uma entrevista dada a Sérgio Cabral em 1974, Cartola disse que finalmente ouviu “Quem Me Vê Sorrir” — sua primeira gravação cantando — na casa de Lúcio Rangel uns vinte anos depois das sessões no *Uruguay*. Dois outros participantes da mesma gravação, Aluísio Dias (1911-1991) e Dona Neuma Gonçalves Silva, tiveram de esperar até 1980 para ouvi-la em fita. Em 1940, [Dona Neuma] tinha 18 anos e foi uma das pastoras que forneceram o acompanhamento vocal eletrizante em “Quem Me Vê Sorrir”.⁷²⁵

Em 1987, no centenário de nascimento de Villa-Lobos, o Museu Villa-Lobos lançou em LP todas as faixas de *Native Brazilian Music*, em gravação feita a partir de discos 78 rpm doados pelo colecionador e musicólogo Flávio Silva. No ano seguinte, a Columbia foi adquirida pela Sony Music Entertainment. As matrizes originais jamais retornaram ao Brasil, e não se sabe seu paradeiro, se é que ainda existem. Em 2012, por ocasião dos 70 anos do lançamento de *Native Brazilian Music*, a edição brasileira da revista *Rolling Stone* publicou a reportagem “O Tio Sam extraviou a nossa batucada”, que registra a busca persistente de Daniella Thompson pelas matrizes do disco e o silêncio da *holding* proprietária, além dos esforços da embaixada do Brasil nos Estados Unidos e do Museu Villa-Lobos em recupera-

⁷²⁴ Ibidem, loc. cit.

⁷²⁵ THOMPSON, Daniella. Stokowski caçado, op. cit.

los.⁷²⁶ Novamente, não houve resposta. Sete décadas depois, os ruídos da boa vizinhança deram lugar a um silêncio comprometedor.

4.1.3 Lado B

Como tantas vezes ocorreu na vida cultural da ditadura de Vargas, a visita do músico-missionário Stokowski gerou uma discussão acalorada na grande imprensa, contrapondo apoiadores e detratores do samba. O olhar estrangeiro parecia despertar em parcelas da sociedade uma incômoda ansiedade em torno dos dilemas da brasilidade e da imagem do país no exterior. O episódio também explicitou preconceitos sociais e raciais camuflados pelo culto ao nacional-popular promovido pelo Estado Novo. A cruzada contra a “música do morro” – e contra seus personagens criadores – foi tema frequente nos jornais de maior circulação, *pari passu* aos esforços oficiais de construção do samba como gênero-síntese da identidade nacional.

Para alguns, a gravação no convés do *Uruguay* era um atestado da maioria do samba e de sua legitimidade como emblema da nação. É o caso de Jorge Maia, do jornal *A Noite*, para quem “o samba – esse filho enjeitado da música nacional – encontrou um bom tutor, disposto a cuidar do seu futuro, a seguir seus passos, ensinando-o senão a caminhar, (...) pelo menos a se portar convenientemente diante de visitas de cerimônia...”. Para o cronista, “o maestro Leopoldo Stokowski descobriu o samba!”. Tomado de um ímpeto narcísico que atribuía ao sucesso do samba pelo olhar estrangeiro um atestado de redenção nacional, Jorge Maia afirmou:

Estamos vendo daqui a fisionomia carrancuda e severa daqueles que maldiziam a música popular. De hoje em diante, estão condenados ao mais tristonho dos silêncios: daquele dos homens sem direito a manifestar a sua opinião, porque ela se choca com a afirmativa de uma inteligência superior. Os seus inimigos devem amargar, neste momento, o peso da derrota, porque as suas palavras foram levadas para longe, diante das afirmativas do mestre. (...) E se outras emoções não guardou o grande regente, ao menos teve o prazer de conhecer pessoalmente S. M. o Samba,

⁷²⁶ BASTOS, Cristiano. O tio Sam extraviou a nossa batucada. *Rolling Stone*, São Paulo, n. 74, nov. 2012. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-74/o-tio-sam-extraviou-nossa-batucada>>. Acesso em: 8 jan. 2018.

que lhe foi apresentado sem os protocolos de estilo, democraticamente vestido de camisa de malandro, empunhando uma cuíca e um tamborim...⁷²⁷

Mas o tom predominante nos grandes diários cariocas era a crítica à seleção de músicas para o *Native Brazilian Music*. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, ressentia-se da existência de instituições devotadas à propagação da “boa música”, como a recém-criada OSB, que “redimirá o nosso país do juízo errôneo (em grande parte devido a nós mesmos), de que só gostamos e só aplaudimos a música bárbara, o africanismo estilizado ou não dos batuques do cateretê, do maracatu e de outras modalidades de música popular”.⁷²⁸ O *Cine Rádio-Jornal*, por sua vez, talvez tenha sido o único a apontar o suposto “apadrinhamento” de Villa-Lobos na escolha dos músicos do *Native Brazilian Music*: “Basta dizer que os melhores compositores populares que possuímos nem tiveram conhecimento do desejo do maestro estrangeiro! Tudo foi feito no escuro”, teria dito ao jornal um músico que participou das gravações daquela madrugada. Segundo ele, a pretensão de Stokowski não fora devidamente divulgada: “Se eu publicasse qualquer coisa nesse sentido, forçosamente seria prejudicado pela concorrência e ficaria sem gravar os oito números que gravei”.⁷²⁹ De fato, não houve um chamamento público na imprensa – a seleção de músicos coube especialmente a Donga e Zé Espinguela, a quem Villa-Lobos delegou a tarefa.

Passados mais de dois meses da visita de Stokowski, a modorrenta discussão em torno da escolha dos músicos participantes da gravação havia dado lugar a uma das principais polêmicas culturais de 1940. Na edição de 30 de setembro, a revista *Time*, semanário de maior circulação nos Estados Unidos, publicou um artigo sobre a recente turnê de Stokowski pela América Latina. A publicação, em tom claramente descontraído e jocoso, afirma – sem atribuir ao regente tal declaração – que, entre as supostas 300 gravações produzidas na América do Sul, ele teria recolhido canções executadas por feiticeiros indígenas (“Indian witch doctors”). A pedido do regente, segundo a revista, 150 índios totalmente nus (“mother-naked”) teriam ido de ônibus até a região portuária do Rio. Ainda em tom de galhofa, a revista afirma: “seguiu-se uma discussão animada sobre se os instrumentos [da orquestra] eram

⁷²⁷ MAIA, Jorge. Crônica da cidade. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1940, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_04/3979>. Acesso em: 28 dez. 2017.

⁷²⁸ [Nota sem autoria e sem título]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set. 1940. MVL, L09-010I.

⁷²⁹ [Nota sem autoria e sem título]. *Cine Rádio-Jornal*, Rio de Janeiro, 12 set. 1940. MVL, L09-011G.

roupas suficientes. A resposta foi não. Então, os membros da Youth Orchestra usaram algumas peças de roupa”.⁷³⁰

O tom irreverente da revista *Time*, retirado de seu devido contexto, mexeu com o brio de boa parte da imprensa carioca. Obviamente, a notícia dos índios nus era inverídica. Se havia um lugar no Rio que não escaparia ao escrutínio da imprensa, naquela noite de agosto de 1940, esse lugar era a Praça Mauá, onde vários jornalistas acompanhavam deslumbrados a “descoberta” da música popular pelo regente estrangeiro. E, convenhamos, a presença de índios nus, em meio à selva de pedra do centro da capital federal, teria chamado a atenção de qualquer um dos presentes. Os cantos ameríndios registrados no disco – “Teiru”, “Canidé Ioune” e “Nozani-Ná”, harmonizados por Villa-Lobos – foram entoados por quatro professores do Orfeão Villa-Lobos. O que mais poderia ter se aproximado da figura de “índios nus” foram os adereços utilizados por membros da Mangueira, que, devido à falsa notícia de que seriam filmados pela equipe de Stokowski, foram para o *Uruguay* devidamente paramentados (estariam eles fantasiados de índios?).

Se a liberdade poética foi criada por Stokowski ou (mais provavelmente) pela *Time*, não se sabe. O fato é que, na microeconomia simbólica da boa vizinhança, tal afirmação ajudou a azedar a relação entre os vizinhos, num momento em que as elites políticas brasileiras se dividiam entre o flerte com o nazi-fascismo e a adesão ao pan-americanismo de Roosevelt, com tendência majoritária para o primeiro caso. A matéria reforçava certos estereótipos dos estadunidenses sobre o Brasil – um país que se resumia a uma bela cidade cercada de selva –, apesar dos esforços oficiais de aproximação cultural.

A imprensa brasileira repercutiu de modo muito peculiar o artigo da *Time*. Os principais diários cariocas, com efeito, reagiram de forma histérica. O *Diário de Notícias* de 23 de outubro destinou não menos do que o canto superior esquerdo da capa – a parte mais visível do jornal – ao caso, com o artigo “Pajés em pelo cantando sambinhas”, de Ricardo

⁷³⁰ RETURN in triumph. *Time*, Nova York, 30 set. 1940, p. 72. Disponível em: <<http://time.com/vault/issue/1940-09-30/page/74/>>. Acesso em: 10 maio 2018. No original: “Maestro Stokowski brought home 300 records which he made of South American music, among them some tunes played by Indian witch doctors. At Stokowski’s request, 150 Indians were taken to Rio de Janeiro by busses, from which they emerged mother-naked. Ensued a lively discussion about whether their instruments were clothing enough. The answer was no. So Youth Orchestra members rustled up some garments”.

Pinto. Na impossibilidade de uma oposição franca à ditadura de Vargas, o *Diário* criava pirraça a cada deslize oficial, e deu ampla repercussão às declarações de Stokowski. O próprio articulista admite que a matéria da *Time* é implausível, mas usa o caso para destilar sua tradicional orientação hidrófoba. “O maestro Villa-Lobos mobilizou a negrada dos morros, emérita na batucada desaparefusada, para oferecer ao regente de passagem uma audição de música nacional”, reclama o jornal. “Ora, sempre que ouço falar nessas audições para estrangeiros ilustres, fico logo verde e amarelamente arrepiado”. Segue o festival de impropérios do articulista, que responsabiliza Villa-Lobos, representante da ditadura à qual o *Diário* se opunha, pelo ocorrido:

A culpa cabe, inteirinha, ao sr. Villa-Lobos, é claro. Foi o organizador de tal audição. É provável, de resto, que tenha mandado vir de ônibus os macumbeiros de Nilópolis e adjacências, gente que não anda nua, contudo. Ao contrário: é gente, em geral, do trabalho, que se entrega, à noite, ao culto de Ogum, santo camarada, por sinal. (...) O culpado, repito, é o sr. Villa-Lobos, que faz questão de impingir a harmonia bárbara na senzala aos estrangeiros ilustres que nos visitam. Não é difícil de reconstituir mentalmente o espetáculo terrível que ofereceu ao célebre chefe da All-American Youth Orchestra, uma noite, a bordo de luxuoso transatlântico. Os maestros de beira de calçada foram convocados. A cafajestada dos morros desceu toda, com as suas cuícas e pandeiros. Veio igualmente a turma da macumba (...) Nessa noite a temperatura não estava muito amena, lembro-me bem. Houve cervejadas copiosas, naturalmente. A transpiração foi proporcionalmente abundante, então.⁷³¹

D’Or, do mesmo *Diário de Notícias*, ajudou a engrossar o coro. Ela defende que se divulgue a “boa música” brasileira, isto é, a música erudita produzida no Brasil, e que fosse de preferência muito europeia em sua expressão, sem alusões às musicalidades afro-brasileiras ou indígenas. A polêmica em torno de Stokowski serviu como uma luva para a campanha de D’Or contra o samba, para quem dois episódios recentes – o sucesso de Carmen Miranda nos Estados Unidos e a gravação do disco *Native Brazilian Music* – teriam ajudado a incutir na comunidade internacional “a convicção de que somos um povo sem cultura, uma nação de negros e de selvagens”. A autora diferencia as finalidades de se promover Carmen Miranda e o “verdadeiro folclore” brasileiro, de violões e cavaquinhos, e não de cuícas e tamborins.⁷³² A mesma obsessão por música europeizada está presente em outro artigo, de 29 de novembro,

⁷³¹ PINTO, Ricardo. Pajés em pelo cantando sambinhas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 out. 1940, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/3232>. Acesso em: 28 dez. 2017.

⁷³² DANTAS, Ondina Portella Ribeiro (D’Or). Propaganda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 out. 1940, p. 9. MVL, L09-029A.

no qual a autora questiona Villa-Lobos por ter apresentado os músicos estrangeiros ao universo das favelas cariocas – o próprio Stokowski, além dos estadunidenses Aaron Copland e Carleton Sprague Smith –, e defende aquele que seria o “legítimo” nacionalismo musical:

[A música nacionalista] tem de surgir num colorido furta-cor de sentimentos raciais, já que não descendemos só de índios e escravos, mas de portugueses, de espanhóis, de holandeses, de italianos, como em São Paulo; de alemães, como em Santa Catarina e no Paraná, apresentando a nossa cultura um reflexo muito vivo da cultura francesa, predominando, como ela sempre tem predominado, na formação do nosso espírito e do nosso intelecto. (...) Música brasileira é a que nasce no Brasil.⁷³³

O jornal *A Noite*, entusiasta da carreira de Carmen Miranda nos Estados Unidos e mais voltado para a cultura popular, critica a revista *Time* por sua “sistemática má vontade para com o nosso país e as suas coisas, deturpando, sempre que pode, a realidade brasileira, com o intuito de deprimir-nos”. *A Noite* trata o caso como um quase crime de lesa-pátria, e maneja velhos estereótipos antiamericanos: “O que vale é que a revista *Time* não representa a opinião americana, mas apenas o ‘snobismo’ *yankee*, o grã-finismo balofo de certos turistas que, quando vêm ao Brasil, perguntam do fundo da sua cultura de miolo de abóbora onde estão as cobras e os índios do Rio de Janeiro”.⁷³⁴ Para a *Gazeta de Notícias*, a solução para esse tipo de discussão era algo mais prosaico: publicações estrangeiras, antes de se referirem ao Brasil, deveriam passar por primárias lições de geografia.⁷³⁵ Na mesma toada, *O Globo* põe panos quentes na história. “Confundiram ‘terreiro’ com floresta virgem: os ‘índios’ que teriam cantado para Stokowski eram apenas ‘gente do morro’, decentemente vestida” – eis o título da matéria. O jornal solicitou à Associated Press uma resposta da All-American Youth Orchestra sobre as declarações de Stokowski. Myerberg, o produtor da orquestra, disse que Stokowski nunca fizera tais declarações:

Estávamos gravando música popular brasileira, e precisávamos gravar a chamada ‘música de macumba’. Alugamos alguns ônibus e mandamos buscar cerca de 50 músicos cantores macumbeiros, os quais vieram dos arredores do Rio de Janeiro naqueles ônibus. Como alguns deles não dispunham de roupas adequadas para virem até o centro da cidade, nós lhe fornecemos essas roupas. Todos eles chegaram nos ônibus decentemente vestidos.⁷³⁶

⁷³³ Idem. Música nacionalista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1940, p. 9. MVL, L09-032B.

⁷³⁴ *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 out. 1940, p. 7.

⁷³⁵ LIÇÃO de geografia. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1940. MVL, L09-31C.

⁷³⁶ CONFUNDIRAM ‘terreiro’ com floresta virgem! *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 out. 1940. MVL, L09-029E.

O produtor lamentou a veiculação da falsa notícia e acrescentou que estavam muito adiantadas as negociações para uma turnê dos músicos de *Native Brazilian Music* nos Estados Unidos – algo que, como vimos, nunca se concretizou.

No *Cine Rádio Jornal*, o articulista Djalma Maciel questiona por que a ideia da presença de “índios nus” em plena avenida Rio Branco criou tamanha repulsa na imprensa e por que, afinal de contas, é tão ruim “pensar o Brasil como uma terra de índios”. Afinal, um país de 50 milhões de habitantes deveria se deixar afetar pela opinião de um maestro, “registrada em letra de forma por um escriba qualquer?”. O episódio, para Maciel, dá mostras da “fraqueza patriótica” e da suposta falta de consciência da força do Brasil. Ao fim, numa espécie de recalque, chama Stokowski de “grande mentiroso e medíocre compositor”...⁷³⁷

Mas é do jornalista Osório Borba a melhor síntese das discussões engendradas na imprensa. O título de seu artigo em *O Jornal* – “Narciso desconfiado” –, de 10 de novembro, já diz muito: o Brasil de Vargas era demasiadamente suscetível ao olhar estrangeiro. O caso Stokowski teria servido para evidenciar o papel da música na construção de uma identidade nacional brasileira, uma ideia que, se hoje parece cristalizada, foi fruto de intensos embates ao longo do século XX, ganhando nas décadas de 1930 e 40 a máxima intensidade. Segundo Osório,

não há certamente nenhum povo na terra que viva tão atento quanto o nosso ao que dele se diz no exterior. Vivemos de orelha em pé à escuta do que possa falar de nós o forasteiro; de olho vivo catando o nome do Brasil na imprensa de outros países, nos livros e revistas da Europa e de todo o mundo, com o coração alerta para um reconhecimento, de qualquer modo desconfiado, aos elogios (não será ironia?) e um resmungo ou um palavrão patriótico na ponta da língua para qualquer erro de fato, ou incompreensão ou ignorância do estrangeiro.⁷³⁸

A sensibilidade da imprensa ao olhar estrangeiro seria um “traço da psicologia brasileira”, e nada mais parecia irritá-la tanto do que a obsessão pelo “exótico”, por traços sociais que escapavam aos trâmites da modernidade ocidental. Nesse sentido, as culturas indígenas e afro-brasileiras eram algo que a imprensa gostaria que o mundo visse em sua forma “universalizada”, como material de um poema sinfônico de Villa-Lobos ou nas tintas de Di Cavalcanti. Elas deveriam estar sublimadas de seus aspectos ditos primitivos ou

⁷³⁷ LIÇÃO de geografia. *Cine Rádio Jornal*, op. cit.

⁷³⁸ BORBA, Osório. Narciso desconfiado. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1940. MVL, L09-034E.

selvagens, devidamente fundidas com a cultura europeia. O ideário da miscigenação – defende Borba, não exatamente com estas palavras – era uma forma de recalcar a contribuição desses grupos para a constituição de uma suposta unidade cultural brasileira: “A obsessão do índio e do negro é a maior tortura dos patriotas hipersensíveis. (...) E chegamos a querer esconder ao mundo a contribuição do indígena e do africano em nossa formação racial, como se fôssemos o único povo de miscigenação do mundo”.⁷³⁹ Daí a ferocidade e o histrionismo com que parte da imprensa reagiu às questões sobre música erudita e popular suscitadas pela visita de Stokowski ao Brasil. A imprensa estrangeira cobriu as faustosas apresentações de Stokowski e da orquestra jovem e, como era de se esperar, não deu atenção ao ramerrão jornalístico em torno das declarações do regente. O *Uruguay* partira tal como chegara, pelas águas calmas e turvas da Guanabara, e seu mais ilustre visitante, sem perceber, motivara a discórdia em um país cheio de ânsias em se autodefinir.

A visita do “missionário” Leopold Stokowski ao Brasil, no âmbito dos esforços de aproximação cultural entre Brasil e Estados Unidos, é reveladora de uma das dimensões da Política da Boa Vizinhança: com efeito, ela funcionou como um *jogo especular* no qual os dois países, na contramão do discurso oficial de unidade continental, viram-se diante da *diferença* – social, cultural e política – e de velhas resistências mútuas. No caso da visita do regente, a gravação do disco *Native Brazilian Music*, ao valorizar o “típico” – as culturas indígena e afro-brasileira e sua expressão no samba e na música popular –, fez explicitar as contradições e as velhas chagas de parte das elites culturais e políticas envolvidas, naquele momento, com a difusão no exterior de um Brasil culto, civilizado e branco. Se a agenda dedicada à difusão da música de concerto inspirou elogios rasgados ao pan-americanismo e textos em defesa da disseminação da “alta cultura”, *Native Brazilian Music* revelou os interditos racistas por trás do projeto, então em curso, de atualização da imagem internacional do último país da América a abolir a escravidão. Enquanto a “boa vizinhança” condizia com tal intento, as relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos pareciam fluir sem grandes contradições. Mas a explicitação de expressões culturais à margem desse processo parece ter servido para demonstrar a fragilidade dessas relações. Dessa forma, a música, instrumentalizada para fins políticos, acabou por expor e produzir dissonâncias. Os “ruídos”

⁷³⁹ Ibidem, loc. cit.

em torno da visita de Stokowski, obviamente, não fizeram cessar o ir e vir de músicos brasileiros e estadunidenses, bem como não impediram o sucesso de ícones populares e eruditos do Brasil naquele país. Além disso, parecem ter sido um pequeno percalço diante do processo de *americanização* do Brasil, aparentemente irreversível a partir da década de 1940. No entanto, o episódio *Native Brazilian Music* possibilita demonstrar as tensões, resistências e impasses ocorridos durante esse processo.

4.2 Carmen Miranda e Heitor Villa-Lobos: duas faces da diplomacia musical brasileira no Estado Novo (1937-1945)

Em um texto de 1991, no qual faz uma espécie de *mea culpa* pelo modo como a intelectualidade brasileira detratou ao longo de décadas a imagem de Carmen Miranda (1909-1955), o músico Caetano Veloso resume os dois grandes sentimentos suscitados pela memória em torno da cantora: orgulho e vergonha.⁷⁴⁰ Para muitos dos brasileiros que viveram a juventude após o golpe de 1964, as gravações de Carmen soavam arcaicas e ridículas aos ouvidos mais apurados, e sua indumentária e o gestual adotados nos filmes de Hollywood, um ícone *kitsch*. Por outro lado, afirmou Caetano, o fato de ela ser a “única artista brasileira reconhecida mundialmente” enchia de orgulho essa mesma geração. Afinal, “todos os indivíduos de um país que não figura nos noticiários dos grandes jornais do Primeiro Mundo, a menos que uma catástrofe se abata sobre seu povo ou o ridículo sobre seus governantes, emocionam-se compulsoriamente com coisas assim”.⁷⁴¹ Aclamada por ideólogos do nacionalismo musical como embaixatriz do samba, rotulada pelos mesmos nacionalistas como uma desertora americanizada, e finalmente imortalizada no panteão da cultura brasileira, Carmen Miranda exprime os dilemas da construção identitária nacional.

Em um texto de 2009, em perfil biográfico de Villa-Lobos publicado no seu cinquentenário de morte, o músico Fábio Zanon resume, ao seu modo, os dois grandes sentimentos suscitados pela memória em torno do compositor: orgulho e vergonha. Para

⁷⁴⁰ VELOSO, Caetano. Carmen Miranda Dada. Disponível em: <tropicalia.com.br/leituras-complementares/carmen-miranda-dada>. Acesso em: 25 dez. 2017. O artigo foi originalmente publicado no *New York Times*, em 1991, e republicado em português na *Folha de S. Paulo*, no mesmo ano.

⁷⁴¹ Ibidem, loc. cit.

muitos brasileiros que viveram a juventude após o golpe de 1964, o nacionalismo musical de Villa-Lobos parecia arcaico, e sua colaboração com a ditadura de Vargas, um ponto controverso. Por outro lado, o nome de Villa-Lobos confere “verniz de requinte intelectual” a shoppings, parques e condomínios residenciais. Sua grandeza é incensada e aclamada, mas seus admiradores pouco o conhecem de fato: “Como o campeão de um esporte pouco praticado, [Villa] é o troféu daquilo que não conhecemos”.⁷⁴² Para alguns regentes e músicos estrangeiros, no entanto, sua obra permanece associada ao *kitsch* e à grandiloquência. “Não consigo imaginar nada mais distante do que entendo como grande música, mas esse exagero todo é fascinante”, declarou nos anos 1990 o compositor britânico Robert Keeley, ao ouvir a *Floresta do Amazonas* executada pela sinfônica da BBC.⁷⁴³ Aclamado por ideólogos do nacionalismo musical, ao longo da primeira metade do século XX, como messias e embaixador da música brasileira, rotulado pelas vanguardas do pós-guerra e pela esquerda dos anos 1960 e 70 como antiquado e colaboracionista, e imortalizado no panteão da cultura brasileira – em cédula de 500 cruzados, teatros, medalhas e com toda a pompa dedicada ao seu nome –, Heitor Villa-Lobos exprime os dilemas da construção identitária nacional.

As diferenças pretensamente ontológicas entre os dois são, na verdade, uma construção iniciada nas décadas de 1930 e 40 e alimentada nas décadas seguintes, com idas e vindas. Carmen e Heitor foram os maiores representantes da ideia de *música brasileira* no exterior. Os Estados Unidos foram essenciais no processo de criação da identidade musical da nação: como em uma relação especular, a superpotência era o *Outro* que desejávamos, invejávamos e ao qual nos opúnhamos. Tal relação foi construída por músicos e estudiosos – diplomatas musicais – que transitaram entre os dois mundos, no contexto do pan-americanismo e da Política da Boa Vizinhança, e que figuraram como mediadores culturais de um hemisfério em compasso de espera pela grande guerra. Longe do esperado consenso idealizado por Franklin Roosevelt e, mais tarde, por Vargas, o trânsito entre músicos brasileiros e estadunidenses, entre o sul e o norte do hemisfério, entre a potência industrial e um país agrário com ânsia de modernização, produziu dissensos e contradições que, ainda hoje, merecem passar pela lupa da História. Entre o orgulho e a vergonha, Carmen Miranda e

⁷⁴² ZANON, Fábio. *Folha explica Villa-Lobos*. São Paulo: Ed. Folha da Manhã, 2009.

⁷⁴³ *Ibidem*, loc. cit.

Villa-Lobos são os sons (ou ecos) de um passado cuja complexidade merece análise. Nesse sentido, esta seção busca examinar, a partir dos olhares da imprensa hegemônica sobre os dois, o modo como essa diferença foi sendo construída, tendo como referência a relação de ambos com os rumos da diplomacia cultural brasileira em meados do século XX.

Sobre Carmen Miranda, por exemplo, tomemos como exemplo as homenagens feitas pela imprensa após sua morte, em agosto de 1955: “Ficamos sem ela; e só quem viu sua popularidade neste país avalia a perda que foi para o nosso inexistente serviço de propaganda”. Foi assim que um correspondente brasileiro em Washington resumiu, naqueles dias, o que representava o desaparecimento da artista. Em uma tacada, ele aclamou a figura de Carmen, a quem chamou de “a melhor embaixatriz que o Brasil já teve aqui”, e denunciou a suposta deficiência dos serviços de difusão da cultura brasileira no exterior.⁷⁴⁴ E a *Brazilian bombshell*, que anos antes figurava na imprensa do país como desertora, desnacionalizada, “a admirável e ingrata portuguesinha que mandou o país às favas”,⁷⁴⁵ agora recebia declarações de gratidão por parte de jornais e revistas. O artigo de Carlos Xavier d’Alcântara seguiu o mesmo rumo. Segundo ele, numa conversa com o “homem comum” estadunidense, podia-se falar em Getúlio Vargas, Oswaldo Aranha, Cesar Lattes, Juscelino Kubitschek e “até em Villa-Lobos”,⁷⁴⁶ nomes que lhe soariam inócuos. “Falasse, porém, em Carmen Miranda, e ele se animava todo”. Daí a importância de Carmen como representante do Brasil nos Estados Unidos. Afinal de contas, “o samba que Carmen trouxe despertou curiosidade pela nossa terra e pela nossa gente. E escrevem para a Embaixada Brasileira pedindo bandeiras e informações”. Queriam conhecer, segundo o repórter, “a terra e o povo que fabricaram aquela ‘dinamite’, como a classificaram”.⁷⁴⁷

Personagens controversos da memória social brasileira, Carmen Miranda e Villa-Lobos foram alvos de inúmeras polêmicas na imprensa. Mas houve um tempo em que uma militância aguerrida – setores da imprensa hegemônica das grandes cidades brasileiras, em

⁷⁴⁴ ALCÂNTARA, Carlos Xavier de. Foi a melhor embaixatriz que o Brasil já teve nos EEUU. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 23 ago. 1955. MVL, L35-071C.

⁷⁴⁵ NASSER, David. Adeus de Silvio Caldas. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ed. 39, 1953. Disponível em: <ndigital.bn.br>. Acesso em: 23 dez. 2017.

⁷⁴⁶ ALCÂNTARA, Carlos Xavier de, op. cit., s. p. Grifo nosso.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, loc. cit.

especial colunistas dedicados à música erudita – conferia ao compositor, sempre em comparação com a cantora e atriz, o título de *verdadeiro* embaixador da música brasileira no exterior. Os dois foram pivôs de uma espécie de *fla-flu* jornalístico-musical: afinal de contas, quem tinha mais legitimidade para representar lá fora “o que é nosso”, em especial nos Estados Unidos, a grande potência mundial em ascensão?

Carmen Miranda *versus* Heitor Villa-Lobos. O processo de naturalização dessa oposição ocorreu em meio à tenaz discussão na imprensa sobre a natureza e a legitimidade da diplomacia musical brasileira, em meados do século XX. Ambos foram representados pela imprensa hegemônica, durante o Estado Novo (1937-1945), como dois paradigmas de exportação da música brasileira, em meio ao processo de invenção de uma identidade sonora para o país. Porém, na virada para a década de 1940, havia tanta semelhança entre eles que se poderia dizer que eram duas faces da mesma moeda (ou da mesma cédula de dez cruzeiros com a estampa de Getúlio Vargas). O que, afinal de contas, levou parte da imprensa a tratá-los como imagens opostas?

Filhos diletos de um Rio de Janeiro transfigurado pelas reformas urbanas do início do século XX, ambos viveram em ambientes populares – Carmen, nascida em Portugal, migrou com a família para o Rio antes de completar o primeiro aniversário –, e na antiga capital federal construíram suas personas musicais. Para ambos, foi grande a importância dos Estados Unidos como instância consagradora, ainda que, antes de *fazer a América*, já gozassem de grande reconhecimento no Brasil e, no caso de Villa-Lobos, também na Europa. Ambos foram peças importantes para o *soft power* de Vargas no contexto internacional, servindo aos interesses do Estado (e aos seus próprios, claro) como agentes de propaganda do Brasil no hemisfério norte e nos vizinhos sul-americanos – algo que Villa-Lobos negava com veemência, mas que, como vimos no capítulo 3, as evidências desmentem. No contexto de crescente influência cultural estadunidense, disseminou-se a ideia de que ambos prosperaram desde baixo pelo próprio esforço, como *self-made man* e *self-made woman* modelos de um Brasil americanizado. Heitor e Carmen foram incensados e vilipendiados por setores da imprensa, sob diferentes propósitos. Mas atravessaram o século como emblemas de uma ideia de *cultura brasileira*, ainda que gerações posteriores, sob diferentes perspectivas, tenham questionado a memória e o legado de ambos.

No entanto, nas páginas da imprensa da época, um abismo parecia separá-los. Se, no imaginário das elites culturais, perseguia-se uma combinação de expressões eruditas com populares, ao se conclamar “o caráter algo fusional e mesclado da singularidade cultural

brasileira”,⁷⁴⁸ as hierarquias e oposições sociais jamais deixaram de existir, e foram reiteradas e reproduzidas em espaços e colunas da imprensa dedicados à música erudita. A miscigenação – racial e cultural – era celebrada em verso e prosa, mas as raízes afro-brasileiras e indígenas da “cultura brasileira” eram motivo de ojeriza para alguns setores da intelectualidade. O “desejo de modernização do Brasil pela cultura alta, aliada à força do popular”,⁷⁴⁹ como observou José Miguel Wisnik, conviveu com flancos de resistência críticos ao “popular”, verdadeiros arautos da decadência moral e estética da “música nacional”, que viam na Europa a matriz de construção da música “cultura”.

Nesse sentido, até mesmo Villa-Lobos, eleito pela crítica o messias que revelou aos brasileiros a essência de sua própria música, foi julgado por parte dessa crítica por suas supostas concessões em demasia à cultura popular.⁷⁵⁰ Mas é evidente a linha de oposição argumentativa que se criava em torno de Villa-Lobos e Carmen Miranda: o primeiro revelaria ao exterior a boa nova da música “séria” nacional, afinada com as inovações técnicas e estéticas das vanguardas modernistas, em linguagem nacionalista que trazia as cores e a vivacidade da natureza do Brasil; a segunda era a face embranquecida do samba e de ritmos populares, e sua atuação nos Estados Unidos – argumentavam seus críticos – vendia a imagem de um país de danças bárbaras e selvagens, além de ter cedido à demanda estadunidense por certo estereótipo da mulher latino-americana, sensual e voluptuosa, o que em nada ajudaria a promover a imagem de um “Brasil culto”.

A imagem de Carmen Miranda foi utilizada por entusiastas da cultura erudita como um contraexemplo de estratégia de divulgação da música brasileira nos Estados Unidos. No âmbito da oposição binária construída pela imprensa da época – com raras exceções, que este texto procura discutir –, esta reforçou os anseios de uma pequena parcela da sociedade em sua cruzada pelo bom gosto musical.

⁷⁴⁸ WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, n. 157, jul./dez. 2007, pp. 55-72. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022050004>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, loc. cit.

⁷⁵⁰ É o caso de Ondina Portella Ribeiro Dantas, que assinava com o pseudônimo D’Or uma coluna musical no *Diário de Notícias*, cuja atuação será analisada mais adiante. Como exemplo das críticas dela à “concessão” feita por Villa-Lobos à musicalidade popular, cf. DANTAS, Ondina Portella Ribeiro (D’Or). Propaganda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 out. 1940, p. 9. MVL, L09-029A; e Música nacionalista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1940, p. 9. MVL, L09-032B.

Assim, busco discutir em que medida teria se constituído, nas décadas de 1930 e 1940, uma verdadeira militância de setores do universo musical, no Brasil, em favor da propaganda ostensiva no exterior da “verdadeira música” brasileira – a música erudita. Nesse sentido, indaga-se até que ponto os investimentos governamentais e privados em diplomacia musical teriam atendido aos anseios de críticos musicais, compositores, músicos e demais agentes interessados na difusão de obras que consideravam superiores à música popular, em especial o samba, cuja internacionalização vinha ocorrendo, entre o final da década de 1930 e meados dos 1940, sob os auspícios da máquina de propaganda da ditadura do Estado Novo e da nascente cultura de massa no Brasil. Esta seção privilegiará a análise de textos produzidos por críticos de música erudita, em especial os publicados em jornais de maior circulação do Rio, entre as décadas de 1930 e 1940. Em sua lógica binária particular, eles eram francamente favoráveis a Villa-Lobos como missionário da música brasileira no exterior, e viam em Carmen Miranda a representante de um conceito que vários deles celebravam na teoria, mas abominavam na prática da escrita e na vida social: o *popular*.

Embora o foco tenha recaído sobre artigos de opinião em colunas dedicadas à música erudita, o que em si já confere a esta análise um ângulo específico, não é raro encontrar matérias como que a *Folha de Minas* publicou, em novembro de 1948. Ela criticou a Câmara de Vereadores do Rio, que discutia a aprovação de uma verba especial de 10 mil cruzeiros para produzir uma medalha de ouro em homenagem a Carmen Miranda, “aquela que antes de ser americana foi portuguesa”. Fernandes Filho protesta com veemência contra o título de “embaixatriz da música brasileira” conferido a Carmen. “Se a câmara pretendia homenagear um nome que repercutiu fora do Brasil através da música, aí está o sr. Villa-Lobos, que realizou o prodígio de montar uma ópera em pleno coração de Nova York”.⁷⁵¹ Os dois artistas, como se vê, estavam na ordem do dia da vida cultural do país.

4.2.1 O selvagem da modernidade e a Brazilian bombshell

Carmen Miranda e Villa-Lobos demonstraram, desde cedo, uma aptidão inequívoca para a difusão musical no exterior. Nos anos 1920, Villa-Lobos passou duas temporadas em

⁷⁵¹ FERNANDES FILHO, Felix. Balangandãs. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 20 nov. 1948. MVL, L23-46C.

Paris, graças principalmente ao mecenato da família Guinle. Já em 1931, Carmen foi proclamada “embaixatriz do samba”, tornando-se de fato uma diplomata musical brasileira. A partir daí, estabeleceu forte relação com a Argentina, país que ela visitou nada menos do que oito vezes até 1938.⁷⁵² Trata-se de outra semelhança com Villa-Lobos, que fez seis viagens a Buenos Aires entre 1925 e 1952 (ver seções 2.3 e 3.1). A “república do Prata”, expressão comum na imprensa da época, fascinava o campo cultural brasileiro, operando como uma instância de legitimidade da música nacional. Cada um em sua própria esfera de representação, Carmen e Heitor demonstram a vitalidade das relações culturais com a Argentina naquele momento.

Mas é inegável a importância especial dos Estados Unidos para a carreira de ambos, e para o que aquele país representava para o campo cultural do Brasil e para os planos de Getúlio Vargas. Para Carmen, mais do que para Villa, aquele país seria um divisor de águas. Antes de colher os louros e os dividendos proporcionados pela bem-estabelecida cultura de massa norte-americana, Villa-Lobos, por diversas vezes, condenou o *american way of life* e a suposta barbárie negra do *jazz*;⁷⁵³ e Carmen Miranda, em 1930, entou a preocupação de sambistas com a penetração cultural estadunidense.⁷⁵⁴ Nenhum dos dois escapou ao antiamericanismo difuso que, como já vimos, era um assunto permanente de discussão da intelectualidade brasileira nas primeiras décadas do século XX.

Anos mais tarde, depois de provar o sucesso em terras ianques, nem mesmo Villa-Lobos escapou de insinuações de que estaria “americanizado”, ainda que a fonte acusadora

⁷⁵² O'DONNELL, Julia. “They said I came back Americanized”: cosmopolitanism and mediation in the trajectory of Carmen Miranda. *Ateliers d'anthropologie* [Online], n. 41, 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ateliers/9759>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

⁷⁵³ Em entrevista de 1921, Villa-Lobos comparou a cultura musical alemã, com seus grupos corais disseminados por todo o país, com o *jazz*: “Em países como a Alemanha, o canto popular assume muitas vezes a forma de um hino (vozes a seco em partes distintas) em que se acham impressos os sagrados sentimentos pelas tradições de uma raça superior, enquanto que em outras nações de índole artística inferior, para não dizer antiartística, como são os Estados Unidos da América, a melodia tem forma duramente quadrada ou estreita e é, por cúmulo de selvageria, acompanhada de estrondos e ruídos, guinchos e apitos, simbolizando desordenadamente a alegria dos bárbaros ou de uma raça inferior. Que pobre ideal de arte!”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1921. MVL, L03-007E.

⁷⁵⁴ “Sou brasileira, reparem/ No meu olhar, que ele diz/ E o meu sabor denuncia/ Que eu sou filha deste país/ Sou brasileira, tenho feitiço/ Gosto do samba, nasci pra isso/ O fox-trot não se compara/ Com o nosso samba, que é coisa rara”. O samba “Eu gosto da minha terra”, de 1930, é de Randoval Montenegro. Ver PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História* (São Paulo), v. 22, n. 1, pp. 81-113, 2003, p. 90.

tenha sido um pequeno jornal de inspiração trabalhista, *O Radical*.⁷⁵⁵ Mas sua aceitação nos Estados Unidos foi menos passível de críticas e grande fonte de orgulho para a maior parte da imprensa carioca. Se Carmen era a embaixatriz do samba, um ritmo considerado ignóbil, bárbaro e nem mesmo brasileiro para uma parcela minoritária e barulhenta da crítica de música erudita, Villa-Lobos era o feliz “embaixador da música brasileira” – da música como um todo, e não de apenas de um gênero.

Sobre a recepção da obra de ambos no exterior, em especial nos Estados Unidos, outra semelhança: a imprensa estrangeira saudou o aspecto colorido (*colorful*), a vivacidade, o exotismo, a selvageria e o uso de material de origem popular (no caso de Carmen, “o popular” personificado) na obra de ambos os artistas. As obras de Villa-Lobos compostas nos anos 1920, quando ele esteve em Paris, eram especialmente apreciadas ou depreciadas pela crítica dos Estados Unidos por conta de seus elementos primitivistas e da inspiração do brutalismo stravinskiano. A recepção da série dos *Choros* de Villa-Lobos na imprensa estadunidense, como demonstrou Carol Hess, causou nos anos 1930 e 1940 um debate sobre seu caráter não-sublimado, carregado de referências às florestas e ao mundo selvagem, numa espécie de representação em estado bruto da natureza do Brasil.⁷⁵⁶ Na década de 1930, a obra de Villa-Lobos imbuiu-se de caráter universalista, com referências a Bach e à voga do neoclassicismo, conciliando-as com emblemas e representações sonoras que remetiam a uma ideia de brasilidade. As *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos – nove obras, compostas entre 1930 e 1945 – promoveram uma conciliação entre o ideário universalista e o nacionalismo musical. Na virada para os anos 1940, Villa-Lobos teria percebido nos Estados Unidos um grande mercado potencial para a recepção de suas obras, e sua escrita musical aos poucos se tornou ainda mais universalista, para Hess,⁷⁵⁷ ou mais conservadora, para a biógrafa Lisa Peppercorn.⁷⁵⁸ Segundo Hess, a *cultura do pan-americanismo* tinha forte apelo cosmopolita, e a constituição de um campo musical do continente exigiria dos compositores americanos, do

⁷⁵⁵ Cf. BANDEIRA, Manuel. As canções de cordialidade. In: *Presença de Villa-Lobos*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/Ministério da Educação e Cultura, 1965, pp. 144-145.

⁷⁵⁶ HESS, Carol A. *Representing the good neighbor: music, difference, and the Pan American dream*. New York: Oxford University Press, 2013.

⁷⁵⁷ Ibidem, loc. cit. Ver, em especial, o capítulo 3.

⁷⁵⁸ PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 135.

Alasca à Terra do Fogo, o esforço comum por uma linguagem destituída de localismo em demasia e comprometida com o ideário integracionista.⁷⁵⁹

Com efeito, a partir de meados da década de 1940, Villa-Lobos abraçou um cosmopolitismo musical de formas mais tradicionais, e o que se discute é se isso ocorreu por influência do mercado de música clássica dos Estados Unidos, acostumado aos moldes do romantismo musical e desejoso por *música universal*, ou se em concessão às discussões intelectuais do bloco ocidental no pós-guerra, em que o nacionalismo dos anos anteriores se tornou objeto de problematização. De qualquer forma, a crítica brasileira aclamaria o cosmopolitismo ‘elegante’ de Villa-Lobos, saudando-o repetidamente, com indisfarçado orgulho provinciano, como o maior compositor das Américas – fama que se constituía desde a década de 1920 –, em especial por parte da crítica nacionalista argentina.

Tal como no caso de Villa-Lobos, a inserção de Carmen Miranda nos Estados Unidos diz muito sobre o hibridismo cultural produzido por ambos, ou melhor, a dialética entre brasilidade e cosmopolitismo e as negociações decorrentes da convivência nem sempre harmônica entre esses dois valores. No caso de Carmen Miranda, conforme a análise de Julia O’Donnell, tal dialética estabeleceu uma teia complexa em que os valores do nacional e do estrangeiro, o popular e o civilizado estavam sempre em jogo. Villa, muitas vezes, representava o ‘civilizado’, apesar da fama alimentada por ele próprio, nas andanças em Paris, de ‘selvagem’ não-sublimado – *selvagem da modernidade*, na feliz expressão de Arnaldo Contier.⁷⁶⁰ Carmen era o rosto branco do samba, o samba que desceu do morro, o popular que cruzou as fronteiras da ‘civilização’, no contexto de interpenetração de classes proporcionada pelo gênero e pela indústria cultural entre os anos 1920 e 1930.

Ao contrário de Villa-Lobos, Carmen teve que se explicar diversas vezes, à crítica brasileira, sobre os contornos que sua carreira adquiriu nos Estados Unidos a partir de 1939. Sua performance nos palcos e em Hollywood assumiu traços de uma verdadeira “salada americana”, e sua musicalidade assumiu, de modo antropofágico, aspectos da rumba e do *fox-trot* – ritmos rotulados pela imprensa como uma ameaça ao samba na seara da música popular

⁷⁵⁹ HESS, Carol, op. cit.

⁷⁶⁰ CONTIER, Arnaldo. Villa-Lobos: o selvagem da modernidade. *Revista de História*, São Paulo, n. 135, v. 1, pp. 101-119, 1996.

–, junto ao tango, que Carmen já havia absorvido em suas muitas apresentações em Buenos Aires. Aos olhos norte-americanos, a artista ia se tornando a face da *latinidade*, porta-voz de um *South American way* cercado de preconceito e de admiração. Segundo O'Donnell, ela se defendia das acusações dizendo que tentava impor aos filmes uma performance ligada à brasilidade, mas que Hollywood exigia dela uma imagem capaz de agradar a todos: brasileiros, americanos e europeus.⁷⁶¹ Como vimos, a mesma orientação universalista da vida cultural norte-americana informava, em certos termos, a obra e a carreira de Villa-Lobos. E o compositor reclamaria, diversas vezes, por ser reconhecido nos Estados Unidos como “brasileiro” e “latino-americano”, jamais como apenas “o compositor Heitor Villa-Lobos”, tal como a Europa o reconhecia.

Em sua luta inglória pelo reconhecimento público como um compositor acima de qualquer fronteira nacional, Villa-Lobos procurou desqualificar a Política da Boa Vizinhança, gabando-se de ter chegado aos Estados Unidos unicamente pelo próprio esforço, sem a influência direta da diplomacia.⁷⁶² Se o austríaco Schoenberg, o italiano Toscanini, o alemão Hindemith e o russo Stravinsky usufruíam a reputação de compositores universais e assim foram recebidos (de braços abertos) nos Estados Unidos, por que não ele? Assim como Carmen Miranda, a aclamação de Villa-Lobos nos Estados Unidos ocorreu – sem deixar de lado a celebridade alcançada pelo compositor e o mérito de sua obra – devido a um horizonte de possibilidades aberto pela aproximação política e cultural entre os países, o que em nada diminui a importância dos dois artistas.⁷⁶³ Foi à própria Carmen que Villa-Lobos se contrapôs, orgulhoso, de ter *feito a América* pelo próprio mérito, sem a ajuda da política:

⁷⁶¹ O'DONNELL, Julia, op. cit.

⁷⁶² Em entrevista a R. Magalhães Junior, antes da primeira viagem aos Estados Unidos, Villa-Lobos declarou, com várias referências a Carmen Miranda: “Só irei aos Estados Unidos quando os Estados Unidos me quiserem receber como recebem um artista europeu, por exemplo, confiado apenas no seu mérito próprio e não em considerações de ordem política. Não quero ter plateias encomendadas ou atraídas por considerações de ordem política, que só poderiam me diminuir. Se aparecer num cartaz o meu nome acompanhado da palavra ‘sul-americano’ ou ‘brasileiro’, eu não aparecerei em público. (...) Só irei quando tiver um contrato firmado, quando aparecer um empresário que tenha confiança em mim e me queira como negócio. Nada de ‘boas vontades’ comigo...”. MAGALHÃES JR., R. Villa-Lobos, o estratosférico. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 out. 1944. MVL, L49-06I.

⁷⁶³ Ruy Castro, um dos biógrafos de Carmen Miranda, diminui a importância do pan-americanismo e afirma que a aposta empresarial de Lee Schubert, magnata da Broadway, foi o único fator responsável pela ida da artista aos Estados Unidos. O autor chama a aproximação continental de “boa vizinhança de araque”, sublinhando os interesses pessoais e empresariais dos atores envolvidos. Mas a análise de Castro focaliza apenas a área do

Sou contrário à publicidade premeditada e à propaganda de cafés e Carmens Mirandas com o rótulo de política de ‘boa vizinhança’. Acho que, quando se tem valor, não se deve recorrer a isto. Um escritor, um cientista, um engenheiro, um médico, um advogado, um músico, cômico do seu valor, deve procurar um país como os Estados Unidos, por exemplo, por conta própria, ciente de que vencerá.⁷⁶⁴

Carmen Miranda sabia que o arquétipo de ‘brasileira’ ou ‘latino-americana’ era elemento fundamental para o seu sucesso nos EUA. Ela alimentou essa imagem, apesar de ter revelado dificuldade em se ver como parte de uma comunidade latino-americana imaginada.⁷⁶⁵ Villa-Lobos dizia conscientemente não a alimentar, mas é muito provável que soubesse que o epíteto de compositor americano ou latino-americano produzia benefícios para sua carreira. Foi assim que Paris o reconheceu, nos anos 20, e foi como “compositor das Américas” que ele ganhou espaço na Argentina e, posteriormente, nos Estados Unidos.

Não deixa de ser curioso o itinerário de Carmen Miranda e Villa-Lobos nos Estados Unidos. A bordo do *Uruguay*, um dos três navios da “frota da boa vizinhança” (os demais eram *Brazil* e *Argentina*), Carmen desembarcou em Nova York em maio de 1939. Viajou a convite de um empresário da Broadway, Lee Schubert, que presenciara semanas antes uma consagrada apresentação no Cassino da Urca. Após o estrelato conquistado nos palcos da Broadway, ela também conquistaria Hollywood, a outra grande fábrica da cultura de massa dos Estados Unidos. Carmen Miranda estabeleceu com a indústria cultural norte-americana uma relação siamesa, algo que ela nunca renegou.

A relação de Villa-Lobos com a indústria cultural é mais tortuosa e, por vezes, dissimulada. Em novembro de 1944, em um voo da Panair, após visitar Buenos Aires, Santiago (Chile) e Havana, Villa-Lobos pisou pela primeira vez o solo norte-americano, pousando em Los Angeles. Sem uma agenda estabelecida *a priori* – mas já idealizada pelos ciclerones norte-americanos –, regeu a Janssen Orchestra, recebeu o título de doutor *honoris*

cinema, ignorando toda a movimentação política e cultural existente ao longo da década de 1930. O enquadramento proposto por Castro peca pelo excesso de *close*. CASTRO, Ruy. *Carmen, uma biografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

⁷⁶⁴ VILLA-LOBOS e os Estados Unidos. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1945. MVL, L49-49A.

⁷⁶⁵ O’DONNELL, op. cit: “Isso ficou claro quando ela disse que ‘odiava’ a expressão ‘latino-americana’, acrescentando: ‘Eu gosto de ser chamada de ‘brasileira’, não sul-americana, porque não tenho nada a ver com a herança espanhola. Afinal, nós, brasileiros, somos os únicos cidadãos da América Latina que falamos português e somos diferentes’.”

causa do Occidental College e mereceu coquetel de homenagem por parte da nata social e intelectual da Califórnia. Depois viajou para Nova York, onde foi muito bem recebido por autoridades políticas e culturais locais, tendo regido orquestras importantes da costa leste – esteve também em Boston e na Filadélfia. Villa-Lobos espalhou aos quatro cantos – com diversos registros na imprensa carioca⁷⁶⁶ – que produziria a trilha sonora de um filme hollywoodiano, o que, por razões obscuras, não se concretizou. O único gesto seu nesse sentido foi uma visita aos estúdios Walt Disney.⁷⁶⁷ Villa-Lobos e Disney haviam se conhecido em agosto de 1941, no Hotel Glória, em um evento de “intercâmbio cultural” promovido pelo Comitê Brasileiro de Estudos e Produções Cinematográficas Interamericanas, e que contou com a presença de intelectuais brasileiros e estadunidenses, diplomatas e a comitiva de Disney.⁷⁶⁸

Após o sucesso conquistado no campo da música erudita dos Estados Unidos, Villa-Lobos foi convidado, em 1947, para produzir a trilha sonora de uma opereta da Broadway, com libreto e adaptação musical de Robert Wright e George Forrest.⁷⁶⁹ Chamou-se *Magdalena*, nome de um rio colombiano envolto por uma imensa e misteriosa selva tropical, em um argumento que evocava o “colorido” e o “exotismo” da América do Sul, repleto de referências cosmopolitas a uma integração continental inventada. A opereta estreou em San Francisco, em 1948, e depois foi apresentada em Nova York, com relativo sucesso de público e de crítica. Em 1958, Villa-Lobos colaborou com os estúdios MGM, ao escrever a trilha sonora do filme *Green Mansions*, que estreou no ano seguinte. Primeiro o circuito de música erudita, depois a Broadway e, por fim, Hollywood: embora tenha oferecido uma única colaboração em cada um dos ícones da cultura de massa dos Estados Unidos, assegurando

⁷⁶⁶ Por exemplo, MAGALHÃES, JR., R., op. cit.

⁷⁶⁷ A VISITA de Villa-Lobos ao estúdio de Walt Disney. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1945. MVL, L49-017C.

⁷⁶⁸ FILMS [sic] e astros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1941. MVL, L13-038F. Conforme o *Correio*, a organização visava “colaborar com os cineastas de Hollywood no propósito de evitar erros e deturpações acerca da nossa história, da nossa gente, da nossa paisagem e do nosso ambiente. Tem um representante nos Estados Unidos que se incumba de auxiliar os produtores americanos e possui, também, a função de encaminhar à Meca do cinema os argumentos, livros ou histórias que lhes sejam encaminhados pelos escritórios brasileiros, defendendo ao mesmo tempo todos os seus direitos”. A reunião tinha caráter eminentemente político, portanto, e, no espírito da política de aproximação idealizada por Franklin Roosevelt, visava desfazer certos estereótipos sobre o Brasil criados por Hollywood.

⁷⁶⁹ Sobre o assunto, ver ARCANJO, Loque. *Os sons de uma nação imaginada...*, op. cit.; e TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit.

uma participação sistemática na agenda das orquestras sinfônicas do país, Villa-Lobos perseguiu o reconhecimento por parte do grande público e o engajamento no *star system*, sobre o qual ele tratou em tom jocoso em entrevistas à imprensa brasileira, quando de seu retorno da primeira viagem, em março de 1945.⁷⁷⁰

A relação peculiar dos dois artistas com a cultura de massa, desenvolvida ao longo de suas trajetórias, dividiu os olhares da imprensa e determinou cisões e partidarismo. Sob o olhar da crítica de música erudita brasileira, Carmen Miranda era o principal emblema da ‘perniciosa’ relação com o cinema, a indústria fonográfica e o rádio – que formavam, na década de 1930, os primórdios da indústria cultural no Brasil. Villa-Lobos, nome principal da música de concerto no país e no exterior, estabeleceu com as “massas” – as classes trabalhadoras urbanas – outro tipo de relação: crítico ferrenho da indústria cultural, uma fábrica, segundo ele, de música popularesca e de emburrecimento coletivo, encarava seu projeto de educação musical (utilizado como elemento de propaganda ao longo da década de 1930 pela ditadura de Vargas) como um instrumento para o despertar das aptidões musicais de crianças e jovens, futuros espectadores e produtores da música brasileira. Também acreditava na função social da música como fonte geradora de civismo e de obediência, uma aliada dos governos autoritários na tentativa vã e ilusória de se criar total harmonia social e consenso.

É por essa vertente que críticos de música erudita militavam a favor da “boa música brasileira” – chavão que por vezes encobria a preferência pelo clássico ao samba –, transformando a imprensa escrita em instrumento de protesto contra a difusão da música popular no exterior, personificada na figura de Carmen Miranda, enquanto advogavam com ansiedade pela viagem aos Estados Unidos de seu grande messias musical.

4.2.2 Arautos do bom gosto: a produção de um Fla-Flu musical

Para uma caracterização da crítica de música clássica em meados do século XX, vale a pena nos fiarmos, ainda que com a devida prudência, nas memórias do diplomata, cantor

⁷⁷⁰ Por exemplo, a entrevista de Villa-Lobos a R. Magalhães Jr. dias após sua chegada dos Estados Unidos. MAGALHÃES JR., R. Villa-Lobos na América: homenageado, roubado e tratado como um autêntico ‘astro’ cinematográfico. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1945. MVL, L49-050A e segs.

lírico e musicólogo Vasco Mariz (1921-2017). Com uma obra respeitada no campo da musicologia nacionalista brasileira, Mariz foi um dos militantes pró-música erudita na imprensa a partir do final da década de 1940, e seu testemunho deve ser encarado como parte de uma memória construída sobre o peso desse gênero em relação à música popular. Os principais diários cariocas da imprensa hegemônica – *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*, entre outros – tinham críticos de renome dedicados à agenda de concertos, gravações, transmissões de rádio, visitas de músicos e compositores e demais questões sobre a música erudita. Segundo Mariz, “a música popular brasileira não tinha a preeminência de que hoje desfruta, o que só começou a acontecer depois da aparição e divulgação da televisão a cores, nos anos sessenta”. Os festivais dedicados à canção popular teriam levado ao “declínio do prestígio da música clássica no Brasil”.⁷⁷¹ Ainda assim, ao analisar os jornais do período, parece indiscutível o maior destaque atribuído ao campo erudito, se os compararmos aos periódicos de hoje.

Entre os principais colunistas da época, destacavam-se João Itiberê da Cunha, o “JIC”, do *Correio da Manhã*; Ayres de Andrade, n’*O Jornal*; Otávio Bevilacqua, n’*O Globo*; Andrade Muricy, no *Jornal do Comércio*; Magdala da Gama de Oliveira, a “MAG”, no *Diário de Notícias*, que também atuou na Rádio Roquete Pinto, na Rádio Globo e na revista *Manchete*; e Ondina Ribeiro Dantas, a “D’Or”, também do *Diário de Notícias*. Andrade Muricy (1895-1984) tinha uma escrita elegante e sóbria. Membro da Academia Brasileira de Música, é considerado pela instituição o principal crítico de música de sua época.⁷⁷² Em 1937, ele substituiu, no vetusto *Jornal do Comércio*, o irascível Oscar Guanabara (1851-1937), crítico contumaz da “música futurista” de Villa-Lobos – e principal inimigo público do compositor – e entusiasta de formas mais clássicas. Para Andrade Muricy, como para tantos intelectuais da época, inclusive Villa-Lobos, havia três tipos de música: erudita, popular/folclórica e popularesca, sendo esta um produto da “degenerada” cultura musical construída pelo tripé rádio-disco-cinema. Mas, ao contrário dos críticos de que tratarei a

⁷⁷¹ MARIZ, Vasco. Recordar Eurico Nogueira França. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 375-380, Jul./Dez. 2012, p. 375-6.

⁷⁷² ANDRADE Muricy. Site da Academia Brasileira de Música. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=randrade-muricy&id=100>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

seguir, sua linguagem jamais adotou tom histérico e alarmista ao tratar sobre a música dita “popularesca”. Muricy não descia dos tamancos...

A grita geral pelo bom gosto musical atendia por três acrônimos: JIC, MAG e D’Or. João Itiberê da Cunha (1870-1953), o JIC, colaborou com o *Correio da Manhã* desde os primórdios do jornal. Foi imortalizado, na literatura, ao ser representado em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), romance de estreia de Lima Barreto, como o personagem “Floc”, ex-diplomata, poeta e crítico literário responsável por cobrir a agenda cultural do Rio.⁷⁷³ Suas críticas musicais se pautavam pela defesa do nacionalismo musical, com entusiasmo fervoroso pela obra de Villa-Lobos e sua divulgação no exterior, e pela crítica à penetração do *jazz* no Brasil, com alguma dose de racismo (seção 2.5).

Se JIC foi eternizado pelo olhar mordaz de Lima Barreto, Magdala da Gama de Oliveira, a MAG, foi tema de um célebre samba. Dos muitos textos e programas de rádio em que militou contra esse gênero musical, merece destaque uma entrevista concedida por ela à *Gazeta de Notícias*, em 1947, na coluna Rádio-Educação, na qual tanto a *Gazeta* (em texto não assinado) quanto MAG destilam sua visão sobre o samba, com requinte dramático: “Mag não é contra o samba”, esclarece o jornal. “É contra a música do morro, esse batuque bárbaro, com letra amoral, com ritmo e tessitura selvagens que nos machuca o ouvido e que repelimos instintivamente como o afiar de um serrote ou o arranhar metálico de metal contra metal”.⁷⁷⁴ Para MAG, como para a *Gazeta*, “quem teve educação musical, não pode gostar do batuque bárbaro dos nossos morros”. Como antídoto, a matéria promove a “música civilizadíssima de Heitor Villa-Lobos”, os sambas de Ari Barroso e tudo o que caiba na categoria de “samba civilizado”, apregoada pela colunista. MAG virou tema da canção “Pra que discutir com madame”, escrito por Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, em 1956.⁷⁷⁵

⁷⁷³ “Floc era contra a Academia, contra os novos, contra os poetas, contra os prosadores; só admitia, além dele, (...) que se poetassem e fizessem versos, certos rapazes de sua amizade, bem-nascidos, limpinhos e candidatos à diplomacia”. BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. In: VASCONCELLOS, Eliane (org.). *Lima Barreto: obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 197.

⁷⁷⁴ MAG e o samba. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1947. MVL, L20-141D.

⁷⁷⁵ GARCIA, Tania da Costa. Madame existe. *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, São Paulo, n. 9, v. 1, jul./dez. 2001. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_madame1.htm>. Acesso em: 21 dez. 2017. A canção, regravada por João Gilberto, Diogo Nogueira e Teresa Cristina, diz: “Madame diz que o samba tem cachaça, mistura de raça mistura de cor / Madame diz que o samba democrata, é música barata sem nenhum valor / Vamos acabar com o samba, madame não gosta que ninguém sambe / Vive

Mas, dos textos mais estridentes publicados entre as décadas de 1930 e 1940, chama atenção o impulso aguerrido de Ondina Ribeiro Dantas, a D'Or (1897-1980), “a temível D'Or”, segundo Vasco Mariz.⁷⁷⁶ De família abastada, teve formação musical desde a infância, dedicando-se ao cavaquinho e ao bandolim. Diplomou-se neste instrumento em Paris, para onde se mudou ainda jovem com a família, e, de volta ao Brasil, ingressou no Instituto Nacional de Música, onde estudou harpa.⁷⁷⁷ Em 1927, casou-se com Orlando Ribeiro Dantas, o principal fundador, em 1930, do *Diário de Notícias* - a princípio, órgão de apoio ao regime político instaurado pelo movimento armado de 1930, mas que se tornou oposição a partir de 1932, com críticas ao grupo tenentista, então hegemônico no regime de exceção varguista.

No Estado Novo, que cerceou a liberdade de imprensa, criminalizou e reprimiu sambistas e adversários políticos, em uma atmosfera de profunda repressão, o *Diário de Notícias* procurou manter uma linha editorial independente, em busca de alternativas para burlar a censura.⁷⁷⁸ D'Or, no campo da música clássica, criticava de maneira contumaz os rumos da diplomacia musical brasileira, responsabilizando o Departamento de Imprensa e Propaganda (nem sempre nas entrelinhas!) pela exportação da música popular, em especial o samba, que ela considerava formador da imagem de um Brasil bárbaro e atrasado no exterior.⁷⁷⁹ As críticas de D'Or permitem entrever a complexa diplomacia cultural do Estado Novo e o fato de que a missão de difundir a música do Brasil no exterior não era, nem de longe, ponto pacífico para os intelectuais que gravitavam ao redor do Estado, e tampouco dentro do próprio governo. Muitos de seus textos criticavam diretamente as decisões do governo Vargas a respeito da difusão da música brasileira no exterior. A propósito da

dizendo que samba é vexame / Pra que discutir com madame. (Se) Madame tem um parafuso a menos/ Só fala veneno meu deus que horror”.

⁷⁷⁶ MARIZ, Vasco. Recordar Eurico Nogueira França..., op. cit., p. 276.

⁷⁷⁷ ONDINA Ribeiro Dantas. *Site Toponímia Insulana*, Rio de Janeiro, s. d. Disponível em: <http://www.toponimiainsulana.com.br/ondina_ribeiro_dantas.html>. Acesso em: 21 dez. 2017.

⁷⁷⁸ FERREIRA, Marieta de Moraes. *Diário de Notícias* (verbete temático). *Site do CPDOC*, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

⁷⁷⁹ Com o falecimento de Orlando, em 1953, D'Or, ou “dona Ondina”, como a chamavam seus funcionários, assumiu a direção do *Diário de Notícias*. Por sua postura rígida e o semblante austero, era conhecida, talvez por olhares machistas, como a “marechala” do *Diário de Notícias*, até a falência completa do jornal, em 1974. DIÁRIO DE NOTÍCIAS: a luta por um país soberano. Rio de Janeiro: Prefeitura do Município do Rio de Janeiro (Cadernos da Comunicação; Série Memória), 2006.

apresentação de Carmen Miranda e do Bando da Lua na Feira de Nova York, em 1939, por exemplo, a colunista protestou: “não nos convém exportar para os ouvidos apurados norteamericanos essa espécie inferior da música brasileira. Seria um desserviço, (...) uma traição à verdadeira e legítima música nacional”.⁷⁸⁰

Villa-Lobos, por sua vez, circulou com muita desenvoltura pelos três órgãos governamentais dedicados à diplomacia cultural – o Ministério da Educação e Saúde, o DIP e o Itamaraty. Como diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema), transformada em 1939 em Serviço e vinculada a partir de então ao Ministério da Educação e Saúde (antes ele respondia à prefeitura do Distrito Federal), o músico-educador passou a atender diretamente à orientação de Capanema. E foi na condição de membro do ministério que ele atuou como um dos conselheiros musicais da representação brasileira da feira mundial de Nova York (1939-1940), a qual ajudou a disseminar sua própria obra e a de músicos populares e eruditos nos Estados Unidos, além de encabeçar uma missão diplomática cultural no Uruguai e na Argentina, em 1940. Em colaboração com o DIP, Villa-Lobos criou, em 1940, o Sodade do Cordão, um grupo carnavalesco que buscou resgatar a tradição dos antigos cordões – ironicamente, eles foram extintos no início do século pela polícia do Distrito Federal.⁷⁸¹ Por fim, como já vimos, foi graças ao apoio do MRE que Villa-Lobos visitou pela primeira vez a Argentina, em 1925, retornou a este país em 1935 e esteve na Alemanha e a Tchecoslováquia, em 1936. Várias viagens de Villa-Lobos a partir de 1945 ocorreriam sob a chancela de representações do Itamaraty no exterior.

Como se vê, a necessidade de difusão da cultura brasileira era algo reconhecido e operado pelo governo desde o início dos anos 1930, mas a iniciativa contou com o apoio e a demanda de parcelas da sociedade. Na esteira da Política da Boa Vizinhança, quando há praticamente um *boom* de artigos sobre Brasil e Estados Unidos na imprensa, D’Or reivindica, em artigo de 1938, um lugar privilegiado para a música erudita nos intentos diplomáticos do governo. Ela critica o “erro em que labora o governo pretendendo fazer a propaganda do Brasil através da música de morro, enviando para o estrangeiro os seus exemplares com as

⁷⁸⁰ DANTAS, Ondina Portela Ribeiro (D’Or). A música brasileira na exposição de Nova York. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 maio 1939, seção 2, p. 9.

⁷⁸¹ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da Folia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001; e _____. “Não tá sopa”: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930 [ebook]. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.

‘letras’ devidamente traduzidas”. Em referência ao livro *How music grew*, da compositora e crítica norte-americana Marion Bauer, lamenta que a obra mencione, sobre a música brasileira, apenas o nome de Villa-Lobos: “O desconhecimento do Brasil artístico, ou melhor, do Brasil cultural, é um fato a que não se pode opor a menor dúvida”. A colunista oferece, como solução, a criação do cargo de adido cultural, tal como já existia a de adido comercial. “Um trabalharia pelo intercâmbio das realizações materiais entre as nações, o outro, pelo das realizações espirituais. E a música sobrenadaria às demais emanações da inteligência e da alma, porque, sendo a língua universal, mais fácil lhe seria a penetração”. Como se vê, a demanda pela propaganda da música ocorreu não somente como iniciativa do governo, mas também por parte de aguerridos militantes do bom gosto.⁷⁸²

Curiosamente, enquanto defensores das vertentes popular e erudita se digladiavam na imprensa, em um intenso *fla-flu* musical, Getúlio Vargas procurava, em discurso e prática, planar sobre as diferenças, mas não deixou de vazar suas predileções. Em entrevista ao *New York Times* – reproduzida em todos os grandes jornais do Rio –, em fevereiro de 1940, Vargas destacou a aproximação entre Brasil e Estados Unidos na esfera cultural e a difusão da obra de músicos brasileiros naquele país: “O compositor brasileiro Villa-Lobos e o maestro Burle Marx foram os intermediários na apresentação da música brasileira ao público americano. Carmen Miranda foi a intérprete do samba, Guiomar Novaes, do piano e Bidu Sayão, do bel canto”. Carmen Miranda foi a única representante da música popular citada por Vargas, ainda assim, como “representante do samba”, enquanto Villa-Lobos e Burle Marx, de forma genérica, apresentariam a “música brasileira”.⁷⁸³

Com efeito, a “boa propaganda do Brasil no estrangeiro” nunca esteve tanto na ordem do dia. “O Brasil é, sem sombra de dúvida, um dos países mais universalmente desconhecidos no mundo. Bem apuradas as coisas, nem mesmo nossos vizinhos continentais nos conhecem”, afirma a revista *Careta*, em março de 1940, lamentando o “isolamento espiritual” do Brasil no mundo. Para fugir dos prejuízos do isolamento, defende a revista, “é indispensável mobilizar o quanto antes as três armas fundamentais de propaganda da nossa época: o rádio, o cinema e

⁷⁸² DANTAS, Ondina Portella Ribeiro (D’Or). Propaganda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1938. MVL, L07-103B.

⁷⁸³ [Título ilegível e sem autoria]. *Meio Dia*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1940. MVL, L10-069F; ver, também, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1940. MVL, L10-071M.

o jornal”⁷⁸⁴ A revista informa, com orgulho, que o cônsul Ildefonso Falcão, do Departamento de Cooperação Intelectual do Itamaraty, em parceria com uma rádio de Boston, criou uma versão local da *Hora do Brasil*. O programa de rádio, criado pelo departamento de propaganda do governo, em 1935, para propagar os feitos do governo Vargas, foi prolongado e aprimorado após a criação do DIP, em 1939, sob o comando de Lourival Fontes. Em julho de 1939, Villa-Lobos palestrou para os milhões de brasileiros que ouviam a *Hora do Brasil*. Iniciou sua fala com um afago à pessoa de Fontes – “nem todos têm a sorte de ter um amigo que possua a maior ‘boca do Brasil’” –, em possível referência aos superpoderes propagandísticos do diretor do DIP. Em sintonia com o espírito da *Hora do Brasil*, Villa-Lobos exaltou o programa nacional de educação musical, sob sua direção. Com a costumeira falta de modéstia, afirma não ter sido o propulsor do canto orfeônico no Brasil, “mas sim o arregimentador de todos os elementos esparsos, exortando-os a amar a Pátria pela voz uníssona, disciplinada e nacional”. Por fim, destacou a plena divulgação da música brasileira no exterior como a irmã siamesa da educação musical nas escolas. Educação e propaganda, nos planos doméstico e exterior, contribuiriam para o desenvolvimento da música nacional e para os intentos políticos de Vargas. Assim pontificou Villa-Lobos:

Música! Infeliz arte, pois todo o mundo se sente no direito de entender (estamos de pleno acordo, e já o dissemos) e, por isso mesmo, vulgariza-se a tal ponto que ninguém a julga como um dos principais elementos da vida espiritual da humanidade. Devemos colocá-la, entretanto, ao nível dos principais interesses nacionais. Ainda neste momento é a música que mais tem proporcionado a boa propaganda popular do Brasil nos Estados Unidos.⁷⁸⁵

Assim, em meio às fraturas internas do regime na área da diplomacia cultural, bem como às dissonâncias em torno do projeto estado-novista de homogeneização cultural por meio de uma hibridação harmônica entre o popular e o erudito, a imprensa hegemônica, apesar da censura do DIP, expunha os dilemas e o mal-estar de certas parcelas da sociedade diante da movimentação dos escudeiros de Vargas. Carmen Miranda, que gozava à época de enorme prestígio nos Estados Unidos, e Villa-Lobos, cuja obra ia aos poucos ganhando o

⁷⁸⁴ A BOA propaganda do Brasil no estrangeiro. *Careta*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1940. MVL, L10-078A.

⁷⁸⁵ UMA PALESTRA musical de Villa-Lobos sobre o “canto orfeônico”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1939. MVL, L07-105G.

gosto do público de música clássica daquele país, foram tomados pela crítica como dois paradigmas de exportação cultural.

Em artigo de abril de 1940, JIC lamenta o sucesso de Carmen Miranda e diz que, para compensá-lo, Villa-Lobos e outros músicos eruditos vinham igualmente galgando reconhecimento nos Estados Unidos. O crítico afirma, não sem exagero, que Carmen Miranda, “com meia dúzia de canções, o seu complicado toucado de baiana e os clássicos balangandãs”, conseguiu dar mais projeção, em poucas horas, ao nome do Brasil nos Estados Unidos do que toda a diplomacia dos últimos cem anos. E provoca, a contragosto: “É muito louvável o trabalho desta cigarra de café-concerto”.⁷⁸⁶ Mas felizmente, segundo JIC, artistas de “um plano estético de muito maior elevação” já se faziam conhecidos nos Estados Unidos, como Guiomar Novaes, Elsie Houston, Bidu Sayão e a pianista-prodígio Glória Maria, que estreou no Carnegie Hall com 11 anos de idade, em 1940, para delírio da imprensa brasileira.⁷⁸⁷

D’Or, com sua inconfundível predisposição para a discórdia e seu pobre discernimento para manejar conceitos, ajudou a alimentar a polêmica sobre o gênero musical com legitimidade para ser difundido nos Estados Unidos. Era necessário propagar a “verdadeira” música folclórica, e não a música “das favelas”.

Infelizmente, a maioria pensa que música popular brasileira é essa música do morro, música de carnaval. Mas não é. É a que representa qualquer coisa do passado peculiar à nossa formação racial. É a que recorda os primitivos elementos musicais dos nossos indígenas, eles que constituíam, afinal, a autêntica raça nacional, sem a mescla proveniente da invasão de outros povos.⁷⁸⁸

⁷⁸⁶ CUNHA, João Itiberê da (JIC). A menor pianista na maior sala de concertos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1940. MVL, L11-2L.

⁷⁸⁷ Ibidem, loc. cit. Sobre o sucesso da pequena Glória Maria no Carnegie Hall, ver também A VITÓRIA da música brasileira nos EEUU. *O Estado*, Niterói, 31 mar. 1940. MVL, L11-36R. Na mesma linha da crítica de JIC, transcrevo trecho de artigo do *Jornal da Manhã*, de São Paulo, para demonstrar que o ‘partido anti-Carmen Miranda’ teve ecos em diários de outras praças. O título é “Nossos artistas vencem”, e se refere aos músicos eruditos de sucesso nos Estados Unidos. “Ainda há pouco, era Carmen Miranda que enchia de espantos, com seus balangandãs, a alma esportiva da Broadway. Agora, o caso é – pelo menos na opinião dos que consideram a música erudita superior à popular – o caso é mais sério”. O autor se refere ao sucesso de Elsie Houston e Cândido Botelho na Feira de Nova York, e do sucesso das obras de Villa-Lobos. NOSSOS artistas vencem. *Jornal da Manhã*, São Paulo, 10 out. 1940. MVL, L9-25E.

⁷⁸⁸ RIBEIRO, Ondina Portela Ribeiro (D’Or). Música típica brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 maio 1939. MVL, L8-36B.

Elementos característicos da música folclórica seriam, segundo D’Or, o aspecto sincopado e batucado “que a torna única”. Ao atribuir tal aspecto unicamente aos índios, que, em sua concepção evidentemente racista, colocou como a “autêntica raça nacional”, e sem considerá-lo um aspecto da musicalidade afro-brasileira, D’Or produziu um discurso falacioso. “Esse mesmo aspecto que se prolonga pelos anos afora e que aos poucos o mau gosto de uns e a corrupção sentimental de outros modificaram, deturpando-lhe o exato sentido, isto entre os compositores das Favelas (sic)”.⁷⁸⁹

No mesmo diapasão, em outubro de 1940, a colunista reclama que a visita de Stokowski, ocorrida meses antes, teria incutido na comunidade internacional “a convicção de que somos um povo sem cultura, uma nação de negros e de selvagens”. A autora diferencia as finalidades de se promover Carmen Miranda e o “verdadeiro folclore” brasileiro. Não é somente a “música do morro” que agrada aos estadunidenses. Para D’Or, o sucesso de Carmen nos Estados Unidos deve-se principalmente à sua “graça pessoal” e “inimitável” e à boa recepção por parte “da boemia de Nova York” e do “elemento turista que povoa os seus cassinos e *cabarets*”. A colunista critica abertamente o DIP, por não promover a contento os gêneros erudito e folclórico, e diz que as “cartas de protesto” recebidas pelo órgão “são suficiente prova disso”. Isso nos oferece indícios de que a militância teria pressionado o governo a compreender a importância da música para a edificação de um Brasil civilizado... Segundo D’Or, uma professora teria recebido uma carta de uma “autoridade” musical norte-americana desejosa de receber material sobre a música brasileira, “MAS QUE NÃO SEJA POPULAR” (em caixa-alta no texto de D’Or). Por fim, e sem meias palavras, a colunista reivindica, por parte do DIP, tratamento privilegiado ao único tipo de música válido para ela:

O Departamento de Imprensa e Propaganda devia, pois, tomar novo e definitivo rumo quanto às irradiações que faz para a América do Norte, convicto de que um Stokowski ou um Carleton Sprague Smith se interessam pelas produções das favelas cariocas, como musicólogos que são e estudiosos, portanto, das características musicais da nossa gente. Mas, aos rádios ouvintes (sic), cuja plateia de ilimitadas proporções abrange um público dos mais heterogêneos como mentalidade, gosto e cultura, a batucada não interessa, o seu ritmo africaníssimo não entusiasma,

⁷⁸⁹ Ibidem, loc. cit.

deixando simplesmente a falsa e triste impressão do que somos e de como vivemos, entre selvícolas (...).⁷⁹⁰

O crítico Andrade Muricy, responsável pela tradicional coluna “Pelo mundo da música”, do *Jornal do Comércio*, envolveu-se na polêmica de forma relativamente discreta, se considerado o tom adotado pelos colegas dos diários concorrentes. Em novembro de 1940, ele voltou a defender um dos pilares de seu pensamento: a necessidade de se valorizar uma nova cultura musical, focada em obras de câmara e sinfônicas, em detrimento da ópera. A *música pura* – termo pelo qual muitos intelectuais defendiam a música pela música, sem vinculação com outras formas de expressão – deveria se sobrepor à música “a serviço do drama e da comédia”. Era preciso, para isso, “levantar a mentalidade do grande público”, em vez de pactuar com os “vícios sentimentais” desse público. Para Muricy, é “melancólico apresentar a grande arte como simples elemento decorativo, disposto, brilhantemente, na ‘fachada’ da nação”. E utiliza a imagem de Carmen para arrematar a argumentação: “O triunfo de alguma cantora de música popularesca (Carmen Miranda) não ofuscou ninguém; mas o de artistas de arte elevada... Aí o caso é outro! Poderá trazer consequências... A coisa é séria!”.⁷⁹¹ O artigo termina em tom de alerta, em defesa de músicos eruditos, que “não têm conseguido nem sequer meias salas para um único concerto...”.⁷⁹²

No entanto, foi com sarcasmo que um colaborador do *Jornal do Comércio* do Recife, sob o pseudônimo “W.”, procurou dialogar com os colunistas mais críticos à exportação do samba. Em artigo de setembro de 1940, à época da segunda viagem de Carmen Miranda aos Estados Unidos, W. desafiou-os a encarar de outra forma o sucesso da *Brazilian bombshell* naquele país: “Sem esnobismos, pois não vamos dançar com Chopin. Em música, cabe o mundo todo”. O autor ironiza: a nova visita de Carmen Miranda “não influi na guerra da Europa nem desloca o eixo de gravitação do mundo”. Se a França, a Inglaterra, a Áustria, os Estados Unidos, a Argentina, o México e Portugal nos mandaram canções populares, “por que não podemos mandar à América o ‘Tabuleiro da baiana’ e ‘O que é que a baiana tem?’”. O valor de Carmen Miranda não extingue os grandes nomes da música clássica: “não será

⁷⁹⁰ DANTAS, Ondina Portela Ribeiro (D’Or). Propaganda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 out. 1940. MVL, L9-29A.

⁷⁹¹ O nome de Carmen Miranda entre parênteses está no texto original. MURICY, José Cândido de Andrade. Pelo mundo da música. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1940. MVL, L09-35F.

⁷⁹² *Ibidem*, loc. cit.

Carmen Miranda, na Broadway, que eclipsará os nomes de Villa-Lobos, Mignone ou Lorenzo Fernandez. Deixemos de ‘snobismos’ e não queiramos dançar com os noturnos de Chopin”.⁷⁹³ O artigo de W. adota uma fala mais pragmática, afinada com a estratégia do DIP de exportação da música popular brasileira produzida no âmbito da indústria cultural nascente e aprovada pelo órgão: samba branco, de fora do morro e que não afrontasse os valores hegemônicos definidos pela ditadura.

Por outro lado, o tom dominante entre os artigos que celebravam a tão esperada visita de Villa-Lobos aos Estados Unidos era o de contrapô-lo a Carmen Miranda, figura pouco edificadora nas trincheiras do Brasil culto. Em “Villa-Lobos, o estratosférico”, publicado em outubro de 1944, Magalhães Júnior insiste na mesma toada. Embarcando na narrativa do próprio Villa-Lobos, que se gabava de viajar aos Estados Unidos sem os préstimos oficiais, o repórter elogia a abnegada conduta do compositor, que teria viajado sem criar alardes, “na surdina”. O artigo termina por engrossar o caldo da mitografia de Villa, ao sublinhar a suposta independência dele em relação à política: “Fez bem o estratosférico Villa-Lobos em fazer finca-pé. Um homem com o seu renome e com o seu mérito não deve ser confundido com os benefícios da ‘Política da Boa Vizinhança’”. Por fim, não poderia deixar de faltar uma provocação a Carmen: uma semana após o embarque do compositor, em um voo da Panair, haveria pouca publicidade nos jornais (uma análise dos diários da época desmente a afirmação de Magalhães Jr.). No entanto, “essa viagem é muito mais importante para a nossa arte, do que vinte viagens de vinte Carmens Mirandas”.⁷⁹⁴

O artigo aparentemente causou protesto na imprensa, o que levou o autor a contemporizar algumas de suas posições, sem prejuízo de seus pressupostos elitistas. Em “Nosso amigo Vargas e nossa amiga Miranda”, de 7 de novembro, Magalhães Júnior admite o papel “estratégico” de Carmen no sentido de difundir os interesses do Brasil entre as classes populares dos Estados Unidos – comparando-se, neste sentido, a Villa-Lobos e Bidu Sayão, peças fundamentais de exportação cultural entre as elites sociais e culturais daquele país. “Não vamos confundir Carmen Miranda com Bidu Sayão, nem com Villa-Lobos. Bidu Sayão fez um nome famoso, nos altos círculos sociais, nos meios aristocráticos, na elite norte-

⁷⁹³ W. [pseud.]. A propósito... *Jornal do Comércio*, Recife, 14 set. 1940. MVL, L09-13G.

⁷⁹⁴ MAGALHÃES JR., R. Villa-Lobos, o estratosférico, op. cit.

americana”. Villa-Lobos, que então iniciava longa carreira nos Estados Unidos, entraria nesse campo, sem disputas com Carmen. Nas palavras do autor:

Nas academias de música, nas universidades, no Town Hall, no Carnegie Hall, há de encontrar ele um público seletivo e disposto a aplaudi-lo. Mas Carmen Miranda está no coração do povo, da gente que anda de *subway*, que mora em Brooklyn, no Bronx ou em Canarsie, que vai ao cinema de macacão depois de ter saído das fábricas. E essas correntes de simpatia popular nos são também úteis. O sucesso de Carmen passará com Carmen. O sucesso de Villa-Lobos será um sucesso de natureza muito mais permanente, porque será o sucesso de um criador – não de um intérprete. (...) O fato é que um e outro deixarão o nome do Brasil, em muitas cabeças. Carmen tem sua figura exótica e extravagante, com suas frutas e seu colorido, permanentemente associada à ideia do nosso país. E, contrafação ou não, a verdade é que onde se diz Carmen, se diz também Brasil.⁷⁹⁵

A vitória de Villa-Lobos nos Estados Unidos, como se vê, seria a vitória do bom gosto, ainda que o articulista não deixasse de reconhecer a associação entre Carmen e a identidade nacional, associação esta que foi construída desde meados do século XX e cristalizada na memória social brasileira nas décadas seguintes. Ao contrário do prognóstico de Magalhães Junior, Carmen Miranda figura ainda hoje, junto com Villa-Lobos, como ícone de uma brasilidade inventada.

⁷⁹⁵ MAGALHÃES JR., R. Nosso amigo Vargas e nossa amiga Miranda. *A Noite*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1944. MVL, L49-3A.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Faço arte; não faço propaganda de café, nem de bananas.

Heitor Villa-Lobos, década de 1950⁷⁹⁶

Durante muitas décadas – defendeu Jorge Maia, correspondente da *Revista da Semana* na Inglaterra –, o Brasil alimentou a preocupação de ser o “maior do mundo”. A propaganda oficial no exterior teria privilegiado os rios e cachoeiras caudalosos, as assombrosas florestas tropicais e a dimensão continental do país. “Com tudo isso, porém, não éramos conhecidos no exterior” – argumentou o autor. Escrito em 1948, quatro anos após o fim da ditadura do Estado Novo, o texto afirma:

De repente, porém, tudo mudou. Em dez anos o Brasil apareceu. Ficamos, subitamente, mais conhecidos do que quando nos julgávamos os únicos proprietários de coisas grandiosas e singulares. Enquanto os nossos livros escolares timbravam em insistir nessa propaganda interna, de nenhum valor ao exterior, enquanto o extinto DIP inundava o universo com folhetos e material colorido, que se perdiam nos depósitos das Embaixadas ou dos escritórios comerciais, enquanto os nossos políticos e estadistas teimavam em seguir a mesma linha dos seus antepassados, o samba ia aparecendo. E de um dia para o outro ele invadiu a América do Norte, depois de se haver espalhado pela nossa vizinhança.⁷⁹⁷

A música brasileira seria a prova da *existência internacional* do Brasil, pois “obriga todo mundo a dançar”. O autor celebra a disseminação do samba – exemplificando-a com a fama europeia de *Tico-tico no fubá*, de Zequinha de Abreu – e, em arroubo ufanista, afirma que o gênero estaria desbancando o tango como o preferido no exterior. Para Jorge Maia, é certo que “Villa-Lobos é conhecido em todo o universo, porém, apenas de um público especializado”, ao contrário do samba, ubiquamente executado em clubes e no rádio. Além de Villa-Lobos, o artista plástico Candido Portinari e o edifício do Ministério da Educação – marco da arquitetura modernista –, no Rio de Janeiro, eram os símbolos da supremacia da

⁷⁹⁶ Apud MARTINS, Justino. Grande sucesso de Villa-Lobos em Paris. *Folha da Manhã*, Recife, 14 mar. [ano ilegível, 1951-1954]. MVL, L25-037A.

⁷⁹⁷ MAIA, Jorge. Samba, Portinari e Ministério da Educação. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1948. MVL, L22-018A.

cultura sobre a natureza, e, por extensão, da suposta vitória da boa imagem do Brasil no exterior:

Durante muitos anos – aqueles em que estivemos preocupados em exaltar as belezas naturais do nosso país, o samba, Portinari e o Ministério da Educação foram, sistematicamente, combatidos. Porque o nosso grande erro foi, sempre, sobrepor a natureza ao homem. A este compete dominar aquela – verdade que jamais quisemos enxergar. O Pão de Açúcar pode ser grandioso, mas o caminho aéreo que o liga à terra é muito mais importante. E por isso para o resto do mundo o *Tico-tico no fubá* é infinitamente mais interessante que a ‘pororoca’ do Amazonas...⁷⁹⁸

O jornalista toma partido da difusão da música popular urbana do Brasil no exterior, em contraposição à música erudita, circunscrita a círculos sociais e culturais restritos; por essa razão, não inclui Villa-Lobos no rol de monumentos brasileiros por excelência, apesar de reconhecer sua importância. Como vimos ao longo da tese, a discussão sobre a necessidade de difusão musical no exterior mobilizou, por meio da imprensa, diferentes segmentos sociais e entou diferentes coros. Alguns defendiam que se privilegiasse a “verdadeira música” brasileira, de matriz erudita, modernista e com inspiração no folclore, enquanto outros advogaram pela importância do samba como o som autêntico do Brasil, com forte apelo popular e, por isso, com grande potencial de propagação. Outros – como a crítica D’Or – resistiam em reconhecer a importância do nacionalismo modernista e se apegavam à ideia de que o Brasil deveria produzir música “universal”, de acordo com os padrões europeus e sem marcas das contribuições africanas e indígenas. O artigo de Jorge Maia é interessante porque, apesar de rebaixar o reconhecimento internacional de Villa-Lobos a um plano menor, resume um dos tópicos intelectuais mais discutidos em meados do século XX: finalmente o Brasil modernizava-se; finalmente aquele país agrário, atrasado e de “analfabetos” dava passagem à indústria, às artes, ao desenvolvimento. O Brasil civiliza-se! E sua música, sua arquitetura, sua literatura, suas artes simbolizavam a vitória da cultura sobre a natureza. O país parecia superar um suposto atraso atávico, e o mundo agora o reconhecia para além das florestas e dos rios. O Brasil existia!

⁷⁹⁸ Ibidem, loc. cit.

Villa-Lobos, para muitos, foi a síntese *deste* Brasil no mundo, com todas as contradições que seu nome despertava na imprensa. O único compositor erudito brasileiro de renome internacional emprestou ao país um verniz de sofisticação e de modernidade – por meio da utilização de técnicas e recursos musicais “universais” –, enquanto parte significativa de sua obra expressava, em tom dionisíaco, a mesma natureza exuberante paradoxalmente suplantada pela cultura. Nas palavras de Eurico Nogueira França, “a música de Villa-Lobos faz parte da nossa consciência e, principalmente, da nossa inconsciência de brasilidade”. Para Eurico, um dos principais defensores do compositor, é como se a obra dele tivesse alcançado o *inconsciente coletivo* nacional, numa espécie de tradução da essência inerte que faria dos brasileiros, brasileiros. Nas palavras do musicólogo:

O espetáculo do Amazonas que se descortina; o mistério da mata cujo silêncio se toca de mil sonoridades latentes; os apelos do Carnaval [...]. Esse Brasil multiforme e caótico se reflete na música de Villa-Lobos. Nem sempre belo: rude, áspero, sofrido, em traços que repercutem nas imperfeições agudas do nosso tipo humano, mas nosso. [...] Esse Brasil, o único a rigor que existe – fora de São Paulo, de Volta Redonda, de poucos outros parques industriais; fora de Copacabana e da Av. Rio Branco [...] – esse Brasil, Villa-Lobos anuncia, sugere e revela. [...] Fez-nos bem que ele o mostre ao mundo, na Europa, na América, em toda a sua insuspeitada pujança.⁷⁹⁹

Ao contrário de Jorge Maia, o artigo de Eurico, publicado em 1953, argumenta que o grande triunfo da cultura brasileira no exterior não é a simples superação da natureza, mas a sua sublimação na forma da música de concerto, com seus códigos próprios. Por reunir universos pretensamente antitéticos e dicotômicos, é que Villa-Lobos seria – no olhar de seu entusiasta – o principal representante da ideia de cultura brasileira no exterior. Sob sua pena, as montanhas e o canto dos pássaros ganhavam dimensões *universais*, com a benção dos cânones da alta cultura.

O que esta tese buscou argumentar é que a celebridade internacional de Villa-Lobos foi fruto do tenaz esforço do compositor, de seu talento pessoal, das condições culturais estabelecidas no Brasil e no continente americano no início do século XX e, principalmente, de uma forte expectativa e de investimentos em torno do reconhecimento, por outros países, de uma música erudita *caracteristicamente* brasileira. Nesse sentido, a ideia de Villa-Lobos

⁷⁹⁹ FRANÇA, Eurico Nogueira. Villa-Lobos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 out. 1953. MVL, L33-015E.

como um *messias* capaz de revelar o “verdadeiro Brasil” aos próprios brasileiros e ao mundo foi cultivada arduamente na, e pela, imprensa – vista, aqui, como uma dimensão instituinte e constituinte do *real*, e não um mero reflexo do mundo social – e pelo próprio Villa-Lobos, num longo processo de construção e cristalização de memórias.

Por outro lado, este trabalho procurou investigar as múltiplas dimensões – cultural, social e política – que permearam a atuação de Villa-Lobos no exterior. Imbuído de forte legitimidade simbólica, o compositor espalhou no mundo a *boa nova* da música brasileira desde 1923, em sua primeira viagem à França, até 1959, quando, já combalido pelo câncer, se apresentou pela última vez nos Estados Unidos. A dimensão “diplomática” da ação pública de Villa-Lobos ganhou, aqui, os merecidos holofotes, na contramão dos mais diversos estudos que privilegiaram a ação doméstica à frente da Superintendência de Educação Musical e Artística e do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Não há dúvida de que a atuação de Villa-Lobos como educador é de seminal importância para a compreensão de sua própria biografia e das políticas culturais de sucessivos governos a partir de 1930, mas a dimensão internacional de seu trabalho sempre foi vista por ele próprio como algo tão importante quanto a educação “cívico-musical” das crianças brasileiras. E a música, no olhar do compositor, era um potente fator de *propaganda* do Brasil, além de elemento de concórdia entre as nações: “E acredito que um pequenino metrônomo resolveria o problema da paz mundial”.⁸⁰⁰

Diante de um mercado de música erudita diminuto, com poucas instituições e salas de concertos e com um público elitizado e apegado à estética romântica (século XIX), músicos viram no Estado – fortalecido após 1930 – a solução para dois impasses das vanguardas nacionalistas: músicos sem público e público sem músicos. Os esforços educacionais de Villa-Lobos buscavam corrigir – sem êxito, haja vista o fato de o compositor ser ainda hoje um ilustre desconhecido dos brasileiros – o primeiro impasse, já que um dos intentos era formar plateias educadas para a escuta da música erudita. As viagens do compositor e de outros músicos ao exterior, por sua vez, buscavam solucionar – no olhar desses músicos – o segundo impasse: a conquista de mercados nos Estados Unidos e na Europa, nos quais se

⁸⁰⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. Música de papel, que nasce no papel e morre no papel..., op. cit.

sentiam mais valorizados do que no Brasil. O Estado foi importante para a carreira de Villa-Lobos, que construiu com diversas instituições públicas – principalmente o governo Vargas e o Itamaraty – um pacto que ajudou a tornar possível a disseminação de obra se alastrou pelo mundo, juntamente com os emblemas de “nação moderna para exportação” criados por essas instituições. A obra de Villa-Lobos servia à propaganda da Pátria e ao desenvolvimento de sua própria carreira, e a Política da Boa Vizinhança, embora não explique por si só o sucesso do compositor nos Estados Unidos, ajudou a impulsionar sua carreira naquele país e a atuação em novos palcos.

Esta tese baseou-se, principalmente, na documentação sob a guarda do Museu Villa-Lobos. Constituído, *a priori*, como mais um elemento de sacralização do compositor, o vasto acervo reúne documentos pessoais, cartas, programas de concertos e recortes de periódicos cuja magnitude e abrangência oferecem possibilidades a outros estudos críticos sobre questões relacionadas à música e à cultura brasileira no século XX. Lidos a contrapelo, os documentos revelam a complexidade e as contradições do compositor e de seu tempo, para além de reducionismos fáceis que o enquadram nos estereótipos – quase sempre irreconciliáveis – de gênio absoluto e incontestável da música brasileira ou de soldado musical da ditadura de Getúlio Vargas. Sessenta anos após o seu desaparecimento, Villa-Lobos permanece oceânico, complexo e ainda desconhecido.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

I – Instituições e acervos consultados

Museu Villa-Lobos – Rio de Janeiro

Arquivo Histórico do Itamaraty – Rio de Janeiro

Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro

Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital (bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/)

O Globo (<http://acervo.oglobo.globo.com>)

O Estado de S. Paulo (<http://acervo.estadao.com.br>)

The New York Times (<http://timesmachine.nytimes.com>)

Arquivo Nacional

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV – Rio de Janeiro (<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo>)

II – Coleções e itens do Museu Villa-Lobos

Livros de Recortes de Periódicos – livros 1 a 56 (c. 1910-c. 1970)

Correspondência expedida e recebida por Heitor Villa-Lobos (c. 1910-1959)

Correspondência expedida e recebida pelo Museu Villa-Lobos (1960-1985)

Série bibliográfica *Presença de Villa-Lobos* (14 vols., 1965-2012)

Programas de concertos nacionais e estrangeiros (c. 1908-1985)

Coleção “Outros Documentos Textuais” (c. 1910-1985)

Arquivo Institucional (1960-1985)

Documentos sonoros (c. 1930-1985)

Partituras (c. 1900-1959)

Catálogo de obras de Villa-Lobos (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2010). Disponível em: <http://museuvillalobos.org.br/bancodad/index.htm>.

III – Textos de Heitor Villa-Lobos

VILLA-LOBOS, Heitor. A importância do Estado de São Paulo [manuscrito], 7 set. 1957. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.06.

_____. Alma do Brasil [manuscrito], s. d. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.28.

_____. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP, 1941.

_____. A música e a medicina [manuscrito], s. d. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.17.

_____. A música nas Américas [manuscrito], 8 jun. 1949. Museu Villa-Lobos, Coleção Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.05.

_____. A música nas Américas. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1949. MVL, L23-180A.

_____. Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira. In: *PRESENÇA DE Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/DAC/MEC, v. 7, 1972, pp. 85-87.

_____. Apologia à arte [manuscrito], s. d. [1930]. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.02.

_____. Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida. *Revista Música Viva*, Rio de Janeiro, jan./fev. 1941, ano I, n. 7/8, pp. 14-15.

_____. Embaixada artística musical a Montevideu [manuscrito], s. d. [1940]. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 04.09.02.

_____. Juventude americana e senhores educadores [manuscrito]. Fala de Villa-Lobos irradiada para o Congresso de Educadores Musicais dos Estados Unidos, em 1942. MVL, Biblioteca, Col. Outros Documentos Textuais, HVL 01.01.19.

_____. La música como vehículo de paz universal [manuscrito]. MVL, coleção “Outros Documentos Textuais”, HVL 04.06.01.

_____. Música de papel, que nasce no papel e morre no papel. In: *Presença de Villa-Lobos*, n. 2. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1966, p. 95.

_____. Música e educação física [manuscrito], s. d. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 04.01.26.

_____. O homem e a máquina [manuscrito], s. d. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.26.

_____. Rádio [manuscrito], s. d. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.24.

_____. Reflexões sobre a arte [manuscrito], s. d. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.22.

_____. *This I believe* – A filosofia de Villa-Lobos [manuscrito], s. d. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.20.

_____. Unidade étnica e a nova face da civilização [manuscrito], s. d. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 01.01.18.

_____. Viagens de pesquisas [manuscrito], s. d. MVL, Col. Outros Documentos Textuais, item HVL 01.03.08.

IV – Textos memorialísticos, biografias, análises de obras, conferências e palestras sobre Heitor Villa-Lobos

ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*. edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: Iphan, 2015.

BANDEIRA, Manuel. As canções de cordialidade. In: PRESENÇA de Villa-Lobos. V. 1. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/Ministério da Educação e Cultura, 1962, p. 144-145.

BARROS, C. Paula. *Romance de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: A Noite, [1951].

BEAUFILS, Marcel. *Villa-Lobos : musicien et poète du Brésil*. Paris: IHEAL, 1988 [1ª ed. 1967].

COELHO NETO, Henrique. A música no Centenário (Artes e artistas). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 fev. 1922, s. p.

_____. Palestra proferida no Instituto Nacional de Música, em setembro de 1925. Recorte MVL, L01-040A.

ESTRELLA, Arnaldo. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1970.

GUERRA PEIXE, Cesar. O índio das Arábias. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 1988.

LIMA, João de Souza. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1969.

MARDRUS, Lucie Delarue. “L’aventure d’un compositeur: musique cannibale”. *L’Intransigeant*, 13 dez. 1927, p. 1.

MARIZ, Vasco. *Hector Villa-Lobos*. Paris: Seghers, 1967.

_____. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1949

_____. *Villa-Lobos: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: ABM/Francisco Alves, 2006 [1ª ed. 1948].

MAUL, Carlos. *A glória escandalosa de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Império, 1960.

MURICY, Andrade. *Villa-Lobos, uma interpretação*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, s. d. [c. 1960].

NÓBREGA, Adhemar. A política musical de Villa-Lobos. Transcrição de palestra ministrada na Universidade de Brasília, 22 de maio de 1979. MVL, Biblioteca, sem código de classificação.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

RIBEIRO, João Carlos (org.). *O pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, s. d.

SALGADO, Clóvis. O Museu Villa-Lobos, sua história e perspectiva. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 6º vol., 1ª ed., 1971, p.72-79, p.77. Conferência pronunciada no Palácio da Cultura. Rio de Janeiro, 10 nov. 1970.

SANTOS, Turibio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1975.

V – Artigos de periódicos nacionais e estrangeiros

Os textos de periódicos consultados para esta pesquisa foram levantados e analisados, principalmente, a partir da coleção de Livros de Recortes do Museu Villa-Lobos. Tais livros (56 no total, perfazendo cerca de 36 mil itens) reúnem matérias sobre Heitor Villa-Lobos organizadas ao longo da vida, principalmente, pela companheira Arminda e por ele próprio, no período entre a década de 1910 e o ano de 1959. Alguns dos álbuns também incluem matérias publicadas no período pós-morte de Villa-Lobos, nas décadas de 1960 e 1970. Essa coleção abrange uma vasta gama de periódicos nacionais e estrangeiros, de modo que é bastante difícil inventariar todos os títulos dos órgãos e seus locais de publicação. Por isso, optamos por listar abaixo apenas os artigos efetivamente citados ao longo da tese. Por se tratar de recortes colados em álbuns – muitas vezes em situação precária, devido à ação do tempo –, a paginação dos artigos quase nunca foi preservada, razão pela qual essa informação foi omitida na maioria absoluta dos casos abaixo.

V.A.1 – Itens dos livros de recortes do Museu Villa-Lobos citados – com identificação de autoria e/ou título da matéria

A BOA propaganda do Brasil no estrangeiro. *Careta*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1940. MVL, L10-078A.

ABREU, João de. Villa-Lobos. *O Jornal*, 13 fev. 1936. MVL, L06-005B.

A CANÇÃO da Imprensa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1940. MVL, L11-014B.

ACTUARÁ EN el Colón un ilustre compositor de música nativa brasileña. [Periódico desconhecido], Buenos Aires, [1935 – data inferida]. MVL, L03-025A.

ALCÂNTARA, Carlos Xavier de. Foi a melhor embaixatriz que o Brasil já teve nos EEUU. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 23 ago. 1955. MVL, L35-071C.

ALMADA, Benigno Herrero. Se fué de Buenos Aires el hombre. *El Hogar*, Buenos Aires, 28 jun. 1935, p. 6. MVL, L4-007D e 008A.

ALMEIDA, Otávio de. Villa-Lobos e os Estados Unidos. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1945. MVL, L49-049A.

ALMEIDA, Renato. Atonalistas brasileiros. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1947. MVL, L21-089B.

A MÚSICA brasileira na Alemanha. *A Nota*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1937. MVL, L07-015A.

A MÚSICA e a produção de guerra. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 out. 1943. MVL, L15-035A.

A MÚSICA sinfônica brasileira numa excursão continental. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 out. 1944. MVL, L49-003B.

ANDRADE, Ayres de. A volta de Villa-Lobos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1953. MVL, L48-091F.

_____. “O romance de Villa-Lobos”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1951. MVL, L28-045i.

ANDRADE, Mário de. Perigo de ser maior. *Folha da Manhã*, São Paulo, 19 out. 1944, s. p. [coluna Mundo Musical, recorte]. MVL, L49-047F.

ANDRÉ, Alberto. Villa-Lobos no Uruguai. *A Nação*, Porto Alegre, 2 out. 1940. MVL, L09-021E.

A RÁDIO e sua organização na Alemanha. *Diário Carioca*, 21 jun. 1936. MVL, L06-027H.

ARAÚJO, Mozart. Música étnica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, [23 jun. 1933]. MVL, L03-013A.

A VISITA de Villa-Lobos ao estúdio de Walt Disney. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1945. MVL, L49-017C.

A VITÓRIA da música brasileira nos EEUU. *O Estado*, Niterói, 31 mar. 1940. MVL, L11-36R.

AS IMPRESSÕES do maestro Mignone sobre o povo alemão. *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1937, p. 14 [recorte]. MVL, L07-014B.

AS MACAQUICES do sr. Villa-Lobos: trinta mil crianças aterradas!!! *A Nota*, Rio de Janeiro, 8 set. 1937. MVL, L07-038A.

ATAÍDE, Austregésilo de. A Hora da Independência. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 5 set. 1936. MVL, L06-049B.

BARRETO, Lima. Bailes e divertimentos suburbanos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1922, p. 2.

_____. O nosso yankismo. *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 18, v. 1, abr. 1918, s. p.

BORBA, Osório. Narciso desconfiado. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1940. MVL, L09-034E.

BOSCOLI, Geysa. Brasil, palavra mágica na América do Norte. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1945. MVL, L49-036D.

BRAZ, Rubião. Aniversariante. *Diário da Bahia*, Salvador, 19 abr. 1953. MVL, L(67C).

_____. Villa-Lobos visto por um europeu. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1953. MVL, L33-001G.

CARPENTIER, Alejo. Hector Villa-Lobos: un gran compositor latino-americano. *Gaceta Musical*, Paris, jul./ago. 1928, s. p. [recortes]. MVL, L04-021B e segs.

C. K. [pseudônimo]. Villa-Lobos afixou na América o maior cartaz do Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, [1945]. MVL, L49-040E.

CLASSICAL composer get really sent by U.S. jazz. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 9 jan. 1954, p. 8. MVL, L32-084C.

CONFUNDIRAM ‘terreiro’ com floresta virgem! *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 out. 1940. MVL, L09-029E.

CORREIA, Viriato. Os camisas pretas. *Jornal do Brasil*, 14 maio 1936. MVL, L06-21E.

CUNHA, João Itiberê da [JIC]. A menor pianista na maior sala de concertos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1940. MVL, L11-2L.

_____. Embaixada Artística a Montevideú. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1940. MVL, L09-014I.

CUNHA, João Itiberê da (JIC). Jazz-band, endemia americana. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1937. MVL, L07-003B.

DANTAS, Ondina Portella Ribeiro [D'Or]. Música nacionalista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1940, p. 9. MVL, L09-032B.

_____. Música típica brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 maio 1939. MVL, L8-36B.

_____. Propaganda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 out. 1940, p. 9. MVL, L09-029A

_____. Villa-Lobos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 out. 1941. MVL, L49-005E.

_____. [Texto sem título]. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1949. MVL, L24-068D.

DE TRIUNFO em triunfo a nossa música. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1939. MVL, L08-047A.

DEXTER, George. Autonomia das repúblicas soviéticas. *O Diário*, Belo Horizonte, 10 dez. 1949. MVL, L24-067I.

'DIE MUSIK WOCHE', de Berlim, entrevistou Villa-Lobos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1937. MVL, L07-004A.

DO GRAMOFONE ao cinema falado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1929, p. 1.

EMBAIXADOR DA música brasileira. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 4 out. 1944. MVL, L49-006J.

EPAMINONDAS, Ziul (pseud.). Crônica musical. [*Ilustração Moderna*], s. l., [14 jun. 1924]. MVL, L03-023B.

EL FOLK-LORE no es arte, sino un documento para la arte. *Crítica*, Buenos Aires, 4 de maio de 1935. MVL, L04-037B.

ESCRITORES estrangeiros no Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1953. MVL, L33-003E.

FALCÃO, Ildefonso. Congressos que interessam ao Brasil. *Careta*, Rio de Janeiro, 23 maio 1936. MVL, L06-026D.

FERNANDES FILHO, Felix. Balangandãs. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 20 nov. 1948. MVL, L23-46C.

FERREIRA, de Souza. A nossa música. *Diário da Tarde*, São Paulo, 24 maio 1930. MVL, L02-080A.

FIGUEIREDO, Guilherme. O gênio do bilhar e outros gênios menores. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1941. MVL, L13-019E.

FIGUEIREDO, Lima. Golias e Davi. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1947. MVL, L20-111C.

FILMS [sic] e astros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1941. MVL, L13-038F.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Ensino coletivo e totalitarismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1945. MVL, L17-067B.

_____. Espírito neorromântico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1946. MVL, L19-02A.

_____. Villa-Lobos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 out. 1953. MVL, L33-015E.

_____. Villa-Lobos visto por Beaufils. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1953. MVL, L31-088A.

FREYRE, Gilberto. Villa-Lobos. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1950.

_____. Viva Villa! *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1938. MVL, L07-059B.

GUANABARINO, Oscar. [Sem título]. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1931. L02-087B.

HÉCTOR Villa-Lobos, compositor brasileiro que será nuestro hópede. *La razón*, Buenos Aires, 29 abr. 1925. MVL, L01-039A.

HÉLIOS (pseud.). Aquele humorista Villa-Lobos. *Diário da Noite*, São Paulo, 4 abr. 1941. MVL, L13-016G.

INTERESANTE intercâmbio cultural. *Crítica*, Buenos Aires, 3 jun. 1935. MVL, L05-065A.

KRIEGER, Edino. A propósito de uma carta aberta. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1950. MVL, L27-059A.

_____. Villa-Lobos, patriarca da música brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1957. MVL, L25-102A.

LA PERSONALIDAD del compositor Héctor Villalobos [sic]. *Notícias Gráficas*, 25 abril 1935. MVL, L05-023A.

LIÇÃO de geografia. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1940. MVL, L09-31C.

LLEGÓ ANOCHE el compositor H. Villa-Lobos. *La Nación*, Buenos Aires, 2 maio 1935. MVL, L05-015C.

LLEGÓ ayer el Maestro Villa-Lobos, el músico más grande de América. *El Debate*, Montevidéo, 10 out. 1940. MVL, L12-004H.

LYRA FILHO, Roberto. Com Villa-Lobos na América. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1947. MVL, L20-109A.

M. (pseudônimo). Rádio. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1944. MVL, L49-009F.

MACEDO, Sérgio D. T. Comentário. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1940. MVL, L11-017G.

MACHADO, Ruy Affonso. Villa-Lobos. *Jornal de Notícias*, São Paulo, [data ilegível]. MVL, L21-028A.

MAESTRO VILA Lobos [sic]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1935. MVL, L05-071B. Grifo no original.

MAGALHÃES JR., R. Nosso amigo Vargas e nossa amiga Miranda. *A Noite*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1944. MVL, L49-3A.

_____. Villa-Lobos, o estratosférico. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 out. 1944. MVL, L49-06I.

_____. Villa-Lobos na América: homenageado, roubado e tratado como um autêntico 'astro' cinematográfico. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1945. MVL, L49-050A.

MAG e o samba. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1947. MVL, L20-141D.

MAIA, Jorge. Samba, Portinari e Ministério da Educação. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1948. MVL, L22-018A.

MAIS DE cem gravações! *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1940. MVL, L11-061D.

MARTINS, Justino. Grande sucesso de Villa-Lobos em Paris. *Folha da Manhã*, Recife, 14 mar. [ano ilegível, 1951-1954]. MVL, L25-037A.

MASSARANI, Renzo. Amigo Camargo... *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1950. MVL, L27-074A.

MIGNONE afirma: "Nunca fui fascista. Sempre fui comunista!". *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1945. MVL, L17-192A.

MURICY, Andrade. A lenda de Villa-Lobos. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 23 maio 1951. MVL, L28-047D.

_____. Pelo mundo da música. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1937. MVL, L007-015B.

_____. Pelo mundo da música. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1940. MVL, L09-35F.

MÚSICA do morro para Stokowski ouvir. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1940, [recorte]. MVL, L11-061I.

NÓBREGA, Adhemar. O politicismo e as concentrações orfeônicas. *Diário Trabalhista*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1946. MVL, L20-011B.

NÓBREGA, Adhemar. Villa-Lobos na Europa. *Diário Trabalhista*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1947. MVL, L49-068A.

NOSSOS artistas vencem. *A Noite*, Rio de Janeiro, data ilegível [c. 1948], [recorte]. MVL, L49-102J.

O FREVO e o maracatu em plena Cinelândia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 maio 1940. MVL, L11-022M.

“O. de M.” [pseudônimo]. Música popular brasileira – as modinhas de nossos avós e o jazz de hoje. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 set. 1941. MVL, L13-042I.

O ‘HINDENBURG’ amanheceu ontem nesta capital. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1936. MVL, L06-014A.

OLIVEIRA, Magdala da Gama. Villa-Lobos e outros turistas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1945. MVL, L49-020B.

O REGENTE da gaita. *O Radical*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1948. MVL, L21-052D.

OS JORNALISTAS vão cantar. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1940. MVL, L11-14F.

OS OBJETIVOS do CNCO. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 2 maio 1943. MVL, L14-078N.

PACHECO, Armando. Villa-Lobos: verdadeiramente gênio ou simplesmente cabotino? *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1950. MVL, LR 26-011A.

PONGETTI, Henrique. As bolsas de estudo na política de influências espirituais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1947. MVL, L21-018C.

RAMOS, Silva. Os agitadores do ensino municipal sofrem os primeiros revezes. *A Informação*, Rio de Janeiro, 13 maio 1938. MVL L07-064B.

ROCHA, J. Caribé da. Comentando. *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1940. MVL, L011-003E.

ROCHA, Geraldo. Magistério intoxicado. *A Nota*, Rio de Janeiro, 10 set. 1936. MVL, L06-086C.

SALES, Fernando. A falar verdade... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1948. MVL, L22-061A.

SALES, Fernando. Coluna Dia a Dia. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1948. MVL, L21-52B.

SCHIC, Anna Stella. Villa-Lobos, embaixador da música brasileira. *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 mar. 1957. MVL, L25-102H.

SE REALIZÓ ayer l 2º concierto del Mtro. Villa-Lobos. *Libertad*, Buenos Aires, 12 maio 1935. MVL, L04-049C.

SLONIMSKY, Nicolas. A visit with Villa-Lobos. *Musical America*, Nova York, 10 out. 1941. MVL, L13-048.2.A e segs.

“SOU O maestro do mundo!”. *Folha da Manhã*, Recife, 16 dez. 1952. MVL, L31-30A.

SOUSA, Osório de. Antonieta Rudge e Villa-Lobos. Piracicaba, s. t., s. d., s. p., [recorte]. MVL, L02-024E.

STOKOWSKI filmará no Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1940. MVL, L11-058H.

TEVE complexo êxito a missão de Villa-Lobos na Europa. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1936. MVL, L06-028A.

TOUTE LA ville em parle... *Combat*, Paris, 31 maio 1952. MVL, L32-002L

TRANSCRIÇÃO da palestra de Coelho Neto no Instituto Nacional de Música, em setembro de 1925. MVL, L01-040A.

TRIUNFA EM Nova York a música do Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, 5 maio 1939. MVL, L08-033G.

TUPINIQUIM [pseud.]. *Cine Rádio Jornal*, Rio de Janeiro, 1 fev. 1940. MVL, L10-053F.

“UIRAPURU” és un balé sugestivo del maestro brasileiro Villa-lobos. *Última Hora*, Buenos Aires, 26 maio 1935. MVL, L05-035A.

UMA FESTA de música brasileira amanhã no S. Pedro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1921. MVL, LR01-007E.

UMA INOVAÇÃO radiofônica interessante. *A Nota*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1936. MVL, L06-028C.

UMA PALESTRA musical de Villa-Lobos sobre o “canto orfeônico”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1939. MVL, L07-105G.

UM BRASIL mais amigo do Uruguai. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1940. MVL, L09-041A.

UM GRANDE triunfo para a música brasileira. *A Noite*, Rio de Janeiro, data ilegível [c. 1948], [recorte]. MVL, L49-102J.

VENDRÁ el maestro Villalobos [sic] al frente de una embajada artística brasileña. *El Plata*, Montevideú, data ilegível. MVL, L12-003B.

VIAGEM perdida. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1936. MVL, L06-015B.

VIANA, Sodré. Notícias de Villa-Lobos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1945. L49-038J.

VILLA-LOBOS, em Paris, fala do Brasil. *Diário da Noite*, 4 jun. 1936. MVL, L06-027D.

VILLA-LOBOS fala. *A Gazeta*, São Paulo, 10 mar. 1945. MVL, L49-042A.

VILLA-LOBOS homenageado pelo mundo musical de Nova York. *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1944. L49-014C.

VILLA-LOBOS, sem rebuços: ‘Antes de mim, a arte não tinha nenhum sentido nacional no Brasil’. *Diário de Pernambuco*, Recife, 8 out. 1952. MVL, L30-093B.

VOTADO pela Câmara Municipal um auxílio ao maestro Vilas Lobo [sic]. [*Diário de Notícias*], Rio de Janeiro, 24 ago. 1948. MVL, L48-011.2.A.

W. [pseud.]. A propósito... *Jornal do Comércio*, Recife, 14 set. 1940. MVL, L09-13G.

V.A.2 – Itens dos livros de recortes do Museu Villa-Lobos citados – sem identificação de autoria e/ou título da matéria

A Noite, Rio de Janeiro, 12 jun. 1921. MVL, L03-007E.

A Noite, Rio de Janeiro, 25 out. 1940, p. 7.

A Noite, São Paulo, 25 mar. 1944. MVL, L16-022A.

Cine Rádio-Jornal, Rio de Janeiro, 12 set. 1940. MVL, L09-011G.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 30 ago. 1951. MVL, L28-075D.

Democracia, Buenos Aires, 30 maio 1935. [recorte]. MVL, L05-60A

Diário da Noite, Rio de Janeiro, 7 mar. 1944. MVL, L16-013A.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 5 out. 1949. MVL, L24-045D.

Força da Razão, Rio de Janeiro, 1 set. 1951. MVL, L28-074B.

Força da Razão, Rio de Janeiro, 2 set. 1951. MVL, L28-075A.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 abr. 1940. MVL, L11-15G.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11 set. 1940. MVL, L09-010I.

La Razón, Buenos Aires, 29 abr. 1925. MVL, L01-039A.

La Época, Buenos Aires, [1919], data atribuída a mão ao lado do recorte. MVL, L01-007A.

La Época, Buenos Aires, 10 ago. 1922. MVL, L01-022F.

La Prensa, Buenos Aires, 15 nov. 1925. MVL, L04-25C. Tradução minha.

Música de América, Buenos Aires, dez. 1921, ano 2, n. XII. MVL, L04-31F-01 e segs.

Meio Dia, Rio de Janeiro, 27 fev. 1940. MVL, L10-069F

[*Pau*], 6 fev. 1936. MVL, L06-004B.

Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, [?] set. 1951. MVL, L28-074D.

V.A.3 – Itens dos livros de recortes do Museu Villa-Lobos citados – sem qualquer identificação (fragmentos)

MVL, L01-015-2A.

MVL, L01-018A.

MVL, L01-022H.

MVL, L01-040A. [30 set. 1925, data anotada a lápis].

MVL, L02-056B.

MVL, L07-005-fragmento 01.

MVL, L07-040A.

V.B – Artigos de periódicos consultados a partir de outros acervos documentais

ANDRADE, Ayres de. [Matéria sem título]. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1940, p. 6.

ARTES E artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1915, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/28581>. Acesso em: 18 dez. 2018.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “Villa-Lobos é um gênio inconsequente”. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ed. 48, 22 maio 1941, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/163880/2571>>. Acesso em: 10 jan. 2019. Cf, também, MVL, L13-023A.

BARBOSA, Francisco de Assis. Villa-Lobos – um turbilhão! “Não sou gênio, sou genioso”. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ed. 40, 27 mar. 1941, pp. 12-13 [recorte]. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/163880/2380>>. Acesso em: 10 jan. 2019. Ver, também, MVL, L13-001.2.A.01 e 02.

CABRAL, Mário. Villa-Lobos, o mito e o artista. *Sombra*, Rio de Janeiro, ano X, n. 100, abr. 1950, pp. 62-63. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/151157/8391>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

COELHO NETO, Henrique M. A música no Centenário (Artes e artistas). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 fev. 1922, s. p. Apud: WISNIK, *A música em torno...*, op. cit., p. 20.

CONCERTO de música brasileira em Berlim. *O Jornal*, 9 maio 1937, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_03/37667>. Acesso em: 18 fev. 2018.

CONSTRUINDO um grande monumento para a música nacional. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2098>. Acesso em: 29 dez. 2017.

DORRIS, Henry N. Are the 3 B’s Aliens? *New York Times*, Nova York, 31 mar. 1940. Disponível em: <<https://nyti.ms/2Ew7gfx>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

DANTAS, Ondina Portela Ribeiro [D'Or]. A música brasileira na exposição de Nova York. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 maio 1939, seção 2, p. 9.

_____. A palavra de Stokowski. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 set. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2840>. Acesso em: 29 dez. 2017.

_____. Música para o povo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 set. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2654>. Acesso em: 28 dez. 2017.

_____. Propaganda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 out. 1940, p. 9. MVL, L09-029A.

DOWNES, Olin. Good-Will Tour. *New York Times*, Nova York, 24 mar. 1940, p. 113.

_____. Visiting Brazilian composer discusses sources of Nationalism in Art. *The New York Times*, Nova York, 17 dez. 1944, p. X-7. Disponível em: <<http://timesmachine.nytimes.com>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

_____. Hector Villa-Lobos: visiting Brazilian composer discusses sources of nationalism in art. *The New York Times*, Nova York, 17 dez. 1944, p. X-7.

ESTUDAR a música brasileira na casa de seus próprios compositores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1941, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

ÊXITO DE músicas brasileiras em Roma. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1938, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/45883>. Acesso em: 29 jan. 2019.

FIGUEIREDO, Luiz Candido de. Será mito a fama do sr. Villa-Lobos?. *O Radical*, 30 out. 1937, p. 1-2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830399/13441>>. Acesso em: 10 jan. 2019. Cf. também MVL, L03-079B (incompleto).

GRANDES concertos sinfônicos no Municipal, sob a regência de Stokowski. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2126>. Acesso em: 27 dez. 2017.

GRIECO, Agripino. Tartarin de batuta. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 set. 1937, p. 1 e 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_03/40590>. Acesso em: 15 fev. 2018.

GUARNIERI, Camargo. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. *O Dia*, Curitiba, 23 nov. 1950, p. 5. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/092932/70836>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

HEITOR Villa-Lobos: um compositor brasileiro de valor. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1936, p. 17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/25510>. Acesso em: 18 dez. 2018.

LEOPOLDO [sic] Stokowski desembarcou poucas horas antes da estreia no Municipal. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1940, s. p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/2751>. Acesso em: 27 dez. 2017.

LORD WELLINGTON (pseud.). O Brasil em face do mundo. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 29 maio 1949, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_13/45838>. Acesso em: 18 fev. 2019.

MAIA, Jorge. Crônica da cidade. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1940, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_04/3979>. Acesso em: 28 dez. 2017.

MENDES, José Guilherme. Villa-Lobos acusa: “quiseram transformar minha obra num meio de propaganda fascista”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 maio 1948, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/43751>. Acesso em: 20 fev. 2018. A matéria também está disponível na coleção de livros de recortes de periódicos do Museu Villa-Lobos. Ver MVL, L22-041K.

NASSER, David. Adeus de Silvio Caldas. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ed. 39, 1953. Disponível em: <bdigital.bn.br>. Acesso em: 23 dez. 2017.

NOSSOS ARTISTAS no estrangeiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1938, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/45695>. Acesso em: 29 jan. 2019.

O MAESTRO Francisco Mignone na Alemanha. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1938, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/35245>. Acesso em: 29 jan. 2019.

O MAESTRO Mignone realizará um concerto no dia 19. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 maio 1937, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/40132>. Acesso em: 1 fev. 2018.

O MAESTRO Mignone vai reger dois concertos da Orquestra Filarmônica de Berlim. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1937. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/30536>. Acesso em: 20 jan. 2018.

O MAESTRO Stokowski chegou ontem pelo ‘Uruguai’. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1940. MVL, L11-060K.

PEPPERCORN, Lisa. Brazilian reaction to visitors. *New York Times*, Nova York, 3 nov. 1940.

_____. Stokowski and orchestra in Brazil. *New York Times*, Nova York, 1 set. 1940. Disponível em: <<https://nyti.ms/2EuokCJ>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

POR QUE não foram irradiados os concertos de Stokowski. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1940, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/2765>. Acesso em: 28 dez. 2017.

PINTO, Ricardo. Pajés em pelo cantando sambinhas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 out. 1940, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/3232>. Acesso em: 28 dez. 2017.

REGRESSOU da Alemanha o maestro Mignone. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1937, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/40651>. Acesso em: 18 fev. 2018.

RETURN in triumph. *Time*, Nova York, 30 set. 1940, p. 72. Disponível em: <<http://time.com/vault/issue/1940-09-30/page/74/>>. Acesso em: 10 maio 2018.

STOKOWSKI acusado de simpatizar com os comunistas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1940, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/988>. Acesso em: 28 dez. 2017.

STOKOWSKI e a “All American Youth Orchestra”. *Diário de Notícias*, 8 ago. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2384>. Acesso em: 28 dez. 2017.

STOKOWSKI partirá a 26 de Nova York. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1940, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/2549>. Acesso em: 29 dez. 2017.

TOSCANINI e sua orquestra. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1940, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/2087>. Acesso em: 29 dez. 2017.

UMA HONROSA distinção da Alemanha ao Brasil. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1937, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_06/12118>. Acesso em: 28 jan. 2018.

[Artigo sem título e autoria]. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1940, ed. vespertina, p. 3. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

[Artigo sem título e autoria]. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 set. 1940, ed. vespertina, p. 2. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 6 jan. 2018.

VI – Cartas, telegramas, memorandos, ofícios e bilhetes citados

Carta da All-American Youth Orchestra (assinada por Michael Myerberg) para Heitor Villalobos. Nova York, 18 out. 1940. MVL, Col. Correspondência, cód. MVL 2008-17A-0064.

Carta da All-American Youth Orchestra (assinada por Michael Myerberg) para Heitor Villalobos. Nova York, 21 jan. 1941. MVL, Col. Correspondência, cód. MVL 2008-17A-0066.

Carta da All-American Youth Orchestra (assinada por Michael Myerberg) para Heitor Villalobos. Nova York, 25 jan. 1941. MVL, Col. Correspondência, MVL 2008-17A-0067.

Carta da All-American Youth Orchestra (assinada por Leopold Stokowski) para Heitor Villalobos, Nova York, 20 jul. 1940. MVL, Correspondência, cód. MVL 2008-17A-0063.

Carta de Antônio de Sá Pereira, diretor da Escola Nacional de Música, para Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 8 nov. 1940. MVL, Correspondência, pasta Ministério da

Educação e Saúde 1, n. 2008-17-0003. Documento original do CPDOC/FGV, com cópia para consulta no MVL.

Carta de Armando Vidal para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 6 maio 1939. MVL, Correspondência, pasta Brazil's Representation at the New York World's Fair 1, FE 3545.

Carta de Armando Vidal para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 10 ago. 1939. MVL, Correspondência, pasta Brazil's Representation at the New York World's Fair 1, FE 1574.

Carta de Armando Vidal para a Superintendência do Comissariado Geral da Feira de Nova York (Ministério do Trabalho, Rio de Janeiro), Nova York, 30 maio 1939. MVL, Correspondência, pasta Brazil's Representation at the New York World's Fair 1, FE 3254.

Carta de Arnaldo Estrella para Heitor Villa-Lobos. Praga, 15 jun. 1948. MVL, Correspondência, pasta Arnaldo Estrella, FE 3752.

Carta de Carleton Sprague Smith para Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 5 abr. 1943. MVL, Correspondência, pasta Carleton Sprague Smith, FE 105.

Carta de Carleton Sprague Smith para Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 17 maio 1943. MVL, Correspondência, pasta Carleton Sprague Smith, FE 1568.

Carta de Carleton Sprague Smith para Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 15 set. 1943. MVL, Correspondência, pasta Carleton Sprague Smith, FE 1560.

Carta de Carleton Sprague Smith para Villa-Lobos, São Paulo, 18 nov. 1943. MVL, Correspondência, pasta Carleton Sprague Smith, FE 1559.

Carta de Charles Seeger para Russell Pierce, coordenador de assuntos interamericanos da Motion Picture Society for the Americas, Washington (DC), 13 nov. 1944. Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 270.

Carta de Cirilo Grassi Diaz (diretor do Teatro Colón) para Heitor Villa-Lobos, 19 mar. 1923. MVL, Correspondência, cód. FE 3706.

Carta de Claudio Santoro para Heitor Villa-Lobos, Leipzig (Alemanha Oriental), 20 set. 1957. MVL, Correspondência, pasta Cláudio Santoro, FE 4172.

Carta de Donga (Ernesto dos Santos) para Heitor Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 29 jul. 1940. MVL, Col. Correspondência, cód. FE 1558.

Carta de Gastón Talamón para Villa-Lobos, [c. 1947]. MVL, Correspondência, cód. FE 1611.

Carta de Heitor Villa-Lobos para Armando Vidal, Rio de Janeiro, 9 fev. 1939. MVL, Correspondência, pasta Brazil's Representation at the New York World's Fair 1, FE 3244.

Carta de Heitor Villa-Lobos para John W. Beattie, Rio, 30 de maio de 1944. Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 291.

Carta de Heitor Villa-Lobos para Leopold Stokowski, 16 jul. 1940. MVL, Correspondência, cód. FE 1452-7.

Carta de Heitor Villa-Lobos para Olin Downes, Rio de Janeiro, 24 maio 1944. Apud TACUCHIAN, M. F. G., op. cit., v. 2 (anexos), p. 288.

Carta de Hugo de Macedo (Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores) para Heitor Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 21 maio 1947. MVL, Correspondência, Pasta Ministério das Relações Exteriores, FE 3742.

Carta de John Beattie para Villa-Lobos, Evanston, 16 jun. 1944. Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 291.

Carta de Leopold Stokowski para Heitor Villa-Lobos, 3 jul. 1940. MVL, Correspondência, cód. FE 1452-12.

Carta de Lincoln Kirstein para Carleton Sprague Smith, Buenos Aires, s. d., recebida em 17 jul. 1944. Apud: TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 238.

Carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para Vasco Mariz, Paris, 10 fev. 1951. MVL, Correspondência, pasta Vasco Mariz, MVL 2008-17A-0263.

Carta de Moniz de Aragão para Heitor Villa-Lobos, Berlim, 7 maio 1936. MVL, Correspondência, sem cód.

Carta de Moniz de Aragão para Heitor Villa-Lobos, Berlim, 30 maio 1936. MVL, Correspondência, pasta Legação do Brasil [Alemanha], cód. FE 2488.

Carta de Olin Downes para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 27 fev. 1947. MVL, Correspondência, pasta Olin Downes, FE 3758.

Carta de Olin Downes para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 8 maio 1939. MVL, Correspondência, pasta The New York Times, MVL 78.17B.15E.

Carta de Olin Downes para Heitor Villa-Lobos, Nova York, 15 maio 1954. MVL, Correspondência, pasta Olin Downes, MVL 78.17B.14E.

Carta da Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (assinada por Dr. Diettrich) para Heitor Villa-Lobos, Berlim, 27 maio 1936. MVL, Correspondência, pasta Reichs-Rundfunk-Gesellschaft.

Carta de Walter Burle Marx para Armando Vidal, Nova York, 19 jan. 1939. MVL, Correspondência, pasta Brazil's Representation at the New York World's Fair 1, FE 1756.

VII – Documentos do Arquivo Histórico do Itamaraty citados

VII-A – Memorandos e ofícios (por data)

Memorando, 12 out. 1945. Índice: Propaganda da música brasileira no exterior. Cód. 540.86. AHI-RJ, Divisão Cultural (1936-1945), loc. 135/5/5.

Mem., 27 jun. 1946. Índice: Boletim latino-americano de música. 640.36 (20). AHI-RJ, loc. 135/5/8.

Memorando s. n., 30 jul. 1946. Índice: Propaganda da música brasileira no exterior. AHI-RJ, loc. 135/5/8.

Memorando n. 295, 12 ago. 1946. Índice: Propaganda da música brasileira no exterior. 540.36. AHI-RJ, loc. 135/5/8.

Memorando n. 309, 28 ago. 1946. Índice: Atividade da Divisão Cultural no período do governo do General Dutra. 352.131. AHI-RJ, loc. 136/5/8.

Memorando n. 323, 10 set. 1946. Índice: Propaganda da música brasileira no exterior. 540.36 (00). AHI-RJ, loc. 135/5/8.

Mem. 342, 1 out. 1946. 540.36 (22). Índice: Remessa de músicas para Nova York. AHI-RJ, loc. 135/5/8.

Memorando n. 348, 7 out. 1946. Índice: Representação de Lo Schiavo, de Carlos Gomes, no Scala de Milão. 540.34 (96). AHI-RJ, loc. 135/5/8.

Mem. 372, 7 nov. 1946. Índice: Concertos de obras de Villa-Lobos na Itália. 540.36 (96). AHI-RJ, loc.135/5/8.

Memorando n. 376, 14 nov. 1946. Índice: Remessa dos originais de Carlos Gomes para o Museu Imperial, em Petrópolis. 540.36 / 541.3. AHI-RJ, loc. 135/5/8.

Memorando n. 382, 27 nov. 1946. Índice: Biografia de Villa-Lobos. 406.

Memorando n. 26, 6 fev. 1947. Monografias sobre música brasileira. 540.36. 135/5/9.

Memorando n. 100, 10 maio 1947. Índice: Monografias sobre música brasileira. 540.36. AHI-RJ, loc. 135/5/9.

Memorando n. 147, 8 jul. 1947. 540.36. AHI-RJ, loc. 135/5/9.

Mem. 57, 24 jan. 1948. 542.63 (85) / 540.36 (85). Índice: Concessão de auxílio à pianista brasileira Ana Stela Schic. AHI-RJ, loc. 135/5/10.

Mem. 123, 25 fev. 1948. Índice: Subvenções concedidas pela DCI. 542.63 (85). AHI-RJ, loc. 135/5/10.

Mem. 24, 8 jan. 1949. Índice: Remessa de partituras. 540.36 (22) / 540.36 (85). AHI-RJ, loc.135/5/11.

Mem 68, 17 mar. 1950. Reservado. Índice: Relatório final. 352.131. AHI-RJ, loc. 135/5/12.

Mem. 95, 8 maio 1950. 542.6 (22) / 312.4. Índice: O trabalho cultural do Consulado em Los Angeles. AHI-RJ, loc. 135/5/12.

Mem. 124, 13 jun. 1950. Índice: O novo Ministro na Suécia, Ferreira Braga, no que diz respeito à Divisão Cultural. 542.6 (78). 312.4. AHI-RJ, loc. 135/5/12.

Mem. 145, 10 jul. 1950. Índice: Pedido de passaporte especial. 511.11 / 7 (42) (22) 02. AHI-RJ, loc. 135/5/12.

Mem. 27, 13 fev. 1951. Índice: Auxílio de viagem. 540.36 (600). AHI-RJ, loc. 135/5/13.

Ofício DCI/642.64(85)(42), 15 abr. 1953. Índice: Convite a Marcel Beaufiles para vir ao Brasil. AHI-RJ, Diversos no Exterior, loc. 119/1/7.

Mem. 298, 3 out. 1956. Índice: Emprego da verba em dólares para auxílio a estudantes brasileiros no exterior. 542.63 (00) e 542.6 (00). AHI-RJ, loc. 135/5/16.

Mem. 276, 5 out. 1956. Índice: Seminário da ONU sobre “Problemas das Sociedades Multirraciais”. 602(04). AHI-RJ, loc. 135/5/16.

Mem. 371, 19 set. 1958. Índice: Verba de ‘Intercâmbio Cultural’. 542.6 (00). AHI-RJ, loc. 136/1/1.

Mem 55, 23 fev. 1959. Índice: Difusão da música brasileira no exterior. 540.36(00). 300/1/3. AHI-RJ, loc. 136/1/2. Grifo meu.

Mem. 233, 14 ago. 1959. Índice: Exposição do livro brasileiro em Praga. 642.961(80e). AHI-RJ, loc. 300/1/3.

Mem. 305, 24 set. 1959. Índice: Passaporte especial Nelson José Pinto Freire (Nelson Freire). 511.11 / 542.63(82). AHI-RJ, loc. 300/1/3.

Mem. 327, 1 out. 1959. Passaporte especial Arthur Moreira Lima Junior. 511.11 / 542.63(85). AHI-RJ, loc. 300/1/3.

Mem. 390, 18 nov. 1959. Índice: Programa cultural Brasil-Polônia. 542.6 (72). AHI-RJ, loc. 300/1/3.

VII-B – Relatórios e discursos (por data)

Discurso proferido por Moniz de Aragão, Ministro do Brasil em Berlim, por ocasião da inauguração do Instituto para Portugal e Brasil, na Universidade de Berlim. AHI-RJ, Legação do Brasil em Berlim, 1936.

Relatório da Missão Cultural ao Uruguai, endereçado ao ministro das Relações Exteriores Oswaldo Aranha. Rio de Janeiro, 18 jul. 1939. AHI-RJ. Diversos no Exterior. Missões e Comissões. Missão Cultural Brasileira no Uruguai. Rec. e Exp. 1939. 119/3/12.

Relatório da Divisão Cultural – Ano de 1946. AHI-RJ, loc. 135/5/9.

Relatório da Divisão Cultural – 1955. Sem número. Loc. 135/5/15. Item Discos e Partituras.

Relatório das atividades da Divisão Cultural durante a gestão do embaixador Samuel de Souza Leão Gracie [sem data]. AHI-RJ, loc. 136/5/8.

VIII – Fontes diversas citadas

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: FTD, 2012.

BEATTIE, John W.; CURTIS, Louis Woodson. South American music pilgrimage. V. Brazil. *Music Educators Journal*, vol. 28, n. 6 (maio-jun., 1942).

FREYRE, Gilberto. *Americanidade e latinidade da América Latina e outros textos afins*. Org. Edson Nery da Fonseca. Brasília: Ed. UnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

HANDS across the air. *Music Educators Journal*, vol. 28, n. 6 (maio-jun., 1942).

Memorando de Gustavo Durán para Henry Allen Moe, com cópia para Aaron Copland, 27 ago. 1941, apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 243.

Memorando de Raymond McKelvey, do Southern California Coordination of Inter-American Affairs (SCCIAA), para Walter Hecht, 21 dez. 1944. Apud TACUCHIAN, Maria de Fátima, op. cit., v. 2 (anexos), p. 278.

MINUTES of meeting, 04 set. 1941, Copland Collection, 355/11, Library of Congress.

MVL, Coleção “Outros Documentos Textuais”, pasta 25, HVL 04.07.01.

SEEGER, Charles. Inter-american relations in the field of music. *Music Educators Journal*, vol. 27, n. 5 Mar-Apr., 1941, pp. 17-18 e 64-65.

_____. Music as a factor in Cultural Strategy in America. *Bulletin of the American Musicological Society*, n. 3, Apr., 1939, pp. 17-18.

SLONIMSKY, Nicolas. *Dear Dorothy: letters from Nicolas Slonimsky to Dorothy Adlow*. Rochester, EUA: Electra Slonimsky Yourke/University of Rochester Press, 2012.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Olívia Purisco. *Memórias de Arquivo: o acervo como museu*. UFMG. Disponível em: <http://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/ic/abreu_2005.htm> Acesso em: 24 ago. 2015.

ABREU, Regina. Apresentação. In: CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos/CEOM, 2006.

ALBIERI, Sara. História Pública e consciência histórica. In: ALMEIDA, Juniele Rabelo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

ALMEIDA, Juniele R.; ROVAI, Marta (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972 [1928].

ANDRADE Muricy. Site da Academia Brasileira de Música. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=randrade-muricy&id=100>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

APPIAH, Kwame Anthony. Patriotas cosmopolitas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 36, [s. p.], fev. 1998.

APPLEBY, David. *Heitor Villa-Lobos: a life (1887-1959)*. Lanham (EUA): Scarecrow Press, 2002.

ARAÚJO, Tonny. Os primórdios do Jazz no Brasil: as primeiras *Jazz-bands* no movimento de modernização nacional. *Música e Sociedade*, São Paulo, 21 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.musicaesociedade.com.br/jazz-no-brasil>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

ARCANJO JR., Loque. A correspondência entre Heitor Villa-Lobos e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais entre os anos 1930 e 1940. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos: novos desafios interpretativos*. Paulo de Tarso Salles ... [et al.] (orgs.). São Paulo: ECA-USP, 2017

_____. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2013.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000215.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

ASTER, Misha. *The Reich's Orchestra: The Berlin Philharmonic (1933-1945)*. Oakville, Canadá: Mosaic Press, 2012.

AVELAR, Idelber. Teorias da mídia: de Frankfurt a Jesús Martín-Barbero. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 2018, blog “Estado da Arte”. Disponível em:

<<http://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/teorias-da-midia-de-frankfurt-a-jesus-martin-barbero/>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

AZEVEDO, Cecília. *Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2007.

BARBOSA, Marialva. *Imprensa, poder e público*. Niterói, RJ. Tese de Doutorado em História, UFF, 1996.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. In: VASCONCELLOS, Eliane (org.). *Lima Barreto: obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

BASTOS, Cristiano. O tio Sam extraviou a nossa batucada. *Rolling Stone*, São Paulo, ed. 74, nov. 2012. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-74/o-tio-sam-extraviou-nossa-batucada>>. Acesso em: 8 jan. 2018.

BELCHIOR, Pedro. A música brasileira em torno da Feira Mundial de Nova York (1939-1940): Villa-Lobos e o pan-americanismo musical. In: AUGUSTO, Antonio J.; BARRENECHEA, Lúcia; AMORIM, Humberto et. al. (orgs.) *Anais do II Simpósio Nacional Villa-Lobos: práticas, representações e intertextualidades*, 07 a 10 de novembro de 2016, 54º Festival Villa-Lobos. Rio de Janeiro: PPGM/UFRJ, 2017, pp. 131-145.

_____. Arminda em fragmentos. In: LADEIRA, Márcia e BELCHIOR, Pedro (orgs.). *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/IBRAM/MinC, 2012, pp. 27-39.

_____. *Tristes subúrbios: literatura, cidade e memória em Lima Barreto (1881-1922)*. Niterói: Eduff, 2017.

_____; ANTUNES, Anderson. Presença de Arminda: processos de construção da memória no Museu Villa-Lobos (1956-1985). *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2011, pp. 51-74.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETHELL, Leslie. Prefácio: Gerson Moura (1939-1992). In: MOURA, Gerson. *Relações exteriores do Brasil (1939-1950): mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial*. Brasília: FUNAG, 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOMENY, Helena M. B (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

BOMFIM, M. *A América latina: males de origem* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008 [1905]. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, pp. 183-191.

BURKHOLDER, J. Peter. Music of the Americas and historical narratives. *American music*, v. 27, n. 4, dez./mar. 2009, pp. 399-423.

BUSCACIO, Cesar Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Quorum, 2009.

CARVALHO, Aline; FUNARI, Pedro Paulo. Museu e identidade nacional: reflexões e propostas. *Anais da III Semana Nacional de Museus na Unifal-MG*. IX Semana Nacional de Museus. 2011, p. III.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas, in: *Anais do III Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, 23 a 25 maio 2007. Disponível em: <http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre_1_politicas_culturais_no_brasil_balanco_e_perspectivas.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2016.

_____. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009, formato *e-book* Kindle

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. 1ª ed. Atualizada. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

CASTRO, Ruy. *Carmen, uma biografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

CELESTIN, Roger; DALMOLIN, Eliane. *France from 1851 to the present: Universalism in crisis*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2007.

CERTEAU, Michel. Relatos de espaço. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos/CEOM, 2006.

CHAUI, Marilena de Souza. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHERNAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.

CONTIER, Arnaldo D. *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Livre Docência). 2 vols. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

_____. Villa-Lobos: o selvagem da modernidade. *Revista de História*, São Paulo, n. 135, v. 1, pp. 101-119, 1996.

CORREA, Salatiel Soares. “Algo deve mudar para que tudo continue como está”. *Revista Bula* [ed. eletrônica]. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/552-algo-deve-mudar-para-que-tudo-continue-como-esta/>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. “*Não tá sopa*”: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930 [ebook]. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: a luta por um país soberano. Rio de Janeiro: Prefeitura do Município do Rio de Janeiro (Cadernos da Comunicação; Série Memória), 2006.

DUCLOS-ORSELLO, Elizabeth. Shared authority: the key to museum education as social change. *Journal of Museum Education*, vol. 38, n. 2, July 2013, pp. 121-128.

DUMONT, Juliete e FLÉCHET, Anaïs. “Pelo que é nosso!”: a diplomacia cultural brasileira no século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 203-221, 2014.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

EGG, André Acastro. A Carta Aberta de Camargo Guarnieri. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 1, jan./dez. 2006, pp. 1-12.

_____. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri, 1923-1945*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

_____. Modernismo musical e colaboração internacional na Política da Boa Vizinhança. *Baleia na Rede – Estudos em arte e sociedade*, n. 10, v. 1, p. 62-81, 2013.

ENCICLOPÉDIA do Instituto Piano Brasileiro, verbete Anna-Stella Schic. Disponível em: <<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Anna-Stella-Schic>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

ENNE, Ana Lucia S. Memória, identidade e imprensa em uma perspectiva relacional. *Fronteiras - estudos midiáticos*, v. 6, n. 2, p. 101-116, 2004.

FAUSTO, Boris e DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FELICÍSSIMO, Rodrigo Passos. *Estudo interpretativo da técnica composicional Melodia das Montanhas, utilizadas nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia n. 6 de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP (Tese de Doutorado), 2014.

FERRARI, Danilo Wenseslau. 'Diretrizes': a primeira aventura de Samuel Weiner. *Revista Histórica* (do Arquivo Público do Estado de São Paulo) [online]. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao31/materia01/>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

FERREIRA, Jorge. A democratização de 1945 e o movimento queremista. In: _____ e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 13-46.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Diário de Notícias (verbete temático). *Site do CPDOC*, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

FERREIRA, Mychelyne Barros Costa. O Brasil na criação da UNESCO: 1946 a 1954. In: SUPPO, Hugo Rogelio; LESSA, Mônica Leite (orgs.). *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012, pp. 89-109

FERREIRA, Roberta Lima. Difusão cultural e projeção internacional: o Brasil na América Latina (1937-45). In: SUPPO, Hugo Rogelio; LESSA, Mônica Leite (orgs.). *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012, pp. 65-88.

FLÉCHET, Anaïs. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. *Escritos*, Rio de Janeiro, ano 5, v. 5, p. 277-256, 2011.

_____. *Jazz in Brazil: An Early History (1920s-1950s)*. *Jazz Research Journal*, Vol. 10, No 1-2, 2016.

_____. *Villa-Lobos à Paris : un écho musical du Brésil*. Paris : L'Harmattan, 2004

GACETA Musical (1928-1929) [verbete]. RIPM [online]. Disponível em: <<http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=GAM>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

GALINARI, Melliandro Mendes. *A Era Vargas no Pentagrama: dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG (Tese de Doutorado em Linguística), 2007.

GARCIA, Tania da Costa. Madame existe. *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, São Paulo, n. 9, v. 1, jul./dez. 2001. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_madame1.htm>. Acesso em: 21 dez. 2017.

_____; TOMÁS, Lia (orgs.). *Música e política: um olhar transdisciplinar*. São Paulo: Alameda, 2013.

GARCIA, Paulo Vinícius dos Santos. “*Caos em lugar de música*”: Dmitri Shostakovich, Heitor Villa-Lobos e a relação entre arte e política em regimes autoritários do século XX. Brasília: Instituto Rio Branco/MRE (Dissertação de Mestrado), 2008.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

GIENOW-HECHT, Jessica. *Sound diplomacy: music and emotions in transatlantic relations, 1850-1920*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand/Difel, 1991.

_____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMES, Angela Maria de Castro (org). *O ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Ed. FGV; Bragança Paulista: EDUSF, 2000.

GONÇALVES, Maria das Graças Reis. *Villa-Lobos, o educador: canto orfeônico e Estado Novo*. Niterói: Instituto de História/Universidade Federal Fluminense (Tese de Doutorado), 2017.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, vol. 1. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial. Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo, Marco Zero/CNPq, 1990.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, Rio de Janeiro, n. 9, vol. 1, p. 81-108, 2003.

_____. *Heitor Villa-Lobos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

_____. *Heitor Villa-Lobos*. 2ª ed. Curitiba: Parangolé, 2009.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora, in: RUTHERFORD, Jonathan (org.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990, pp. 222-37.

HARDMAN, Francisco Foot. Pan-américa: da utopia ao desencanto. *O Estado de S. Paulo*, 8 abr. 2007, p. 154.

HARTMANN, Ernesto. Claudio Santoro e o II Congresso de Compositores Progressistas de Praga. Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. *XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Rio de Janeiro, 8 a 10 nov. 2010, pp. 460-468.

HESS, Carol A. *Representing the good neighbor: music, difference, and the Pan American dream*. New York: Oxford University Press, 2013. 324 páginas. Versão em PDF.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLOWAY, T.H. *Imigrantes para o café*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAZZ-BAND Acadêmica [verbete]. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* [online]. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/jazz-band-academica/dados-artisticos>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas*. 2ªed. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006, p. 93-106.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez, 2001.

KETTLE, Martin. An American life. *The Guardian* [versão online], Londres, 14 maio 2003. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2003/may/14/classicalmusicandopera.artsfeatures>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa. In: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2006, p. 305-327.

LABRES FILHO, Jair Paulo. “*Que jazz é esse?*”: as *jazz-bands* no Rio de Janeiro na década de 1920. Niterói: Instituto de História/Universidade Federal Fluminense (Dissertação de mestrado), 2014.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do (org.). *O Boi no Telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas, Papirus, 1986.

LIDDINGTON, Jill. O que é história pública. In: ALMEIDA, Juniele R.; ROVAI, Marta (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. ‘*Suíte Popular Brasileira*’ na trajetória de Villa-Lobos: “arte”, “povo” e uma “suíte” à brasileira. Curitiba: UFPR (Dissertação de Mestrado), 2017.

LORIGA, Sabrina. *O pequeno X: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MACIEL, Laura Antunes. *A nação por um fio: caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

_____. Colecionando memórias, produzindo patrimônios: percursos, momentos e re-apropriações das coleções Mário de Andrade. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; RAMOS, Alcides Freire (orgs.). *Nas Veredas da História: itinerários e transversalidades da cultura*. 1ª ed. Uberlândia: Ed. UFU, 2012, p. 122-147.

MARIZ, Vasco. *Nos bastidores da diplomacia: memórias diplomáticas*. Brasília: FUNAG, 2013.

MANSILLA, Silvina Luz. El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones, in: LEIVA, Alberto David (coord.). *Los días de Alvear*. Buenos Aires, Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro, tomo 1, 2006, p 313.

_____. Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 16, 2007, p. 42-53.

_____. La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década 1912-1921. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, ano XVIII, n. 18, Buenos Aires, 2003, pp. 19-38.

MARÈS, Antoine & FLÉCHET, Anaïs. Introduction. *Relations internationales*, Paris, n. 155, p. 3-9, mar. 2013.

MARIZ, Vasco. Recordar Eurico Nogueira França. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 375-380, Jul./Dez. 2012, p. 375-6.

MAZILÃO FILHO, Ageu Quintino. *A política pública educacional de Simón Rodríguez para Peru e Bolívia (1824-1854)*. Belo Horizonte: Faculdade de Educação/UFMG (Tese de Doutorado), 2017.

MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MICELI, Sérgio (org.). *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

MIGNOLO, Walter. *La Idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A., 2007.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Quando poderemos ler nosso livro? Villa-Lobos e sua formação musical entre cartas e (auto)biografia. In: *VII Congresso Brasileiro de História da Educação*, 2013, Cuiabá. VI Congresso Brasileiro de História da Educação. Campinas: SBHE, 2013.

_____. *Polifonias políticas, identitárias e pedagógicas: Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas*. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, 2015.

MORAIS, Fernando. *Olga*. 17ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. O Estilo indígena de Villa-Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicos indígenas. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 27, p. 29-37, jun. 2013.

MOURA, Gerson. *Relações exteriores do Brasil (1939-1950): mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial*. Brasília: FUNAG, 2012.

_____. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NASCIMENTO, Guilherme. *Música menor: a avang-garde e as manifestações menores na música contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

NATIONAL Youth Administration. *Roosevelt Institute* (website). Disponível em: <<http://rooseveltinstitute.org/national-youth-administration/>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. *A missão cultural brasileira no Uruguai: a construção de um modelo de diplomacia cultural do Brasil na América Latina (1930-1945)*. São Paulo, 2015. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam), 2015.

NETO, Lira. *Getúlio (1930-1945): do governo provisório à ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

NEVES, José Maria. *Música brasileira contemporânea*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

O'DONNELL, Julia. "They said I came back Americanized": cosmopolitanism and mediation in the trajectory of Carmen Miranda. *Ateliers d'anthropologie* [Online], n. 41, 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ateliers/9759>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

OJA, Carol J. *Making music modern: New York in the 1920s*. Nova York: Oxford University Press, 2000.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

ONDINA Ribeiro Dantas. *Site Toponímia Insulana*, Rio de Janeiro, s. d. Disponível em: <http://www.toponimiainsulana.com.br/ondina_ribeiro_dantas.html>. Acesso em: 21 dez. 2017.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem, poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

OS OITO Batutas [verbete]. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* [online]. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/oito-batutas/dados-artisticos>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

PARADA, Maurício. Som da nação: educação musical e civismo no Estado Novo (1937-1945). *Alceu*, v. 9, n. 18, pp. 174-185, jan./jun. 2009.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História* (São Paulo), v. 22, n. 1, pp. 81-113, 2003.

_____. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo, Boitempo, 1999.

_____. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Tese (Doutorado em História), PUC/SP, 2005.

PATYKULA, John. A look at the 1956 premiere of Villa-Lobos' immortal 'Concerto for Guitar', performed by Andrés Segovia. *Classical Guitar* [online]. Disponível em: <<http://classicalguitarmagazine.com/a-look-at-the-1956-premiere-of-villa-lobos-immortal-concerto-for-guitar-performed-by-andres-segovia/>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

PAZ, Ermelinda. *Villa-Lobos, o educador*. Brasília: Inep, 1989, p. 98 (Prêmio Grandes Educadores Brasileiros, 1988).

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

_____. Uma República musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*, Anpuh, Natal, 22 a 26 jul. 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364696506_ARQUIVO_UmaRepublicaMusical-AvelinoRomero.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2018.

PERNET, Corinne A. “Pela genuína cultura das Américas”: folclore musical e política cultural do pan-americanismo, 1933-1950. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 17-49, jan./jun. 2014.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.

PESCATELLO, Ann M. *Charles Seeger: a life in American music*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.

PORTO, Sergio. *Pequena história do jazz*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação/Ministério da Educação e Cultura, 1953.

PRADO, Maria Emília. Intelectuais e identidade ibero-americana no alvorecer do século XX. Algumas considerações. *História Actual Online*, 39 (1), 2016, p. 131-140.

ROOT, Deane L. The Pan American Association of Composers (1928-1934). *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*, Vol. 8 (1972), pp. 49-70.

ROSS, Alex. *Escuta só: do clássico ao pop*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

_____. *The rest is noise: listening to the twentieth century*. Nova York: Picador, 2008 [arquivo digital em formato *epub*].

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: desafiando a teoria e análise. *IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto: interseções de teoria e análise [anais eletrônicos]*, 2012. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/382567/mod_resource/content/1/Villa-Lobos_-_desafiando_a_teorica_e_analise_\(SALLES_2012\)_versao_Anais-1.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/382567/mod_resource/content/1/Villa-Lobos_-_desafiando_a_teorica_e_analise_(SALLES_2012)_versao_Anais-1.pdf)>. Acesso em: 28 jan. 2018.

_____. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

SAMUEL, Raphael. “Teatros de memória”. *Projeto História*, São Paulo, Educ, n. 14, fev. 1997.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro (orgs.). *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SILVA, Wilton Carlos Lima da. Biografias: construção e reconstrução da memória. In: *Fronteiras*. Dourados, MS, v. 11, n. 20, jul. / dez. 2009. pp. 151-166.

SMITH, Richard Cândida. Érico Veríssimo, um embaixador cultural nos Estados Unidos. *Tempo*, Niterói, v. 19, n. 34, p. 147-173, jun./2013.

STALLINGS, Stephanie N. *Collective difference: The Pan-American Association of Composers and Pan-American Ideology in Music, 1925-1945*. Tese (Doutorado). Miami: College of Music/Florida State University, 2009

TACUCHIAN, M. F. G. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese (doutorado). 222 fls. São Paulo: FFLCH/USP, 1998.

THOMPSON, Daniela. Stokowski caçado. *Musica Brasiliensis* [website]. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Stokowski_Cacado.htm>. Acesso em: 29 dez. 2017. TOTA, Antonio Pedro. *O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

TORELLY, Luiz Philippe Peres. O turista aprendiz e o patrimônio cultural. In: ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. *The seduction of Brazil: the Americanization of Brazil during the World War II*. 1a ed. Austin: University of Texas Press, 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade & autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: Ed. É Realizações, 2014 [1971].

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo do nacional-estatismo*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 145-180.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *Aquarela musical das Américas: projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939-1945)*. 2015. 326 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

VELOSO, Caetano. Carmen Miranda Dada. Disponível em: <tropicalia.com.br/leituras-complementares/carmen-miranda-dada>. Acesso em: 25 dez. 2017.

VERÍSSIMO, Erico. *Gato preto em campo de neve*. 23ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VILLA-LOBOS, sua obra [catálogo]. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/IBRAM/MEC, 2010, p. 68. Disponível em: <<http://museuvillalobos.org.br/bancodad/index.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

WAIZBORT, Leopoldo. Villa-Lobos e seus índios. In: BELCHIOR, Pedro; LADEIRA, Márcia (orgs.). *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Museus/Museu Villa-Lobos, 14 vol., 2012, pp. 137-143.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983

_____. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Ciência e Tecnologia, 1972.

_____. *O som e o sentido*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

_____. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, n. 157, jul./dez. 2007, pp. 55-72. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022050004>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

WOLKOWICZ, Vera. *Música de América: estudio preliminar y edición crítica*. Buenos Aires: Editorial Teseo/Ediciones Biblioteca Nacional, 2012.

ZANON, Fábio. *Folha explica Villa-Lobos*. São Paulo: Ed. Folha da Manhã, 2009.