HENRIQUE DRACH

A RABECA DE JOSÉ GERÔNCIO: LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO – MÚSICA, FOLCLORE E ACADEMIA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em História

Orientador: Prof. Guilherme Pereira das Neves

NITERÓI
2011

SUMÁRIO

RELAÇÃO DE FIGURAS NO TEXTO III
RELAÇÃO DE ANEXOS AOS CAPÍTULOS V
RELAÇÃO DE ANEXOS COMPLEMENTARES X
RESUMO XI
ABSTRACT XII
INTRODUÇÃO 1
CAPÍTULO 1 - A FORMAÇÃO DE LUIZ HEITOR 13
1.1 Começos 13
1.2 O Colégio Anchieta em Friburgo 16
1.3 Ecos da guerra 30
1.4 Bravo mundo novo 45
1.5 Volta à música 56
1.6 Caminhos profissionais 63
CAPÍTULO 2 - LUIZ HEITOR NO CONTEXTO DO PANAMERICANISMO 77
2.1 Nas Asas da Panam 77
2.2 A Legitimação do folclore no Brasil 101
2.3 A Escola de Música 116
2.4 Contatos Americanos: Lomax, Seeger & Cia 135
CAPÍTULO 3 - AS PESQUISAS DE LUIZ HEITOR 165
3.1 Os Preparativos 165
3.2 As Condições de trabalho 174
3.3 Orçamentos & Custos 189
3.4 Vozes Paralelas 197
CAPÍTULO 4 - AS VIAGENS DE LUIZ HEITOR 223
4.1 Goiás 223
4.2 Ceará 243
4.3 Minas Gerais 256
4.4 Rio Grande do Sul 275
CONCLUSÕES 308
FONTES 317
BIBLIOGRAFIA 321

RELAÇÃO DE FIGURAS NO TEXTO

Figura I	José Gerôncio de Oliveira, o mendigo rabequeiro, 1944. Foto de Luiz Heitor. CPF - EM/UFRJ	3
Figura 3.1	Modelo de "ficha de informador": Imagem extraída de Constantin Brăiloiu	212
Figura 3.2	Modelo de ficha catalográfica da ENM: Imagem extraída de Luiz Heitor	213
Figura 3.3	2º Modelo de ficha catalográfica da ENM: Imagem extraída de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	214
Figura 3.4	Mapa do Brasil mostrando as áreas definidas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: Imagem do The Grove Dictionary of Music and Musician	222
Figura 4.1	Micuim e Chico Onça, Goiânia, GO: Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	236
Figura 4.2	Bráulio Moreira de Melo e Sebastião Galdino. Violão e viola. Goiânia, GO. Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	237
Figura 4.3	Congo. Goiânia, GO, junho de 1942. Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	239
Figura 4.4	Adolfo Mariano, Goiânia, GO. Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	240
Figura 4.5	Adolfo Mariano com seu grupo, Goiânia, GO: Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	241
Figura 4.6	Instrumento do violeiro Adolfo Mariano, junho de 1942, Goiânia, GO. Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	243
Figura 4.7	Trajetória percorrida por Nogueira França da cidade do Rio de Janeiro à Fortaleza, Ceará: via férrea, fluvial e rodoviária.	247
Figura 4.8	Trabalhos de gravação, Cego Ferreirinha e acompanhantes, Fortaleza, CE. Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	250
Figura 4.9	Cego Sinfrônio, Fortaleza, CE. Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	253
Figura 4.10	Boi de Reis, Itapipoca, CE. Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	255
Figura 4.11	Foto de Diamantina, MG. Autor desconhecido. CPF - EM/UFRJ	258
Figura 4.12	Antônio Félix Veloso, vulgo Aprígio, Diamantina, MG. Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	265
Figura 4.13	Cadeia de Diamantina, MG. Fevereiro 1944. CPF - EM/UFRJ	268
Figura 4.14	Diamantina, 1944. José Gerôncio de Oliveira: Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ	272

Figura 4.15 Grupo de "Marujeiros" do Rio Preto, Diamantina, MG.
Foto de Luiz Heitor: CPF - EM/UFRJ 277
Figura 4.16 Caminhonete e membros da expedição de coleta no
Rio Grande do Sul, janeiro de 1946, RS.
Foto de Mary Rowell. CPF - EM/UFRJ..... 287
Figura 4.17 Congada de Osório, RS.
Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ 290
Figura 4.18 Congada na rua, Osório, RS.
Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ..... 291
Figura 4.19 Asiladas da Pia Fundação Nossa Senhora da Aparecida,
13 de janeiro de 1946, Porto Alegre, RS.
Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ.....,,,,,,,,,,,,,,,..... 293
Figura 4.20 Trajeto percorrido pela Missão de Luiz Heitor ao
Rio Grande do Sul em 1946.
Imagem adaptada do Google..... 294
Figura 4.21 Máximo da Silva Pinto, Pinhal, RS.
Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ..... 295
Figura 4.22 Rua principal de Pinhal, RS.
Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ..... 295
Figura 4.23 Aspectos do trabalho de gravação no armazém de Seu Fábio,
Pinhal, RS. Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ..... 296
Figura 4.24 Francisco Borges dos Santos, vulgo Pelanca, Pinhal, RS.
Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ..... 297
Figura 4.25 A rua principal e gado chegando para o peso, Esmeralda, RS.
Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ..... 299
Figura 4.26 Noeli Brandão e Lorena Mondadori, Esmeralda, RS.
Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ..... 299
Figura 4.27 Waldomiro David de Oliveira e Domingos David de Oliveira,
Lagoa Vermelha, RS. Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ..... 302
Figura 4.28 Domingos David de Oliveira, Lagoa Vermelha, RS.
Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ..... 303
Figura 4.29 Luiz Lemos, Dóro Rodrigues Gonçalves e João Maria Castilhos.
Governador, Município de Aparados da Serra, RS.
Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ..... 304
Figura 4.30 Aspecto do trabalho de gravação. Governador,
Município de Aparados da Serra, RS.
Foto de Mary Rowell: CPF - EM/UFRJ..... 305

RELAÇÃO DE ANEXOS AOS CAPÍTULOS

ANEXO 1.1	Dormitório do Colégio Anchieta – Foto dos Arquivos do Colégio Anchieta.....	333
ANEXO 1.2	Foto de Ricardo Stoffels – Arquivos do Colégio Anchieta.....	334
ANEXO 1.3	Carta de Ricardo Stoffels – Arquivos do Colégio Anchieta.....	335
ANEXO 1.4	Lista dos escritos de Luiz Heitor – Colégio Anchieta 1919-1922 - Arquivos do Colégio Anchieta.....	336
ANEXO 1.5	Um Conto de Guerra – Parte I [Luiz Heitor]: 1919 Um Conto de Guerra – Parte II [Luiz Heitor]: 1919.....	338
ANEXO 1.6	Conto: Fausta Data [Luiz Heitor],1922.....	340
ANEXO 1.7	Bibliografia adotada no curso de Folclore: Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ. [CPFPA 57].....	341
ANEXO 1.8	Caricatura em jornal sobre a guerra - 1914.....	342
ANEXO 1.9	Caricatura em jornal sobre a guerra - 1914.....	343
ANEXO 1.10	Fotos do aerobus Goliath, seu interior e a tripulação do Goliath: Linha Paris – Dakar.....	344
ANEXO 1.11	Luiz Heitor de farda na banda do Colégio Anchieta. Arquivos do Colégio Anchieta.....	346
ANEXO 1.12	Carta de 31 de janeiro de 1942, de Harold Spivache endereçada a Fernando Saboya, secretário da Embaixada do Brasil em Washington. American Folklife Center da Library of Congress.....	347
ANEXO 2.1	"Black Gin and Child" – Gravura feita a partir da emblemática foto feita por John Lindt.....	348
ANEXO 2.2	Aborígenes. Fotografia de John Lindt.....	349
ANEXO 2.3	Carta de 2 de abril de 1943 de Luiz Heitor endereçada ao Sr. Diretor da Escola Nacional de Música.....	350

ANEXO 3.1 Carta de 4 de maio de 1942 de Alan Lomax para Luiz Heitor, American Folklife Center da Library of Congress..... 352

ANEXO 3.2 Relatório de despesas, datilografado, sem assinatura e data, presumivelmente de autoria de Luiz Heitor. Laboratório de. Etnomusicologia da Escola de Música da EM/UFRJ..... 353

ANEXO 3.3 Carta de 31 de janeiro de 1942, de Harold Spivacke endereçada a Fernando Saboya. American Folklife Center da Library of Congress..... 354

ANEXO 3.4 Carta de 2 de fevereiro de 1942, de Luiz Heitor endereçada a Gilbert Chase. American Folklife Center da Library of Congress…….. 355

ANEXO 3.5 Ofício datado de 15 de maio de 1942, redigido por Agnelo França, dirigido ao Ministro das Relações Exteriores. Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ..... 357

ANEXO 3.6 Memorial enviado por Luiz Heitor a Gustavo Capanema. Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ 358

ANEXO 3.7 Carta de 3 de fevereiro de 1942, de Luther H. Evans endereçada a Gustavo Capanema. American Folklife Center da Library of Congress……..……..… 361

ANEXO 3.8 Carta de 3 de fevereiro de 1942, de Gilbert Chase para Luiz Heitor. American Folklife Center da Library of Congress..... 362

ANEXO 3.9 Carta de 11 de maio de 1942, de Luiz Heitor para Dr. Harold Spivache. American Folklife Center da Library of Congress…….. 363

ANEXO 3.10 Projeto elaborado por Luiz Heitor: Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ..... 364

ANEXO 3.11 Relatório de despesas: Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ..... 365

ANEXO 3.12 Carta de 15 de setembro de 1942, de Gilbert Chase para Mr. Willian L. Schurs. American Folklife Center da Library of Congress..... 366

ANEXO 3.13 Carta de 13 de abril de 1943, de Luiz Heitor para Sr. James B. Watson. American Folklife Center da Library of Congress..... 367

ANEXO 3.14 Carta de 26 de fevereiro de 1945, de Luiz Heitor

para B.A. Botkin.
American Folklife Center da Library of Congress..... 368
ANEXO 3.15 Carta de 16 de novembro de 1944, de B.A. Botkin
para Luiz Heitor.
American Folklife Center da Library of Congress..... 370
ANEXO 3.16 Carta de 26 de novembro de 1944, de Luiz Heitor
para B.A. Botkin.
American Folklife Center da Library of Congress..... 372
ANEXO 3.17 Carta de 4 de fevereiro de 1945, de Luiz Heitor
para B. A. Botkin.
American Folklife Center da Library of Congress..... 374
ANEXO 3.18 Carta de 8 de fevereiro de 1945, de B. A. Botkin
para Luiz Heitor.
American Folklife Center da Library of Congress..... 375
ANEXO 3.19 Capa do manual de instruções do gravador Presto K.
Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ..... 377
ANEXO 3.20 Manual de instruções do gravador Presto K.
Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ..... 378
ANEXO 3.21 Manual de instruções do gravador Presto K. Laboratório de
Etnomusicologia da EM/UFRJ..... 379
ANEXO 3.22 "Instruções para a Coleta de Discos de Música Folclórica
Brasileira" organizada por Alan Lomax..... 380
ANEXO 3.23 "Instruções para Coleta de Discos de Música Folclórica
Brasileira", organizadas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.. 383
ANEXO 3.24 Carta de 21 de setembro de 1943, de Luiz Heitor
para D. Heloisa Alberto Torres. American Folklife
Center da Library of Congress……..…. 387
ANEXO 3.25 Carta de 7 de janeiro de 1944, de Luiz Heitor
para Harold Spivacke.
American Folklife Center da Library of Congress..... 388
ANEXO 3.26 Carta de 29 de janeiro de 1944, de Harold Spivacke
para Luiz Heitor.
American Folklife Center da Library of Congress..... 390
ANEXO 3.27 Carta de 9 de abril de 1946, de Luiz Heitor para
Duncan Emerich. American Folklife
Center da Library of Congress…….... 391
ANEXO 3.28 Manual de instrução do gravador RCA-Victor 392

ANEXO 3.29 Carta de 15 de janeiro de 1943, de Luiz Heitor para Harold Spivacke. American Folklife Center da Library of Congress……. 393
ANEXO 3.30 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Diário de viagem ao Ceará. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ... 395
ANEXO 3.31 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Diário de viagem ao Ceará. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ... 396
ANEXO 3.32 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Diário de viagem ao Ceará. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ... 397
ANEXO 3.33 Nota fiscal de conserto do gravador RCA Victor..... 398
ANEXO 3.34 Manual de instrução do gravador RCA Victor – 2ª página..... 399
ANEXO 3.35 Instrução de embalagem das caixas dos discos..... 400
ANEXO 3.36 Carta enviada em 20 de julho de 1942 ao Prof. Sá Pereira, então diretor da Escola Nacional de Música. Arquivo do Laboratório de Etnomusicologia, EM/UFRJ. [CPFC 28]..... 401
ANEXO 3.37 Caderno de despesas. Os diários das viagens a Goiás, Ceará e Minas Gerais. Fichário "Aquivo fotográfico" do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ..... 403
ANEXO 3.38 Caderno de despesas – página final. Fichário "Aquivo fotográfico" – Laboratório de Etnomusicologia, EM/UFRJ..... 404
ANEXO 3.39 Tabela de valores de custo de vida. Eulália Maria Lahmeyer Lobo. História do Rio de Janeiro; do capital comercial ao capital industrial e financeiro. Rio de Janeiro, IBEMEC, 1978..... 406
ANEXO 3.40 Carta de recomendação para Luiz Heitor redigida pelo Ministro Gustavo Capanema. Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ..... 408
ANEXO 3.41 Carta ao Sr Reitor da Escola Nacional de Música. Documento: Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. [CPFC 14]..... 411
ANEXO 3.42 Mapeamento de Joaquim Ribeiro com notas de Luiz Heitor. Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. [CPFPD]..... 414

ANEXO 4.1 Relatório de despesas, referente à viagem ao Ceará, enviado por Luiz Heitor à Embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ [CPFMD] 416

ANEXO 4.2 Material conduzido para viagem ao Estado de Minas Gerais. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ..... 421

ANEXO 4.3 Material conduzido para viagem ao Estado do Rio Grande do Sul. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ..... 422

ANEXO 4.4 Carta enviada por Egídio de Castro e Silva a Ênio de Freitas, em 23 de novembro de 1944, com o plano de viagem e o respectivo orçamento para a expedição para o Estado do Rio Grande do Sul. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ..... 423

ANEXO 4.5 Decreto número 1524, de 24 de abril de 1945 do Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ..... 425

RELAÇÃO DE ANEXOS COMPLEMENTARES

ANEXO I	Depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Museu da Imagem e do Som – MIS. 426
ANEXO II	Palestra Pen Clube Internacional – Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Museu da Imagem e do Som – MIS.....478
ANEXO III	Entrevista realizada pelo autor com Mercedes Reis Pequeno, em 28/06 /2007, na residência da entrevistada.....495
ANEXO IV	Reprodução das gravações com José Gerôncio: "Valsa Viana", "Mestre Domingos", "Negro caloteiro", o schottishe "Marieta".....514

RESUMO

A partir de 1930, retoma-se o movimento em busca de uma identidade nacional, que datava quase da própria Independência em 1822. Atraídos por sua força gravitacional, várias correntes da intelectualidade brasileira passaram a orbitar então à volta de um Estado renovadamente autoritário, lançando-se à procura das *raízes do Brasil*, identificadas por alguns como *folclore*. No contexto mundial das inéditas dimensões trazidas pela I Guerra Mundial e pelas vertiginosas transformações industriais e tecnológicas que acompanharam a expansão capitalista, decompunham-se as formas tradicionais de convivência como os referenciais considerados absolutos, surgindo o mundo propriamente moderno. Ao mesmo tempo, se a fotografia, o cinema e os processos de gravação sonora criavam a expectativa de poder conservar o passado, o telégrafo, o automóvel, o avião e o rádio pareciam superar as barreiras de incomunicabilidade do presente entre povos e países.

Na iminência de um segundo conflito mundial, ressurgiu, promovido pelos Estados Unidos, o ideal panamericano. Em seu bojo, como ocorria na Europa de tantas nacionalidades distintas, estava a proposta de elaborar um gigantesco arquivo de folclore, que assegurasse o mapeamento musical das Américas. Nesse momento, primeiro catedrático (1939) da cadeira de folclore nacional na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo aproveita o oferecimento de uma estadia de seis meses em Washington D.C. Ao retornar, realiza quatro viagens de pesquisas folclóricas entre 1942 e 1946 – a Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul – com a missão de resgatar o que restava da essência da *alma brasileira*, antes que se desintegrasse para sempre diante das novidades trazidas pelas ondas do rádio.

Esta tese examina a trajetória desse personagem desde sua formação no Colégio Anchieta dos padres jesuítas em Friburgo, RJ, até sua partida para Paris, em 1947, onde passou a atuar como alto funcionário da UNESCO. De um lado, busca-se contextualizar sua atuação, em especial, quanto ao papel exercido pelo panamericanismo e quanto ao lugar ocupado pelo folclore na academia brasileira. De outro, evidenciar a tensão, presente nas viagens que realizou, entre regras metodológicas rigorosas de pesquisa, que supostamente devia seguir, e uma compreensão hermenêutica, que lhe permitia abordar pessoas muito diferentes daquelas com as quais convivia. Num plano mais profundo, de maneira quase imperceptível, porém, indaga-se também a respeito do lugar da música na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), Folclore Nacional, Música, Intelectuais brasileiros, Fotografia, Viagens de pesquisas folclóricas.

ABSTRACT

In the 1930s, although almost as old as the 1822 Independence, the movement in search of Brazilian identity renewed itself. Attracted by its gravitational pull, several trends in the *intelligentsia* came to orbitate around an authoritarian State which had also been renovated, looking for *Brazil's roots* in what some identified as *folklore*. In the global context of unknown dimensions created by the Great War and by the vertiginous transformation that capitalist expansion brought about in industry and technology, traditional modes of living and bearings taken for granted began to vanish, giving birth to the truly modern world. At the same time, if photography, the movies and means of sound reproduction created the expectation of preserving the past, the telegraph, the automobile, the aeroplane and the wireless seemed to promise the end of all present barriers to communication between peoples and countries.

On the eve of a second world conflict, with the resurgence of the panamerican ideal fostered by the USA, as many nations in Europe were doing, the proposal of creating a huge archive of America's folklore took flight. At this moment, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, the first full professor of National Folklore in Rio de Janeiro's National Academy of Music (1939), was offered the opportunity of a six-month stay in Washington D.C. On returning, he engaged in travels of folklore research to four different Brazilian states between 1942 and 1946, imbued with the mission of rescuing what was left from the *Brazilian soul* before it disapeared forever, swept by the novelties that arrived through radio waves.

This dissertation examines the life of Corrêa de Azevedo since his studies in a Jesuits' school, up in the mountains north of Rio, until his departure to Paris in 1947, where he became a high UNESCO official. On the one hand, it intends to place the role of panamericanism and the importance of folklore for Brazilian intellectuals into the context of his time. On the other, it seeks to show the tension running through the travels Azevedo undertook between the strict methodological rules for research he was supposed to follow and the hermeneutical understanding that allowed him to approach very different people from those he was used to. In a deeper sense, even if almost unnoticeable, however, it also intends to inquire about the place music occupies in contemporary society.

Keywords: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), National folklore, Music, Brazilian intellectuals, Photography, Folklore research travels.

A Patricia Drach, minha companheira.

AGRADECIMENTOS

Aqueles que se lançam na tarefa de escrever uma dissertação ou tese, rapidamente percebem que longe de ser um caminho solitário, como se poderia imaginar, ele só se torna possível com a participação de muitos colaboradores. Enumerá-los todos seria demasiadamente extenso, mas torna-se indispensável, no entanto, citar alguns mais estreitamente envolvidos na elaboração da presente pesquisa.

Agradeço, por vários motivos ao Professor Guilherme Pereira das Neves. Inicialmente, pelo seu destemor em aceitar a tarefa de orientar um candidato vindo de outra área do conhecimento. Sou-lhe grato por sua orientação segura, paciência, disponibilidade, sugestões, encorajamento nos momentos de hesitação e, sobretudo, pela confiança depositada em seu orientando. Sua dupla condição de historiador e músico permitiu ainda, longos debates situados nessa interface. A esse respeito, sou grato pela paciência e compreensão de sua esposa e espero que me perdoe pelas muitas horas de convivência familiar subtraídas.

Gostaria de agradecer também;

às professoras Martha Abreu e Cecília Azevedo por suas oportunas sugestões e criticas no exame de qualificação.

à Professora Rosa Zamith, pelas sugestões bibliografia e profundo conhecimento do folclore, que, sem hesitação colocou a meu dispor para a elaboração do anteprojeto apresentado a UFF. Cabe ressaltar aqui, que seu cuidadoso trabalho de resgate e catalogação do acervo realizado enquanto diretora do CPF, continua prestando grande auxílio aos pesquisadores.

ao Professor Samuel Araújo por sua colaboração disponibilizando o acesso aos arquivos. Grande ajuda foi prestada também por Felipe Barros e Sinésio Silva, bolsistas do referido Laboratório de Etnomusicologia.

à Pedro de Moura Aragão pelo pronto envio de sua dissertação de mestrado.

à Dolores Brandão de Oliveira e aos demais integrantes de sua equipe, da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

à Kerstin pela disponibilidade em ajudar na pesquisa de documentos no acervo do Colégio Anchieta de Nova Friburgo.

à Todd Harvey pela busca e envio da correspondência encontrada na Library of Congress em Washington.

à Professora Flávia C. Toni e à Maria Izilda Fonseca Leitão, do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da USP, cuja ajuda foi de grande valia permitindo o acesso à correspondência passiva de Mário de Andrade.

à Jéssica, do acervo histórico do Centro Cultural de São Paulo, pela gentileza em buscar o material por mim solicitado. Bem como ao Fábio da Discoteca Pública de São Paulo, pelo envio das fotos do equipamento de gravação utilizado na Missão de Pesquisas Folclóricas.

à Maria Cecília Teyssier D'Orfeuil, filha de Luiz Heitor, pela entrevista e permissão para reproduzir no corpo dessa tese os documentos de seu pai.

à Mercedes Pequeno pela gentileza de dispor de seu tempo para a realização da entrevista anexada a esse trabalho.

à Vasco Mariz e à Manoel Corrêa do Lago também pela gentileza de disponibilizar seu tempo para entrevistas.

à meu filho Daniel pelo tratamento das imagens e ajudas computacionais.

à minha filha Pérola e ao meu genro Marcel pelo apoio e logística nas pesquisas em São Paulo.

à minha sobrinha Jana por suas transcrições das palestras de Luiz Heitor em fita magnética.

aos meus pais, Dyrce e Israel, e aos meus sogros, Vera e Lorêdo, pelo apoio, torcida e paciência no transcorrer dessa empreitada.

à Thomaz Miguel Pressburger (in memorian).

INTRODUÇÃO

Corria pela metade a entrevista do exame de admissão deste candidato ao doutorado em história quando um membro da banca lançou a questão: por que História? Tratava-se de indagar quais razões, entendi, podiam levar um músico de formação a migrar para essa nova área do conhecimento. Naquela ocasião, a resposta vinha da própria cronologia dos acontecimentos. Tendo feito a graduação em violoncelo, optei por fazer o mestrado não em performance musical, mas na área de estudos do som musical. No transcorrer desse curso, na disciplina Etnomusicologia, ocorreram quebras de paradigmas, levando a uma compreensão mais contextualizada da prática musical. Impôs-se a percepção do músico erudito não mais como um remanescente do romantismo do século XIX, "divinamente inspirado", espécie de antena receptora com a missão de traduzir para a sociedade a música de outras esferas e, sim, como o produto de um meio cultural e temporal; histórico, portanto. Nesse trajeto, travei contato com o arquivo de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, graças ao acervo localizado no Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ, universidade onde transcorria o mestrado, sendo que este personagem foi escolhido como tema do trabalho de conclusão daquela disciplina. À medida que penetrei no universo do musicólogo, objeto do presente estudo, surgiu a convicção de que através do corte em profundidade proporcionado pelo ferramental do estudo da história haveria a possibilidade de alcançar um nível de entendimento razoavelmente fundamentado.

No entanto, se a mesma pergunta fosse feita agora, a resposta necessitaria de complementação. No transcurso de uma das aulas das disciplinas obrigatórias do doutorado, foram discutidas as críticas dos pós-modernistas concernentes à validade da narrativa histórica. Em última instância, esta nada mais era que uma *interpretação* dos fatos, não muito diversa daquela encontrada, digamos, num romance histórico. O que impede o historiador de elaborar uma narrativa fantasiosa acerca do evento que estuda? O documento. Foi a resposta surgida em meio ao debate que se instalara.

Ao executar uma *Suíte* de J. S. Bach, o que impede um músico de elaborar uma *narrativa* musical fantasiosa? O documento; no caso, a partitura. Levando a questão ao professor da referida disciplina, qual seja, a da semelhança – assim penso – entre os dois processos, obtive a breve e precisa resposta: músicos também lidam com o tempo.

***

No presente estudo, procurei analisar a trajetória de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), primeiro professor da cadeira de folclore da então denominada Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Diversas razões levaram a situar a escolha do recorte na primeira metade do século XX. Após ter ocupado em 1932, o cargo de bibliotecário do então denominado Instituto Nacional de Música, Luiz Heitor, ao prestar concurso para a vaga da recém-criada disciplina de Folclore Nacional, tornou-se o primeiro professor dessa matéria, em 1939, na então renomeada Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Em 1941, a convite, passa seis meses na Divisão de Música da União Panamericana em Washington, na função de consultor para assuntos referentes à América Latina. No ano de 1942, viaja para o Estado de Goiás, onde realiza gravações, registros fotográficos e coleta de depoimentos sobre o folclore regional. Em 1943, um ano após, funda, na então rebatizada Escola Nacional de Música, o primeiro "Centro de Pesquisas Folclóricas" vinculado a uma universidade no Brasil (doravante, quando possível, CPF), e realiza outra viagem de pesquisa ao Ceará. Minas Gerais foi visitada em 1944, sendo essas três viagens – Goiás, Ceará e Minas Gerais – realizadas sob o patrocínio da *Library of Congress*, sediada em Washington. Rio Grande do Sul foi visitado por último, em 1946. Em 1947, Luiz Heitor transferiu suas atividades para Paris, onde passou a ocupar o cargo de diretor da Divisão de Letras e Artes da UNESCO. Não obstante continuou mantendo um intenso contato com o CPF, como revela a volumosa correspondência examinada. Ao iniciar suas primeiras pesquisas de campo – *primeiras*, no sentido mais literal da palavra –, move-se o folclorista no contexto das tensões e disputas ainda presentes no sentido de legitimar o folclore como uma disciplina acadêmica. Preocupa-se ele, então, de fazer uso de um exacerbado rigor científico-metodológico, que talvez possa ser definido, penso, como uma espécie de *taxidermia cientificista*. Por outro lado, declarava-se profundamente impressionado – como se pode perceber através do exame da correspondência com Mário de Andrade e do depoimento que realizou no Museu da Imagem e do Som, entre outros documentos – com a experiência que teve durante os seis meses que passou na Divisão de Música da União Panamericana, em contato com Charles Seeger, Alan Lomax, o aparato tecnológico e a metodologia de trabalho de campo que empregavam. E é Alan Lomax, o renomado folclorista norte-americano e diretor do *Archive of American Folk Song*, que determina as diretrizes e instruções práticas de técnicas de gravação para a coleta de

dados das pesquisas de campo, a serem realizadas por Luiz Heitor no Brasil, instruções essas, mais tarde que integraram a primeira publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas. Em flagrante oposição a uma *taxidermia cientificista*, entre essas diretrizes, estava a recomendação de relacionar a música ao contexto social a ela vinculado e a "considerações estéticas das comunidades envolvidas com a realização da música". Preocupava-se também Lomax, em registrar os cantos vinculados ao trabalho, durante o próprio trabalho, incorporando o ruído decorrente da atividade executada. Recomendava ainda o folclorista norte-americano a "tomar todas as fotografias que fossem possíveis".

***



Figura I. Diamantina, 1944. José Gerôncio de Oliveira. Foto de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

No flagrante acima, obtido por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 1944, durante a viagem de coleta de material folclórico em Diamantina, deparamo-nos com a figura de José Gerôncio de Oliveira, o mendigo rabequeiro, intensamente concentrado na *performance*, sugerindo aquele estágio de introspecção tão caro aos instrumentistas.[1] O disparo ocorre na fração de segundo denominada por Cartier-Bresson de "momento decisivo": a suspensão temporal que nos permite surpreender a estrutura subjacente de um dado momento – observar sem transformar-se em observado. Inusitadamente, a ambiência não só está incluída, como forma um todo orgânico com a figura central. Pode-se perceber a escadaria de pedra, a muleta displicentemente abandonada, em harmonia com o perfil oblíquo dos degraus, e intuir a arquitetura antiga, sutilmente sugerida ao fundo. O flagrante exala um frescor espontâneo e respira vivo, suspenso no tempo, conferindo a Gerôncio um *status de pertencimento* ao invés de *pertencido*. E não obstante, apesar de suspenso no tempo, não podemos, a um exame mais atento e delicado, surpreender o passado, o presente e o futuro desse instante? No domínio da coleta de dados, o rabequeiro, calmo, digno e relaxado ante as lentes, no dizer de James Clifford, remete à raiz etimológica da palavra "dados": "coisas dadas".[2]

***

Ao iniciar suas primeiras pesquisas de campo em 1942, movia-se Luiz Heitor, como sugeriu-se anteriormente, no contexto de um movimento no sentido de legitimar o estudo do folclore como uma efetiva disciplina acadêmica. Operando numa instituição majoritariamente voltada para a produção de músicos de concerto, em cujo universo o folclore era relegado a uma posição de segunda categoria, no interior daquela academia, movia-se Luiz Heitor no espaço circunscrito de uma espécie de *gueto*. Com a intenção de fundamentar de maneira irrefutável a validade de suas pesquisas de campo, utilizava-se o folclorista de uma metodologia *cientificista*, com ênfase no emprego de aparatos tecnológicos tais como o gravador e a câmera fotográfica. Norteava-o a crença, penso, de que, sendo artefatos tecnológicos operantes sob critérios *científicos*, tais como a

---

1 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. A Rabeca de José Gerôncio. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 4, 1956, p. 93.

2 James Clifford. *A Experiência Etnográfica*: *antropologia e literatura no século XX*. Rio de janeiro: Editora UFRJ. 1998, p. 247.

ótica, a física ou a química, mostravam-se capazes de produzir uma representação fidedigna da realidade.

Observando a seqüência de registros fotográficos, um dos quais apontados nesta apresentação a título de exemplo, percebe-se, assim acredito, uma *linha longa*, o fio condutor de uma gradual e sutil transformação: talvez, a trilha que conduz do taxidermista ao hermenêuta. Percorrer esta trilha, desvelar o compositor, o escritor, o instrumentista e o artista sensível oculto no pesquisador cientificista, é um dos objetivos do presente estudo.

***

Em 1939, recém empossado na cadeira de Folclore Nacional na então denominada Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, situado no recorte próximo à deflagração da II Guerra Mundial, e certamente na órbita de influência de Mário de Andrade, escreve Luiz Heitor:

> se alguém pensou, jamais, que este curso se destinava a ensinar como se faz música brasileira, andou completamente enganado. Se alguém pôde supor que ele representava uma injunção clara ou disfarçada, no sentido de orientar para a corrente nacionalista os jovens compositores, além de enganado, fez injúria às mais caras convicções do atual professor, que não tolera, em arte, quaisquer restrições à liberdade criadora, fora das que são admitidas universalmente na escola, a título de disciplina técnica.[3]

Apesar de mover-se no contexto de um nacionalismo xenofóbico que antecede o início do conflito mundial, reafirma ele sua crença na compatibilidade, no domínio da música, entre vertentes nacionalistas e universalistas. Como professor de disciplina considerada obrigatória para os alunos de composição e regência, norteia-o a preocupação e o extremo cuidado de não impor qualquer restrição de caráter estético ou ideológico ao processo criativo na formação dos estudantes.

Identificar e caracterizar tendências divergentes e os embates dentro dessa instituição, através do escrutínio das especificidades da trajetória e obra de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, contribuindo para uma visão mais ampla e complexa do processo de legitimação do campo dos estudos do folclore como uma disciplina acadêmica, também constitui um dos objetivos do presente estudo.

---

[3] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Introdução ao Curso de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de janeiro. Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, v 6, 1939, p.9.

***

Três Musicólogos Brasileiros (1985), de Vasco Mariz, e *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, 80 anos; depoimentos, estudos, ensaios de musicologia* (1985), organizado por Dulce Martins Lamas, parecem ser as duas principais obras biográficas acerca de Luiz Heitor.

Em sua obra, que examina também a biografia de Mário de Andrade e a de Renato Almeida, Mariz dedicou 41 páginas à trajetória de vida de Luiz Heitor, sendo que as 19 páginas finais consistem de uma minuciosa e extensa relação dos escritos de autoria de Luiz Heitor. Estes, divididos em livros e folhetos, colaboração em obras diversas e, mais especificamente, colaboração em dicionários e enciclopédias, em revista de música e em outros periódicos.

A coleção comemorativa por ocasião da passagem dos oitenta anos de Luiz Heitor organizada por Dulce Lamas é bem mais volumosa. São 169 páginas, sendo que as últimas 20 páginas consistem também de uma relação das publicações de Luiz Heitor. Ao início da publicação, a organizadora dedica 14 páginas a uma descrição biográfica sugestivamente intitulada "Luiz Heitor, uma personalidade na música universal". Segue-se uma seção denominada "elementos autobiográficos", onde em "Minhas memórias da UNESCO", Luiz Heitor discorre sobre vários personagens de seu convívio naquela instituição. A partir da página 53, temos duas seções, "Testemunhos de Ontem", onde a autora recolhe depoimentos de várias personalidades significativas da música brasileira acerca de Luiz Heitor, tais como João Itiberê, Mário de Andrade e outros. Em "Testemunhos de hoje", mantendo o mesmo formato, representantes de uma outra geração de interlocutores – como Almeida Prado, Cláudio Santoro, Mercedes Reis Pequeno – discorrem acerca do professor, musicólogo e compositor. Segue-se uma terceira parte de textos de Luiz Heitor, retirados de fontes diversas tais como colóquios, congressos, palestras, versando sobre temas como: tradição e inovação, universalismo e caráter nacional e hibridação e simbiose, apenas para citar alguns.

Em relação especificamente à sua trajetória como professor da Escola Nacional de Música, há alguns trabalhos recentes. Em 2005, na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, a dissertação de mestrado de Pedro de Moura Aragão, *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947),* focaliza a participação de Luiz Heitor como intelectual ligado ao movimento folclórico, aspecto pouco lembrado, em detrimento de

sua atuação como musicólogo. Examina ainda suas contribuições aos estudos do folclore brasileiro e a sua proposta de mapeamento das práticas musicais brasileiras, a qual permanece fundamentalmente presente na elaboração da didática daquela que foi a primeira disciplina de folclore a fazer parte da grade curricular do curso de música de uma Universidade do Brasil. Além disso, enfatiza a importância do trabalho do folclorista para a etnomusicologia, desvelando a dinâmica entre esta e a pesquisa folclórica na primeira metade do século XX. Estruturada em cinco capítulos, esta dissertação focaliza pontos-chave da trajetória do professor, folclorista e musicólogo, Luiz Heitor. O primeiro capítulo avalia as contribuições e escritos de Luiz Heitor; o segundo situa-o na Escola Nacional de Música; o terceiro trata dos primeiros anos de funcionamento da disciplina de estudos folclóricos; o quarto aborda as relações com a política da "Boa Vizinhança" e com "Panamericanismo"; e o quinto versa sobre as viagens de pesquisas folclóricas, realizadas entre 1942 e 1946. Embora a cronologia dos temas abordados apresentem semelhanças, a dissertação de Aragão, diversamente, é elaborada sob a perspectiva etnomusicológica e não histórica. Na presente tese, procurei contextualizar historicamente o Panamericanismo, assim como as velozes transformações e eventos marcantes ocorridos no recorte delimitado, na tentativa de evidenciar alguns elementos passíveis de haverem contribuído na formação do caráter e personalidade do futuro pesquisador. Nesse sentido encontra-se no 1º capítulo, um extenso exame de sua experiência vivenciada num educandário jesuítico, em regime de internato, onde nosso personagem deu continuidade a seus estudos musicais e publicou seus primeiros escritos. Questões de ordem técnica e logística foram também examinadas enquanto determinantes da trajetória do trabalho de campo e das tomadas de decisões do pesquisador. Especial atenção foi dada à análise da documentação fotográfica produzida, em detrimento do material fonográfico. Esses flagrantes pungentes de um modo de vida em rápida transformação permitem, em adição, a um olhar atento, revelar ainda mais acerca do fotógrafo do que do objeto fotografado. A tese de doutorado *Panamericanismo propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*, defendida por Maria de Fátima Granja Tacuchian em 1998 no Departamento de História da Universidade de São Paulo – USP, contribui muito para o escrutínio das complexas relações e dinâmicas dos agentes do Panamericanismo no recorte por mim escolhido. Divide-se em cinco capítulos. No primeiro, "A música no ideário Panamericanista dos anos 40", entre outros temas, discute-se a Política da Boa Vizinhança e o papel da música em seu cerne. No segundo, a autora aborda a política

cultural do Estado Novo e a relação entre o panamericanismo e o nacionalismo musical. No terceiro capítulo, trata do Projeto Panamericanista nos EUA, os mecanismos de controle das decisões, com particular interesse, para a minha pesquisa, no que diz respeito ao tópico sobre as viagens de observação à América Latina: os relatórios de Carleton Sprague Smith, de Aaron Copland e as atividades de Sprague Smith no Brasil. O quarto versa sobre a utilização da música como "arma de guerra" no Projeto Panamericanista, enquanto o quinto e último aborda as relações de Villa-Lobos com a Política da Boa Vizinhança.

Quanto à extensa produção escrita do próprio Luiz Heitor, Vasco Mariz, embora não discrimine cada texto ou artigo produzido, contabiliza: 14 livros e folhetos; 15 participações em congressos e outras reuniões; 24 colaborações em obras diversas; colaborações em 8 dicionários e enciclopédias; 36 colaborações em revistas de música; e 29 em outros periódicos.

Como pude constatar, a bibliografia sobre a política externa Norte Americana em relação à América Latina e mesmo, mais especificamente, ao Brasil, é vasta demais para ser aproveitada em sua integralidade num trabalho da natureza deste aqui.[4] Apesar disso, foram muito úteis o livro de Frederick B. Pike *The United States and Latin America* (1992) e os trabalhos de Rafael Bayce ("Conceituando a Interação Cultural Brasil Estados Unidos"), James Chace ("Sonhos de perfectibilidade: A Excepcionalidade Americana e a Busca de uma Política Externa Moral") e Ricardo D. Salvatore ("Primeiras Visões Americanas de um Mercado Hemisférico na América do Sul"), entre outros.

Em 2007, podemos apontar a dissertação de mestrado em Memória Social, de Cecília de Mendonça *A Coleção de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio*, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO. A autora centraliza-se no arquivo do Centro de Pesquisas Folclóricas, fundado por Luiz Heitor, enquanto objeto passível de promover o entendimento de aspectos da incorporação dos estudos folclóricos, com ênfase na música popular, ao universo da academia. Ainda focalizado no âmbito do arquivo do CPF, podemos encontrar a dissertação de mestrado de Felipe dos Santos Lima de Barros, *Construindo um acervo etnográfico musical. Um estudo etnográfico sobre o arquivo de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, seu método de*

[4] O contato ocorreu durante o curso "Culturas Políticas e Diálogos Interculturais nas Américas", ministrado pela Profª Cecília Azevedo, que segui no PPGH-UFF durante o segundo semestre de 2006.

campo e documentação produzida durante suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944). Defendida em 2009, no programa de pós-graduação em música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, a dissertação volta-se para a análise da produção do referido acervo, seus métodos de elaboração e trabalho de campo, o contexto político e ideológico daquele recorte, orientando-se pelas discussões da crítica pós-moderna da antropologia e das reflexões sobre a utilização de tais fontes em trabalhos etnográficos.

***

A decisão de iniciar o trabalho de redação desta tese pela biografia de Luiz Heitor partiu da idéia de que este caminho seria o caminho menos árduo para uma primeira abordagem. Grande equívoco. Exceção feita aos trabalhos de Dulce Lamas e Vasco Mariz, principais biógrafos de Luiz Heitor, e às recentes dissertações de mestrado de Pedro Aragão, Cecília de Mendonça e Felipe Barros não parece haver outros escritos significativos sobre o assunto. Ainda assim, após a leitura desses textos, para mim, a pergunta permanecia. Para além de compositor, bibliotecário, folclorista e musicólogo, num sentido hermenêutico, quem foi essa pessoa chamada Luiz Heitor Corrêa de Azevedo? Na tentativa de dar vida a este personagem – tarefa complexa e delicada – particularmente comedido e reservado em questões de foro íntimo, procurei examinar seus interlocutores e reconstruir na medida do possível, o contexto e os ambientes por onde se deslocava. Nesse sentido, o depoimento gravado em fita magnética que prestou no Museu da Imagem e do Som – MIS em 1972, assim como a palestra que realizou no Pen Club do Brasil, em 25 de julho de 1970, além de funcionarem como roteiro, revelam-se bastante detalhadas, contendo informações não utilizadas pelas biografias existentes.

Em 1919, Luiz Heitor foi matriculado no Colégio Anchieta, da Ordem Jesuíta, na cidade de Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, e permaneceu em sistema de internato até o ano de 1922. Nesse período, o periódico quinzenal *Aurora Collegial*, editado ininterruptamente desde 1905 até 1922, escrito pelos próprios alunos e impresso na tipografia do Colégio, transformou-se numa excepcional fonte de pesquisa. Foram reproduzidos e examinados cerca de 43 exemplares do hebdomadário, além de livros de matrícula, de médias escolares, de premiações e documentação iconográfica existente

nos arquivos do Colégio, material cuja sorte, após as enchentes na região no verão de 2011, ainda não pôde ser verificada.

Então com 13 anos, Luiz Heitor iniciou sua atividade literária com "Um Conto de Guerra", o primeiro de uma série de doze contos publicados no referido periódico, em meio às publicações de outros jovens alunos contistas e cronistas, entre os quais Carlos Drummond de Andrade. A leitura dessa produção literária da juventude, assim como das crônicas, comentários e artigos diversos dando conta das atividades acadêmicas, artísticas e esportivas entre outras, mostraram-se de grande ajuda na tentativa de desvelamento dos elementos constituintes da formação da personalidade do futuro musicólogo. Ao escrever "Um Conto de Guerra" em 1919, ele o faz no contexto traumático imediato ao fim do conflito mundial. Por isso, numa tentativa de compreensão mais abrangente, foram também examinados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, microfilmes de alguns exemplares do *Jornal do Brasil*, abrangendo o período da guerra de 1914-1918. É necessário esclarecer, não obstante, que, à medida que se aprofundava a leitura do periódico escolar *Aurora Collegial*, surgia a convicção de que, muito mais próximo do objeto de minha pesquisa estava o discurso produzido pela comunidade que tinha responsabilidade por aquele pequeno periódico escolar. Em função disso, o primeiro capítulo organizou-se em torno de textos e assuntos do jornal.

Em razão da parcimônia e comedimento em comentários acerca de seus sentimentos mais profundos, fui igualmente levado a um processo de *pinçamento* e *garimpagem* por diversas fontes, em busca dos fragmentos necessários à tentativa de montar o complexo *puzzle* de sua personalidade. Para tanto, lancei mão do depoimento e da palestra que se conservam gravados no MIS, assim como de entrevistas e depoimentos de pessoas de seu círculo familiar, tais como sua filha, Maria Cecília Theissyer D'Orfeuil, Manuel Corrêa do Lago e outros de seu convívio próximo como Vasco Mariz e Mercedes Reis Pequeno.

Da mesma maneira, revelou-se bastante frutífera a leitura de sua correspondência. No Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP, selecionei 54 cartas da correspondência com Mário de Andrade, compreendendo o período de 17 de junho de 1931 a 23 de outubro de 1941. Na Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN) da Escola de Música da UFRJ, foi possível recolher 44 cartas, parte da volumosa correspondência entre Luiz Heitor e Dulce Lamas, desde 10 de abril de 1942 até 24 de junho de 1991. Por outro lado, apenas três cartas da promissora correspondência com Américo Jacobina Lacombe, constantes dos arquivos

da Fundação Casa de Rui Barbosa, puderam ser acessadas em razão de um impedimento estabelecido por seus descendentes.

***

A Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, por sua vez, abriga o acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas, sediado no hoje rebatizado Laboratório de Etnomusicologia. Fundado por Luiz Heitor em 1943, o CPF mantém um acervo de documentos impressos, fonográficos e iconográficos, registros fotográficos de músicos, cantadores e personalidades diversas, realizados por Luiz Heitor em suas quatro viagens de pesquisas (1942-1946). Da grande quantidade de registros fotográficos utilizo apenas alguns exemplos que me pareceram mais ilustrativos. Alguns critérios de seleção foram utilizados. Em primeiro lugar o da qualidade da imagem. Muitos registros estão desfocados tremidos e/ou incorretamente expostos inviabilizando uma razoável e mínima visualização. O segundo é o da sintonia com as informações contidas na ficha do informador, que segundo Constantin Brăiloiu, sobre o qual discorrerei em capítulo posterior, deve ser capaz de compor uma *imagem moral*, que a imagem fotográfica *não desmentirá* O terceiro, por oposição, é a utilização, como contraponto, de imagens que precisamente a desmentirão. Além disso, constam desse acervo: (1) cartas de Luiz Heitor endereçadas ao diretor da Escola de Música, a Gilbert Chase, diretor da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso em Washington, a Antônio Sá Pereira, a Harold Spivacke, ao Ministro Gustavo Capanema, a Joanídia Sodré, Diretora da Escola de Música entre outras; (2) os cadernos de anotações, diários de viagem das pesquisas em Goiás, Ceará, Minas e, um "caderno de Despesas por conta da *Library of Congress*", relatórios de despesas enviados á Embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro e documentos datilografados diversos.

***

Por último, é necessário esclarecer que a presente tese não tem o objetivo de ser um estudo da história do folclore ou dos folcloristas, nem da música do período em questão, mas uma tentativa de situar um indivíduo em seu tempo, lançando assim alguma luz sobre as complexas e conflitantes relações que a referida academia manteve com o campo dos estudos do folclore e com a música na primeira metade do século XX.

As referências e incursões no contexto histórico mais geral não pretendem fornecer uma análise do período, pois isso fugiria ao âmbito da pesquisa, mas apenas apontar certos aspectos, penso, diretamente relacionados à trajetória de Luiz Heitor ou às questões de fundo deste trabalho.

CAPÍTULO 1

A FORMAÇÃO DE LUIZ HEITOR

1.1. Começos

Segundo Vasco Mariz, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo nasceu em 13 de dezembro de 1905 na Rua Aguiar 12, "perto do Largo da Segunda-Feira, lá onde começa a Tijuca", bairro do Rio de Janeiro, filho de Fernando Castro Corrêa de Azevedo e Henriqueta Cunha.[5] Em depoimento registrado em fita magnética no ano de 1972 para o Museu da Imagem e do Som, Luiz Heitor confirma que, tendo nascido na rua Aguiar, ao "lado do Largo da Segunda-feira, na confluência da rua Haddock Lobo com a Conde de Bonfim e São Francisco Xavier, eu me considero um carioca da gema", embora não soubesse "se no número 30 ou número 32, porque dessa casa onde eu nasci, eu não me lembro".[6] Pouco depois, mudou-se para o 36 da mesma rua, um sobrado cor de rosa no meio do terreno, cuja memória conservava muito bem. Dulce Martins Lamas situa-o pertencendo "a uma família ilustre cujos membros em vários setores de atividade serviram ou servem à cultura brasileira". Elizária Corrêa de Azevedo, a bisavó de Luiz Heitor, teve três irmãos: Luiz Corrêa de Azevedo, nascido na Ilha da Madeira em 1822, atuou com grande êxito como médico no Rio de Janeiro, onde desfrutou de grande prestígio, tornando-se membro titular da Academia de Medicina e autor de trabalhos mencionados por Gilberto Freire em *Casa Grande e Senzala*; Acácio Corrêa de Azevedo figura no conhecido romance de Mário Palmério *Vila dos confins* como responsável por introduzir o gado zebu no Brasil; por fim, Fortunato Corrêa de Azevedo veio a ser avô de Marta Corrêa de Azevedo que, ao casar-se com Manuel Garcia Medeiros Rosa, converteu-se em mãe de ninguém menos do que Noel Rosa, o cantor-filósofo de Vila Isabel. Pelo lado paterno, seus avós Luiz Augusto Corrêa de Azevedo e Joana de Castro Abreu Magalhães eram brasileiros, mas pelo de sua mãe, Heitor Ribeiro

---

5 Vasco Mariz. *Três Musicólogos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 134.

6 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Depoimento para o Museu de Imagem e do Som – MIS, registrado em fita magnética, 17 de julho de 1972. Transcrição de Carolina Ferraz, Saulo Nunez e Jana Pereira Chaves. Ver Anexo I.

da Cunha "era português de nascimento", tendo vindo "com quatorze anos de idade para o Brasil, num navio veleiro para ganhar a vida aqui".[7]

A infância, nos relata o próprio Luiz Heitor, transcorreu entre as residências de seus pais, a da avó materna – ambas na rua Aguiar – e a casa do avô Heitor, na rua Haddock Lobo, um daqueles casarões do Rio antigo, com

> jardim, pomar, horta, e ainda atrás, um morro ao qual se subia por umas pequeninas escadas que meu avô havia mandado cavar na pedra ou construir em cimento, e donde se descortinava a vista sobre o que era então a praça Campos Salles, que acho que tem outro nome hoje em dia, e o campo do América Football Club, cujas partidas podia, podiam ser assistidas do alto do morro da casa do meu avô, o que eu nunca fiz porque nunca me interessei por *football*.[8]

Menino um pouco mimado talvez – é ele quem se julga –, teve, em certa época, como montaria um carneirinho com sela e arreios, no qual passeava no "enorme terreno" do avô e fazia incursões esporádicas até a própria casa na rua Aguiar.

O primeiro colégio freqüentado por Luiz Heitor em 1914 e 1915 ficava muito próximo de sua residência, no largo da Segunda-Feira, o Instituto Beltrão, que pertencia a uma família deste nome. Em seu depoimento, ele esclarece que era "estabelecimento famoso na época", dirigido pelos pais de um futuro "político ilustre" do Distrito Federal chamado Heitor Beltrão, cuja irmã, Guiomar, tornou-se mais tarde esposa de Orlando Frederico, que viria a ser professor de música de câmara no então denominado Instituto Nacional de Música. Na época, porém, Orlando Frederico era professor de ginástica, de maneira que Luiz Heitor fez "muita luta romana e ginástica" sob sua direção.[9] Em seguida, nosso personagem passou a estudar no Colégio Santo Inácio, distante de sua casa, e espanta-se pelo fato de que, em 1916, com apenas onze anos, pudesse sair desacompanhado do largo da Segunda-Feira, "tomar dois bondes", ir e voltar todos os dias de lá até a rua São Clemente sem nenhum problema, para depois retornar às seis horas da tarde, "à farta dos bondes no Centro da Cidade."[10]

Em 1917, o pai advogado, em busca de melhores condições climáticas, muda-se para Vassouras em virtude da saúde precária da esposa, onde chega a ocupar o cargo de presidente da Câmara Municipal. Inicialmente, Luiz Heitor passa a estudar no Colégio

---

7 Dulce Martins Lamas. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos depoimentos / estudos / ensaios de musicologia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p. 15.

8 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I. A praça a que se refere é aquela em que hoje se localiza a estação Afonso Pena do metrô.

9 Hoje, uma avenida próxima ao largo da Segunda-Feira denomina-se Heitor Beltrão.

10 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

Paula Freitas, em frente ao casarão de seu avô, na rua Haddock Lobo. Em 1919, está de volta ao Santo Inácio, e, segundo suas palavras "finalmente em 1920, para comodidade de todos", foi internado no Colégio Anchieta em Nova Friburgo, onde terminou o curso secundário entre 1919 e 1922; "e acabei com o colégio porque os jesuítas o fecharam em 1922 e, só muito mais tarde é que ele foi reaberto primeiro como escola apostólica e seminário e ultimamente, de novo, como externato".[11] Através do exame dos livros de matrícula desta instituição, constatou-se que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, nascido a 13 de dezembro de 1905, então com 13 anos, foi matriculado em 8 de março de 1919 no 2º "anno gymnasial", recebendo o número 207, que o acompanharia durante sua permanência no colégio; em 2 de Março de 1920, no 3º ano; em 3 de março de 1921 no 4º ano; e em 12 de março de 1922, novamente no 4º ano, como repetente, portanto.

Até seguir para Friburgo, Luiz Heitor permanece na casa do avô, onde, ao lado de tia Hermínia, "pianista formada e laureada com medalha de ouro pelo antigo Instituto Nacional de Música", a avó Umbelina Cunha Marques torna-se a primeira professora de piano. Este contato inicial com o instrumento, no entanto, não se mostra particularmente promissor, como revela uma carta do próprio Luiz Heitor.

> Minha avó materna era uma musicista de raça; tinha a música no corpo (tenho uma composição impressa dela, o Hino das Graças) sem nunca ter estudado muito tocava piano e bandolim, tinha dedos muito ágeis, um ouvido infalível, reproduzia no teclado tudo que ouvia e adorava música. Foi ela a minha primeira professora; mas muito a fiz sofrer, coitada! Eu era uma peste; errava tudo de propósito para ela abandonar a idéia de me ensinar música... O que aconteceu efetivamente. E só muito mais tarde no isolamento de um internato de Jesuítas, em Nova Friburgo (o Colégio Anchieta onde meu pai já havia sido educado) é que me veio a vontade de estudar.[12]

As férias, passava-as em Vassouras, cidade pela qual declara nunca ter nutrido qualquer "simpatia especial". Sua preferência sempre recaiu sobre Petrópolis, cidade na qual moraram seus bisavós, pais da avó materna, os Castro Abreu Magalhães. Em Petrópolis, recorda, é que começou a pensar em música, por volta dos oito ou nove anos de idade, ainda influenciado por sua avó Umbelina, pois, com sua paixão pela música,

> se ela não pode seguir estudos musicais, fez questão que todos os seus filhos o seguissem, minha mãe como minhas duas tias, e um tio meu que tocava violino, as moças tocavam piano, e a mim ela começou a querer inculcar princípios de música mas eu era de uma extrema rebeldia, e judiei muito da

---

11 *Ibid.*, p. 2.

12 Lamas, *Luiz Heitor*..., p. 15. Lamas não informa nem data nem destinatário desta carta, que não foi possível localizar.

> pobre velhinha da minha avó, e um dia de bom grados combinamos que eu havia de interromper as lições de música.[13]

1.2. O Colégio Anchieta em Friburgo

"Que católico serás amanhã? Que católico és hoje?" – indaga o colunista na edição do *Aurora Collegial* de 26 de agosto de 1920. O texto intitulado "A ti alumno d'hum collégio catholico" segue questionando se um leitor é um

> católico de nome, de conveniências, de uniforme... ainda que tua educação se aperfeiçoe num estabelecimento cristão, entre padres, apesar dos *A.M.D.G.* [*Ad Majorem Dei Gloriam*[14]] ou dos *Laos Deo* dos papéis oficiais, não conhecendo de tua religião senão fórmulas e rotinas, estribilhos batidos e gestos indefinidos?

Ou então, especula ele, um

> Católico de princípios, tendo empenhado toda tua inteligência na tua instrução religiosa, tendo dado a Jesus Cristo todo o teu coração (todo!) vivendo a mocidade cheia de viço de um catolicismo perfeito?

Nesse caso, o colunista aponta o caminho, deves comungar

> todos os dias porque o Evangelho (lestes o Evangelho?...), a Igreja, o Papa, te convidam a comungar todos os dias, a ti, a ti sim, que não és seminarista, a ti que em nada te pareces com João Berchmans... o Papa juntamente com a Igreja depois do Evangelho te convida a comungar todos os dias. Explicaram-te, creio eu, o seu decreto, não é assim?

E, após a pergunta, reafirma sua diretriz reiteradamente, explanando todas as razões pelas quais deve-se comungar

> todos os dias, porque Nosso Senhor a isto te chama julgando (ele o sabe melhor que ninguém) que tens precisão disto: temendo que a vida cristã não se enfraqueça e estiole em ti, deseja alimentar-te por meio da comunhão freqüente, muito freqüente, a mais freqüente possível, cotidiana portanto. Todos os dias porque deves entender que já não és criança. E se tua piedade máscula, séria, tem horror às minúcias atravancadoras, às devoçõesinhas superficiais, há de ver na comunhão um ato de fé suprema, o ato de devoção verdadeiramente prático e fecundo, ato que não pode ser suprido por nenhum outro ato, que supre muitos outros. Todos os dias porque ainda que te custe, queres permanecer casto; e sentes, sabes que tal é o preço da castidade, daquela castidade delicada e alegre, sem escrúpulo, sem pesar, que se irradia, que se impõem... a que te é necessária agora, tão distante dos teus dez anos despreocupados e ingênuos.... Tu sabes, tu sentes que uma tal castidade não é possível sem uma comunhão cotidiana. Todos os dias porque o queres e querendo, tu o podes.

---

13 *Ibid.*, p. 3.

14 "Para maior glória de Deus", lema da Companhia de Jesus e expressão usual empregada pelos jesuítas para finalizar suas cartas.

Aconselha o colunista a zombar do que comumente se denominam "impossibilidades materiais," dificuldades insuperáveis ou regulamento intangível, zombar dos "Que dirão?...", dos "Acharão que isto é carolice!" e dos que "Mas como hei de fazer?", porque não desagrada ao seu interlocutor viver livremente "a vida heróica da iniciativa." E finalmente, para que não haja sombra de dúvida, repete mais uma vez:

> Todos os dias porque ainda que isso pareça extraordinário, não tens nenhuma vontade de te deixares estagnar na banalidade das coisas ordinárias, estás muito decidido a não ser mais tarde, daqueles ordinários que nos matam, e, desde já (coitada da tua humildade!...) te alistas na elite dos briosos e dos... extraordinários. Comungas todos os dias ou então... vais fazê-lo. Experimenta só... quinze dias... oito dias... Dá teu nome a esta *Liga da Comunhão Cotidiana*, uma liga de homens, onde hás de encontrar, sem o saberes, colegiais como tu, moços mais impedidos que tu, estudantes, empregados, seminaristas, operários, capitalistas... católicos daqueles de que tanto precisamos... decididos como tu! Ânimo então! Nosso Senhor te contempla, e pergunta se pode contar contigo... Até lá.[15]

*** * ***

Segundo Jorge Miguel Mayer, em 1817, Nicolau Sebastião Gachet, na condição de emissário do cantão de Fribourg, Suíça, foi recebido por D. João VI para que expusesse seu plano para a implantação de uma colônia de suíços no Brasil. Em documento datado de 11 de maio de 1818, *Condições sob as quais sua Majestade Muito-Fiel quis conceder ao senhor Sebastião Nicolao Gachet Agente do Governo de Fribourg, um estabelecimento para uma colônia suíça nos Estados do Brasil*, ficam estabelecidos os objetivos, condições de sua realização e implantação no "Alto da Serra do Mar, na Capitania do Rio de Janeiro". Tais condições, presentes entre os 24 artigos do documento, estabeleciam, logo no primeiro, "o número de cem famílias aceitas e a imposição de pertencerem à religião católica". Outro artigo estabelecia também a obrigação da vinda de dois ou quatro eclesiásticos que seriam remunerados em equivalência aos párocos brasileiros. O mesmo autor ainda afirma que

> A religião católica marca profundamente as origens de Nova Friburgo, o que, aliás, correspondia ao papel desempenhado pela Igreja Católica no Brasil, que integrava o próprio corpo do Estado. Era ela quem cuidava dos registros de nascimento, casamento e óbito. O catolicismo permeava o calendário na distinção de dias santos e festivos. Todos os documentos oficiais traziam alguma marca católica. Era a Igreja quem assegurava legitimidade às

[15] Do FR. [Trata-se de um pseudônimo utilizado pelo cronista, não havendo nenhuma referência ao verdadeiro nome, nos arquivos consultados]. A ti, alumno d'um collegio catholico. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 26 de agosto de 1920, v. 213, p. 1-2.

> heranças. Num contexto carente de socialização pode se perceber uma função de agregador social desempenhada pela Igreja, presente em todas as Vilas. A presença da Igreja Católica identificada com o aparelho de Estado é evidentemente uma marca da tradição autoritária que auxiliaria a persistente duração de mandonismo e elitismo que impregnou as relações entre sociedade e estado no Brasil influenciando a vida familiar, o ensino e limitada prática da cidadania. No caso concreto da formação de Nova Friburgo, os assuntos referentes à Colônia ficaram entregues a um alto expoente da hierarquia eclesiástica – Monsenhor Pedro Malheiros Miranda, desembargador do Paço e membro da Mesa de Consciência e Ordens. Ele viria a se tornar Inspetor da Colonização Estrangeira.[16]

Como ressarcimento parcial pelas despesas incorridas, a Administração Colonial cobrava taxas "provenientes dos direitos de arrematação cobrados pelo arrendamento do moinho, do açougue, do comércio de aguardente, além de constante aplicação de multas". De acordo com o autor, a Vila de Nova Friburgo, fundada em 1820, como sede "administrativa e religiosa da Colônia", teve ordenado, segundo seu Alvará de Fundação, a eleição de

> dois juízes ordinários, um dos órfãos, três vereadores, um Procurador do Conselho e dois almotacéis. Foi também ordenada a criação de dois Ofícios de Tabelião Público Judicial ao qual ficaram anexos 'fiscais e escrivães'. A organização político-administrativa se antecedia à sociedade, vista muito mais como instrumento do poder central do que representação da sociedade.[17]

Na realidade, como Inspetor da Colonização Estrangeira, monsenhor Pedro Machado de Miranda Malheiros, imediatamente viabilizou a criação de mecanismos "controladores e repressivos a serem desempenhados pela Administração Colonial". Criou-se o Cargo de Diretor da Colônia e um sistema de vigilância que contava com a participação dos próprios colonos, tendo um deles, de origem francesa, François Quevrémont, como Comissário Geral de Polícia provisório. Enquanto não recebiam a posse das terras, os colonos eram "obrigados a construir estradas, abrir caminhos, estabelecer pontes, abrir fossas"; e o não cumprimento destas tarefas era passível de corte de subsídios e outras sanções. Sofriam também restrições à livre circulação e havia proibição em relação à caça. Mayer ressalta como relevante o fato do controle mais imediato ser exercido por um pároco e um militar. A iniciativa

> esteve sempre adstrita à direção da Colônia e à autoridade do Monsenhor Miranda que, através de assídua correspondência, exercia plenos poderes sobre o diretor da Colônia, inicialmente o tenente-coronel João de Almeida Peçanha. Não deixa de ser significativo que um padre e um militar chefiavam a 'Colônia'. Correspondia ao direto controle por parte do poder central e

---

16 Jorge Miguel Mayer. *Raízes e crise do mundo caipira: o caso de Nova Friburgo*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003, p. 86.

17 *Ibid*., p. 150.

> privava a Colônia de autonomia política e representatividade. Todas as questões básicas passavam por estas autoridades: distribuição de terras, de gado, pagamento de subsídios e realização de obras públicas. Apesar de alguns cargos serem exercidos por suíços como o encarregado de polícia, o diretor de obras públicas, o pároco, veterinário e médico, todos estavam diretamente subordinados à Inspetoria de Colonização. Uma administração subvencionada pelo poder central e por ele vigiada.[18]

Foi para esse núcleo de povoamento originário que a primeira solicitação oficial para a fundação de um colégio de jesuítas em Nova Friburgo parece ter sido apresentada em 1884. O responsável foi o médico Carlos Éboli, que, chegando de Nápoles, fixara residência na cidade em 1872, tornando-se responsável por um importante estabelecimento hidroterápico, muito procurado pelos que recorriam à salubridade serrana. Estava instalado num prédio convertido em hotel e finalmente ocupado pelo Colégio de Meninas de Nossa Senhora das Dores. Pouco antes de falecer em 19 de fevereiro de 1885, Éboli insistiu junto aos jesuítas, ao que tudo indica, para a abertura em Friburgo de colégio nos moldes daquele chamado São Luís, na cidade de Itu, interior de São Paulo. Para tanto, o médico também procurou incutir as mesmas idéias entre os friburguenses, abrindo subscrição onde figuraram nomes das notabibilidades locais, com o compromisso de auxiliar materialmente a construção das instalações necessárias.[19] Tal pedido foi reiterado em janeiro de 1885 no Rio de Janeiro pelo senador Manoel Pinto de Souza Dantas, presidente do conselho de ministros, que obteve a aquiescência de Pedro II. Segundo o imperador, "era muito oportuno e conveniente um bom colégio de padres próximo à capital, tendo igualmente a Princesa D. Isabel manifestado a mais cordial aprovação à criação projetada".[20]

Tal medida ocorria no contexto bastante polêmico do retorno dos jesuítas ao Brasil. Surgida em 1540 no ambiente tenso das Reformas religiosas, a Companhia de Jesus não se resumiu à formação de um exército a serviço do papa, em que pese a carreira militar de seu fundador – Inácio de Loyola, nascido Iñigo de Oñaz y Loyola em 1491 – antes de ordenar-se sacerdote em 1537. Sua presença e atuação diversificada deixaram traços nos quatro continentes, em particular, através da atividade pedagógica que desenvolveu, regida pelo *Ratio Studiorum* (1599), penosamente elaborado durante

---

18 Jorge Miguel Mayer. *Raízes e crise do mundo caipira: o caso de Nova Friburgo*. 2003.p.149

19 Ver Pedro Américo Maia. *Colégio Anchieta de Nova Friburgo (1886-1976)*. São Paulo, Loyola, 1976, p. 15. Em nota de rodapé, este padre esclarece que a "introdução e o histórico do Colégio Anchieta, obra de sua autoria, é uma síntese elaborada a partir da obra do Pe. José M. de Madureira, S. J. *A Liberdade dos Índios, a Companhia de Jesus, sua Pedagogia e Resultados*. Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1929, v. 2, p. 531-5.

20 *Ibid*., p. 16.

diversas décadas, desde a fundação do primeiro colégio em 1548 na cidade siciliana de Messina.[21] Como assinala a sua Constituição,

> A Companhia não se contenta ao ajudar o próximo, de ir para um lugar ou outro em diferentes países; ela possui também, em lugares determinados, residências estáveis, como as casas e os colégios. É útil, portanto haver bem compreendido, como é possível nestas residências, ajudar as almas a fim de exercer todas as possibilidades que são oferecidas para a Glória de Deus Nosso Senhor.[22]

Na América portuguesa, aonde chegou logo no início da colonização, em 1549, diversas circunstâncias de interesse de Coroa acabaram estimulando

> a Coroa a deixar, na maior parte, o esforço de missionação dos indígenas e de doutrinação e atendimento aos fiéis a cargo das ordens religiosas regulares, as quais, por causa da Reforma protestante, tinham sido renovadas ou até mesmo criadas sob um novo espírito, como a Companhia de Jesus. Dessa maneira, jesuítas, carmelitas calçados e descalços, franciscanos e capuchinhos, além de beneditinos e outros, instalaram-se nos principais núcleos urbanos, fundaram conventos, penetraram pelos sertões e acumularam um enorme patrimônio.[23]

Contudo, em meados do século XVIII, momento de afirmação das monarquias européias, a vinculação direta a Roma por parte dos jesuítas serviu de obstáculo para a redefinição das relações entre a Coroa e a Igreja que esse processo passou a exigir em Portugal.[24] Dessa maneira, acusada dos piores crimes, sua expulsão em 1759 do reino e seus domínios por Sebastião José de Carvalho e Melo, o todo-poderoso ministro de D. José (1750-1777) conhecido pelo título de marquês de Pombal, não representou rejeição à religião, mas trouxe sérios desdobramentos. A decisão logo foi acompanhada por outros soberanos e, em 1773, a Companhia de Jesus viu-se extinta pelo papa Clemente XIV. Em Portugal, a supressão dos inacianos levou às reformas no ensino, pelo qual eram os principais responsáveis até então, e conduziu a uma política que procurou assegurar que "os agentes do sagrado estivessem perfeitamente afinados com os interesses da monarquia". Disso seguiu-se que as

> décadas que precederam a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, ficaram marcadas por um acentuado *regalismo*, que procurou restringir o ingresso de noviços nas ordens regulares e pretendeu transformar os sacerdotes seculares em autênticos funcionários da Coroa, ao privilegiá-los para párocos e outras funções.[25]

---

21 Leonel Franca S. J. *O Método Pedagógico dos Jesuítas*. Rio de Janeiro: Agir, 1952, p. 8.

22 Saint Ignace. *Constitutions de la Compagnie de Jésus*. Collection Christus n. 23 – Textes. Paris: Desclée de Brouwer. 1967, v. 1, p. 202.

23 *Ibid*., p. 8.

24 Jean Lacouture. *Os Jesuítas*: *Os Conquistadores*. Porto Alegre: L&PM, v. 1, 1994.

25 Neves, Igreja e Império..., p. 5.

Em 1814, porém, após o furacão napoleônico tê-lo mantido prisioneiro desde 1808, o papa Pio VII, "no ambiente retrógrado da Restauração e da Santa Aliança", decidiu recriar a Companhia de Jesus.[26] Daí em diante, ela se transformou no símbolo do passado e do atraso, inclusive para a elite que fez a independência de 1822, formada na maior parte em Coimbra e imbuída de muitos dos princípios pombalinos. Não obstante, expulsos da Argentina, os jesuítas restaurados abriram um colégio em Florianópolis já em 1845 e, dois anos depois, uma escola de latim em Porto Alegre. Em 1858 começaram a chegar membros alemães da ordem a S. Leopoldo e a outras vilas do interior gaúcho. Em 1865 fundou-se de novo o colégio de Florianópolis e, em 1867, os colégios de S. Francisco Xavier, no Recife, e de S. Luiz, em Itu. Em seguida, vieram o colégio Anchieta e o Santo Inácio do Rio de Janeiro.[27] Todo esse movimento integrou a crescente rejeição que a Igreja manifestou a partir da Revolução Francesa ao mundo moderno, culminando no concílio Vaticano I (1870), sob a forma de um esforço – conhecido como *romanização* ou *ultramontanismo* – para, em detrimento dos governos seculares, conservar o papa como a autoridade máxima diante do clero e dos fiéis.

De um lado, essa atitude fez aflorar as velhas suceptibilidades contra os jesuítas e levou à chamada *Questão Religiosa*, envolvendo os bispos de Olinda e Belém, os maçons de suas dioceses e o governo imperial.[28] Em Pernambuco, por exemplo, após a chegada dos primeiros sacerdotes da ordem em 1866,

> a reação pouco tardou. Três anos depois, quando o bispo convocou um retiro no convento de Santo Antônio e quando, após a primeira sessão aberta ao público, decidiu prosseguir a portas fechadas, a 'reunião foi julgada pelos liberais e republicanos como uma tentativa, da parte dos 'jesuítas', para doutrinar o 'bom' clero brasileiro e torná-lo ultramontano', compreendendo-se na expressão execrada também o bispo, os lazaristas, as irmãs de caridade e as irmãs de Santa Dorotéia. Reunido na entrada, um grupo começou a jogar pedras, com gritos de "morte aos jesuítas", e teve de ser contido pela polícia. Dois dias depois, propôs-se na Assembléia um projeto de lei que expulsava os inacianos da província. Em *O Tribuno*, Antônio Borges da Fonseca escreveu então que, se os padres brasileiros se submetessem ao ensino dos jesuítas, 'o catolicismo desaparecerá desta cidade e província e nós os católicos nos colocaremos sob a comunhão evangélica'. No Rio, também em 1869, um projeto de liberdade de ensino, apresentado pelo alagoano Antônio Luís Dantas de Barros Leite, receiava que, monopolizada a instrução pública

---

26 *Ibid.*, p. 17.

27 Cf. Província Jesuíta do Brasil Centro-Leste (BRC), disponível em: http://www.jesuitas.com.br-. Acessado em 08/12/2010.

28 Cf. In: Ronaldo Vainfas (org). *Dicionário do Brasil Imperial* (1822-1889). Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 608.

> pelo governo e invadido o país por jesuítas, não venha a instrução eclesiástica e secular cair nas mãos do clero mais desmoralizado do mundo católico.'[29]

De outro lado, as iniciativas de Roma nesse período deram origem a uma maior disciplina do clero e dos fiéis, assim como ao surgimento do que se pode denominar de *intelectualidade católica*, em geral conservadora, muito atuante no Brasil depois da proclamação da República em 1889, que levou à separação definitiva do Estado e da Igreja, e de que o trecho do *Aurora Collegial* comentado acima constitui um exemplo característico. Os rígidos preceitos religiosos dessa severa disciplina parecem ter sido a base para a formação conduzida no Anchieta e alcançou muitas personalidades do século XX brasileiro, como Heráclito Fontoura Sobral Pinto, padre Leonel [Edgard da Silveira] Franca, Israel Pinheiro da Silva, Alceu Amoroso Lima, Ernani do Amaral Peixoto, Mozart Brasileiro Pereira do Lago Nascimento, Raymundo Bandeira Vaughan, padre Roberto Sabóia de Medeiros, Eugênio Vilhena de Moraes, para não falar de outros, descendentes de figuras ilustres, como Euclides da Cunha Filho, Antonio Accioly Netto, Artur Bernardes Filho e João Barbosa, filho de Rui.[30]

No entanto, a essa altura, a formação jesuítica já não excluía o conhecimento do mundo. Ainda hoje, no hall do teatro do Colégio Anchieta em Nova Friburgo, encontra-se o Memorial Histórico *Fides et Scientia* [Fé e Ciência], reunindo cerca de 280 peças que pertenceram àquele universo vivido por Luiz Heitor. Incluem imagens sacras, mobiliário, peças de antigos laboratórios da escola e peças raras, como o pedaço de um meteorito encontrado por volta de 1780. A presença de imagens sacras e do meteorito neste mesmo ambiente, longe de ser obra do acaso, aponta para o reflexo de uma filosofia que efetivamente tem como ação os campos da ciência, ou razão, e da fé – *Fides et Sciencia*. Aliás, em 1904, precisamente com este título, um pequeno texto de Rui Barbosa, conhecido por sua independência em relação à Igreja, aparecia em um jornal paulista destinado a divulgar os novos equipamentos de reprodução sonora mecânica:

> Filho de um século devorado pela curiosidade suprema do infinito, duvidei, blasfemei, talvez como ele.
> Mas esses momentos foram passageiros como rápidas tempestades na minha consciência: quando eles se afugentaram o horizonte do mistério eterno me reapareceu como eu o vira no coração de meus Paes.
> Não me acolhi entre as filosofias que fazem da ciência a grande negação.

---

29 Guilherme P. das Neves. *Igreja e Império*. 2009, p.38.

30 Lista de alunos matriculados no Colégio Anchieta de 1886-1922. In: Pe. Pedro Américo Maia (org). *Colégio Anchieta 1886-1986*. Rio de Janeiro: Loyola. Sem data, p. 24-54. Edição comemorativa do centenário do Colégio em 1986.

> Percorri as filosofias, que fazem da ciência a grande negação.
> Percorri as filosofias, mas nenhuma me saciou, não encontrei repouso em nenhuma.
> Pus a ciência acima de todas as cousas, mas não afirmei jamais que Ela abrangesse as cousas divinas. Nunca encarei a ciência como a sistematização do antagonismo com o espírito. Esse incognoscível que não cabe nos laboratórios, não acreditei jamais que se distancie da ciência por incompatibilidades invencíveis, unicamente por que esta não sabe os meios de vivificá-lo.
> Vejo a ciência que afirma Deus; vejo a ciência que prescinde de Deus; vejo a ciência que prescreve Deus; entre o espiritualismo, muitas vezes se levanta á razão esta pergunta: onde está a ciência?
> A mesma nevoa que a principio se condensara sobre as inquietações do crente, acaba por envolver o orgulho do sábio.
> A mesma dúvida que nos arrasta das tribulações da fé ao exclusivismo científico, pode reduzir-nos do radicalismo científico à placidez da fé.[31]

*** * ***

Fundado em 12 de abril de 1886, o Colégio Anchieta começou a funcionar instalado na casa-grande de uma antiga fazenda e sesmaria de Morro Queimado, conhecida como *Château*[32] pelos colonos suíços, onde foram recebidos os primeiros sete alunos. Nesse dia, como nos esclarece José M. Madureira, "abriu-se o Collegio Anchieta, de um modo, porém, muito modesto; sem concerto de instrumentos musicais, sem discursos, sem pompa alguma, sem nenhuma, enfim, daquelas solenidades que costumam ter lugar em ocasiões semelhantes". Apenas sete alunos acompanhados dos pais e familiares "foram recebidos com a maior alegria pelos padres Lourenço Rossi, Ludovico Magouet, André Bigioni e Vicente Prosperi".

> A cerimônia, porém, que de nenhum modo se quis omitir, foi a de recomendar à Divina Providencia essa pequena semente, para que Ela a abençoasse fecundasse e multiplicasse para a maior gloria de Deus e felicidade da pátria brasileira. [...] Nos seus Estatutos o Colégio Anchieta era considerado uma sucursal do de São Luiz de Itu. Como sucedeu com este, vítima, durante dois longos anos de ataques e perseguições dos sectários anticlericais de todos os tempos, também o nascente Colégio Anchieta se não livrou de tais ódios, invectivas e calúnias. A noticia da sua abertura despertou logo os melindres de alguns anticlericais que, pelo órgão de um dos mais

---

31 Rui Barbosa. *Echo Phonographico*. Publicação mensal, São Paulo, v. 3, n. 22, Janeiro de 1904, p. 3, disponível em http://www.arquivoestado.sp.gov.br/a_revistas.php, acesso em 28/12/2010. Embora os volumes tenham permanecidos encalhados nas livrarias, Rui foi o responsável pela tradução brasileira em 1877 de *O Papa e o Concílio*, da autoria de "Janus", pseudônimo que escondia Ignaz von Döllinger, o teólogo alemão tão descontente com os rumos tomados por Roma no Vaticano I que acabou excomungado em 1871. Neves, Igreja e Império..., p. 39.

32 *Ibid*., p. 146, Mayer nos esclarece que se tratava do *Château du Roi*, construção pré-existente, aproveitada no início da formação da colônia em 1820 para servir de sede administrativa, capela, senado da câmara e improvisada enfermaria.

> acreditados jornais, soltaram o grito de alarma com o surrado: 'Alerta! Alerta! La vai o inimigo.' Um libelo infamatório, sob o pseudônimo de Paulo Sarpi, espalhado em Itu, contra o Colégio de São Luiz nos seus primórdios, reapareceu em Friburgo, com esperanças de melhor fortuna. Entretanto, se a mentira e a calúnia, únicas e prediletas armas do sectarismo anticlerical, podiam ter ainda alguma força na época da fundação do Colégio de Itu (1867), na ocasião da abertura do de Friburgo já se tinham tornado arma imbele. Efetivamente, os vinte anos de existência gloriosa do Colégio de São Luiz, do qual o Anchieta se proclamava sucursal e do qual herdava a reputação, estima e confiança, tinham dissipado, em grande parte, as calúnias e desmascarado a hipocrisia dos sectários, garantindo o futuro do novo e incipiente Colégio. Vinte anos da mais esmerada e elevada educação intelectual, religiosa, moral, cívica e física, coroados dos mais brilhantes resultados, a ponto de atrair para Itu centenas de filhos das mais ilustres famílias da Capital do Império, haviam aplainado dificuldades, destruído preconceitos, criado e ganho numerosos amigos, fazendo conhecer a muitos a Companhia de Jesus como ela é em si mesma e não através do falso e iníquo prisma pombalino ou sectário. Vendo, pois, os panfletistas que as suas tentativas eram irremissivelmente malogradas, não encontrando eco em parte alguma, tendo falhado o golpe, abandonaram o campo e houveram por bem tocar a recolher.[33]

Nos anos posteriores, o prédio foi recebendo vários acréscimos que, com o constante incremento de alunos, tornaram-se insuficientes, levando à construção de um novo, iniciado em 1º de janeiro de 1902 e que permanece até os dias de hoje. Entre 1911 e 1912 foi construída a usina elétrica do educandário. Ingressava Luiz Heitor, portanto, em 1919, então com 13 anos, como já foi dito, numa instituição que ainda hoje impressiona por suas dimensões. A construção, na encosta da montanha, ocupando uma área de 5 mil metros quadrados, com três pavimentos, 18 metros de altura – por volta de 1910 já praticamente finalizada – constituía-se de um grande corpo central quadrilátero com "mais de 400 janelas dando um aspecto imponente ao edifício", dispondo este internamente de mais de 150 portas, 10 entradas, 32 janelões, e mais de 80 janelas voltadas para o grande jardim do pátio interno, onde se encontram chafarizes e uma "estátua da Virgem Imaculada". Existe ainda uma elevação na parte central interna do quadrilátero, correspondente a um quarto piso, destinada ao observatório astronômico. À direita do prédio central, há um anexo, o teatro, que ostenta no frontispício os dizeres "*Fides et Sciencia*". No térreo, ficava um grande refeitório. Possuía ainda um "salão de atos" com 42 metros de comprimento por 9,5 de altura e 12 de largura com "um vasto palco para cenas teatrais, colação de grau, sessões acadêmicas, representações e projeções cinematográficas", sendo que embaixo do palco ficava a rouparia".

---

33 *Collegio Anchieta de nova Friburgo, XXV aniversário de sua fundação, 1886-1911*. Nova Friburgo, *apud* José M. Madureira. *A liberdade dos índios, a Companhia de Jesus: sua pedagogia e seus resultados*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1929, p. 534-6.

Adentrando o prédio central, no primeiro pavimento, o jovem aluno se deparava com as imponentes escadarias do átrio, com os altos e extensos corredores comunicantes, com as amplas salas dos "gabinetes" de Química e Física, o laboratório fotográfico, a tipografia, que editou regularmente, entre outras publicações, o periódico quinzenal *Aurora Collegial*, o decano da imprensa colegial do Brasil, regularmente editado de 1905 a 1922, o escritório, a enfermaria, a rouparia e alfaiataria, os "cubículos para banhos tépidos", duchas, refeitório dos padres, dos hóspedes, dos professores seculares, dos empregados, a dispensa, copa e cozinha, e mais salas, ao que foi possível verificar, sem função específica.

O segundo pavimento abrigava "4 salões de estudo" que eram distribuídos, segundo a publicação anteriormente referida, para a divisão dos "maiores, médios e menores e crianças".[34] Prosseguindo no segundo pavimento, encontramos 14 salas de aula (que efetivamente lá permanecem na mesma função, como foi possível constatar), o salão do museu de História Natural (cujos vestígios ainda podem ser encontrados num depósito no 3º pavimento), uma sala de desenho, capela dos congregados, sala de refeições, quartos para o padre reitor e quartos reservados para hóspedes ilustres que se abrigavam no colégio com freqüência.[35] Afinal, a duração e desconforto da viagem à época não tornava viável um retorno no mesmo dia.

> Nós, os paulistas, chegamos aqui á noite, no dia 8 [de março de 1919] um pouco fatigados não só pela piramidal incomodidade dos vagões da Central, que a mui pouco não alteram a carcaça, como também para os solavancos da Leopoldina que não soube compensar as horas de repouso perdidas na famigerada primeira parte da viagem.
> Era noite quando os cinco vagões do nosso trem penetraram na *gare* friburguense. Tão enlevado vinha no modo de redigir uma Catilinária contra a poeira, os abalos e mil outros males da estrada que nos liga ao Rio, que só dei conta da volta à *gaiola* no momento de tomar o carro. Nesses pseudo-autos tirados a cavalo cortamos as ruas centrais de Friburgo e viemos dar com os costados no Colégio ali pelas 21 horas. A *rapaziada* estava *em forma* na fachada, prestando continência aos velhos camaradas festivamente acolhidos pelo R. P. Reitor que nos aguardava na escadaria.[36]

O segundo pavimento possuía ainda uma série de outros quartos para hóspedes não tão ilustres, farmácia, gabinete dentário e sala de esgrima. Havia ainda neste andar oito salas menores para o estudo de piano, não ficando claro se com um instrumento em cada

---

34 Na relação das abreviações utilizadas dos livros de matrículas que examinei, constam apenas as referentes aos alunos classificados como grandes "G", médios "M" e pequenos "P".

35 Maia, *Colégio Anchieta de Nova Friburgo...*, p. 25.

36 Coluna "Chronica", primeira página do periódico escolar *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 27 de abril de 1919, v. 193. Não consta indicação do autor.

uma. Outras salas eram destinadas ao aprendizado de diversos instrumentos de música – pois o colégio possuía, além de um coro masculino, orquestra e banda de música. Contava igualmente este pavimento, com um salão de ensaios para a banda, com uma sala anexa para arquivo de partituras. No terceiro pavimento, o aluno podia circular por três grandes salas mobiliadas com um grande número de beliches. Estes dormitórios destinados aos alunos,

> eram magnificamente arejados, por meio de gregas que facilitam a entrada do ar livre exterior, e sobejamente ventilados, com uma série de janelas com venezianas abertas para a floresta próxima e dominando belíssima paisagem.[37]

Acerca destes dormitórios sobejamente ventilados (ver Anexo 1.1), Ricardo Stoffel, um ex-aluno que cursou o colégio de 1919 a 1922 (ver Anexo 1.2), portanto contemporâneo de Luiz Heitor, escreve posteriormente, uma carta endereçada "Ao Colégio Anchieta", em que oferece seu retrato e fala de suas lembranças.

> fecho os olhos para melhor ver o que passou, e tão presente está o tempo, no Colégio Anchieta daqueles anos, persiste no coração dos que tiveram a ventura de estudar em suas salas, rezar em suas capelas, correr em seus recreios, de saudades de seu lar não poder dormir em seus dormitórios, tão gélidos, em noites sem fim...[38]

Havia ainda um dormitório menor dividido em compartimentos, destinado aos alunos doentes, quartos em clausuras para os padres e uma biblioteca. Todos os pavimentos eram unidos por seis escadarias, sendo digno de nota as da porta central, em madeira, unindo o átrio aos outros andares, construídas sobre uma superfície de 88 m^2.

De maneira equivalente, a partir dos *Estatutos do Colégio Anchieta* pode-se observar a variedade de atividades desenvolvidas pelos alunos e as regras rígidas sob as quais estes deviam se conduzir. Ele estabelece a grade curricular obrigatória do curso preliminar e do curso ginasial que incluía o preparatório para as Academias de Medicina, Engenharia e Direito. As aulas livres, que eram opcionais e pagas à parte, constavam de: idiomas, música, datilografia, esgrima, desenho de ornato e figuras, entre outras. As atividades de recreação e jogos eram obrigatórias e a sua dispensa só podia ser feita mediante motivo grave e conhecimento do reitor. Os exercícios eram valorizados, havendo inclusive exercícios e manobras militares no colégio. Há a

---

37 Maia, *Colégio Anchieta de Nova Friburgo...*, p. 25.

38 A carta, manuscrita e sem data, consta dos arquivos do Colégio Anchieta, dentro de um envelope, junto com outra, datada de 12/04/1996, onde a consultei. Ver Anexo 1.3.

presença de um pátio para menores e outro para maiores, ou seja, dois grandes pátios para exercícios.

Em pequena nota datada de 25 de maio de 1919, na coluna "Chronica e Vida Collegial" do *Aurora Collegial*,[39] o estudante Luiz Cintra do Prado comunicava, em "Exercícios Militares", que estes estavam "sob a direção do novo instrutor, o Sr. Tenente Arnold Marques Mancebo, que se tem mostrado muito satisfeito pelo nosso adiantamento". Em 25 de abril de 1920, na mesma coluna, através do artigo do aluno que se assina com o pseudônimo de "João da Chronica", informa-se que no primeiro número do *Aurora* daquele ano não fora possível editar a "Chronica e Vida Collegial". Por tal motivo, julgava necessário "repetir alguns fatos que a compunham." No dia 8, depois do almoço, relatava, resolveram alguns alunos "mandar um desafio de *foot-ball* aos Menores",[40] o qual por diversos motivos, não foi aceito. Sem desanimar, prossegue ele,

> fomos até os Maiores onde lançamos outro desafio de Barra Militar (interessantíssimo jogo introduzido entre nós pelo instrutor militar do Colégio, Sargento Eduardo Loureiro). De combinação com eles, comparamos os lados e começamos as partidas. Das três que jogamos, duas foram vencidas com brilho por nós.[41]

Em outra "Chronica e Vida Collegial", temos igualmente menção às atividades de adestramento militar. A novidade foi a vinda, contratado pelo Reverendíssimo Padre Reitor, de um "operador da *Nacional Film*:

> seus trabalhos tiveram início com apanhar diversos aspectos da corrida de bicicletas, levada a efeito na principal praça de Friburgo. Os nossos rapazes, apesar da falta de exercício, deram provas de sua resistência atingindo com regularidade o percurso marcado. Graças a Deus não houve pernas e braços ao ar: apenas o Marques rasgou as calças e algumas máquinas foram a concerto. À tarde, sob as ordens do Sargento instrutor, o batalhão colegial desfilou sob a 'Urbs' Friburguense com o máximo garbo e entusiasmo. [...]. A parte desportiva foi efetuada entre jogos de 'barra brasileira', entre a 'crilada'; de 'barra militar' e 'foot-ball' permutado entre grandes e médios [...].[42]

---

39 Exemplar nº 195, p. 1.

40 Apesar das referências freqüentes a "Maiores", "Menores" e "Crianças", as abreviações classificatórias usadas nos livros de matrícula eram "G", "M" e "P", significando grandes, médios e pequenos.

41 João da Chronica. Marcha Militar. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 25 de abril de 1920, v. 207, p. 4.

42 Anônimo. Chronica e Vida Collegial. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, de 26 de agosto de 1920, n. 213, p.2.

Na "Chronica e Vida Collegial", de novembro do mesmo ano, temos novamente referência a registros de cenas do cotidiano daquela comunidade escolar, feitas por uma câmera cinematográfica, que filmou

> [...] um 'fenomenal' passeio de botes (feitos para conter água e não passageiros!) às margens do 'caudaloso' Bengalas; a chegada de uma corrida de bicicletas; e a passagem do trem [...].[43]

A posse de objetos ou livros particulares não era permitida, como tampouco o recebimento de jornais ou qualquer outro objeto de forma clandestina. Os pertences particulares permitidos eram aqueles determinados pelo estatuto para o enxoval do aluno. Este detalhava as roupas de cama, banho e uso pessoal além de outros pertences como espelho e tesourinha para unhas. Todas as peças deviam vir marcadas com as iniciais do nome e o número que lhe havia sido destinado pelo colégio. Eram exigidos dois uniformes, um azul marinho e outro de linho branco, segundo o modelo fornecido e com os distintivos do colégio. Cabe ressaltar que esta exigência era explicitada em letras maiúsculas seguidas da palavra obrigatório. O uniforme azul era composto por calça, farda e boné, acompanhados de bota e gravata preta; o branco, por calças, dolman, boné e perneiras de linho branco.[44]

O regulamento para as visitas, saídas e férias também faz parte dos *Estatutos*. O regime de saídas, em torno de seis anuais, era oferecido apenas como premiação para os melhores alunos, primeira e segunda medalha, e estava associado ainda à nota de comportamento. Esta saída consistia apenas em passar o dia com pais ou tutores, retornando ao colégio antes do anoitecer, não sendo permitindo sair com outros parentes. O aluno devia sair e retornar vestindo o uniforme colegial e era proibido sair da escola com encomendas, cartas ou objetos, sem aprovação do reitor, da mesma maneira que, ao retornar, devia mostrar os objetos recebidos. O atraso no retorno de férias e de saídas, bem como dormir fora eram consideradas faltas graves sob pena do aluno não ser mais admitido. Esses atrasos eram aceitos apenas com comunicação e justificativa prévia. Ao retornar, o aluno devia apresentar-se imediatamente à sua divisão. Além da conduta rígida cobrada aos alunos, a menção ao nome "divisão" como referência ao grupo ao qual o aluno pertencia, remetia – não por acaso, penso – à formação militar.

---

43 Enéas. Chronica e Vida Collegial. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 4 de novembro de 1920, v. 215, p. 2.

44 *Estatutos do Colégio Anchieta*. Gráfica do Colégio Anchieta, Nova Friburgo, s/d. Correspondem ao período em vigorou o regime de internato no colégio, 1886-1922.

Dulce Lamas que, junto com Vasco Mariz, são as fontes bibliográficas mais conhecidas sobre Luiz Heitor, refere-se à participação de Luiz Heitor tanto como articulista no *Aurora Collegial* – o periódico escolar impresso na tipografia do colégio – quanto no que definiu como "atraente ambiente artístico-musical do Colégio Anchieta."[45] Embora Dulce Lamas afirme que a ascensão de Luiz Heitor foi rápida e que, de "contos despretensiosos", ele logo passou a escrever "artigos de fundo solicitados pelos próprios religiosos responsáveis pela publicação", o exame *in loco* dos exemplares desde o nº 193, de 27 de abril de 1919, ao nº 235, de 19 de novembro de 1922, correspondentes aos 4 anos de permanência do nosso aluno, fizeram constatar que apenas 16 dos 42 exemplares apresentavam escritos de Luiz Heitor[46] [A relação de seus 13 escritos é apresentada no Anexo 1.4]. Se considerarmos que os nºs 194 e 195 trazem a 1ª e a 2ª parte de "Um Conto de Guerra" [Anexo 1.5], e que os de nº 199, 200 e 201, as três seções de "O Corsário", então a sua participação reduz-se a 13 textos. Vasco Mariz também menciona que em 1922 Luiz Heitor escreveu para este jornal estudantil um artigo "alusivo à independência" intitulado "Fausta Data"[47] [ver Anexo 1.6]. Ao que tudo indica, portanto, trata-se, assim parece, de uma participação relativamente modesta se comparada à de alguns articulistas contumazes, colegas seus.[48] Ao que se acrescenta a repetição do 4º ano ginasial. Curiosamente, no segundo número a trazer um escrito de nosso aluno, aparece também uma breve crônica intitulada "História do Pinto Pellado", assinada por um certo Carlos Drummond Andrade, que cursou o colégio de 1918 a 1919, mas que foi convidado a retirar-se em seguida.[49]

Por tudo que foi exposto, a influência da educação jesuítica – "ciência e fé" ou "razão e fé" – adquirida no Colégio Anchieta de Friburgo na formação de Luiz Heitor parece ter sido fator marcante para delinear sua conduta e estilo ao longo da vida. A partir dos depoimentos de familiares e pessoas que lhe eram próximas, obtidos ao longo deste trabalho, foi recorrente a observação de que sua vida pessoal e profissional era norteada por uma conduta permeada pela religiosidade e embasada em severa disciplina de trabalho e rígidos preceitos éticos e morais. Deus e Pátria foram os pilares de sua

45 Lamas, *Luiz Heitor...*, p. 16.

46 Lamas, *Luiz Heitor...*, p. 16.

47 Mariz, *Três Musicólogos...*, p. 135.

48 A primeira parte de "Um Conto de Guerra" aparece na p. 4 do exemplar de nº 194 de 11 de maio de 1919; a parte final vem publicada na p. 4 do nº 195 de 25 de maio do mesmo ano.

49 De 14 de abril de 1918 a 30 de setembro de 1919, o aluno Drummond aparece com cinco publicações no *Aurora Collegial*.

formação.[50] Tais preocupações já transparecem, aliás, da peça de estréia do recém chegado Luiz Heitor, então com apenas 13 anos, no *Aurora Collegial* em 11 de maio de 1919. Além de demonstrar considerável maturidade para a idade, "Um Conto de Guerra" traz a marca que eventos ainda recentes haviam deixado e que definem o período.

1.3. Ecos da guerra

A narrativa de "Um Conto de Guerra" está ambientada numa cidadezinha francesa denominada de *La Rose* por Luiz Heitor no eclodir da I Guerra Mundial. É dia de Natal, 25 de dezembro de 1914, na casa de André, pai de Martha, definido pelo autor, como camponês "herói de 1870", isto é, da guerra Franco-Prussiana que assegurou a unificação alemã, a perda da Alsácia-Lorena pela França de Napoleão III, a proclamação da Terceira República francesa e a Comuna de Paris.[51] Martha costura o vestido de casamento com o qual pretende surpreender Roberto, o noivo. Este, chegando de imprevisto, quase estraga a surpresa, fazendo com que ela seja obrigada a pedir-lhe que espere um momento na rua enquanto esconde a peça na qual trabalhava. Quando adentra o noivo, ele está pálido, afirmando ter sido avistado pelo agente de recrutamento. Em seguida a porta se abre.

> Na soleira da porta aparece um militar, não no uniforme de costume, mas no brilhante fardamento azul de guerra
> __ Há algum rapaz com mais de 20 anos? Interrogou em tom marcial dirigindo-se ao velho
> __ Para quê? Perguntou este sem se intimidar com o olhar feroz que lhe deitava o soldado.
> __ O recrutamento!

A cena prossegue com o "olhar de súplica" que Roberto dirige ao futuro sogro, mas este

> [d]uvidou um momento sobre o que devia fazer; porém um súbito relâmpago lhe atravessou o espírito – a *Revanche*.
> __ Ha! Disse ele pausadamente, eis ali.
> __ Pai! foi o grito que dilacerou o coração da donzela.

---

50 Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. CPFPA 57. Ver Anexo 1.7. É digno de nota que a obra *História da Companhia de Jesus* do padre Serafim Leite, S.J., cujo primeiro de dez volumes apareceu em 1938, conste da bibliografia das primeiras versões de seu curso de Folclore na Escola Nacional de Música.

51 Eric J. Hobsbawm. *A Era do Capital 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007, p. 112-8.

> __ Um veterano de 70 não pode recusar um filho, quando se trata de vingar a Pátria.
> Roberto lançou um olhar triste à moça e murmurando 'Um filho...' saiu atrás do soldado. Martha vacilou e caiu sem sentidos. A desgraça que pairava sobre a França, baixara e arremetia finalmente à sua presa.

No contexto do conflito de 1914-1918 o recrutamento, na verdade, expandiu seus limites entre a idade mínima e máxima, sendo que certas faixas etárias foram mobilizadas em até 90%. Jovens de 18 anos de idade e mesmo de 17, mediante autorização dos pais, e reservistas de até 48 anos, foram recrutados. Considerando-se a totalidade das nações envolvidas, cerca de 70 milhões de pessoas foram chamadas às armas. Até mesmo a Inglaterra, inicialmente relutante em tornar o serviço militar obrigatório, o fez a partir de janeiro de 1916, recrutando desta forma, 2,5 milhões de cidadãos. Entre 1914-1917 a Rússia mobilizou 17 milhões de homens, entre 1917-1918, Os Estados Unidos 4,2 milhões, e no mesmo período a Alemanha totalizou 13,2 milhões.[52]

Em terras brasileiras, na vigência do conflito, Olavo Billac fundou a Liga de Defesa Nacional, tornando-se o defensor do serviço militar obrigatório para todos os jovens brasileiros de 18 anos.[53]

Nosso aluno Luiz Heitor estréia com esse conto no que foi definido pelo padre Pedro Américo Maia como "a primeira revista colegial brasileira", editada por um Colégio Jesuíta. Segundo o clérigo, para

> conseguir o mais esmerado cultivo da língua nacional e exercitar o estilo dos jovens nas lutas intelectuais pela Religião e pela Pátria, fundou-se em 1905, na divisão dos maiores[54], o periódico quinzenal intitulado Aurora Colegial, recebendo os autores dessa iniciativa felicitações e bênçãos de Exmo. Monsenhor Júlio Tonti e as mais sinceras congratulações do Conde Affonso Celso. Eis as palavras do ilustre Dr. Affonso Celso: 'Oxalá apresentassem correção igual muitos dos chamados grandes órgãos da imprensa! De tão formosa alvorada sairá, sem dúvida, magnífico dia, radiante e fecundo. É o que eu espero e desejo. Que Deus abençoe proteja e prospere os jovens e galhardos jornalistas'.[55]

É plausível pensar que, como calouro e contista estreante, desejasse Luiz Heitor, realizar uma narrativa capaz de produzir uma impressão favorável junto à instituição e, dessa maneira, obter a aprovação de seus pares. Não obstante, certo traço minucioso e

---

52 Stéphane Audouin-Rouzeau. Massacres: o corpo e a guerra. In: Alain Corbain, Jean J. Courtine, George Vigarello (org). *História do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2008, v. 3, p. 366.

53 Nicolau Sevcenko. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 576.

54 Segundo a faixa etária, os alunos eram classificados nos livros de matrículas em Grandes, Médios e Pequenos. O sacerdote deve estar referindo-se à divisão dos Grandes.

55 Maia, *Colégio Anchieta de Nova Friburgo...*, p. 32.

detalhista de sua jovem personalidade, presente na produção da maturidade, já pode ser detectado, assim penso, quando se atenta para a cuidadosa fundamentação e ambientação dos eventos narrados, para a precisão da dinâmica cronológica e para o caráter do discurso.

Ao comentar alguns depoimentos de combatentes de ambas as partes da guerra de 1914, dando conta das terríveis condições nas quais se desenrolou o conflito, Gérard Vincent, afirma que uma pergunta se impõe de imediato ao historiador: "Como puderam estes homens resistir mais de quatro anos," sendo que "à exceção do exército austro-húngaro, as deserções foram excepcionais" e "os amotinamentos de 1917, de ambas as partes, facilmente sufocados?". Vincent sugere algumas hipóteses. Segundo ele

> a guerra cria uma nova hierarquia, fundada na coragem física e na integridade. A iminência da morte anula a onipotência do dinheiro. Surgem elites imprevistas, cujas virtualidades eram mascaradas pelo cotidiano da paz. [...] No instante do ataque, os ornamentos da posição social não passam de ouropéis: todos os homens estão nus. O sentimento de solidariedade transcende os recortes sociais. O alemão é o 'boche', o assassino de 'meu' irmão, e o espírito de vingança prevalece sobre o cansaço e o medo. Por último, todos os combatentes são movidos por uma ética do nacionalismo exacerbada pela perda da Alsácia e da Lorena. O 'boche' é o inimigo atávico, o predador de nossas duas províncias, o invasor. A justiça e o direito estão com os franceses. Pode-se falar de uma verdadeira religião da pátria, inculcada pela escola laica (por volta de 1880, as crianças aprendiam a manejar armas, usando espingardas de madeira, desde a escola primária), e ensinada também nas instituições religiosas.
> [...] Os padres se revelaram oficiais tão bons quanto os professores. Trocando o aspersório pelo sabre, abandonando todo ecumenismo, o padre francês arremeteu contra o alemão, o 'boche', o inimigo. A França e a Alemanha, duas nações cristãs, se massacraram durante mais de quatro anos. O nacionalismo é um 'valor' partilhado tanto pela direita quanto pela esquerda (contestado apenas por uma pequena minoria desta última).[56]

Podemos detectar a presença de vários elementos apontados por Vincent subjacentes à trama imaginada por Luiz Heitor. No início da narrativa, André é prontamente caracterizado como um camponês e herói veterano da guerra de 1870 e como tal não se intimida nem com o "olhar feroz" nem apresenta temor algum reverencial diante da condição de militar do agente de recrutamento. Em seguida, movido por um sentimento de revanche, entrega o futuro genro ao recrutador, afirmando não poder recusar um filho quando se trata de vingar a pátria.

---

[56] Gérard Vincent. Guerras Ditas, Guerras Silenciadas e o Enigma Identitário. In: Antoine Prost e Gérard Vincent (org). *História da Vida Privada*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, v. 5, p. 208.

Em 10 de maio de 1871, a assinatura pela França do tratado de Frankfurt pusera fim à guerra Franco-Prussiana. Territorialmente, perdia a primeira a Alsácia e parte da Lorena e, com isso, 93 dos seus 123 altos-fornos, 90% das reservas de minério de ferro e 40% de seu carvão, para o *Reich* alemão, agora unificado. Ficava também estipulada a quantia de cinco bilhões de francos a titulo de indenização de guerra.[57] Vincent corrobora a ocorrência deste sentimento de revanche no contexto desta I Guerra. Na busca das origens deste fervor patriótico na França, identifica uma "verdadeira religião da pátria" e do adestramento militar, inculcados por escolas tanto laicas quanto religiosas nas crianças desde por volta de 1800. E ressalta, no conflito de 1914, a efetiva participação, "abandonando todo o ecumenismo", do padre francês, que "troca o aspersório pelo sabre" e arremete contra o inimigo. Afirma ainda que hoje é possível – em nosso juízo, não sem algum anacronismo – referir-se a "uma certa ingenuidade nesse ardor patriótico", mas sustenta que foi o que não só permitiu a vitória da França, como impediu o esfacelamento do exército alemão em 1918, após a derrota.[58]

Em outro registro, preocupado com o aparecimento dos totalitarismos do entre-guerras, observa Marcel Gauchet:

> se não tivesse ocorrido a ruptura de 1914, provavelmente não teriam surgido *regimes* totalitários. A guerra revelou aos ideólogos o que mesmo em seus sonhos mais desvairados eles não podiam imaginar: o que pode um Estado nas condições modernas. A organização dos beligerantes iluminou os colossais meios de mobilização, de organização, de planificação, que possuem os Estados erigidos no período imediatamente anterior. No conflito, é uma ferramenta nova que aparece: o Estado total. Daí vem a denominação mesma de totalitarismo: a guerra total mobiliza um Estado total que torna possível um Estado totalitário.[59]

Embora em princípio possa parecer deslocada, no contexto de uma instituição religiosa, a temática da guerra escolhida por Luiz Heitor, deve-se atentar para o fato de que este educandário jesuíta possuía, além da sala de esgrima, de um pátio para manobras militares, algo denominado – como relata o padre Pedro Américo Maia – "Linha de Tiro Colegial". A narrativa, em que pese a sua extensão, é suficientemente relevante para ser reproduzida na íntegra. Segundo o clérigo, os

> exercícios militares, embora tenham por objetivo preparar a mocidade para a defesa da pátria, oferecem outras vantagens para a disciplina exterior, quando bem dirigidos e praticados nos colégios, especialmente nos internatos,

---

57 Cf. *Grande Enciclopédia Larrousse Cultural*..., p. 2920.

58 Vincent, Guerras Ditas, Guerras Silenciadas..., p. 208.

59 Cf. *La conditiion historique. Entretiens avec François Azouvi et Sylvain Piron*. Paris: Gallimard, 2003, p. 387.

> concorrendo ainda para maior aplicação nos estudos. Muito antes da propaganda das linhas de tiro, sempre lançou mão a Companhia, em seus colégios, de tão poderoso meio indireto para os efeitos da disciplina externa. No Colégio Anchieta, desde os seus primeiros anos de existência, os exercícios militares foram continuamente realizados, sob a inteligente direção de Gustavo Tranin, de Ernesto Baiardino, de João Novelli, antigos oficiais e mestres de esgrima.
>
> Tendo o Exmo. Sr. Ministro da Guerra, General Carlos de Andrade Guimarães, acedido a convite que lhe fizera o Padre Reitor de vir ao colégio inaugurar pessoalmente a linha de tiro colegial, começaram a realizar-se com a maior regularidade os exercícios militares, vantagem também colhida com a oficialização das linhas de tiro, desde que houve intervenção do Governo no sentido de favorecer a prática de tais exercícios.
>
> A inauguração da linha de tiro do Colégio Anchieta efetuou-se com o mais entusiástico sentimento patriótico, no dia 15 de agosto de 1909. Às onze e meia horas do mesmo dia chegou à estação de Friburgo o já citado Exmo. Sr. Ministro da Guerra, acompanhado do General Dantas Barreto, da 8ª região, dos oficiais do Estado Maior, do Dr. Elysio de Araújo, Presidente da Confederação do Tiro Brasileiro, das Comissões do Tiro Petropolitano, do Tiro do Leme, do Tiro Federal, do Tiro Friburguense, da União dos Atiradores e sócios da sua Companhia de Guerra, dos alunos do Ginásio São Bento e dos representantes da imprensa; tendo sido recebido, às 3 horas, pelo Padre Reitor e outras pessoas, em companhia das quais se dirigiu para a linha de tiro com todo cortejo militar que o acompanhava. Ao assomar o Ministro no começo da bela avenida dos recreios, recebeu as saudações de todo o colégio, tocando a banda dos alunos uma marcha militar e fazendo-lhe a devida continência toda a Companhia da Linha de Tiro, sob o comando do aluno João Severiano da Fonseca Hermes Júnior e sob a direção do Capitão de Tiro Federal Francisco Várzea, para suprir a falta do tenente instrutor Celso Sarmento, que, por enfermidade, não pôde assumir o seu posto.
>
> Ao chegar ao *stand* foi o Ministro da Guerra eloqüentemente saudado pelo aluno Pedro Américo Werneck, em nome do Colégio. Com palavras muito atenciosas pediu o ministro ao orador que transmitisse seus sentimentos de agradecimento e júbilo diante de tão briosa mocidade. Ao inaugurar a Linha de Tiro Anchieta, disparou S. Exa. o primeiro tiro, sendo então executado o Hino Nacional e içada a bandeira brasileira com entusiásticos aplausos da numerosa assistência.[60]

*** * ***

No Brasil, as tensões presentes na Europa durante as primeiras décadas do século XX assumiam outras colorações, mas não estavam ausentes. Uma delas, pode-se dizer, remete à questão econômica do desenvolvimento nacional e do papel nela exercido pelos países estrangeiros. Em 15 de maio de 1921, a *Aurora Collegial* estampava um artigo intitulado "Alerta!...". Nele, o jovem cronista advertia para que

> não deixemos que nossa pátria seja levada ao desmembramento sem resistência. Agora mais do que nunca o elemento estrangeiro se está

[60] Maia, *Colégio Anchieta de Nova Friburgo...*, p. 35.

> introduzindo em nosso país, já por missões militares que inconscientemente mandamos vir, já pela compra de nossos terrenos para os estabelecimentos industriais, já pela aquisição de nossas minas que, como a *Itabira Iron Company*, estão em mãos do Tio Sam, e por muitos outros modos que seria enfadonho numerar.

Afirma ele então, que em cada estabelecimento comercial destes, existe uma "colônia *yankee*", onde se ensina e se fala livremente o idioma inglês, onde se encontram igrejas e pastores protestantes que, "sob uma bem disfarçada capa de caridade, alimentam os mais atrevidos projetos". Seu discurso, produzido no contexto de um periódico estudantil e tendo como principal interlocutora a comunidade de um colégio jesuíta, aponta para a grande ameaça subjacente à instituições como esta, pois a finalidade dessas iniciativas estrangeiras "é destruir a base da família brasileira e o catolicismo". Prosseguindo – e aí reside, pensamos, a especificidade e o particular interesse de suas colocações –, sustenta que "depois de o conseguirem, estarão a um passo do protetorado, com que a *Livre América* estende a suas garras, animada da má interpretação da doutrina de Monroe: a América para os Americanos". Era preciso, portanto, abrir os olhos, combater por nossas causas – segue advertindo – e não se deixar levar por vãs promessas. Imitemos

> os Estados Unidos nos seus métodos industriais, na sua organização de trabalho, na sua maneira prática de viver; mas nunca deixemos que eles nos *venham ensinar aqui*. Se quisermos engrandecer o nosso país, trabalhemos com ardor, estudemos, e, sobretudo, aprendamos o que as outras nações nos possam ensinar, mas isso sem lhe fazermos a mínima concessão.

Para o autor, não devíamos abrir o território à sua cobiça ou vender o nosso país, pois prosseguindo dessa forma, dentro em pouco o

> Jeca-Tatu[61] ignorante, subornado pelo dinheiro estrangeiro, de martelo em punho, fará o leilão de nossa pátria:
> __ Quem dá mais? Quem dá mais?
> Olhem, senhores, é a soberba Amazônia!... A terra da borracha!... Quem dá mais? Quem dá mais?
> E então ouve-se uma voz, com acento fanhoso de *yankee* que grita: '*Y give four millions of dollars!*'
> O inglês, tirando fleugmaticamente o cachimbo, diz: '*mim dá quatrocentos mille sterlinos!*'
> O alemão, frio e prudente, diz: '*Drei billion marks!*'
> Então, Tio Sam, cofiando a sua respeitável barba, grita despeitado: '*Y give one billion of dollars!*'
> John Bull pula de contente e diz consigo mesmo: '*Eu guarda minha dinheira para Pernambuca: é a terra da canna, e lá eu póde beber muita whisky.*'

[61] *Jeca Tatu* aparece como personagem do conto "Urupês" de Monteiro Lobato, publicado em volume de mesmo nome, em 1918.

E, dessa forma, vaticina o autor, em razão de nossa falta de energia, a Amazônia se tornará possessão americana, assim como os demais estados, e "em breve seremos escravos dos Rockfeller, Farqhuar e Carnegie... Se quisermos ser livres e poderosos, trabalhemos desde cedo", finaliza ele.[62]

* * *

Em 9 de novembro de 1913, o *Jornal do Brasil* trazia na coluna "O Exterior pelo Telegrapho" um artigo intitulado "Os Cruzeiros Allemães nos Mares Sul-Americanos". Nele, o autor indagava se, para "fazer arreclame" de seus produtos, para "levar de vencida" seus concorrentes franceses, ingleses e japoneses, e quantos possam tolher a expansão do seu comércio, ia porventura a Alemanha empregar como agente de propaganda seus melhores navios de guerra? Acaso, ia o *Reich*

> converter o elegante Starbuck e os poderosos couraçados Kaiser e Köening Albert em caixeiros viajantes? Não se mete na cabeça de ninguém semelhante expediente que seria muito comercial, mas que à força de não ser naval era impróprio e indigno da severa grandeza que a Alemanha impõe a suas instituições de defesa de mar e terra.[63]

Após afirmar que este país possuía a "mais vasta e mais espalhada marinha mercante por todos os mares do mundo" e ainda um "verdadeiro exército de caixeiros viajantes", que inundava as cidades de todo o mundo para expor seus produtos, finalizava o articulista sustentando que, a motivação mais verossímil, devia ser buscada em "outra fonte".

O exemplar de 13 de fevereiro de 1914 do mesmo jornal trazia com grande destaque notícias da chegada destes navios ao porto do Rio de Janeiro. Em 26 de março, um artigo, que anunciava em letras garrafais "Um Hóspede Ilustre", ocupava uma página quase inteira para comentar a visita do príncipe Henrique da Prússia ao Rio de Janeiro e a escalada de homenagens, recepções e cerimônias oficiais que se seguiram. Os artigos abusavam de expressões elogiosas como "a Alemanha, o grande desenvolvimento de suas forças vivas", "a sua admirável expansão econômica," entre outras.[64] Mas somente em 3 de abril surgia a resposta à questão levantada pela coluna "O Exterior pelo Telégrapho", mencionada acima, na qual o autor lançava dúvidas sobre

---

62 De Saboya Albuquerque. Alerta!... *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 15 de março de 1921, v. 220, p. 2.

63 *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09/11/1913, p. 6.

64 *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13/02/1914, p. 7, e 26/03/1914, p. 8.

o caráter de propaganda comercial do cruzeiro pela América do Sul, realizado pelos encouraçados alemães. O artigo, sem assinatura, intitulado "Missões de Propaganda à América do Sul" tinha mais dois subtítulos; "Desvenda-se o Mistério" e "Coerência do Jornal do Brasil." Nele, o autor afirmava que começava a desvendar-se o mistério ao qual tantas vezes "nos temos referido" acerca das visitas da esquadra alemã e do príncipe da Prússia a vários países sul-americanos, pois é certo que

> Ao frisarmos esse mistério que as envolvia, nunca deixamos de filiá-lo nas melhores intenções da Alemanha, com relação aos países que ela visitava, e, das considerações que o Jornal do Brasil tem bordado esse assunto, procurou sempre fazer ressaltar a idéia de que a este não devia ser estranha a reciprocidade dos interesses comerciais.

Como informava o autor, o esclarecimento veio, "já importado de Washington" por telégrafo, de Londres, onde aparecera no *Times*. Este reportava atentamente o vivo interesse com que nos círculos políticos e comerciais dos Estados Unidos estava sendo acompanhada a visita do irmão do imperador da Alemanha aos países sul-americanos, que tinha por objetivo, ainda segundo o jornal, conquistar os mercados da América do Sul e contrabalançar os resultados da expedição à Amazônia em 1913 feita pelo ex-presidente norte-americano Theodore Roosevelt (1858-1919), em companhia de Cândido Rondon (1865-1958). Esses fatos provavam, no dizer do jornalista, que "com relação à América do Sul, um verdadeiro duelo se estabelece[ra] entre a Alemanha e os Estados Unidos do Norte." Refere-se ainda o autor a um telegrama procedente de Nova Iorque, com a notícia da partida de seis representantes da "Liga de Homens de Negócios de São Luís", que pretendiam viajar para o Brasil, Argentina e Chile com a intenção de promover, durante três meses, "o estreitamento entre estas repúblicas e os Estados Unidos." Nestas circunstâncias, fácil era agora

> explicar por que é que estão porfiando o Império Germânico e a república Norte Americana em se fazerem representar nas nossas capitais por personagens da sua hierarquia social do Príncipe da Prússia e do ex-presidente dos Estados Unidos; por que é que o governo do Kaiser manda numa missão de paz, alguns de seus melhores navios de guerra, lhes dá a justa designação de 'esquadra do Atlântico' e cerca com tal prestígio a missão de que a encarregou, que terminada ela, dissolve a esquadra; porque é, finalmente que, tanto na nação européia como na americana, se fretam navios luxuosos, e importantes núcleos de negociantes e industriais abastados, deixam os seus negócios, as suas indústrias, as suas finanças para dedicarem meses a esta longa excursão pelos principais países de nossa América.

Não teríamos senão vantagens, prosseguia o jornalista, a auferir com essa nova forma de propaganda; ressaltava também o prazer de receber tais visitas e ainda, o fato de o *Jornal do Brasil* ter sido sempre "um órgão de propaganda e expansão industrial."

No seu entender, de todos os países da América do Sul, "seria o nosso o mais vasto, o mais fértil, o mais explorável, aquele cujo solo é o mais pródigo em riquezas minerais e agrícolas". E, para concluir, desejava os melhores votos para o completo êxito das missões de propaganda que enviavam a Alemanha e os Estados Unidos, "porque esse êxito traduzirá o maior estreitamento de relações internacionais e trará o recíproco desenvolvimento comercial econômico e financeiro dos nossos países."

*** * ***

Em 20 de fevereiro de 1914, aparecia na primeira página do *Jornal do Brasil* [ver Anexo 1.8] uma charge intitulada "Confraternidade", em que dois marinheiros, um brasileiro e um alemão, conversavam. Diz o brasileiro que a visita não podia ser mais oportuna, pois o carnaval "está aí; vamos divertir-nos juntos: brasileiro e alemão nunca devem brigar. Não é assim, camarada?". "Ya, mein bruder" [sic], respondia o outro. Na edição de 11 de março [ver Anexo 1.9], outra charge trazia três figuras representando a França, a Rússia e a Alemanha com a pergunta: "quererão engalfinhar-se?" Em 24 de março, a manchete anunciava "A situação da Rússia" e, abaixo, "A sua attitude belicosa contra a Alemanha". O colunista discorria com preocupação acerca da possibilidade de uma guerra entre a *Tríplice Aliança* e a *Tríplice Entente*, o que em sua opinião, levaria a um conflito desastroso para o mundo.

Depois do assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando da Áustria em 28 de junho, a Alemanha invadiu a Sérvia em 28 de julho e ocupou a Bélgica em 4 de agosto de 1914, rompendo com isso um tratado de neutralidade assinado desde 1831. Iniciavam-se as ações militares da I Guerra Mundial, mas, no Brasil, a agressão fortalecia a simpatia dos setores da opinião pública favoráveis aos aliados. Nesse sentido, em 7 de março de 1915, funda-se a Liga Brasileira Pelos Aliados, tendo como presidente Rui Barbosa; como vice, o crítico literário e ensaísta José Veríssimo; entre outros membros, o diplomata Graça Aranha, o presidente do Senado Antonio Azeredo, Olavo Bilac, Pedro Lessa [do Supremo Tribunal Federal] e o deputado federal Barbosa Lima. Operando, portanto, ainda antes da declaração de guerra do nosso país, a Liga tinha entre outros objetivos, angariar simpatia para a causa aliada, fortalecer os laços com a França, levantar fundos para a Cruz Vermelha brasileira e francesa, organizar manifestações públicas, palestras, eventos e apresentar petições ao congresso brasileiro denunciando o que definiu como "atrocidades alemãs". Em 14 de julho de 1916 por

ocasião das comemorações do centenário da independência da Republica Argentina, Rui Barbosa faz, a convite, uma conferência na Faculdade de Direito de Buenos Aires. Defende ele então, a necessidade de reformulação do conceito de neutralidade vigente, inadequado para dar conta do que define como sendo uma escalada de violações de tratados e convenções internacionais, pois, não há neutralidade possível entre aqueles que observam a lei e aqueles que a destroem, posto que neutralidade

> não quer dizer impassibilidade: quer dizer imparcialidade: e não há imparcialidade entre o direito e a injustiça. Quando entre ela e ele existem normas escritas, que o definem e diferenciam, pugnar pela observância dessas normas não é quebrar a neutralidade: é praticá-la.

E prosseguia afirmando que uma vez que a violência pôs a seus pés "o código escrito", a omissão seria servi-la, pois a opinião pública, os tribunais e a consciência não podiam ficar impassíveis entre a lei e o crime. No seu entender, devia formular-se

> a nova expressão da neutralidade, [trazê-la] à sua verdadeira expressão atual, para fulminar com a espúria neutralidade entre a barbárie e a justiça, para mostrar à neutralidade real os seus novos deveres, para sustentar que ela ainda estava em tempo de renunciar a esse abstencionismo criminoso, para chamar a América, os Estados Unidos, o Brasil ao cumprimento de seus deveres de clamar e romper, de reagir ou protestar.[65]

A imprensa brasileira, de maneira geral, achava-se alinhada em simpatizantes dos aliados, como o *Jornal do Commercio* e *A Noite*, ou uma suposta neutralidade como o *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã*. As notícias da guerra eram, naturalmente, o assunto de maior interesse, sendo que uma quantidade expressiva de artigos era de encomenda, propaganda paga pelas potências em conflito, na tentativa de influenciar os países neutros a um alinhamento que lhes fosse favorável. No entanto, desde o início do conflito, era patente a inclinação em favor dos aliados da maioria da sociedade e, mais particularmente, da intelectualidade, de formação majoritariamente francesa. Entre estes podemos destacar; Coelho Neto, Graça Aranha, Olavo Bilac, Félix Pacheco, Assis Brasil, Miguel Lemos e, claro, Rui Barbosa. Não obstante, segundo Vinhosa, Assis Chateaubriand, Azevedo Amaral, Oliveira Lima e Alberto Torres, entre outros, mantinham uma "posição independente, quase sempre com sérias críticas às atitudes dos aliados".[66] Para este último, que já fora membro da Câmara Federal dos Deputados e do Supremo Tribunal Federal, era desejável não uma vitória da Alemanha e nem tampouco

---

65 Rui Barbosa. O Caso Internacional. *Revista do Brasil*, v. 11, n. 42, junho de 1919, p. 105, *apud* Francisco Luis T. Vinhosa. *O Brasil e a Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: IHGB, 1990, p. 27.

66 Vinhosa, *O Brasil e a Primeira Guerra...*, p. 32.

a dos aliados, mas sim "um empate após um prolongado conflito que enfraqueceria as tendências imperialistas de todos, do que se beneficiariam, conseqüentemente, o Brasil e os demais países da América Latina."[67] Nesta mesma linha de pensamento, situava-se Manuel de Oliveira Lima, diplomata e historiador que, em oposição a Joaquim Nabuco, temia as conseqüências da aproximação entre o Brasil e Estados Unidos.[68]

Indício também dessas posições diante da guerra, um pequeno artigo no *Jornal do Brasil* de 5 de agosto de 1914 intitulava-se "Um oficial da Força Paulista vai combater a favor da França", no qual informava-se que "o oficial da Força Pública do Estado, tenente Luiz Miguel Costa, pediu permissão para poder seguir para a França e ali combater ao lado do exército francês."[69] Do modo semelhante, a edição do dia seguinte anunciava "Santos Dumont oferece seus serviços à França":

> O célebre aviador brasileiro [...] esteve ontem no ministério da guerra, sendo recebido pelo Sr. Theophilo Delcassé, a quem ofereceu os seus serviços como aviador, prontificando-se a partir imediatamente para o teatro de guerra. O Ministro da Guerra agradeceu a Santos Dumont o oferecimento de seus valorosos serviços e acrescentou que deles se valerá na ocasião oportuna.

Na mesma página, "A Imprensa Francesa e Santos Dumont" informava que todos os jornais estavam noticiando o "gesto nobre de Santos Dumont oferecendo seus serviços de aviador," tecendo elogios ao "ilustre brasileiro," salientando sua amizade pela França. Assim, o *Eclair* afirmava que "a França acolherá o oferecimento de Santos Dumont com a mais profunda gratidão nestas circunstâncias trágicas como uma prova inesquecível de sua dedicação pelo nosso país", enquanto o *Excelcior* sustentava que o "gesto nobre de Santos Dumont a ninguém admirará porque todos o conhecem."[70]

Quando o conflito começou, Luiz Heitor estava com 8 anos e aos 12 assistiu a seu encerramento, ainda freqüentando os colégios tijucanos ou o Santo Inácio. Havendo a Alemanha ordenado a seus submarinos que afundassem qualquer embarcação que atravessasse a zona de bloqueio, em abril de 1917, o navio *Paraná*, com uma carga de café, navegando dentro dos parâmetros regulamentares exigidos para navios de países neutros, foi posto a pique na costa francesa, provocando a morte de três brasileiros. Em Porto Alegre manifestantes atacaram e depredaram estabelecimentos comerciais de propriedade de alemães. Numa seqüência de eventos, veio o rompimento diplomático com a Alemanha em 11 de abril de 1917, o afundamento de mais um navio brasileiro na

---

67 *Ibid.*, p. 33.

68 *Ibid.*, p. 33.

69 *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05/08/1914, p. 7.

70 *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06/08/1914, p. 6.

costa francesa e o confisco de 42 navios alemães fundeados em portos brasileiros. Após o afundamento de mais dois navios de bandeira brasileira, a guerra foi declarada em 26 de outubro de 1917, participando o Brasil com o envio de um contingente de militares e civis da área médica, aviadores e parte de sua esquadra, em missões de combate. Após o final do conflito, em 11 de novembro de 1918, o país obteve da Alemanha indenizações por perdas de navios e carregamentos de café, além de haver incorporado à frota nacional de cerca de 70 navios apreendidos em águas brasileiras.

*** * ***

Ao eclodir a *Grande Guerra* em 1914, a Alemanha ocupava a posição de 2º parceiro comercial do Brasil, depois da Inglaterra, ficando a França em 3º lugar. Nos anos anteriores, o país mantivera relações cordiais com a primeira e, ainda durante os primeiros anos do conflito, houve manifestações em sua defesa, lideradas por algumas figuras de destaque da intelectualidade e da política brasileira. Nos primeiros anos após a virada do século, o comércio entre os dois países, posicionara Hamburgo em 2º lugar, atrás apenas de Nova Iorque, no comércio do café brasileiro. O setor militar alemão também gozava de prestígio. Em 1906 foi enviada uma turma de oficiais brasileiros para um estagio de dois anos no exército alemão. Uma segunda turma seguiu em 1908 e uma terceira e última em 1910, que, ao regressar,

> visando difundir os conhecimentos adquiridos, fundou a revista, *A Defesa Nacional*, para assuntos militares, a qual defendia o ponto de vista de que a missão militar de instrução para o Exército deveria ser alemã. A de n. 8, de 10. 05. 14, [...], fazia crítica às idéias propaladas de que a missão deveria ser francesa. A idéia de contratar os oficiais franceses, segundo o editorial em referência, era francamente defendida 'por certos conhecidos advogados administrativos, organizadores de sindicatos franco-brasileiros, agenciadores de empréstimos' e por outras personalidades do mundo dos negócios, para quem era 'profundamente indiferente a sorte do Exército como a da própria nação.'[71]

No artigo intitulado "Commercio do Brasil em 1919", estampado na coluna "Chronica e Vida Collegial" do *Aurora Collegial*, o aluno e cronista que se identificava apenas como "Enéas" revelava que apesar das grandes dificuldades "de transporte marítimo, o comércio brasileiro lucrou imensamente com a guerra. Diminuindo a importação, impediu-se a saída do dinheiro nacional, ao passo que a exportação

---

[71] *A Defesa nacional*, 1913-1914, *apud* Francisco Luis Teixeira Vinhosa. *O Brasil e a Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: IHGB, 1990, p. 41.

aumentou de 40% em 6 anos". Artigos que antes da guerra tinham pouca ou mesmo nenhuma demanda no estrangeiro, vieram a ser exportados em grande quantidade e a preços vantajosos. Ademais, prosseguia o provável futuro economista, a quantidade de artigos

> de origem animal, alcançou em 1919, o valor de 338.131 contos ao passo que em 1918 não passou de 231.232 contos. O total das exportações em 1913 elevou-se a 681.767 contos; em 1919 cresceu a 2.178.719 contos, o que representa um aumento superior a 100%. Em 1918 o excesso da exportação sobre a importação foi apenas de 25.728 contos, enquanto que em 1914 a exportação sobrepujou a importação em 844.361 contos.

Desta forma, sentenciava Enéas, embora "a guerra nos trouxesse tantas calamidades, foi de grande utilidade para o comércio brasileiro."[72]

*** * ***

Na segunda parte de "Um Conto de Guerra", publicado no *Aurora Collegial* de 25 de maio de 1919, a narrativa prosseguia com o despertar de Martha após o seu desmaio, enquanto o pai, André, perdia-se em recordações. Poucos dias antes, havia chegado a notícia do "assassínio bárbaro do herdeiro d'Áustria", e o velho o conhecera quando "outrora o principezinho", seguindo o exemplo do venerando imperador, servira aos pobres um banquete público. André amava o príncipe e sentiu os olhos úmidos ao saber de seu trágico fim.

A narrativa desloca-se então para diante, situando-se na igreja da pequena cidade, durante uma missa pelos feridos de guerra. Estamos em 25 de dezembro de 1915, um ano, portanto após o recrutamento de Roberto, o noivo de Martha. Esta surprende-se ao ver seu pai "seguindo os comungantes" e pergunta-se: seria possível "ele, seu pai há tanto tempo arredio das práticas religiosas, comungar?!" E este responde:

> __ Lembras-te? Lembras-te, disse com voz tremula, lembras-te da promessa que te fiz de comungar se Roberto voltasse? Lembras-te?...
> __ Então... então ele voltou? Exclamou Martha quase em voz alta, esquecendo do silêncio que lhe impunha o sagrado recinto em que estava.
> O velho, porém, já ia adiante e não respondeu.

---

72 Enéas. O Comercio Brasileiro em 1919. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 4 de novembro de 1920, v. 215, p. 2.

Martha e Arlette, sua irmã, retornam rapidamente para casa e, no caminho, um soldado inglês oferece um "rebuçado" à menina. Esta, avistando outro soldado aos prantos, pergunta qual a razão de suas lágrimas.

> __ Aquele? É porque não quis que a mulher ficasse em poder dos alemães, então...matou-a.
> Martha deu um grito de horror. O soldado porém, falava com tanta simplicidade como se esta horrenda cena de guerra fosse a coisa mais banal deste mundo.

*** * ***

De fato, estima-se que 8,5 milhões de pessoas, em sua maioria, combatentes, tenham morrido durante a I Guerra Mundial. Não obstante, civis também não foram poupados dos efeitos devastadores desta atividade bélica totalizadora e em larga escala, que caracterizou o conflito: indiretamente, através de restrições, perdas materiais, privação alimentares, deslocamentos extenuantes; e, diretamente, através de bombardeios estratégicos, deportações e simples extermínios. Nos campos de batalha deste que já foi definido como "o primeiro conflito bélico travado em termos puramente tecnológicos", a indústria bélica já produzia um fuzil de repetição com uma cadência de tiro da ordem de 10 projéteis por minuto que podiam ferir mortalmente, em razão de sua forma cônica e movimento giratório, a 600 metros de distância.[73] Este novo artefato era capaz, então, de ferir e matar sem ruído, numa zona de combate silenciosa e aparentemente deserta. Tanto a metralhadora *Hotkiss*, usada pelo exército francês, quanto a *Maxim*, utilizada pelos alemães, podiam disparar cerca de 600 projéteis por minuto, erguendo uma cortina letal de balas. Calcula-se que a artilharia usada no conflito mostrava-se dez vezes mais precisa e mortífera do que a disponível em conflitos do início do século XIX. A mortalidade em combate atingiu, dessa forma, um nível sem precedentes históricos. Segundo as estimativas, durante o conflito, a França perdeu em média 900 vidas por dia; a Alemanha, 1300; e a Rússia, cerca de 1450. Apenas "de 20 a 23 de agosto o exército francês registrou 40.000 mortos, dos quais 27.000 só no dia 22. No dia primeiro de julho de 1916, o exército britânico contou 20.00

---

73 Nicolau Sevcenko. *A Corrida para o Século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 68.

mortos e 40.000 feridos".[74] Uma geração inteira quase desapareceu na interminável batalha de trincheiras.

A singularidade desta relação com a morte não escapou à sensibilidade do jovem Luiz Heitor. Esta especificidade é ainda uma das razões sugeridas por Gérard Vincent para explicar a longa, extraordinária e improvável resistência às condições desumanas a que estavam submetidos os combatentes de ambos os lados do conflito. O autor nos fala de uma relação com a morte ainda vinculada à Idade Moderna, e não à época contemporânea. A morte tinha um caráter normal, que apenas se atenuará no entre-guerras e se tornará um *escândalo* após a Segunda Guerra Mundial, com o desenvolvimento de antibióticos, das cirurgias cardíacas e da medicina em geral.[75] Terminado o conflito, ressalta o mesmo autor o fato de que na França não existia qualquer "obrigação legal de se construir um monumento aos mortos", mostrando-se a ajuda do Estado para tal "modesta".[76]

* * *

Ao chegar em casa, Arlette, corre na frente e apontando para Roberto, deitado num leito improvisado, exclama "olha que bom presente que o Menino Jesus te trouxe, Martha". E este, ferido:

> __ Martha, eu não me furtei ao meu dever. Teu sofrimento e orações unidos a meu sacrifício chamaram as bênçãos do céu sobre teu bom pai e sobre nós.

E, para finalizar, o autor relata que,

> a este tempo, André, depois de ter comungado, estava em profundo recolhimento, pedindo ao Senhor pela felicidade dos seus na mesma igrejinha, que dois meses depois presenciou o matrimonio de Roberto Desliot e Martha Grelle.

Sacrifício, sofrimentos e orações só podiam resultar em bençõs dos céus, capazes de recuperar até o incrédulo André, ressentido por conta de 1870 e formado pelo ambiente laico da Terceira República, hostil à Igreja do Vaticano I.

Por outro lado, a imagem do "doente recalcitrante acolhendo de bom grado o médico" encontra-se ligada à própria fundação do colégio. Naquela ocasião, em 1886,

---

74 Stéphane Audouin-Rouzeau. Massacres: o corpo e a guerra. In: Alain Corbain, Jean J. Courtine, George Vigarello (org). *História do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2008, v. 3, p. 375.

75 Vincent, Guerras Ditas, Guerras Silenciadas ..., p. 208.

76 *Ibid*., p. 211.

respondendo ao Padre Superior Aureli e congratulando-se com ele, o Internúncio pontifício no Brasil, Monsenhor Roque Cocchia, observara:

> A abertura, pois, do novo Colégio em Nova Friburgo é um fato consumado, e por tão agradável acontecimento, assim como dou graças a Deus, assim felicito a Vossa Reverendíssima e aos seus. É um segundo passo gigantesco para o melhor futuro deste país. O mal aí está na raiz, e aí convém curá-lo; o remédio é este, outro qualquer é acessório. Desde três séculos e meio Deus o pôs em vossas mãos... O Colégio de Itu, atentos também os seus resultados obtidos nos exames em São Paulo, se impôs desde há muito ao respeito publico... E agora, entre as mil vantagens apraz-me destacar a de ter persuadido *um doente recalcitrante a acolher de bom grado o médico*. Refiro-me à paz e tranqüilidade, até ao favor de que está cercada a nova fundação. Em outros tempos quem sabe quantos clamores se levantariam! Agora não ouço nenhum tom discordante, nem ainda daquelas rabecas anticlericais que costumam ter todas as cordas desafinadas.[77]

Mais de trinta anos depois, em 1919, para comemorar a ducentésima publicação do jornal *Aurora Collegial*, em que aparecera, meses antes, "Um Conto de Guerra", o então aluno do Colégio Anchieta Carlos Drummond de Andrade, somente três anos mais velho do que Luiz Heitor, escrevia:

> Hoje faz a *Aurora* uma comovente pausa no seu caminhar incessante, e põe-se a recordar, a 'viver outra vez' o saudoso passado... Deixá-la assim: felizes os que guardam no coração um cantinho para a saudade. O século das luzes, a americanização da vida, o industrialismo, a morte do sentimento, tudo isso são coisas terríveis...[78]

A realidade parecia anunciar uma nova sensibilidade.

1.4. Bravo mundo novo

Pela época em que aparecia "Um Conto de Guerra", o também aluno do Colégio Anchieta José Augusto Lefévre manifestava sua inquietação e esperança nesse contexto do imediato pós-guerra, em "A *Aurora* do Futuro".

> Será este ano [1919] para o mundo inteiro um ano de reconstruções e reformas sob todos os pontos de vista. Em todas as nações que se debateram até Novembro último, nas mais gigantescas batalhas, desde a aldeia ignorada até a cidade procurada por uma multidão de forasteiros, tudo sofrerá modificações: serviços há que se ainda não foram extintos em breve o serão; outros devem ser restabelecidos e outros remodelados segundo as exigências do atual estado de coisas.

---

77 Maia, *Colégio Anchieta de Nova Friburgo...*, p. 357. Grifo meu.

78 Carlos Drummond de Andrade. Uma Data. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 17 de agosto de 1919, v. 200, p. 1.

Prossegue sustentando que estas transformações forçosamente se estenderão aos serviços de organização e formatação da imprensa, e que o *Aurora Collegial* "não poderia esquivar-se da influência desta corrente remodeladora surgida no cérebro de homens sensatos cessada que foi a medonha hecatombe do velho mundo". Reafirma sua fé numa nova sociedade mais fraterna, e na

> genial idéia de Wilson – a Liga das Nações – ou segundo nosso embaixador – a União dos Estados – e na prometida execução das aspirações de tantos povos até pouco antes retidos debaixo do jugo execrando de certos potentados – o governo da raça pela própria raça – nestes dois exemplos possuímos nós razões para sondarmos as profundezas das modificações por que passará a nova sociedade constituída pela união dos povos.

Nova sociedade, segundo o autor, forçosamente balizada por uma legislação voltada para

> o conjunto de nações cujas bases assentam sobre os destroços dos direitos proclamados anteriormente. Apesar de não serem idéias nascidas depois de mudas as armas, contudo só principiaram a ser resolvidas depois de amainada a tempestade, e, portanto, podemos considerá-las, como verdadeiramente são, de combate às grandes calamidades observadas no conflito, quais sejam; gravíssimas injustiças cometidas contra populações, contra povos inteiros e estados.

Lefévre apontava para os reflexos do que definiu como "medonha hecatombe do velho mundo" sobre aquela instituição estudantil e, mais especificamente, sobre sua comunidade jornalística, advertindo contra o desânimo e instigando-a a cumprir aquilo que considerava como seu mister.

> Ora, quando há lacunas numa lei ou programa, na primeira oportunidade devem se preencher estas lacunas para que a lei ou o programa não deixem de ter a sua eficácia. Foi o que se deu por ocasião da guerra e o que se dá conosco: de algum tempo para cá, nota-se um arrefecimento de entusiasmo nos colaboradores e de tal sorte que a previsão de grande falta de vocação poética ou jornalística, não será sem fundamento. Isto é nada mais nada menos que o não cumprimento do nosso programa, pois o fim por nós almejado é criar penas que não se atemorizem em defender, denodadamente, seu pensamento, desde que seja digno de defesa.[79]

***

Alguns meses antes do término do conflito, em junho de 1918, artigo de autoria de outro aluno publicado no mesmo jornal estudantil sugeria a dimensão do impacto que a escalada tecnológica colocada em evidência pela Grande Guerra produzira sobre o

[79] José Augusto Lefévre. A Aurora do Futuro. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 27 de abril de 1919, v. 193, p. 1.

imaginário daquela comunidade friburguense de jovens, a partir do seu aspecto talvez mais espetacular, o da conquista dos ares.[80] Segundo o colegial, em "A Travessia do Atlântico em Aeroplano", tal

> aventura e semelhante problema são apresentados à audácia e a intrepidez dos aviadores, e o primeiro a executar tão arriscada façanha, obterá, sobre cobrir-se de glória, um prêmio de 250.000 francos, oferecido pelo jornal inglês *Daily Mail*.

Para isso não bastará apenas a coragem; será necessária a criação de um "engenho apropriado", elaborado por técnicos competentes. Em seu auxílio, o cronista traz o parecer de certo *Dumas*, personagem desconhecido e ausente das páginas daquele periódico no recorte pesquisado.

> Julga ele [Dumas] que o problema não é insolúvel, mas o aparelho deverá ter dimensões tais, que atualmente não há nenhum que para isto sirva. Este aparelho pesaria 9.000 quilos e deveria ter uma superfície de 415 metros quadrados, e possuir propulsores de uma potencia de 310 cavalos.

De acordo com Dumas, isso exigiria um triplano, "cujo plano superior" atingisse 44 metros de envergadura, com uma tripulação de 10 pessoas assim distribuídas; 1 comandante, 3 mecânicos, 3 oficiais e 3 pilotos. Em relação ao peso, seria necessário calcular 1.680 quilos para os motores, 4.200 quilos para o combustível, 2.420 quilos para o aparelho, e 700 quilos para a soma dos tripulantes. Entre as duas rotas possíveis, uma ao norte da Irlanda e Terra Nova, e outra ao sul, pelos Açores, a do sul parecia-lhe a mais apropriada.

> Quanto à duração provável da travessia, seria ela dividida do seguinte modo: Paris-Açores, 34 horas; Açores-Terra Nova, 31 horas; Terra Nova, Nova Iorque, 22 horas; parada para abastecimento,10 horas; o que perfaz um total de 97 horas.

Esta era a teoria, advertia o cronista, mas a prática haveria de apresentar muitas surpresas, que "a intrepidez ordinária dos aviadores nos deixa esperar e prever num sentido otimista".[81]

Posteriormente, já no contexto do pós-guerra, em outro artigo intitulado "A Aviação da Paz", pode-se perceber o recorrente fascínio que o tema despertava, pois, de

> todas as partes afluem notícias das reformas que a aviação opera para a fim de se acomodar ao serviço de paz e máxime ao transporte de viajantes. Hoje tantos são os aperfeiçoamentos, e mesmo invenções, que vemos realizáveis coisas que há poucos anos nos eram tidas como utopias.

---

80 Ver Roger Shattuck. "The Last Banquet". In: *The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I*. New York: Vintage, 1968, p. 353-60.

81 Luiz Cintra do Prado. A travessia do Atlântico em aeroplano. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 17 de junho de1918, v. 187. p. 2.

Prossegue o jovem cronista relatando que

> a travessia do Atlântico se ainda não foi realizada, não está por muito. Há um mês aproximadamente o aviador Vendrines, com arrojo, aterrou mansamente no teto de uma habitação parisiense; logo após, dois oficiais franceses atravessaram o Mediterrâneo em 5 horas, transpondo-o de Miramar ao porto de Argel, e citam-se mais uma infinidade de viagens por via aérea.

Em seguida, descrevia o *Aerobus Farman*, aeroplano cujas proporções são "bem avolumadas" pois só de asa à asa, media 28 metros e sua superfície total cobria um espaço de 168 m^2. O avião tinha 14 metros de comprimento, 5 de altura e era equipado com um "motor poderosíssimo" de 520 HP. Mas, particularmente interessante, na opinião do autor, era

> o camarim, que se nos apresenta como carro de estrada de ferro com tapetes, espelhos, poltronas, muitíssimo confortável, pintado com um belo matiz de amêndoa, completamente coberto, a não ser o posto do piloto; assemelha-se a um charuto de formas elegantes. Diversas janelinhas abertas nesse respeitável charuto distribuem a claridade e permitem aos passageiros apreciar a paisagem durante o percurso. Construiu-se o 'Aerobus' para o transporte de 14 pessoas perfeitamente instaladas, que durante a viagem, podem andar duma a outra extremidade do camarim.[82]

Destinado ao transporte de passageiros entre Londres e Paris, o novo aeroplano tinha levado uma comissão de "militares franceses e aliados", gastando o tempo de 2 horas e 37 minutos, a uma velocidade média de 160 quilômetros por hora, para completar a viagem. A aeronave era capaz, de acordo com o fabricante, de levantar vôo em 10 segundos, alcançar a altura de 500 metros em 4 minutos e a de 1000 metros em 10 minutos, sendo que ser-lhe-ia "fácil obter maiores alturas, pois que atinge 2000 m em 25 minutos com 3000 kg de carga; mas raramente terá ocasião de elevar-se a altitudes superiores a 1000 m, inúteis para as viagens de recreio".[83]

Ora, desde aquele ano de 1919, graças a esses aparelhos, os irmãos Farman asseguraram as primeiras linhas aéreas regulares entre Paris-Bruxelas e Paris-Londres. Os assim chamados "Goliath" eram biplanos com asas iguais numa fuselagem central quadrangular de madeira e dois motores laterais. O posto do piloto ficava localizado imediatamente à frente e acima das asas, existindo assento ao lado para um mecânico. Embora concebidos e equipados para bombardeios de longa distância sobre Essen e Berlim como resposta aos ataques alemães sobre Paris, não chegaram, porém, a ser utilizados durante a guerra, sendo convertidos, em seguida, para uso civil, modalidade

---

82 Ver Anexo 1.10.

83 Sylvio Alves de Lima. A Aviação da Paz. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 27 de abril de 1919, p. 3.

que lhes assegurou uma extraordinária carreira.[84] Da mesma maneira, apenas nove anos após a publicação desses dois artigos, em 1927, Charles Lindbergh (1902-1974), aviador americano, cruzou o Atlântico no aeroplano *Spirit of Saint Louis* numa travessia sem escalas de Nova Iorque a Paris, percorrendo 5.800 km em 33h e 27m.[85]

Essa possibilidade de realização de "coisas que há poucos anos eram tidas como utopias", no dizer do jovem colegial, remete ao impacto produzido pela velocidade das transformações tecnológicas, engendradas pela revolução tecno-industrial ocorrida por volta do final do século XIX e que se aceleraram e difundiram no século seguinte. Se o historiador contemporâneo Alain Corbin afirma que o século XIX inventou o minuto, Ivan Tolstoi considerou que o século XIX havia sido um período de avanços científicos e tecnológicos prodigiosos, com o surgimento de campos científicos novos, e que o desenvolvimento tecnológico, mais que o científico, havia sido espetacular na mente do "grande público". Para ele, por volta de 1900, "o poder da tecnologia estava muito além do que qualquer outro século jamais sonhara", "não havia precedente histórico para o que se passava"; e isso suscitara

> um otimismo curioso, uma fé que afirmava, com efeito, que estávamos no caminho certo – um pouco mais de esforço, um bocadinho mais de boa vontade e o nosso músculo cientifico-tecnológico recém adquirido, *o poder do conhecimento*, resolveria todos os problemas e nos alçaria a novos mundos utópicos.[86]

No entanto, o que ocorreu, segundo Sevcenko, foi o oposto de um suposto controle racional e harmônico sobre "um mundo contingente", pois as novas tecnologias desorientavam, intimidavam, perturbavam, confundiam, distorciam e alucinavam em

---

84 A primeira linha aérea regular Paris-Bruxelas foi aberta pelos irmãos Farman. Os primeiros aparelhos Farman "Goliath", estabelecidos para o transporte de passageiros, equiparam as rotas Paris-Bruxelas e Paris-Londres atendendo às Linhas Farman e a outras companhias aéreas. Os "Goliath" eram biplanos com asas iguais numa fuselagem central quadrangular com dois motores laterais. Sua fuselagem era de madeira, o posto do piloto ficava localizado imediatamente à frente das asas e existia um assento ao lado do piloto para um mecânico. O protótipo do F. 60 "Goliath", avião militar, efetuou seus primeiros testes nos últimos meses de 1918, algumas semanas antes do fim das hostilidades. Ele foi concebido e equipado para bombardeios de longa distancia sobre Essen e Berlim, como resposta aos bombardeios alemães sobre Paris, sendo capaz, para tanto, de carregar de 1.500 a 2.000 kg de bombas. Os Farman, no entanto, nunca foram utilizados como bombardeiros antes do fim da I Guerra. Após 1919, tornaram-se de uso civil, como aparelho de transporte, com uma carreira extraordinária. Jean B. Revilhac. Les Farman Goliath. *Pégase*, nº 4, 1976, p. 16, disponível em www.Amismuseeair.org/site.aama/Peg2, acessado em 22/09/2009. Ver também http://www.museeairespace.fr/votre-visite/collections/1919-1939/farman-f-60-goliath/presentation .html?0 =, acesso em 29/12/2010.

85 Em 1927, nove anos após a publicação deste artigo, Charles Lindbergh (1902-1974), aviador americano, cruzou o Atlântico no aeroplano *Spirit of Saint Louis* numa travessia sem escalas de Nova Iorque a Paris, percorrendo 5.800 km em 33h e 27m. Cf. *Enciclopédia Larousse Cultural*. Rio de Janeiro: Universo, 1988, v. 18, p. 3669.

86 Ivan Tolstoi *apud* Sevcenko, *História da Vida Privada no Brasil...*, v. 3, p. 514.

razão de sua escala de potência, velocidade e dimensão, que "excediam as proporções e limitadas possibilidades de percepção, força e deslocamento de um ser humano médio."[87]

Desorientação, perturbação, intimidação e confusão estas, que – como salienta Alves de Lima no artigo anteriormente citado, ao apontar para o que define como uma "particularidade interessante" do aeroplano — talvez tenham sido intencionalmente evitadas pela configuração do espaço interno da aeronave, que "se nos apresenta como carro de estrada de ferro". De fato, o exame atento da fotografia do interior do avião, como se pode observar no Anexo 1.10, não revela mais que as acomodações de luxuosa cabine de passageiros de um vagão ferroviário. Igualmente digna de nota é a afirmação que, embora o aeroplano atingisse facilmente altitudes de 2.000 metros, raramente "teria ocasião de elevar-se a mais de 1.000 metros, altitudes inúteis para as viagens de recreio". Alguns poucos anos depois, o gigantesco Graf Zepellin de 1928, voando a uma altitude de cruzeiro de 200 metros, era capaz de propiciar "vistas espetaculares" a uma velocidade média de 125 km por hora, transportando 40 pessoas, apenas 20 das quais eram passageiros, acomodados em 10 cabines com beliches, muito semelhantes àquelas encontradas nos vagões de estrada de ferro.

Apenas dois meses após a publicação do mencionado artigo no *Aurora Collegial*, demonstrando a importância que o assunto assumia aos olhos daqueles jovens, a coluna "Variedades" tratava do "Lançamento de um Aeroplano por um Dirigível." Na realidade, "mais um passo gigantesco acaba[va] de ser dado na arte de voar." O autor reportava-se a um texto lido na revista *Nature*. Acostumado a ver e ouvir tais prodígios – afirma ele – o homem "olhará daqui a pouco para semelhantes arrojos com a maior naturalidade, como quem vê passar diante de si um automóvel, ou um carro." Dias atrás, relatava haver recebido a notícia da primeira viagem entre a França e a Inglaterra e entre Paris e Bruxelas, realizadas pelos *Farman*, enquanto que, da Itália, chegavam notícias das proezas realizadas pelos *Caproni*. No Brasil "vinham ao nosso conhecimento projetos de ligar as capitais dos Estados entre si e o *raid* Rio de Janeiro-São Paulo. Que mais haveríamos de querer, indagava o autor: outra novidade que não tratasse apenas de viagens de passageiros e recordes de altura e velocidade?

> Pois aqui a tem os leitores: em fins de fevereiro ou princípios de março, no campo de aviação de Rochaway Beach, nas proximidades de New-York,

[87] Nicolau Sevcenko. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 516.

> encheu-se um dos grandes dirigíveis da marinha americana por meio do hélio; ao dirigível prendeu-se um cabo e suspenso d'este um aeroplano. Dirigível e aeroplano elevam-se a mil metros. Aí desprende-se o aeroplano, quem vem caindo com um movimento regulado pelos seus lemes até que o vento ponha o motor em marcha. Em seguida evolve por um tempo e entra triunfante no aeroporto, escoltado por uma guarda de honra de quatro aviões. Que tal?[88]

*** * ***

Para Eric Hobsbawm, a I Guerra Mundial assinalou o "colapso da civilização ocidental do século XIX". Civilização esta por ele caracterizada como capitalista na sua economia, liberal na estrutura legal, constitucional e exultante em sua confiança nas promessas dos avanços científico-tecnológicos, do conhecimento e da educação. E também

> profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções, das ciências, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que seus soldados haviam conquistado e subjugado; uma Europa cujas populações (incluindo-se o vasto e crescente fluxo de emigrantes europeus e seus descendentes) haviam crescido até se tornar um terço da raça humana; e cujos maiores Estados constituíam o sistema da política mundial.[89]

Logo após o final do conflito, alguns autores apontam para um período de otimismo, para uma crença de que a guerra fora definitivamente descartada como alternativa para a solução de desavenças entre as nações, e que com o desmoronamento das potencias e seus exércitos, os princípios liberais e a democracia se consolidariam sobre a face da Terra. A Liga das Nações, citada pelo aluno Lefévre do Anchieta, surge do anseio de viabilizar um sistema que promovesse a cooperação entre as nações e fosse capaz de assegurar uma paz duradoura. Em adição, fora do âmbito desta instituição, uma escalada de tratados, compromissos, conferências foram realizados nos domínios da política internacional. Estes foram, na definição de alguns, os "anos de ilusão" em que se desenvolveu um consenso em direção a uma paz relativa, e a Liga das Nações se estabeleceu como um expressivo fórum de solução de disputas internacionais, sendo fato notório a inclusão da Alemanha em 1926, entre seus signatários. Igualmente notória também foi a posição dos Estados Unidos de não pertencer aos quadros desta instituição, cujo projeto original fora de autoria do presidente daquele país, e sua recusa

---

88 Lançamento de um Aeroplano por um Dirigível. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 27 de julho de 1919, v. 197, p. 6. Sem indicação do autor.

89 Eric Hobsbawm. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 16.

em ser signatário do Tratado de Versalhes. No entanto, Hobsbawm define o período que vai desde a eclosão da Grande Guerra aos "resultados da Segunda" como a 'Era das Catástrofes".

> Durante quarenta anos ela foi de calamidade em calamidade. Houve ocasiões em que mesmo conservadores inteligentes não apostariam em sua sobrevivência. Ela foi abalada por duas guerras mundiais, seguidas por duas ondas de rebelião e revolução globais que levaram ao poder um sistema que se dizia a alternativa historicamente predestinada para uma sociedade capitalista e burguesa e que foi adotado, primeiro em um sexto da superfície da Terra, e, após a Segunda Guerra Mundial, por um terço da população do globo. Os imensos impérios coloniais erguidos durante a Era do Império foram abalados e ruíram em pó. Toda a história do imperialismo moderno, tão firme e autoconfiante quando da morte da rainha Vitória, da Grã Bretanha, não durara mais que o tempo de uma vida humana — digamos, a de Wiston Churchill (1874-1965).[90]

De fato, o século XIX, e mais especificamente a sua segunda metade, tem sido recorrentemente caracterizado por historiadores como constituindo o palco de grandes descobertas, quebra de paradigmas e conquistas científico-tecnológicas. Tais movimentos, entre outros fatores, possibilitaram a potencialização dos processos de produção industrial no contexto europeu e norte-americano, numa escala crescente. Ao prosseguir no século XX, esta escalada sem precedentes imprimiu uma marcha contínua e acelerada de transformações tecnológicas cujos efeitos se fizeram sentir sobre todos os domínios da experiência humana. Se, desde 1829, a locomotiva a vapor e as estradas de ferro viabilizaram o escoamento de uma sempre crescente produção de bens de consumo e de produtos manufaturados, na virada do século, o uso da eletricidade como força motriz veio a permitir o emprego de maquinário industrial mais eficaz.

Ao analisar retrospectivamente as razões da súbita expansão econômica e a aceleração do progresso que caracterizou esse período, o historiador Eric Hobsbawm sustenta que é o contraste entre o crescente potencial produtivo industrial capitalista e sua incapacidade de romper as amarras que o limitavam, no sentido de expandir seus mercados e propiciar uma saída lucrativa para o capital acumulado, que causa espanto na primeira metade do século XIX. Acrescente-se a isso a dificuldade de "gerar empregos a uma taxa comparável ou com salários adequados".[91] Na Alemanha do final da década de 1840, caracterizada por um clímax de explosão industrial, "observadores inteligentes e bem informados" admitiam que – a exemplo do que ainda ocorre hoje em dia nos países subdesenvolvidos – nenhuma industrialização contemporânea podia

---

90 *Ibid.*, p. 16.

91 Hobsbawm, *A Era do Capital...*, p. 58.

fornecer empregos suficientes para a vasta população de pobres. Revolucionários viam aí um sinal inequívoco da contradição do sistema capitalista, e mesmo representantes da classe industrial enxergavam com temor a possibilidade de seu estrangulamento. O vapor, a locomotiva, o telégrafo e tantas outras novidades surgiram como solução e resposta às contradições do sistema de produção. Os mercados para a economia capitalista puderam assim expandir-se, e o mundo a ela se integrou.

Assim é que em 1875 desponta a locomotiva elétrica de Siemens; o automóvel de Daimler Benz data de 1885; o Zeppelin aparece em 1900 e, em 1903, com os irmãos Wrigth, ocorre o primeiro vôo controlado de um objeto mais pesado que o ar. Em 1911 surge o primeiro hidroavião; em 1913, a primeira locomotiva movida a *diesel*; em 1919, as primeiras linhas regulares de aviação; em 1927, o primeiro vôo transatlântico. No terreno das comunicações, o telefone de Bell data de 1876 e Edson trouxe o fonógrafo à luz em 1877. O cinematógrafo de Lumière apareceu em 1895, enquanto o ano de 1901 assiste ao surgimento, com Marconi, da transmissão do primeiro sinal telegráfico transatlântico, antecedendo, em 1902, a primeira transmissão da voz humana por rádio. Em 1920, viabiliza-se o processo eletrônico de gravação, possibilitando o surgimento do fonógrafo elétrico em 1925. Ao eclodir a I Guerra Mundial, as partes envolvidas no conflito já podiam contar com a devastadora Maxim, metralhadora inventada em 1883. Por outro lado, a analgésica Aspirina começou a ser comercializada em 1905. Infelizmente, os beligerantes não podiam usufruir dos benefícios da sulfamida, que iria surgir somente em 1932, nem da penicilina, de 1939.

A respeito do Rio de Janeiro em princípios do século, Nicolau Sevcenko aponta para o que define como "amplo movimento geral de emulação", no qual uma "busca sôfrega de modelos" indicava uma "ausência de parâmetros seguros".[92] Isto se dava, segundo o autor, entre outros fatores, em decorrência da "intensificação da influência européia no contexto da revolução cientifico tecnológica". Não obstante, tais movimentos de emulação, podem ser detectados anteriormente em meados do século XIX, como revela Hobsbawm. Atenta este, no entanto, para uma "diferença substancial" de intensidade entre o que chama de atual processo de *contração* do planeta, daqueles movimentos ocorridos então, pois

> Hoje estamos mais familiarizados do que os homens de meados do século XIX com essa contração do planeta em um único mundo [...]. O que é mais

[92] Nicolau Sevcenko. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.3, p. 541.

> impressionante nesse aspecto, na segunda metade do século XX, é a padronização internacional que vai bem além da puramente econômica e tecnológica. [...] As estradas de ferro, os telégrafos e navios de 1870 não eram menos identificáveis como 'modelos' internacionais, onde quer que ocorressem, do que automóveis e aeroportos de 1970.
>
> O que quase não ocorria então era a padronização internacional e interlingüística da cultura, que hoje distribui num breve lapso de tempo os mesmos filmes, estilos de música popular, programas de televisão e mesmos estilos de vida através do mundo. Tal padronização afetou as classes médias numericamente modestas e alguns dos ricos até o ponto ou na medida em que não se chocava com as barreiras da linguagem.
>
> Os 'modelos' do mundo desenvolvidos eram copiados pelos países mais atrasados em um punhado de versões dominantes — os ingleses, através do seu império, nos Estados Unidos e, com menos ênfase, no continente europeu; os franceses, na América Latina, no Levante e em partes da Europa Oriental; os Alemães e Austríacos através da Europa central e oriental, na Escandinávia e um pouco nos Estados Unidos. Um certo estilo comum visual, o interior burguês abarrotado, o barroco público dos teatros e óperas podiam ser discernidos, embora, por razões práticas, apenas nos lugares onde europeus ou colonos descendentes de europeus se tivesse estabelecido.[93]

* * *

Em torno da virada do século, apesar de sua política expansionista e do aporte de recursos provenientes dos demais continentes que assegurava, a Inglaterra ingressava paulatinamente numa fase de declínio, passando a enfrentar uma "corrida desenfreada" com a Alemanha e os Estados Unidos pelo controle dos mercados mundiais.[94] A produção em larga escala, devido ao emprego de tecnologia avançada, o subseqüente barateamento do produto final europeu e norte-americano permitiam a formação de monopólios e o controle do mercado internacional. Países dependentes, com indústria incipiente, matéria-prima e mão de obra de baixo custo constituíam assim, mercados atrativos. No Brasil, ao longo das primeiras décadas de 1900, apenas indústrias de bens de consumo que demandavam tecnologia simples, aportes reduzidos de capital e a utilização de matéria-prima barata registravam um desenvolvimento expressivo. Não obstante, alguns fatores como o incremento do mercado interno, a política emissionista do Estado, períodos de restrição às importações e a diminuição das exportações devido à I Guerra Mundial, resultaram em períodos de incremento de atividade industrial. Assim é que por volta de 1907 havia no país cerca de 3.258 estabelecimentos industriais. Em

93 Hobsbawm, *A Era do Capital...*, p. 101.

94 Delso Renault. *A Vida Brasileira no Final do Século XIX*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 245.

1920, após a guerra, o total era de aproximadamente 13.376 estabelecimentos, 5.936 dos quais fundados entre 1915 e 1919.

Mas ainda era o café, segundo Renault, que marcava a participação brasileira no mercado internacional e desempenhava um papel fundamental na economia. Em decorrência da defasagem tecnológica, o país perdera o mercado da borracha, que passou a ser produzida em outros países por processos modernos, assim como perdera anteriormente o de outros produtos essenciais, como o algodão, após a guerra de secessão americana, e o açúcar, cuja produção foi superada por Cuba e outras ex-colônias espanholas. Nossa participação no mercado externo se traduzia pela cafeicultura explorada em zonas privilegiadas. Mas ainda assim o produto básico de nossa balança comercial sofria alterações de preço no mercado internacional, quer pelo excesso de produção, quer pela variação no seu padrão de qualidade, no mercado.[95] Apesar disso, resultado da dimensão cada vez mais financeira do imperialismo, observa-se no Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, uma apreciável atividade de bancos estrangeiros, desenvolvendo todo o tipo de negócios. Pelo vulto das atividades, destacavam-se

> The London and Brazilian Bank Ltd., Brasilianische Bank für Deutschland, The London and River Plate Bank Ltd., The British Bank of Shout America, Banque Française du Brésil. O menor movimento de caixa pertence ao River Plate Bank e o maior encaixe cabe ao Brasilianische Bank.[96]

Lembrando a observação de Hobsbawm de que o caminho da *ocidentalização* na América Latina se fizera "com grande zelo e ocasionalmente grande brutalidade, de uma forma mais virtual que qualquer outra região do mundo, com exceção do Japão", Nicolau Sevcenko assinala que, graças

> a essa intensificação dos laços neocoloniais e ao prodigioso afluxo de riquezas decorrente, alguns subiam na escala social e outros, literalmente, subiam expulsos para os morros da cidade. Esse contraste de destinos foi exemplarmente figurado no decurso do célebre processo da 'Regeneração' do Rio de Janeiro, a febre reformadora do 'bota-abaixo'. Esse episódio e seus desdobramentos, como a Revolta da Vacina, revelaram a amplitude daquele zelo e daquela brutalidade a que se refere o historiador inglês.[97]

Assim é que, a revolução técnico-científica instituía

> um encadeamento entre as novas tecnologias e, por conta da escalada na atividade produtiva, enormes movimentações populacionais, especialmente

95 *Ibid*., p. 247.

96 *Ibid*., p. 248.

97 Sevcenko, *História da Vida Privada*..., p. 541. A remissão é a *A Era do capital*..., de Hobsbawm, p. 135-6.

> voltadas para a concentração nas áreas urbanas que polarizam o processo. É o que desencadeia o fenômeno da metropolização na sua magnitude contemporânea.[98]

Metropolização e urbanização acelerada que determinavam o contato e a convivência de pessoas vindas de diferentes regiões, "estranhas entre si, num processo aleatório dirigido pelas correntes cegas da economia mundial".[99] Em 1920, o Estado do Rio de Janeiro contava com 1.500.000 habitantes e São Paulo, com 590.000, possuindo essas cidades uma taxa de crescimento demográfico superior à taxa de crescimento da população nacional como um todo, então estimada em 30 milhões de indivíduos. É necessário ressaltar, no entanto, que, apesar do crescimento urbano desse período, apontado por vários autores, 70% da população do país ainda habitava a zona rural. Por sua vez, a relação entre as novas tecnologias e as grandes cidades transparece do relato de um jornalista presente à primeira sessão de cinema no Rio de janeiro, ocorrida em 8 de junho de 1886, apenas dois meses depois da criação do Colégio Anchieta em Friburgo. O evento foi descrito como "um dos mais maravilhosos espetáculos que excita atualmente a admiração nas principais capitais européias". Esse papel, qual seja, o de metrópole difusora, no caso do Brasil, cabia ao Rio de Janeiro,

> sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais. O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a no eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima.[100]

1.5. Volta à música

Foi ao tornar-se aluno interno do Colégio Anchieta em 1919, relata Luiz Heitor, que sentiu o desejo de voltar a estudar música. Sua experiência anterior como executante de clarim, na fanfarra do Colégio Santo Inácio, onde vestido num "pomposo uniforme" desfilava pela praia de Botafogo, o faz candidatar-se à banda de música

98 *Ibid*., p. 521.
99 *Ibid*., p. 554.
100 *Ibid*., p. 522.

daquele educandário. Começa então a estudar trompete ou, como esclarece, o *bugle*, "espécie de piston grave afinado em si bemol",[101] e passa a estudar o piano "de boa vontade". Essas aulas ficaram inicialmente a cargo de Higino Mancini e, mais tarde, de Heitor de Lemos.[102] Segundo Lamas, os professores incentivaram-no a enveredar pela composição, datando dessa época duas peças para piano, *Evangélica* e *Humorística Sentimental*.[103] A primeira "era uma peça inspirada na calma, na atmosfera singela e repousante dos Evangelhos", enquanto a segunda chegou a ser executada por "Dora Bevilacqua [...] em um dos seus concertos".[104]

Tradição dos colégios jesuíticos pelo menos desde o século XVII, quando Marc Antoinee Charpentier estreou *David et Jonathas* em um deles em 1688, o Anchieta mantinha uma intensa atividade musical.[105] A tipografia do Colégio imprimia, entre outros, um pequeno livro anual contendo a lista das premiações dos alunos, escalonadas em diversas categorias. Este evento anual de distribuição de prêmios era, na maior parte das vezes, uma cerimônia presidida por autoridades e convidados de destaque desenrolando-se em meio a certo rigor e protocolo militar. E de fato é possível ler no *Livro de Premiações do ano de 1919*: "Solemne Distribuição de Prêmios", relativa ao "Curso Gymnasial Preparatório ás faculdades de Direito, Medicina e Engenharia, ás Escolas Naval e Militar, de Pharmácia e Odontologia", e, mais adiante,

> Para maior glória de Deus, proveito das lettras e para fausta e honrosa memória, proclamam-se os nomes dos alummnos do Collégio Anchieta que no anno de mil novecentos e dezenove por seu bom comportamento e aplicação ou por seu progresso litterário e prévio concurso mereceram premio ou menção.[106]

---

101 O *bugle* é uma espécie de trompa sem válvulas, utilizada desde a Idade Média como instrumento para toques militares ou trompa de caça. Instrumento de certa limitação, é capaz de tocar apenas algumas notas da série harmônica. Continua em uso em bandas militares desde fins do século XVIII. Uma variação posterior mais aperfeiçoada, o bugle com chaves, também chamando de bugle de Kent, surgiu em bandas civis por volta do século XIX, sendo logo suplantado pelo Trompete e pelo Flugelhorn, ambos com pistões. Cf. *Dicionário de Música Zahar*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 56.

102 Um gaúcho que retornou ao estado natal após o fechamento do Anchieta e com quem Luiz Heitor manteve contatos posteriores. Ver Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

103 Cf. Lamas, *Luiz Heitor*..., p. 16 e Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I. Ver também Mariz, *Três Musicólogos*..., p. 135, que afirma que a tendência para compositor também era incentivado por sua avó Umbelina.

104 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

105 Ver: http://en.wikipedia.org/wiki/Marc-Antoine_Charpentier. Acesso em: 29/12/2010.

106 Cf. p. 47, 16 e 49. Assim como os demais documentos examinados nesta instituição, o livro foi encontrado numa sala do quarto pavimento Colégio Anchieta, sem catalogação, até o período em que se desenrolou a minha pesquisa.

As premiações de honra obedeciam, em sua maioria, a algumas categorias principais, às vezes com pequenas subdivisões ocasionais: 1) *Eguaes no Mérito*, 2) *Próximos ao Prêmio*, 3) *Dignos de Menção Honrosa*, 4) *Dignos de Menção*. Havia ainda "o prêmio de honra com distinção [que] exige pontualidade na entrada, notas ótimas durante todo ano e o sufrágio dos mestres e colegas". Sabemos que Luiz Heitor recebeu no ano de 1919 duas premiações: uma "Menção", na categoria "Aulas Livres, Piano", e um "Digno de Menção", subdivisão de "Menção Honrosa", em "Aulas Livres, Piano". Em 1920, recebeu um "Digno de menção Honrosa" ainda em "Aulas Livres, Banda e Instrumentos de Sopro". Em 1921, é novamente agraciado com um "Próximos ao Prêmio", em "Banda e instrumentos de Sopro". Com efeito, posicionado na primeira fila, como segundo da direita para a esquerda, Luiz Heitor aparece empunhando seu instrumento em fotografia da banda do *Collegio* datada de 1921 e encontrada naquele educandário [ver Anexo 1.11]. Em 1922, ei-lo guindado a "Eguaes no Mérito Sorteiam o 1º Prêmio" em "Aulas Livres, Instrumentos de Sopro". Sabemos igualmente que missas e outras cerimônias religiosas eram "quase sempre acompanhadas de música de orquestra e canto".[107]

Em grande parte dos exemplares do *Aurora Collegial*, foi possível constatar, como já citado anteriormente, a permanência da coluna intitulada "Chronica e Vida collegial", assinada por autores diversos, onde se fazia um resumo quinzenal com comentários aos eventos ocorridos. Era bastante freqüente o registro de recitais de música de câmara, concertos executados pela banda ou orquestra e mesmo a encenação de operetas. Da edição de 6 de abril de 1918, por exemplo, constava:

PROGRAMMA

da festa do R. P. Reitor

---

6 horas — *Alvorada.*

6,45 — *Missa — Communhão Geral — Orchestra e motetes.*

12,30 — *Benção solemne com o S.S. sacramento.*

Felicitações e postos de honra

Às 13,15

[107] *Ibid.*, p. 19, 61, 64, 65, 69 e 67, assim como Maia, *Colégio Anchieta de Nova Friburgo...*, p. 29.

Van Gael — Salut au Drapeau — Banda.

Clodomir — Aprés L'orage — Banda.

Brunetti — Corteo Festivo — Grande Orchestra.

Saudação ao R. P. Reitor

Discurso pelo Sr João de Barcellos Junior

Manzocchi — I Pescatore — duetto — canto.

POSTOS DE HONRA AO V, IV e III ANNO

Gillis — Chant Bhoémien — solo para violoncelo — Snr. Luis Eduardo Magalhães.

Grémieux — Les cerises — Orchestra.

POSTOS DE HONRA AO II, I ANNO E PRELIMINARES

Bellini — Norma — Banda

PREMIOS DE COMPORTAMENTO

Marcha Final — Banda

SESSÃO DRAMÁTICO MUSICAL

Ás 18,30

Clodomir — Le Pélerin — Banda.

Muller — Honneurs Millitaires — Banda.

Abgie — Chant D'adieu — Orchestra.

Massenet — Menuet de Manon — Orchestra.

S. HERMENEGILDO MARTYR

DRAMA HISTÓRICO EM TRES ATOS

Personagens:

Leovigildo, Rei dos Godos. Snr. José A. Lefevre
Hermenegildo, filho de Leovigildo. Randolfo P. Lobato
Recaredo, irmão de Hermenegildo. Fernando B. Ribeiro
Livano, conselheiro de. Mario Saraiva
Adoeno, sacerdote ariano. Theodorico A. Bessa
Volmaro, general do exército. Luiz E. Magalhães
Almiro, filho de Hermenegildo. Samuel C. Costa
Soldados e pagens.
A scena passa-se em Sevilha no anno de 573
Ponto do drama Snr. Antonio F. da Frota Filho

INTERVALLOS

Sarasate — (A) Nocturne de Chopin
(B) Jota Aragonesa — Violino e piano — Maestros Artur Strutt e Igino Mancini
Bériot — Fantasie de Salon — Solo para violino. — Snr. Victor da F. Saraiva.
Verdi — Rigoletto — Orchestra.
Gomes — O Guarany — Banda.
Grieg — Ao Primtemps
Vesrerotut — Badinerie. — Piano — Snr. Eduardo Magalhães Lustosa.

QUADRO VIVO

Marcha final.

A direcção final foi confiada aos distinctos Maestros Arthur Strutt, Igino Mancini e Augusto de Azevedo Junior.[108]

No *Aurora* de 27 de abril de 1919, a referida coluna "Chronica e Vida Collegial" fazia referência a missa com orquestra ocorrida em 25 de março, onde "a maior parte dos alunos participou do Sagrado Banquete em honra da natividade de N. Senhora".[109] Na "Chronica" de 25 de maio de 1919, registra-se que

108 Cf. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 6 de abril de 1918, p. 4.
109 Cf. *ibid.*, v. 193, p. 1.

> a festa de hoje à noite, tão ansiosamente esperada, além da parte especial, *A Promulgação dos Postos de Honra*, constará também da comédia em um ato "Pontinhos de Honra." Entre as peças de música a serem executadas pela banda e orquestra, sobressaem "Faust" de Gounod e "Nabuco" de Verdi. A festa deverá ser revestida da maior solenidade; e quando concluída, os colegas se dirigirem aos seus *fofos* leitos, deseja-lhes um sonho de fadas, o cronista.[110]

Em outra "Chronica e Vida Collegial", surge igualmente menção às atividades da banda e orquestra do Colégio. Assim é que "no ensaio da banda do dia 2 de agosto, os 'bandistas' tendo à frente o Revmo. Padre Leme, deram ao professor Augusto A. Junior demonstração de apreço e gratidão" pelo seu trabalho abnegado como regente da banda e também por ocasião da data do seu aniversário. A novidade foi a vinda, contratado pelo Revmo. P. Reitor, de um "operador da 'Nacional Film'".

> [...] a banda, com variadas marchas, deu alegria aos animados festejos. [...] o operador da 'Nacional' apanhou ainda o gado, os pavões: e uma que outra coisa do 'Chateau,'[111]de acordo com o Revmo. Padre Reitor. Finalmente uma reunião no Salão Nobre em que a banda, a orquestra e uma rapidíssima cena (bateu o 'record' mundial com o tempo de segundos apenas) proporcionaram salientes aspectos ao aparelho cinematográfico.

Adiante, segue relatando o cronista que, passados os "três dias de silencio", em cerimônia realizada em homenagem aos "neo-comungantes", a banda, a orquestra e o solo de violino do aluno Moacyr Maffey "valeram de muito para o brilho do programa".[112] Na "Chronica" de novembro do mesmo ano, já citada anteriormente, temos novamente referência a atividades da banda e orquestra: "por parte da banda a, a original fantasia *Mezza Notte* constituiu verdadeiro sucesso; a orquestra, por sua vez apresentou-nos *Giovanna D'Arco* e a célebre *Ave Maria* de Gounod", sendo o registro feito por uma câmera cinematográfica.

> Esteve aqui novamente o operador cinematográfico, que num palco improvisado filmou as cenas de quadros vivos e dramáticos. A orquestra também foi apanhada pelo operador [...] assim como os alunos no pátio de Nossa Senhora, quando entoavam o belo hino da Virgem Imaculada.[113]

Em seu depoimento ao MIS, Luiz Heitor lembra que, nessa época, suas composições tinham capas,

---

110 Luiz Cintra Prado. Chronica e Vida Collegial. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 25 de maio de 1919, v. 195, p. 2.

111 Trata-se do *Chateau du Roi*, construção pré-existente, aproveitada no início da formação da colônia de Friburgo em 1820 para servir de sede administrativa, capela, senado da câmara e enfermaria improvisada. Posteriormente, foi a primeira sede do *Collegio Anchieta*.

112 Anônimo. Chronica e Vida Collegial. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 26 de agosto de 1920, v. 213, p. 2.

113 Enéas. Chronica e Vida Collegial. *Aurora Collegial*. Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, 4 de novembro de 1920, v. 215, p. 2.

> admiravelmente desenhadas por um dos meus colegas no Colégio Anchieta, que não era outro senão Accioly Neto, que mais tarde foi diretor do *Cruzeiro* e tinha um imenso talento para desenho; e que fazia capas deliciosas a cores para todos os manuscritos que eu escrevia no colégio. Foi o único período em que as minhas composições tiveram capas. E também elas não se prolongaram durante muitos anos.[114]

Ao voltar para o Rio em 1923, Luiz Heitor buscou um professor de piano. A princípio, pensou em Luciano Gallet ou Barroso Neto, um dos maiores mestres da época, mas a escolha acabou recaindo em Alfredo Bevilacqua, amigo e mestre de música de toda a família. Sob sua orientação, preparou o concurso de admissão para classe de piano do Instituto Nacional de Música, onde deu início a seus estudos superiores em 1924, finalizando-os quatro anos depois, em 1928. Inicialmente, dedicou-se ao piano, com Alfredo Bevilacqua e João Nunes. Em 1926 e 1927, preparou seus estudos de harmonia contraponto e fuga, fora do Instituto, como era permitido na época, com o renomado professor Paulo e Silva, prestando o exame final do Curso de Música no Instituto Nacional de Música em 1928. Vasco Mariz aponta que esta escolha se deveu ao fato de que o "velho Braga não dispunha de tempo para aceitá-lo. Sim, porque Luiz Heitor, nessa altura, ambicionava ser compositor, jamais um *virtuoso* do piano".[115] Desse exame final, guardava a

> lembrança de uma pequena rusga com Oscar Lourenço Fernandez, que me examinou e discordamos sobre *questões bizantinas de harmonia*. E me lembro que escrevi um grande artigo em defesa do meu exame, que Otávio Bevilacqua quis publicar em sua revista musical, então publicada no Rio de Janeiro, e mais tarde fiquei muitíssimo ligado a Lourenço Fernandez e esse foi assunto que nunca mais foi tratado entre nós. Não sei se fui muito duro no que disse no meu artigo, não me lembro mais do que disse, mas me lembro que era cheio de exemplos musicais e cheio daquelas justificações de todas aquelas bizantinices que constituem o curso de harmonia.[116]

A essa altura, "como sempre fui um mau pianista, na esperança de melhorar um pouco" seus dedos, passou a tomar aulas de piano particulares com Charley Lachmund,

---

114 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

115 Mariz, *Três Musicólogos...*, p. 135. A referência é a Antônio Francisco Braga (1868-1945), compositor, maestro e personagem da vida musical carioca, autor de 23 hinos, a maioria escolares, e do *Hino à Bandeira* (1906) com letra de Olavo Bilac. Em 1902, foi nomeado professor de contraponto, fuga e composição do Instituto Nacional de Música. Cf. Marcos Antônio Marcondes (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1998, p. 110.

116 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I. Grifo meu. Substituindo Frederico Nascimento, Lorenzo Fernandez (1897-1948) tornou-se catedrádico do Instituto Nacional de Música em 1925 e, em 1936, criou o Conservatório Brasileiro de Música. Cf. Marcondes (org.), *Enciclopédia da Música Brasileira...*, p. 283.

durante dois anos.[117] Embora pouco comente em seu depoimento, entre 1929 e 1937, Lamas aponta a contínua atuação de Luiz Heitor na prática musical do piano e da composição com apresentações como intérprete e compositor, ao que parece, "recebendo sempre críticas elogiosas". Também segundo Vasco Mariz, nesse período, como solista ou acompanhador, Luiz Heitor apresentou várias obras suas em concertos – na maioria, peças para piano solo e para canto e piano – com recepção favorável da crítica. *Balada Suave*, *A Volúvel* e *Saudades* foram as peças para piano solo que ter-se-iam tornado mais conhecidas. Em 1937, a propósito da apresentação da modinha *Beijo a mão que me condena* do padre José Maurício harmonizada para piano por Luiz Heitor, o crítico João Ribeiro Pinheiro considerou que

> enquanto os outros continuam realejando os lirismos brancos dos europeus, como meros intérpretes enfadonhos e monótonos, Luiz Heitor cria música com calor moreno de terra brasileira onde tatalam asas azuis das araras de Porto Feliz, e o ritmo elíptico que vive nos saltos ágeis das panteras fulvas.[118]

1.6. Caminhos profissionais

Quer ouçamos ou não, os *saltos ágeis das panteras fulvas* na harmonização da modinha do padre José Maurício, sucede que são os primeiros escritos de Luiz Heitor que aparecem ainda no curso secundário, no já mencionado periódico quinzenal do Colégio Anchieta, o *Aurora Collegial*, ao longo dos quatro anos de sua permanência nessa instituição. Assim, não é de todo surpreendente que já em 1928 tenha começado, segundo Dulce Lamas, a atuação como crítico musical no jornal *O Imparcial*, do Rio de Janeiro, substituindo o tio Américo Reppeto e realizando uma série de entrevistas "memoráveis" com compositores da época.[119] A seguir, publica as apreciações das temporadas musicais de 1929 e de 1930 no jornal *A Ordem*. Essa atividade contribuiu com certeza para que seu nome se tornasse mais conhecido no meio musical da cidade, como, aliás, relata ele próprio.

> O fato de escrever em dois jornais, que no fundo não tinham grande repercussão, fez com que eu angariasse inúmeras amizades no meio musical do Rio de janeiro. Porque eu fazia a crítica assídua, que procurava, que tinha

---

117 *Ibid.*, p. 5.

118 Citado por Mariz, *Três Musicólogos...*, p. 137. O padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) tornou-se mestre da Capela Real com a chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808. Sua obra "evolui das manifestações classicistas de sua primeira fase aos traços românticos". Cf. Marcondes (org.), *Enciclopédia da Música Brasileira...*, p. 316-8.

119 Lamas, *Luiz Heitor...*, p. 17.

> pretensões a renovar o ambiente musical da época. Fiz mesmo uma longa série de entrevistas com músicos eminentes, sob o título "De que precisa a música no Brasil? E Henrique Oswald, e Francisco Braga e Paulo Silva e Charley Lachmund e J. Otaviano, e não me lembro mais quem, foram entrevistados nessa série, que foi interrompida pelo incêndio do jornal.[120]

Ainda em 1928, a antiga Casa Carlos Wehrs, que editava uma pequena revista musical, a *Weco*, convidou nosso compositor e crítico musical para escrever um artigo para um número especial, dedicado ao seu antigo professor no Instituto Nacional de Música, João Nunes. Esta afigurou-se, para Luiz Heitor, como uma primeira tentativa de "letras musicais mais sérias", segundo suas próprias palavras, dada a "responsabilidade de escrever um artigo de caráter biográfico e analítico".[121]

A partir daí, surgiu o convite de Luciano Gallet para participar do movimento que acabou dando origem à Associação Brasileira de Música, fundada em 26 de junho de 1930, da qual Luiz Heitor foi eleito secretário, cargo que ocupou até 1934, demonstrando, assim, que já nessa época tinha começado a desenvolver a verdadeira teia de relações nacionais e internacionais que estabeleceu ao longo da vida. A essa função estava associada a direção da *Revista da Associação Brasileira de Música*, que se tornou

> realmente naquele período, a menina dos meus olhos. Eu fiz uma revista como eu queria e como eu entendia que devia ser. Devo dizer que naquela época eu estava profundamente influenciado pela apresentação das revistas de cultura francesas, severas, um pouco antiquadas, com as páginas fechadas, com uma capa composta tipograficamente. E assim era a *Revista da Associação Brasileira de Música*. Muita gente não concordava com isso, mas ela, sob essa forma foi publicada durante dois anos.[122]

Segundo nosso articulista, é ainda nesse período que

> Oscar Lourenço Fernandez lança a sua *Ilustração Nacional*. Uma grande revista musical, ilustrada, mensal, e me convida para fazer parte da sua redação. Foi isso em 1930. Um ano mau para criar uma revista musical, porque era um ano de pré-revolução, e [em] que muitas coisas acabaram. Inclusive o meu jornal, que era *A Ordem*, que acabou sendo empastelado pelo povo do Rio de Janeiro quando a revolução de Getúlio Vargas foi vitoriosa em outubro, porque *A Ordem* sempre havia escrito que os dois candidatos que se encontravam frente a frente, Getúlio Vargas e Júlio Prestes, eram o vinho

---

120 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I. Para *A Ordem*, ver Marieta de Moraes Ferreira. João Augusto de Matos Pimenta e, para *O Imparcial*, Robert Pechman. José Eduardo de Macedo Soares, ambos em Israel Beloch & Alzira Abreu (coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas / CPDOC. Disponível em: http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx. Acesso em: 29/12/2010. Para o segundo jornal, cujo proprietário era José Eduardo de Macedo Soares, ver também Nelson Werneck Sodré. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

121 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

122 *Ibid.*, p. 8.

> da mesma pipa e farinha do mesmo saco. O que na época o povo, apaixonadíssimo pelas idéias da Aliança Liberal, não conseguiu engolir, e o jornal foi empastelado e acabou.

Seus temores em relação à nova revista se confirmaram, pois "*A Ilustração Musical* publicou oito números, muito bem apresentados, muito bem lançados, mas terminou também a sua vida no início de 1931".[123]

Depois de residir primeiramente em Santa Teresa, na época da Revolução de 1930, dividia-se entre Petrópolis e o Rio. Com a eclosão do movimento em outubro, vê-se obrigado a pedir à polícia um salvo-conduto para subir a serra, o que lhe foi negado, por causa da idade. Washington Luís havia convocado todos os reservistas e devia apresentar-se em um posto de mobilização. Encaminharam-no então para a Vila Militar, deram-lhe um uniforme e apresentou-se ao sub-oficial responsável. Conforme o relato saboroso de Luiz Heitor, ao ler seu nome, este lhe diz:

> __ O senhor vai procurar a companhia tal, a Companhia de Comunicações. Nós temos instruções para colocá-lo lá.
> E lá fui eu prá Companhia de Comunicações, que eu não sabia o que era. A Companhia de Comunicações num regimento assegura o serviço telefônico, o telegráfico e as comunicações. Então quando eu cheguei lá me disseram:
> __ O senhor é telegrafista?, e eu disse:
> __ Não, eu nunca fui telegrafista.
> __ O senhor não conhece o Roberto Morse?
> __ Não, não conheço Roberto Morse.
> Ora, acontece que o comandante da Companhia de Comunicações era o então tenente Frederico Trota, que mais tarde também fez vida na política do Distrito Federal, e que era leitor do meu jornal. E quando viu, nesse dia de outubro de 1930, que eu havia honestamente cumprido o meu dever de cidadão, de me apresentar à circunscrição militar – isso foi publicado na primeira página da *A Ordem* – ele então deu instruções ao serviço do Primeiro Regimento de Infantaria para meu incorporar na sua companhia, prá ficar sob a sua proteção. E sempre era uma companhia um pouco de elite, um pouco afastada. E foi, portanto, com essa companhia, que eu fiz a campanha de quinze dias em Juiz de Fora.[124]

A tanto limitam-se seus comentários sobre aquele momento no depoimento ao MIS, mas, associados à vinculação que tinha a *A Ordem*, que acaba empastelado em 1932, não reatam muitas dúvidas quanto às suas opiniões políticas.

Em seguida, colaborou com Luciano Gallet na organização da primeira temporada da Associação Brasileira de Música em 1931 e nas homenagens a Henrique

123 *Ibid.*, p. 8.
124 *Ibid.*, p. 9-10.

Oswald nesse ano, assim como com Walter Burle Marx na criação da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro e com os "Concertos para a Juventude", que começou a promover para alunos das escolas. A essa altura, já bem enfronhado no meio musical, veio a oportunidade, em 1932, de ocupar o cargo de bibliotecário do Instituto Nacional de Música por motivo de falecimento do titular, Guilherme Teodoro Pereira de Melo – autor da primeira *História da Música* no Brasil – cargo que exerceu até 1939.[125] A partir deste momento, a função de bibliotecário do Instituto Nacional de Música tornou Luiz Heitor responsável pela correspondência com pesquisadores e instituições interessadas em promover intercambio na área musical e levou-o a colaborar regularmente em revistas e publicações na Europa, Estados Unidos e América Latina, o que expandiu sua rede de contatos e interlocutores. Data dessa época sua aproximação com Curt Lange, que conseguiu trazer ao Brasil a convite do Instituto e, conforme desejo de Guilherme Fontainha, que dirigiu "com grande dinamismo, o INM, de 1931 a 1937", foi indicado pelo Conselho Técnico da instituição para organizar e dirigir uma revista da casa. Nosso bibliotecário, crítico musical, redator e compositor, confessa, no entanto, que hesitou muito para aceitar,

> porque meu amor pela minha modesta revista da Associação Brasileira de Música era tão grande que eu hesitava em abandoná-la para que ela morresse, como aconteceu, para tomar conta dessa nova publicação oficial, que dispunha de recursos financeiros e que podia ser, como veio a ser, uma revista que teve um impacto mundial e que hoje em dia se encontra em quase todas as grandes bibliotecas de música do mundo.[126]

Apesar disso, casado desde o final de 1934 com Violeta Pizarro Jacobina, pianista e grande incentivadora, e para cuja cerimônia compusera toda a música, Luiz Heitor publicou até 1936 o "Arquivo de Música Brasileira", um suplemento à *Revista Brasileira de Música* do Instituto Nacional de Música, através do qual divulgava-se as obras inéditas de antigos compositores brasileiros, dentre eles, padre José Maurício e Francisco Manuel da Silva.[127] Em 1936, foi responsável pelo número especial dessa

---

125 Lamas, *Luiz Heitor...*, p. 18, cita trecho do jornal *A Noite*, 20 de junho de 1932: "Não podemos deixar de noticiar aqui a nomeação do Prof. Luiz Heitor para o cargo de bibliotecário. Possuidor de sólidos conhecimentos musicais e vasta cultura geral e de grande capacidade de trabalho [...]". Ver também http://www.docpro.com.br/escolademusica/DetalhesAcervo2.html. Acesso em: 29/12/2010, que informa ter Guilherme Theodoro Pereira de Melo nascido na Bahia em 1867 e falecido no Rio em 4 de maio de 1932, tendo assumido o cargo de bibliotecário em 1928 e sido efetivado no ano seguinte. Escreveu *A Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Tip. São Joaquim, 1908, cuja segunda edição saiu no Rio de Janeiro, Impr. Nacional, 1947, sob os cuidados de Luiz Heitor.

126 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

127 A *Revista* continuou a ser publicada até 1944, mas Luiz Heitor foi dela afastado em 1942. Francisco Manuel da Silva (1795-1865), nascido no Rio de Janeiro, foi violoncelista, regente e compositor,

publicação comemorativo do centenário de nascimento de Carlos Gomes, trazendo trechos inéditos da ópera *Joana de Flandres*, em partitura reduzida para piano.

Segundo Maria Elisa Pereira, em julho de 1937, Luiz Heitor participa do Congresso da Língua Nacional Cantada com uma comunicação intitulada *A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e o Canto em Vernáculo*. Fundamentado em pesquisa documental, sustentava ele em seu trabalho que, aquela instituição, desde sua inauguração em 1879, havia se dedicado ao canto nacional durante toda sua existência.[128] O Congresso, transcorrido entre 7 e 14 de junho, em São Paulo, segundo a autora, o único evento dessa magnitude promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo [dirigido por Mário de Andrade de 1935 a 1938], tratou de questões que envolviam a língua portuguesa falada no Brasil, o canto, interpretação e identidade nacional.[129] Entre seus objetivos incluía-se a tentativa de elaboração [e este era o título de um dos tópicos do congresso], de "Normas para a Boa Pronúncia da Língua Nacional no Canto Erudito". [130]

A carreira de Luiz Heitor no magistério teve início em 1937, com o convite do Conservatório Brasileiro de Música para lecionar História da Música. Ali suas atividades se entenderam até o ano de 1947, e Luiz Heitor ministrou diversos cursos de

---

autor da música do *Hino Nacional Brasileiro*, e com grande destaque na vida musical carioca de seu tempo. Ainda menino, estudou teoria e solfejo no curso livre que o padre José Maurício Nunes Garcia, mantinha na Rua das Marrecas, centro da cidade, e, aos dez anos, principiou seus estudos de violoncelo com Policarpo Beltrão. Em 1809, integrou como soprano o coro da Capela Real e, depois em 1823, a orquestra da mesma instituição, primeiro como timbaleiro e em seguida como segundo violoncelo. Cf. Marcondes (org.), *Enciclopédia da Música Brasileira...*, p. 730-1. Cf. Ayres de Andrade. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865*. Rio de janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda. 1967.

128 Maria Elisa Pereira, *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*, São Paulo: UNESP, 2006, p. 119.

129 No ano anterior, em 1936, segundo nos faz saber Fernando A. Gil Araque, ocorreu em Ibagué, na Colômbia, o primeiro *Congreso Nacional de la Musica*, entre 15 e 19 de janeiro. Em 1935, um ano antes da realização do evento, Antonio María Valencia, que já havia ocupado o cargo de diretor do Conservatório Nacional de Música, propunha para serem discutidos no congresso, resumidamente os seguintes temas: o valor educativo e higiênico do canto, elemento fundamental da cultura artística; a necessidade de prover educação musical "científica" nas escolas; vinculação da universidade no movimento artístico colombiano; ação governamental, nacional, departamental e municipal em prol da cultura musical; criação de uma comissão de folclore que estudasse cientificamente ritmos e melodias próprias do país, sua aliança com a poesia popular, a influência da música estrangeira, os bailes típicos e os trajes típicos etc... com a finalidade de definir a música colombiana autêntica e poder conjeturar sobre suas possibilidade presentes e futuras. Sustenta Araque [2009, p. 106.], poder-se afirmar que tais considerações apontadas por Valencia foram o ponto de partida para as discussões que se seguiram neste primeiro congresso nacional sobre a música, na Colômbia. Fonte: Fernando A. Gil Araque. *La ciudad que en-canta. Practicas Musicales em torno a la musica acadêmica em Medellin, 1937-1961*. Tese (Doutorado em História), Facultad de Ciências Humanas y Econômicas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Medellin, 2009, 798p.

130 Pereira, *Lundu do escritor difícil...*, p. 106.

extensão como o de Análise Musical entre outros. Juntamente com Luiz Gonzaga Botelho, participou nesse mesmo ano da fundação da Sociedade Propagadora da Música Sinfônica e de Câmara, Sociedade Pró-Música, da qual se tornou secretário no período 1937-1944. A convite do Ministério da Educação e Saúde, formalizado pelo então ministro Gustavo Capanema, preparou em 1938 a "Relação das Óperas de Autores Brasileiros", que, segundo Lamas, atualizou para uma nova edição solicitada pelo Itamaraty em 1947, mas que nunca chegou a ser publicada.[131] Segundo nosso bibliotecário, foi também em 1938 que

> uma cadeira que Luciano Gallet, na sua reforma, havia criado no Instituto Nacional de Música, mas que não havia sido provida, devia ser posta em concurso, porque Guilherme Fontainha tratava de adaptar cada vez mais o estabelecimento às normas estabelecidas pela reforma de 1931. E a cadeira de Folclore Nacional, portanto, é posta em concurso. E de muitos lados pessoas me sugeriram: Por que é que você não se candidata a essa cadeira? Coisa que na realidade, não havia passado pela minha cabeça e que eu hesitei muito em fazer.

Finalmente, prossegue, decidiu-se a inscrever-se e

> concorri como candidato único. A única dificuldade que tive antes do concurso foi evitar que nomeassem um professor interino antes da realização do concurso, o qual é possível que se esse professor tivesse sido nomeado, não tivesse sido realizado até hoje. Mas isso, com um pequeno trabalho, o apoio de uns bons amigos junto ao ministro Gustavo Capanema, o mal entendido passou. Porque dizia-se que o candidato em questão era protegido direto do ministro Capanema, que impunha a sua nomeação no Instituto Nacional e o ministro ficou muito aborrecido quando ouviu falar nisso, e mandou, deu ordens para que o concurso seguisse normalmente.[132]

De acordo com Lamas, a disciplina já havia sido prevista em novo currículo, quando a instituição, sob a curta direção de Luciano Gallet, que ficou no cargo apenas de 1930 a 1931, adquiriu estatuto de curso universitário por força da chamada reforma Francisco Campos (1931), como parte da reestruturação da Universidade do Rio de Janeiro. No entanto, "dada a repulsa da Congregação por tal assunto", nenhuma providência fora tomada a respeito.[133] Sem nunca ter-se dedicado ao assunto, Luiz Heitor defendeu então em 1939 sua tese de concurso *Escala, Melodia e Ritmo na Música dos Índios Brasileiros* não mais no Instituto Nacional, mas na renomeada Escola

---

131 Lamas, *Luiz Heitor...*, p. 19. Para o mineiro Gustavo Capanema (1900-1985), que ocupou o Ministério da Educação e Saúde Pública desde julho de 1934 até 1945, cercando-se de modernistas e intelectuais como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade, ver Simon Schwartman *et al*. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EdUSP, 1984.

132 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

133 Lamas, *Luiz Heitor...*, p. 19.

Nacional de Música, tornando-se o primeiro catedrático de Folclore Nacional. A essa altura, a Escola já fazia parte da Universidade do Brasil, criada em 1937, como sucessora da Universidade do Rio de Janeiro.

***

A partir da Revolução de 1930, segundo Marieta de Moraes Ferreira, o Governo Provisório de Vargas, no bojo uma série de reformas empreendidas em vários setores criou o Ministério da Educação e Saúde. As reformas na área de educação, iniciadas por este ministério, no dizer de Ferreira, refletia o empenho em conciliar "novos avanços sociais" com "velhos privilégios", sendo que no âmbito do ensino universitário, a ambigüidade foi uma constante.[134] Francisco Campos, então no cargo de ministro, tendia a uma aproximação com os partidários de uma renovação educacional, os representantes do movimento Escola Nova. Estes postulavam que o ensino superior deveria estar a cargo das universidades, e ser gratuito e leigo. De outro lado estavam os partidários da obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas, e da participação da Igreja na elaboração das políticas educacionais. Segundo nos esclarece a autora, o então prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto Batista, na tentativa de estabelecer uma maior autonomia política do Distrito Federal em relação ao Governo, ignorando algumas diretrizes e, segundo Ferreira, passando "ao largo das orientações do Ministério da Educação", criou em 4 de abril de 1935 a Universidade do Distrito Federal.[135] Assim constituída, portanto, esta instituição nascia na contramão das diretrizes que subordinavam as universidades ao ministério e ao Governo Federal. Setores representativos da Igreja Católica empreenderam forte oposição à criação da Universidade do Distrito Federal. Alceu Amoroso Lima, intelectual católico, alinhado a esses setores da Igreja, escreveu em 1935, a Gustavo Capanema, à época Ministro da Educação, cobrando uma posição mais enérgica no combate ao comunismo, ameaça à paz social. Era necessário, sustentava o intelectual católico, que cargos de responsabilidade fossem entregues a pessoas de confiança e não a socialistas [deixava a entender] como Anísio Teixeira.[136]

---

134 Marieta de Moraes Ferreira. Notas sobre a institucionalização dos cursos universitários de história no Rio de Janeiro. In: Manoel Luiz Salgado Guimarães (org). *Estudos sobre escrita da História*. Anais do Encontro de Historiografia e História Política, 2005, p. 141.

135 Ferreira, Notas sobre a institucionalização..., p. 141.

136 *Ibid*., p. 141.

A revolta comunista de novembro ensejou a uma radicalização repressiva do governo Vargas, provocando a prisão de Pedro Ernesto, sob a acusação de comunista, o afastamento do reitor e de vários professores daquela Universidade. Em 1937, instalando-se o Estado Novo, foi decretado o fim da Universidade do Distrito Federal, sendo os quadros remanescentes do expurgo reincorporados em 1939 à nova Faculdade de Ciências e Letras da Universidade do Brasil.

***

Indicando o quanto se projetava o nome de Luiz Heitor, Mário de Andrade, que, juntamente com Antônio de Sá Pereira, participara da comissão para a reformulação do currículo em 1931, não deixou de registrar seu contentamento com a efetivação da cadeira de Folclore Nacional, escrevendo no *Estado de São Paulo*:

> Poderei dizer que a ciência brasileira está de parabéns, porque no dia 25 de maio realizou-se a aula inaugural da cadeira de folclore da Escola Nacional de Música. [...] Mas agora é fato consumado, a Universidade do Brasil tem uma cadeira de Folclore.[137]

Em 1941, já em plena II Guerra Mundial, músicos e musicólogos americanos visitaram o Brasil apoiados pela *Política da Boa Vizinhança* do governo Franklin D. Roosevelt (1933-1945). Época de muito trabalho para Luiz Heitor, transformaram-se não obstante em nova oportunidade para expandir sua rede de conhecimentos. Como resultado, ele recebe uma série de convites de agentes e instituições envolvidas em atividades que promoviam o estreitamento das relações musicais entre as Américas. Ainda nesse mesmo ano, conforme será abordado posteriormente, viaja para os Estados Unidos, onde passa seis meses em Washington D. C. a convite da União Panamericana, exercendo a função de consultor da recém-criada Divisão de Música daquela instituição. Essa estadia norte-americana, além de proporcionar a Luiz Heitor a participação em congressos e a possibilidade de divulgar e promover a música brasileira através da apresentação de conferências e seminários, rendeu-lhe novos contatos e um frutífero intercâmbio com a *Library of Congress*, ainda que seu retorno[138] não tenha transcorrido de forma tranqüila, como revela seu depoimento bem humorado ao MIS:

---

137 Mário de Andrade, *apud* Lamas, *Luiz Heitor...*, p. 19.

138 Em carta de 31 de janeiro de 1942 endereçada a Fernando Saboya, secretário da Embaixada do Brasil em Washington, Harold Spivacke informa que Luiz Heitor embarcará no SS Cantuária em 4 de fevereiro de 1942, com chegada no Rio de Janeiro prevista para 28 de fevereiro do mesmo ano. Spivacke, ao qual me referirei mais detalhadamente em capítulo posterior, exercia então o cargo de

> O regresso ao Brasil foi um pouco aventuroso porque em dezembro de 1941 achava-me, eu me achava em Filadélfia com minha mulher, dá-se o acontecimento talvez máximo da guerra que foi o ataque dos japoneses a Pearl Harbour e a entrada dos Estados Unidos na guerra. Eu me encontrei num país que estava em guerra e as comunicações com o Brasil, cortadas.

Os aviões, "que não eram muito numerosos naquela época", haviam sido requisitados para atividades oficiais, e os grandes navios, tais como o *SS Brasil*, em que nosso professor viajara para os Estados Unidos, fora destinado ao transporte de tropas para o Oriente. Como alternativa, a linha de navegação Moore-McCormack, proprietária do navio, transferiu-o para o *SS Cantuária*, de propriedade do Lloyd brasileiro. Seu comandante, chamado Teles, era nordestino, "como quase todos os oficiais de marinha mercante do Brasil". Homem de grande experiência e coragem, segundo Luiz Heitor, partindo de Nova Iorque, fez logo saber que não ia submeter-se a tudo aquilo que a marinha americana recomendara, porque acreditava nos ingleses e não tinha nenhuma confiança nos americanos. Assim, em lugar de navegar com as luzes apagadas, seguiu com uma grande bandeira brasileira pintada no costado do navio, iluminada por holofotes. Quis o acaso que não encontrassem nenhum submarino alemão, pois, afirma nosso catedrático, dois "navios gêmeos do *Cantuária*" foram afundados com perda total de vidas e de bens naquele período e, desprovidos de informações meteorológicas em razão do silêncio nas comunicações, defrontaram-se com um ciclone, que os fez permanecer um bom tempo à deriva em alto mar, embora acabassem aportando ao Rio de Janeiro após 32 dias de viagem.[139]

Quando parte para Washington a convite da UPA [União Panamericana] em 1941, a fim de trabalhar por seis meses como consultor, portanto, já o faz no cargo de professor catedrático de folclore, ainda que, como revela, tivesse hesitado muito para fazer o concurso e ainda fosse um folclorista iniciante. Num recorte anterior, não tão distante, Mário de Andrade havia realizado em 1914 uma famosa viagem a Minas Gerais para, na companhia de Oswald de Andrade, Olívia Penteado e Tarsila do Amaral,

---

chefe da Divisão de Música da *Library of Congress*. Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*, através de especial gentileza de Todd Harvey. Ver Anexo 1.12.

139 Um deles, como afirma recordar Luiz Heitor, era o navio *Buarque*, que deslocava 5.152 toneladas e foi torpedeado na madrugada de 15 de fevereiro de 1942 pelo submarino alemão U-432, com perda de uma vida. O *Olinda*, de 5.085t, também foi atingido pelo U-432 em 18 de fevereiro do mesmo ano, causando 46 mortos. Já o controverso afundamento do *Cabedelo*, de 3.557t, o único afundamento de navio brasileiro sem sobreviventes, ocorreu em 25 de fevereiro, foi supostamente atribuído a um submarino italiano do tipo "Torelli". Os alemães designavam seus submarinos com a letra"U," abreviação da palavra "Unterseeboot," que significava "barco submersível", à qual seguia-se um número de identificação. Cf. Perdas navais na 2ª Guerra Mundial. Disponível em: http://www.naval.com.br/blog/2010/10/04/perdas-navais-brasileiras-na-2%C2%AA-guerra-mundial/. Acesso em: 15/02/2010.

descobrir o barroco mineiro, enquanto em 1927, com o poeta Blaise Cendrars embarca num vapor para a Amazônia, com escala em Natal, onde conhece Câmara Cascudo, e posteriormente, visita o Recife. Ao regressar, trouxera grande quantidade de anotações e de melodias transcritas e, em 1938, envia para o Norte e Nordeste a famosa Missão de Pesquisas Folclóricas.

Contudo, apesar da sua tese sobre temática indígena, somente após o regresso dos Estados Unidos, conforme o depoimento ao MIS, Luiz Heitor começou verdadeiramente "uma atividade nova, que me foi inspirada quando estive em Washington pelo meu amigo Alan Lomax que naquele momento dirigia o arquivo de folclore da Biblioteca do Congresso, em Washington".[140] A colaboração dos *Archives of American Folk Song* da *Library of Congress*, fornecendo o equipamento para o registro de documentos do folclore brasileiro, mostrou-se fundamental para a realização das viagens de pesquisa de campo de Luiz Heitor entre 1942 a 1944. Os registros fotográficos e as gravações de música tradicional representam vasta material abrangendo os estados de Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Alan Lomax, um dos contatos americanos, tratado adiante, escreve uma nota, por ocasião do lançamento do *Catálogo do Cinqüentenário do Centro de Pesquisas Folclóricas*, criado no Brasil em 1943. Quase meio século mais tarde, ele discorre sobre a parceria e relação de amizade estabelecida com Luiz Heitor no início da década de 1940, afirmando haver sido para ele

> uma honra e prazer profissional receber a visita de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo durante os anos iniciais do Archive of American Folk Song da Biblioteca do Congresso e cooperar para o estabelecimento e intercâmbio entre o Centro de Pesquisas Folclóricas e aquela biblioteca. Como resultado, a Biblioteca recebeu dados extremamente valiosos sobre os padrões típicos da música folclórica brasileira, incluindo os livros de Luiz Heitor, e um número amplo de gravações de campo. [...]. Posteriormente trabalhei com meu bom amigo Heitor já em seu posto de diretor do setor de música da UNESCO. Hoje, meio século mais tarde, parte dos materiais musicais brasileiros que ele ajudou a trazer à tona nos Estados Unidos tornaram-se parte de um banco de dados em nosso projeto muitimeios computadorizado, que está sendo financiado pelo National Science Foundation. Envio a vocês saudações de minha nova fundação, a Associação pela Eqüidade Cultural, que defende uma melhor representação da variedade das culturas humanas nos sistemas educacional e de comunicações.[141]

---

140 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

141 *Catálogo da Exposição dos 50 anos do Centro de Pesquisas Folclóricas*. Rio de Janeiro: Escola de Música / UFRJ, 1993, p. 9.

Entre 1941 a 1945, nosso professor ainda redigiu a seção de música da *Revista Cultura Política*. Durante a sua estadia na UPA, relata Luiz Heitor,

> eu já colaborava regularmente, e continuava a mandar artigos dos Estados Unidos para uma boa revista que se publicava no Rio de Janeiro naquele tempo, embora publicado por um órgão que não tinha uma imprensa muito favorável, era o antigo DIP, criado pela ditadura, o Departamento de Imprensa e Propaganda, mas o diretor da revista era um elemento de alto valor intelectual: meu prezado amigo Amir de Andrade. E essa revista é realmente um repositório de estudos muito importantes, e desde o primeiro número até o último, eu assegurei a crônica musical mensal, nessa revista. E todo o tempo que estive nos Estados Unidos enviava artigos para ela.[142]

Além disso, ainda em Washington trabalhando na UPA, começa a publicar em setembro de 1941 na revista *Resenha Musical* de Araraquara, São Paulo, a primeira das nove crônicas sobre suas "impressões americanas", a capital americana, "os primeiros tempos da guerra, o ambiente musical americano, as convenções", etc., definidas, pelo próprio Luiz Heitor em seu depoimento, como "reminiscências um pouco poéticas e impressionistas".[143]

Em 1942, participa como membro correspondente da *American Musicological Society* – USA. A primeira publicação do CPF, referente ao ano de sua fundação, ou seja, como mencionado, 1943, *A Escola Nacional de música e as pesquisas do folclore musical no Brasil*, volume 1, é impressa no ano seguinte. Entre 1945 e 1947, Luiz Heitor se torna membro da Comissão do Livro Didático, no Rio de Janeiro e, de 1946 a 1947, ocupou o lugar de segundo secretário da Comissão Nacional da UNESCO no Brasil – Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura IBECC (do Ministério das Relações Exteriores).

Juntamente com Renato Almeida e Câmara Cascudo, Luiz Heitor passa então a participar em 1947 dos trabalhos preparatórios para o Congresso Luso-Brasileiro de Folclore e, em decorrência, parte para sua primeira viagem à Europa, através da qual deu-se

> uma transformação completa na minha vida. Essa viagem a Europa é provocada pelos portugueses. Gastão de Bettencourt, que no secretariado da propaganda em Portugal se ocupa em questões brasileiras, tinha tido a idéia de organizar um Congresso Luso-Brasileiro de folclore. E naturalmente para

---

142 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

143 Em seu já citado Depoimento ao MIS [ver Anexo I], Luiz Heitor se equivoca. Ao referir-se à revista em questão, intitula-a *Revista Musical*, dizendo ser "publicada em São Paulo". Na verdade trata-se da revista *Resenha Musical*, publicada em Araraquara, à qual retornarei em capítulo posterior. Penso ser esta a razão pela qual estas 9 crônicas permaneceram relativamente desconhecidas e ausentes nos trabalhos acadêmicos sobre Luiz Heitor, que tive a oportunidade de examinar.

> isso, estava interessado em apoiar-se no professor de uma das únicas cadeiras de folclore então existentes no Brasil e que era eu na Escola de Música.[144]

* * *

O convite era extensivo a Câmara Cascudo e Renato Almeida, mas este ficou retido no Rio de Janeiro e não pôde embarcar no navio *Vera Cruz*, encontrando-os posteriormente em Lisboa por via aérea. Em razão de uma ordem de seqüestro do navio emitida em Lisboa e motivada pela falência da companhia de navegação proprietária, para evitar o confisco, acabaram atracando no porto de Vigo, em plena Espanha franquista, "excluída do convívio das nações e desconfiadíssima de todos [...]".[145] Somente quatro dias depois, Luiz Heitor e Cascudo foram finalmente colocados num trem, sob a proteção de escolta policial armada de fuzis, que os conduziu até a fronteira. Em Portugal, Luiz Heitor teve uma estadia de um mês definida como "extremamente lucrativa, divertida e proveitosa", embora confesse que desde a partida do Brasil começara a pensar em aproveitar a viagem para conhecer Paris. Consultado Paulo Carneiro, que estava à frente da delegação brasileira junto a UNESCO na França, este o aconselha a contatar Gustavo Duran, diretor da Divisão de Artes e Letras da instituição, e que ele conhecera muito bem durante a sua estadia nos Estados Unidos. Acatando a sugestão, escreve então para Duran, dizendo que ficaria muito contente caso tivesse algum pretexto para convidá-lo a Paris para fazer "qualquer coisa, qualquer trabalho na UNESCO". Duran não responde, mas a embaixada brasileira em Lisboa recebe um telegrama convidando nosso professor para participar de uma junta de peritos reunida em Paris para elaborar um programa em matéria de Filosofia e Ciências do Homem. Luiz Heitor, com a intrepidez que parece caracterizá-lo, aceita imediatamente,

> sem saber o que é que eu ia fazer nessa junta de peritos. E chegando a Paris compreendi que a musicologia era considerada uma das ciências do homem e, que eu não era o único homem de formação musical que me encontrava nesse grupo de peritos, porque Paul-Marie Masson professor de historia da musica na Sorbonne também lá estava. Portanto é para fazer parte desse grupo de peritos que eu deixo Lisboa em setembro de 1947 e me dirijo a Paris onde

---

144 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I. Renato Monterisi de Almeida (1895-1981), musicólogo e folclorista baiano, autor de *História da Música Brasileira*, de *Inteligência do Folclore* e outros títulos; Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), natural de Natal, escreveu mais de 160 livros e inúmeros estudos sobre a cultura brasileira. Cf. Marcondes (org.), *Enciclopédia da Música Brasileira*..., p. 18-9 e 177-8, respectivamente. Ver ainda Zila Mamede. *Luís Câmara Cascudo: 50 anos de vida intelectual, 1918-1968* (bibliografia anotada). Natal, Fundação José Augusto, 1970, 2v.

145 *Ibid*., p. 27.

> não encontro mais Gustavo Duran naquela posição, que ele havia deixado, e por isso não me havia respondido.[146]

Na capital francesa, ocupava interinamente o cargo que Duran deixara uma velha amiga "dos tempos de Washington", Vanett Lawler, que, ao tomar conhecimento da correspondência enviada por Luiz Heitor, articulara a sua vinda. O comitê de peritos, segundo ele, se "passou muito bem," e um dia, ainda durante a sua estadia naquela cidade, Lawler o chamou em seu gabinete e

> me perguntou com aquela sua maneira particular de encarar as pessoas nos olhos para extrair com o olhar tudo aquilo que a pessoa não quer dizer com palavras, e Mercedes[147] conhece muito bem como é Vanett Lawler e sabe como ela falava e como inquiria dos outros, ela me pergunta se eu não queria ficar a serviço da UNESCO para me ocupar com questões de música.[148]

Para Luiz Heitor, aquele ano de 1947 se afigurava "muito sombrio" na Europa, com muitas incertezas políticas no contexto do pós-guerra, de modo que ele, dessa vez não tão intrepidamente, foi evasivo, dizendo que "ia estudar," com a intenção de

> evidentemente consultar minha mulher o que não cheguei a fazer, porque nesse mesmo dia almoçando com Vanett Lawler, ela perguntou à minha mulher: 'o Luiz Heitor já disse a você o que é que eu falei com ele esta manhã?' Ela disse, 'não'. 'Eu falei isso, isso, assim, assim', e minha mulher aceitou! E eu depois me aconselhei com Paulo Carneiro, o qual também vivamente me aconselhou a que aceitasse; e foi assim que em setembro de 1947 eu fui contratado pela UNESCO e convidado a assistir à Segunda Conferencia Geral que se realizava no mês seguinte em outubro na cidade do México.[149]

Ainda nesse mesmo ano parte para Paris, onde dirigirá os Serviços de Música da UNESCO de 1947 a 1965. Sua mudança para aquela instituição, no entanto, não encerrou a sua participação nas atividades do Centro de Pesquisas Folclóricas aqui no Brasil. Luiz Heitor deixou seus discípulos, Henriqueta Rosa Fernandes Braga e Dulce Martins Lamas na direção do CPF e, através de intensa correspondência, dá continuidade ao trabalho. Após aposentar-se na UNESCO em 13 de dezembro de 1965, quando completava 60 anos, segundo o regimento daquela instituição, retornou ao Rio de Janeiro em abril de 1966 para reassumir o cargo de professor, na então renomeada Escola Nacional de Música. Lecionou durante um ano, quando "teve a grata experiência

---

146 *Ibid*., p. 28.

147 Refere-se a Mercedes de Moura Reis ou Mercedes Reis Pequeno, como é mais conhecida, uma das alunas da primeira classe de Folclore Nacional ministrada por Luiz Heitor na Escola Nacional de Música em 1939 e presente à gravação do Depoimento ao MIS, já citado.

148 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

149 *Ibid*., p. 28.

de recomeçar, muito ajudado por Dulce Martins Lamas," aposentando-se também por essa instituição em 1967.[150]

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo faleceu em Paris, onde voltara a residir, em 10 de novembro de 1992, aos quase 87 anos.

[150] *Ibid*., p. 35.

CAPÍTULO 2

LUIZ HEITOR NO CONTEXTO DO PANAMERICANISMO

2.1. Nas Asas da Panam

Em The *Western Hemisphere Idea*, Arthur P. Whitaker sustenta que, nos Estados Unidos, desde sua emergência no final do século XIX, a proposta de construção de um continente americano unido baseou-se, entre outras, na idéia segundo a qual, as nações ali existentes, possuindo fortes relações de similaridade, estariam, em decorrência mais próximas entre si e afastadas "do resto do mundo".[151] É necessário destacar que originariamente, esta afirmação de afastamento "do resto do mundo" significava muito mais, na verdade, afastamento da Europa. Em outubro de 1808 o então presidente Thomas Jefferson, respondendo a um relatório sobre os nascentes movimentos de independência no México e em Cuba, afirmou que os EUA consideravam os interesses dos líderes mexicanos e cubanos os mesmos que os seus, e que os objetivos de ambos devia ser a exclusão de toda a influência européia do continente. Para Whitaker, durante a década seguinte,

> esta crença foi intensificada pelas lutas latino americanas pela independência, que, paralelas às dos Estados Unidos, produziram um grupo de novos estados cujas instituições políticas e idéias, em muitos aspectos, eram similares e até mesmo espelhadas nas daquele país.[152]

Esse antagonismo, no entanto, podia ser encontrado, manifestado com diversos graus de intensidade, tanto anteriormente, por exemplo, na declaração de Simon Rodriguez, tutor de Simon Bolívar (1783-1830), que descreveu a Europa como sendo "um brilhante véu cobrindo o mais horrível quadro de miséria e vício", quanto na temperada declaração de Monroe em 1823. No tocante a Simon Rodriguez, sabemos que era um homem influenciado pelas idéias de Rousseau e que muitos membros da classe esclarecida *criolla*, partilhavam – ou pelo menos tinham ciência – das idéias iluministas, sendo freqüente encontrar em suas bibliotecas obras de Montesquieu, Voltaire e outros expoentes deste movimento. Em relação a Simon Bolívar é necessário

---

151 Arthur P. Whitaker. *The Western Hemisphere Idea: Its Rise and Decline. USA*. Cornell University Press, 1969.

152 *Ibid*., p. 2.

ressaltar, de maneira sucinta, que a especificidade de seu panamericanismo não incluía os Estados Unidos, país que chegou a visitar. Quando juntamente com membros da aristocracia *criolla*, consegue em abril de 1810 estabelecer um governo provisório, a Junta de Caracas, é para a Inglaterra que é enviado em busca de apoio para consolidar a independência de seu país. Após a retomada da Venezuela levada a cabo pelos espanhóis em julho de 1814, depois de sucessivos avanços e recuos, vitórias e derrotas em várias batalhas, e com o reforço de quatro batalhões e armas para seis mil homens fornecido por Alesandro Petion (1770-1818), presidente do Haiti, retorna Bolívar a Venezuela, em dezembro de 1816, instalando no leste do país um pequeno Estado, cuja capital era Angostura. Mais tarde, em 1819, *El Libertário* lança uma ofensiva com o apoio dos *llaneros*[153] e de uma legião britânica constituída de voluntários, contra Nova Granada, atravessando os Andes e ocupando Bogotá em agosto do mesmo ano.

Ao longo do tempo, como nos esclarece Whitaker, o antagonismo em relação à Europa diminuiu, sem, no entanto desaparecer, acabando por adentrar o século XX. Em dezembro de 1915, na América do Norte, enquanto o presidente Woodrow Wilson (1856-1924) engendrava o *Pacto Panamericano*, seu secretário de estado Robert Lansing (1864-1928) formatava o Segundo Congresso Científico Panamericano em termos do tríplice conceito de "isolamento geográfico", "comum concepção de direitos humanos" e "instituições políticas similares".

Esta idéia central, qual seja a da especificidade do continente Americano, ainda segundo Withaker, permitiu o convívio de tendências tão diversas quanto o unilateralismo da Doutrina Monroe, em 1823, os postulados de Luis Maria Drago (1859-1921) ministro das relações exteriores argentino, em 1902, e o assim chamado movimento Panamericano, desde 1889.[154] Segundo o autor, como estes exemplos sugerem, na sua origem, teoricamente, o movimento partia de uma fundamentação política e também geográfica, mas desde logo outros aspectos e idéias de caráter diverso foram-lhe sendo agregados. Em termos geográficos, ressalta o fato de que as Américas constituem uma massa continental, estendendo-se desde a região ártica até o Estreito de

153 Cavaleiros mestiços.

154 O termo "Panamericano," sustenta William Manger [p. 6], foi empregado pela primeira vez, em relação a I Conferência Internacional Americana, ocorrida em Washington, entre 1889 e 1890. A partir de então, as assembléias periódicas de representantes das repúblicas americanas foram geralmente designadas, segundo o autor, como "Conferências Panamericanas". Manger, assina *O Panamericanismo e as Conferências Panamericanas*, publicação n. 15, da série "Congressos e Conferências", impressa pela União Panamericana, s/d, intitulando-se como "Conselheiro da União Panamericana".

Magalhães, ainda que descontínua, pois não é possível percorrê-la de um extremo a outro por via terrestre.[155] Não obstante, o Mar do Caribe encontra-se pontilhado de ilhas, que, estando muito mais próximas entre si do que dos outros continentes, servem de *pontes* entre as Américas. Além disso,

> não mais de mil e quatrocentos quilômetros separam a ponta extrema da Flórida da costa setentrional da Colômbia, comparados com os dois mil e quinhentos quilômetros que permeiam a menor distância entre a costa do Brasil e a África; os 2, 700 quilômetros da Terranova a Irlanda, e os 7,600 de San Francisco a Yokohama.[156]

Apontado o fator geográfico como tendo exercido um papel particularmente significativo nas relações entre as Américas nos cinqüenta anos posteriores a 1889, este fator, no entanto, e, sobretudo, o "significado humano" de que se revestiu, resultou num processo dinâmico que foi modificando-se consideravelmente desde o começo até o final deste período. Exemplo evidente foi a inauguração do canal do Panamá em 1914, permitindo a passagem marítima entre as Américas, reduzindo em milhares de quilômetros a distancia entre a costa oriental da América do Norte e a costa ocidental da América do Sul. O desenvolvimento dos meios de comunicação e transporte, como sabemos, surge no contexto da revolução científico–tecnológica ocorrida majoritariamente na Europa, como resposta, entre outros motivos, à necessidade de expansão de seus mercados. Não obstante, além do projeto de uma união aduaneira e o de uma aliança defensiva, a perspectiva que alentava as elites latino-americanas e mantinha sua sintonia e interesse no projeto panamericanista era a concepção de um continente hemisférico unido por modernos meios de transporte.

Dessa forma, o projeto de uma extensa ferrovia, a Transcontinental Railway, lançado na Conferência Panamericana de 1889 em Washington, criou, segundo Ricardo Salvatore, grande expectativa e interesse entre os políticos e negociantes latino-americanos.[157] Salvatore esclarece, no entanto, que as sondagens e levantamentos alongaram-se em demasia, havendo descumprimento por parte do governo de alguns acordos financeiros, e falta de interesse de alguns investidores em relação a certos trechos da ferrovia. Em adição, a construção do Canal do Panamá resultou em perda de atrativo econômico para o segmento sul desta mega-ferrovia transcontinental.

---

155 Arthur P. Whitaker. *Las Américas y um Mundo em Crisis.* Lancaster: Lancaster Press. 1946, p. 3.

156 *Ibid*., p. 3.

157 Ricardo D. Salvatore. Primeiras Visões de um Mercado Hemisférico. In: Sonia Torres (org.). *Raízes e Rumos- perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 160.

Posteriormente, na 3ª Conferência Panamericana realizada no Rio de Janeiro em 1906, foi mais uma vez proposta a construção de uma ferrovia Panamericana. Na ocasião, o fato provocou vivo interesse em Percival Farquhar, mega-investidor norte-americano com vários empreendimentos no Brasil, que, indo mais longe, planejou na América do Sul, a construção de um sistema ferroviário unificado, sob a sua direção.[158] Com um capital de 50 milhões de dólares fundou a *Brazil Railway Company*, que segundo seu plano, seria a "firma *holding* de seu império ferroviário". Ainda em 1906, Faquhar

> adquiriu para a *Brazil Railway*, a Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande [SP-RG], que tinha a concessão que permitia interligar todo o Sul do Brasil, além de terras no Paraná e em Santa Catarina, numa extensão de 6 milhões de acres, para fins de colonização. Faquhar pagou a Roxoroiz, o detentor da concessão, 1 milhão de dólares por uma ferrovia que estava longe de ter sido concluída, apesar da concessão datar de 1889. O sul do Brasil estava, nesta altura, ainda pouco povoado, principalmente o Paraná, o que não permitia que houvesse muita carga para ser transportada por ferrovia. Faquhar tinha a esperança de desenvolver a agricultura comercial na área, (tendo em vista abastecer São Paulo) e a exportação de madeira, via Paranaguá.[159]

Estas concessões constituíam-se num dos principais meios de penetração do capital dos países industrializados na economia das nações latino-americanas, deficitárias de meios de transporte e serviço público, posto que eram, na maior parte das vezes, o único recurso viável capaz de fornecer a infra-estrutura necessária ao desenvolvimento de uma atividade de mercado. Tratava-se da expansão, ou da construção e exploração de ferrovias, linhas de navegação, portos, transporte urbano, meios de comunicação como telefonia e telegrafia, rodovias e outros serviços públicos diversos, tais como fornecimento de energia elétrica e iluminação. Paul Singer reitera que tais

> atividades, assim como a colonização de terras devolutas, que acompanhavam em geral a construção das ferrovias, eram executadas por

---

158 Percival Farquhar (1854-1953) nasceu em York, Pensilvânia, numa família *Quaker*, filho de Arthur Farquahr, um proeminente industrial, que escreveu uma sugestiva autobiografia intitulada *First Million*. Começou seus negócios explorando concessões de serviços públicos em Havana e na Guatemala. No Brasil, além da *Brazil Railway*, obteve concessões para a exploração de portos em Belém e no Rio Grande do Sul, entre outros, e da Ferrovia Sorocabana em 1907. Em 1912, completou a ferrovia Madeira-Mamoré, iniciada em 1906, e construiu uma madeireira em área contestada entre Paraná e Santa Catarina. Em 1917, incentivado por Epitácio Pessoa, revitalizou a *Itabira Iron & Ore*, de propriedade inglesa, onde trabalhou como advogado. Posteriormente, a Companhia Brasileira de Mineração e Siderurgia, iniciada em 1939, incorporou a *Itabira Iron*, sendo que o grupo de Farquahr ficou com 47% das ações. Em 1942, a Companhia Vale do Rio Doce, criada pelo governo, comprou todos os direitos e propriedades da Companhia Brasileira de Mineração e Siderurgia. A Companhia de Aços Especiais, Acesita, criada entre 1946 e 1950, e incorporada pelo Banco do Brasil em 1952, marca o fim das atividades de Farquhar no Brasil. Ver *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Ed Universo, 1988, p. 2410.

159 Paul Singer. O Brasil no Contexto do Capitalismo Internacional 1889-1930. In: *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Republicano; estrutura de poder e economia (1889-1930)*. v. 1. Boris Fausto (org.). São Paulo: Difel, 1977, p. 381.

> companhias quase sempre de capital estrangeiro, que obtinham 'concessões' do governo, as quais asseguravam à concessionária exclusividade (isto é, monopólio) na execução do serviço e, muitas vezes, garantia de uma remuneração mínima do capital empregado. Conforme as condições, tais concessões podia ser altamente lucrativas, o que levava os empresários a disputá-las arduamente junto às autoridades concedentes, mediante muitas formas de adulação e pressão, das quais o suborno de modo algum estava excluído.[160]

Mais tarde, no final da década de 1920, tornou a ganhar força a idéia de uma unidade geográfica hemisférica costurada por uma ferrovia Panamericana, renovando o interesse das companhias ferroviárias norte-americanas em relação à América do Sul e Central. Mas ocorre que, como informa Heitor Ferreira Lima, no período logo após a I Guerra Mundial, iniciava-se uma mudança tecnológica no âmbito do transporte, definida por ele como a "era rodoviária". Como resultado, o transporte rodoviário, "apesar de não possuirmos nem petróleo, nem fabricação de automóveis", passou a desenvolver-se então em detrimento das ferrovias e da navegação. No fundo, "tudo era importado: as máquinas e equipamentos para a abertura de estradas, os veículos e suas peças, o combustível e os lubrificantes." Com o subseqüente surgimento das grandes companhias automobilísticas americanas, como a Ford e a General Motors, "inaugurava-se assim a influência norte-americana em nossa economia".[161] Não obstante, a paixão pelos automóveis, segundo Salvatore, permaneceu circunscrita às modernas metrópoles, e foi lenta a substituição do transporte ferroviário pelo rodoviário, mas, "enquanto isso, no entanto, o sonho de uma viagem de automóvel que começasse em Nova Iorque e fosse até os confins meridionais do continente, mantinha em alta as expectativas dos estadistas latino-americanos."[162] Ao mesmo tempo, estabeleciam-se as linhas aéreas entre as Américas, fomentando "um vínculo de estreita vizinhança como jamais havia ocorrido até então: uma rede de comunicação entre todos esses países, que era muito superior às que os ligavam a qualquer outra parte do mundo".[163]

Em termos comparativos, a taxa de crescimento populacional das Américas nas décadas posteriores a 1889, aí incluídos os Estados Unidos, Canadá e as 20 nações independentes da América Latina – com exceção das possessões européias como Martinica, Guianas e Jamaica – aponta para um acelerado crescimento, alcançando algo

---

160 *Ibid*., p. 376.

161 Heitor Ferreira Lima. *História Político-Econômica e Industrial do Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1970, p. 344. *Apud* Singer, *Ibid*., p. 371.

162 Salvatore, Primeiras Visões..., p. 161.

163 Whitaker, *Las Américas...*, p. 5.

em torno de 267 milhões de habitantes em 1940. Essa cifra, no entanto, mostrava-se inferior à da Europa ou da Ásia, evidenciando ainda o mapa demográfico da América

> vastas e persistentes diferenças na densidade da população, escala de crescimento e composição racial. Em 1940 a população combinada dos dois países denominados 'anglo-saxões,' Estados Unidos e Canadá, era notavelmente maior do que a das 20 repúblicas latino americanas (aproximadamente 125 milhões). A América Latina em conjunto, todavia se achava muito pouco povoada, visto que continha 19 por cento das terras do globo e somente 6 por cento da raça humana.[164]

Em sua composição, a população da América Latina era majoritariamente oriunda de povos do sul da Europa, tais como italianos, portugueses, espanhóis e de índios e negros. Na América do Norte, os Estados Unidos apresentavam uma confluência de europeus do norte e do sul da Europa e também de negros, enquanto que no Canadá coabitavam europeus do norte, de língua inglesa e francesa. Apesar da relativa abundância de recursos naturais das Américas e sua atividade exploratória, a economia da parte anglo-saxônica apresentava significativas disparidades em relação à latina. Estados Unidos e Canadá concentravam a maior parte do capital, das indústrias, meios de comunicação e transporte, e, enquanto que, em maior ou menor grau, o sul voltava-se para a extração de matéria-prima e produção agrícola visando o mercado norte americano e europeu, sendo ainda estes, de uma maneira geral, donos dos meios de produção e distribuição.

***

De acordo com Ricardo D. Salvatore, a dinâmica do capitalismo corporativo nos EUA gerou uma ansiedade e preocupação próprias na sociedade norte-americana, em relação ao lugar ocupado por aquele país na comunidade mundial.[165] Por volta de 1890, coexistindo com essa ansiedade generalizada no mundo dos negócios, era também patente a preocupação do público americano em relação ao que esse autor definiu como "erosão da democracia", em função da superprodução de bens de consumo e do crescente poder político de uma classe de trabalhadores qualificados. Podemos apontar como principal motivo desta superprodução, o fato de que a industrialização nos EUA, diversamente ao que se deu na Inglaterra, ter se desenvolvido direcionada

---

164 *Ibid.*, p. 4.

165 Ricardo D Salvatore. The Enterprise of Knowledge. In: *Close Encounters of Empire: writing the cultural history of U.S. – Latin American relations*. Durham/ London: Duke University Press, 1998.

principalmente para o mercado interno. Como nos elucida Paul Singer,[166] entre 1900 e 1909, o comércio externo representava cerca de 26,6% da renda nacional britânica contra apenas 5,6% da norte-americana. Isto explica ainda, segundo o autor, a persistência da superioridade britânica no plano econômico mundial, quando já ultrapassada industrialmente pelos EUA, posto que

> em 1889, p. ex., a Grã-Bretanha ainda respondia por 32,5% das exportações mundiais de produtos industriais, contra 22% da Alemanha e apenas 11,2% dos Estados Unidos. Aliás, no campo do comercio internacional a Grã-Bretanha continuou ocupando uma posição de destaque muito tempo depois que sua hegemonia econômica já tinha sido destruída. Em 1937, a Grã-Bretanha e a Alemanha lideravam em conjunto a exportação de manufaturas com 22,4% do total mundial, contra 19,6% dos Estados Unidos. Somente após a Segunda Guerra Mundial é que se firmou de modo indiscutível a ascendência dos Estados Unidos na economia capitalista mundial. Embora durante a República Velha, a Grã-Bretanha ainda pudesse ter mantido seu papel hegemônico, nas relações do Brasil com o resto do mundo, não há dúvida que em 1889 se inicia um período de ascensão contínua da influência americana no país, que chegará a ameaçar a supremacia britânica durante o período de entre guerras.[167]

Posteriormente, por volta de 1920, nos Estados Unidos, fundos de investimentos, sob o controle de grandes corporações, suscitaram uma acelerada mecanização industrial permitindo uma "avalanche de novos produtos de consumo de massa". Os debates sobre desigualdade, disputa de classe e trabalho produtivo, levados a cabo por acadêmicos, negociantes e profissionais do comércio havia se deslocado para a esfera do consumo. O foco das atenções voltou-se para o fenômeno da superprodução, agora moldada em termos de preferências, estilos de vida, hábitos e motivação dos consumidores. O problema enfrentado pelos propagandistas e comerciantes era o de como fazer o público norte-americano desfrutar mais, consumir mais, e, sobretudo, gastar mais. Para Salvatore, a

> sociedade de consumo apresentava um território destituído de conflitos, um solo fértil para a elaboração de novos engajamentos entre o capital corporativo e o 'povo'. As novas técnicas de fabricação do desejo, no entanto, trouxeram novas críticas sobre a irrealidade daquilo tudo (a Terra do Desejo era também uma terra de sonhos) e a procura por novas fontes de objetividade. Daí a renovada crença na ciência, a crescente popularidade do 'império dos fatos' e a filosofia do pragmatismo.[168]

---

166 Paul Singer. O Brasil no Contexto do Capitalismo Internacional 1889-1930. In: Boris Fausto (org.). *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Republicano; estrutura de poder e economia (1889-1930)*. 1977, v. 1.

167 Singer, O Brasil no Contexto..., p. 371. Apóia-se em Charles P. Kindleberger. *Foreign Trade and the National Economy*. New Haven, Yale University Press, 1962, p. 54 e 180.

168 Salvatore, The Enterprise…, p. 79.

Chama a atenção o autor, assim, para a dinâmica de sedução e rejeição produzida pela "estética comercial do desejo", posto que as vitrines, convidando a todos para participar do sonho consumista, acolhia, na verdade, apenas poucos. Incrementada por instituições diversas que popularizavam as novas descobertas e conquistas da ciência, as Feiras Mundiais, ao exibir o desenvolvimento e as promessas da industrialização norte-americana, converteram-se em espécie de passatempo nacional. Dessa forma, com o auxílio das novas ferramentas de comunicação disponíveis, a construção da América do Norte convergia para a construção de um império global embasado na sua tecnologia e industrialização superiores. Havia igualmente a convicção de que a conquista das fronteiras em seu território havia se esgotado, e que, havendo o país dominado a natureza com sua tecnologia, mostrava-se agora necessário, realocá-las no exterior.

Situando-se neste contexto, Salvatore, ressalta a conexão, a seu ver flagrante, entre a invenção da "engenharia de consumo" e o concomitante incremento do movimento panamericanista naquele país. Esta conexão, afirma, é significativa enquanto sinalizadora de uma mudança de paradigma na natureza das relações entre os EUA e a América do Sul, mudança esta também diretamente vinculada às transformações ocorridas na "tecnologia das representações".[169] Dois novos fatos contribuíram igualmente para essa aludida mudança de paradigmas. O primeiro foi a re-interpretação ocorrida entre 1910 e 1915 da Doutrina Monroe, em termos de uma ideologia de efetiva cooperação mútua entre as repúblicas americanas; sendo o segundo, a abertura do Canal do Panamá em 1914. A América do Sul passou a ser vista mais intimamente como "um 'continente de oportunidades' e também uma terra de 'cidades perdidas' e 'glórias ancestrais', uma contraditória síntese de 'mercados de oportunidades futuras' e atraso".[170] Após a inauguração do Canal, tornou-se patente nos EUA o incremento na busca de oportunidades de investimentos no continente sul-

169 O autor utiliza-se, segundo esclarece na introdução de sua obra, de certas ferramentas conceituais, entre as quais a noção de "artefatos representacionais" como via de reconstrução destas relações pós-coloniais. Afirma também que seu ensaio tem a intenção de ressaltar a "centralidade de um dado imaginário na legitimação do projeto expansionista", imaginário este denominado por ele de "empreendimento do conhecimento". Aponta Salvatore para a utilização do conceito de "máquina representacional" [*representational machine*] de Stephen Greenblat [*The Wonder of the New World*. Chicago Press, 1991]. Segundo este autor, uma "máquina representacional" define-se como um conjunto de mecanismos, processos e aparatos capaz de produzir e fazer circular representações constitutivas de diferenças culturais. Salvatore nos esclarece ainda, que embora os termos *assemblage* ou *collections* representacionais possam ter, em sua opinião, significados mais fidedignos, a utilização do termo "máquina" ressalta o fato dos textos e imagens não serem produzidos randomicamente e, sim, veiculados, deslocados, re-significados e colecionados segundo determinadas regras.

170 Salvatore, The Enterprise…, p. 81.

americano, notadamente em áreas como a exploração de petróleo, mineração, construção de estradas e setor financeiro. Menos aparente, no entanto, foram as ações empreendidas na área cultural, por entidades privadas e governamentais, sendo que entre essas estavam "as publicações da União Panamericana [PAU], várias excursões preparadas e financiadas pela *Carnegie Endowment for Peace*, conferências internacionais em várias áreas das ciências, congressos de missionários protestantes naquela região", etc.[171]

***

Em 2 de outubro de 1889, ocorreu em Washington, presidida por James Gillespie Blaine (1830-1893), secretário de estado dos Estados Unidos da América, a I Conferência Panamericana realizada naquele país. Na sessão de 29 de março de 1890 aprovou-se a resolução segundo a qual os países ali representados se uniam para criar um "Escritório Internacional Americano", com a função de reunir e publicar, nos idiomas inglês, espanhol e português, relatórios e dados concernentes ao comércio, leis e regulamentações aduaneiras dos respectivos países. Esta instituição, custeada pelos países participantes, estaria sediada em um deles, a escolher, fornecendo dados estatísticos sobre o comércio e outras informações relevantes a qualquer república americana. Dessa forma, sediado em Washington e sob a vigilância do secretário de estado americano, criou-se o *Bureau of American Republics*, tendo a seu cargo, entre outras atividades, a tradução e publicação da correspondência entre as repúblicas americanas. Posteriormente, na II Conferência Panamericana, em Buenos Aires (1902), o *Bureau of American Republics* foi renomeado para *International Comercial Bureau*. Na IV Conferência Panamericana, em 1910, novamente em Buenos Aires, o nome da organização mudou para "*Union of American Republics*", e seu escritório passou a chamar-se *Pan American Union*. Andrew Carnegie doou US$ 850,000, custeando a maior parte do milhão de dólares gastos na construção da sede da *Pan American Union*, cujo discurso na cerimônia de lançamento da pedra fundamental, em 1907, coube a Joaquim Nabuco.

---

171 *Ibid*., p. 81. A fundação *Carnegie Endowment for Peace* foi criada em 25 de maio de 1910, por Andrew Carnegie (1835-1919), magnata norte-americano. A organização se dedica a promover a paz e a cooperação entre as nações. Concede doações a instituições e personalidades que tenham se destacado neste sentido e tem promovido igualmente um maior engajamento internacionalista na política externa norte-americana. Fonte: http://www.carnegieendowment.org/about/index.cfm?fa=history. Acesso em: 04/3/2010.

***

Embora os princípios do ideário e do movimento coorporativo panamericanista tenham uma origem muito anterior àquela I Conferência Panamericana de 1889, o nascimento do panamericanismo *oficial*, nos termos legitimados pelo governo norte-americano originou-se, concordam vários autores, naquele evento. William Manger define as várias conferências ocorridas entre 1826 e 1888 como de caráter "regional" e atenta para o fato de os Estados Unidos da América ter sido convidado a participar do Congresso do Panamá em 1861, embora, devido à demora nas deliberações do congresso norte-americano acerca da conveniência ou não do envio de representantes, estes não tivessem chegado a tempo de participar do evento.[172] Houve outro convite posteriormente para participação no Congresso Jurídico de Lima, em 1877, contando com a participação de representantes da Argentina, Bolívia, Chile, Equador, Peru e Venezuela, mas que foi recusado. Entre outros motivos, a recusa dos Estados Unidos da América deveu-se à "diferença fundamental entre o direito em vigor neste ultimo país, o que vigorava nas nações da América Espanhola, e também devido à natureza dual do sistema legislativo dos Estados Unidos, subdividido entre governos estaduais e federal".[173]

Em 1881, no entanto, ocorreu a primeira tentativa norte-americana de realizar um congresso panamericano em Washington. O convite foi formulado pelo então secretário de estado americano James Gillespie Blaine, com data prevista para 1882**.** Condições desfavoráveis no contexto latino-americano e mudanças administrativas no país anfitrião inviabilizaram o evento. A primeira conferência panamericana sediada nos Estados Unidos da América foi, portanto, realizada apenas em 1889, quando as conferencias assumiram um caráter continental, com a participação de todas as "nações independentes do hemisfério ocidental." A essa altura, a

> natureza do movimento panamericano havia sofrido uma mudança definitiva; os motivos políticos que inspiraram as primeiras conferências interamericanas já não eram de primeira importância. O movimento passou a ser muito mais amplo, e de caráter muito mais geral, salientando antes os aspectos comercial e econômico, ao invés do aspecto político das relações interamericanas. Ao mesmo tempo não se perdeu de vista a necessidade de se

172 William Manger. *O Panamericanismo e as Conferencias Panamericanas.* Washington, DC: União Panamericana, sem data.

173 *Ibid.*, p. 14.

> prover meios e medidas para o solucionamento [sic] pacífico das disputas internacionais.[174]

***

Em relação à União Panamericana [UPA], embora esta não estivesse sozinha, Ricardo Salvatore sustenta que ela foi pioneira no que definiu como "indústria da informação sobre a América Latina", chegando a produzir cerca de 100 publicações por ano.[175] Estas constavam, entre outros itens, de relatórios estatísticos, guias de viagem, almanaques, boletins sobre portos, cidades e bens de consumo. O *Panamerican Magazine* e as demais publicações seriadas da UPA construíram o entendimento, na comunidade de investidores, de que grandes possibilidades de lucro jaziam à espera naquele continente. Delas constavam informes sobre reservas madeireiras do Mato Grosso, bacias petrolíferas, jazidas minerais, fazendas de gado na Colômbia, etc. Além disso, tais riquezas estavam acessíveis através de portos, de navegação e de estradas de ferro. Dessa maneira, segundo a UPA, criava-se uma "complementaridade natural", posto que a América do Norte era produtora de manufaturados, e a América do Sul, exportadora de matéria-prima. Em pronunciamento feito à Associação Nacional de Industriais norte-americanos em 1909, John Barret sustentava que os consumidores latino-americanos estavam "clamando" pelos produtos manufaturados norte-americanos.[176] Fundamentava esta crença no fato de que a região era carente de combustível e de capital, mostrando-se em decorrência incapaz de construir suas indústrias. Além disso, apontava Barret para mais de uma década de relativa estabilidade na América do Sul, essa "terra de revoluções". Coleções sobre a América Latina eram organizadas por universidades e bibliotecas públicas, cursos nesse continente eram financiados por clubes de leitura, além de viagens de busca de oportunidades de negócios, organizadas por grupos de comerciantes. Fundações filantrópicas, tais como Carnegie, Rockfeller e Russel Sage, doavam fundos para promover a cooperação e intercâmbio entre educadores e cientistas, para explorações

---

174 *Ibid.*, p. 15.

175 Ricardo D Salvatore. The Enterprise of Knowledge. In: *Close Encounters of Empire: writing the cultural history of U.S. – Latin American relations*. Durham/ London, Duke University Press, 1988.

176 John Barrett (1866-1938) Diplomata norte-americano e um dos diretores mais influentes nos primórdios da União Panamericana. Em sua morte, o *New York Times* comentou que "ele tinha feito mais do que qualquer outra pessoa da sua geração para promover o estreitamento das relações entre as repúblicas americanas". Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/John _Barrett_%28 diplomat%29. Acesso em: 08/06/2010.

científicas e publicações sobre o continente.[177] A contribuição da imprensa na construção desta região no imaginário norte-americano também é destacada por Salvatore, mas, ainda mais poderoso, sustenta, foi

> o impacto das fotografias na comunidade dos leitores. A popularidade da *National Geografic Magazine* (as subscrições voaram de 3.400 para 107.000 entre 1905 e 1912) coincidiu com o crescente espaço reservado às fotografias, especialmente à recém-introduzida fotografia a cores. Dando prosseguimento a sua filosofia de criar vívidas imagens na mente dos leitores, o editor Gilbert H. Grovesnor, presenteou os norte-americanos com coloridas visões de estradas chilenas, fazendas de café brasileiras, pampas argentinos, nativos da Patagônia, e ruínas Incas peruanas. Reportagens ilustradas, usaram a nova tecnologia – fotografia e reprodução cromática – para produzir, com a pretensão de neutralidade e grande objetividade, novas perspectivas da América do Sul. Mais importante, as fotografias trouxeram para os lares, as atividades dos exploradores e cientistas norte-americanos naquela região, transformando os leitores de revistas em participantes do projeto expansionista.[178]

***

Quanto ao uso da fotografia na produção de textos no domínio da pesquisa antropológica, Susana Sel informa que

> as fotografias foram parte importante das monografias até 1930, tornando-se mais escassas em trabalhos posteriores [...] A visão da humanidade havia sido gradualmente modificada pela noção de que a vida de qualquer pessoa podia ser a expressão de si mesma através das imagens, como nos primeiros filmes de Lumière e na Expedição Antropológica de Cambridge às Torres Straits de 1899. Estes filmes enfatizam o simples mostrar sobre o contar.[179]

---

177 A Fundação Rockefeller é uma organização filantrópica privada, criada em 1913, em Nova York por John Davison Rockefeller (1839-1937), magnata norte-americano do petróleo. Consolidada por seis gerações da família Rockefeller, tem como objetivo central "promover o bem-estar da humanidade ao redor do mundo". Entre algumas de suas contribuições, encontra-se o apoio financeiro para o desenvolvimento das ciências sociais, o financiamento das pesquisas de dezenas de prêmios Nobel, apoio a várias instituições culturais internacionais e financiamento para o desenvolvimento agrícola em vários países. Já a Fundação Russell Sage foi criada em 1907 por Margaret Olivia Sage (1828–1918) viúva do financista norte-americano Russel Sage (1816-1906), objetivando "a melhoria das condições sociais e qualidade de vida dos norte-americanos". Em seus primeiros anos, desempenhou um papel pioneiro no campo da assistência social, lidando com questões como a pobreza e a assistência aos idosos, melhoria das condições de vida em hospitais e prisões e encetando esforços no sentido da profissionalização da assistência social. A Fundação contribuiu igualmente para reformas legislativas na área da saúde, planejamento urbano e regulamentação do trabalho. Atualmente mantém, entre outras atividades, programas de bolsas de auxílio à pesquisa e publicações acadêmicas em diversas áreas. Fontes com acesso em 11 de julho de 2010: http://www.rockefellerfoundation.org/ e https://www.russellsage.org/about/history/.

178 Salvatore. The Enterprise..., p. 81.

179 Susana Sel. Teoria crítica em antropologia visual. In: *Revista Chilena de Antropologia Visual*, julho de 2002, n.2, p. 2. Disponível em: www.antropologiavisual.cl/artsel.html. Acesso em: 05/04/2010.

Para ater-se ao domínio da antropologia visual, ocorre que rapidamente se verificou que a relação entre os conceitos do *mostrar* e do *contar* longe está de ser simples. Na realidade, encontra-se na base do conflito entre a abordagem artística da imagem, ou seja, a foto-arte ou filme-arte, e a ciência da antropologia, como adverte Jay Ruby em *O Ensino da Antropologia Visual*:

> É senso comum que filme (qualquer filme) é arte, isto é, construído segundo princípios estéticos para apelar às emoções. Negar a arte do filme é contrariar a sua essência e assim o argumento vai. Por causa dos atributos criativos, impressionistas e emocionais, assume-se que filme-arte está em conflito com os objetivos e valores da antropologia como ciência (Heider 1972 e Macdougall 1978). [...] a idéia de que filme é arte, e ciência, crônica objetiva, e que estão em oposição, domina ainda a mentalidade do público e nossa relação com a indústria da imagem. [...] para nossos objetivos, o filme deve ser encarado como um meio capaz de comunicar entendimento antropológico de uma maneira paralela, mas não mais significativa que a palavra impressa. De outra forma seria cometer uma espécie de suicídio conceitual.[180]

Cabe esclarecer que assumimos as assertivas acima com relação ao filme como igualmente válidas para o registro fotográfico, em que pesem as diferenças estruturais entre ambas as modalidades no tocante à captação da imagem. A moderna antropologia visual parece ter como consenso que imagens não são mais transparentes do que textos, e que, embora fotos, filmes ou vídeos mantenham uma relação indexada com seu objeto, ainda são uma representação da realidade e não uma transposição direta. Como representação, estão sujeitas a contextos históricos, sociais e culturais e de produção e consumo. É necessário acrescentar que as dificuldades de obtenção de flagrantes documentais apresentam, em nosso juízo, algumas semelhanças aos da elaboração do texto histórico. Ambos são representações bidimensionais congeladas, pretendendo dar conta de uma realidade tridimensional e dinâmica. Diz-se do texto, que deve conter "historicidade"; e do registro fotográfico, que deve conferir "profundidade", entendendo-se esta, evidentemente não apenas como obediência a determinados cânones de perspectiva e luz e, sim, a uma certa capacidade de aprisionar o passado, o presente e o futuro daquele instante.

***

[180] Jay Ruby. Teaching of Visual Anthropology. In: *Teaching Visual Anthropology*. Firenze; Editrice Il Sedicesimo, 1989, p. 13.

Entre 1886 e 1888, foi publicado mensalmente, por ocasião das comemorações dos 100 anos da chegada dos colonos europeus à Austrália, o *Pictoresque Atlas of Austrália*, fartamente ilustrado com 800 gravuras e grande tiragem, 50 mil exemplares numa época em que a população australiana não chegava a cinco milhões de pessoas. Em capítulo situado próximo ao final da publicação, após aqueles relacionados à Tasmânia, Nova Zelândia, Ilhas Fiji e outras ilhas do Pacífico, um pouco antes da flora e da fauna, encontra-se um espaço dedicado aos nativos da Austrália. Neste contexto está situada uma gravura feita a partir da emblemática foto feita por John Lindt *Black Gin and Child* [ver Anexo 2.1].[181] No dizer de Tony Hugues d'Haet, "a estrutura formalmente organizada desta fotografia é ao mesmo tempo ingênua e sinistra.[182] Aparece emblematicamente como um tipo de "violência fotográfica", apontando para um contexto maior de violência colonial e apropriação.[183] Com suas armas deitadas por terra e seu caráter selvagem neutralizado pelo ambiente de estúdio, os indivíduos representados foram transformados, de acordo com Poignant, em 'espécimes, como as plantas ao seu redor'.[184] [Ver Anexo 2.2]

***

Nos escritos norte-americanos após a independência de 1776, a percepção da América do Sul era a de uma região de caudilhos, guerra constante, fragmentação política e banditismo. De maneira abrangente, destacavam-se três idéias principais. A primeira concebia a América do Sul como uma região estagnada em estado de perpétua

---

181 J.W. Lindt (1845-1926), filho de Peter Joseph Lindt, fiscal do imposto de renda e de Justine, nasceu perto de Frankfurt. Aos 17 anos fugiu em um navio holandês, desertando em Brisbane, Austrália. Em 1863 trabalhou como afinador de piano em New South Wales, começando logo após a carreira de fotógrafo. Nos primeiros anos da década de 1870, publica seus portfólios de retratos de aborígenes. Em 1870 muda-se para um estúdio em Collin Street Melbourne e ganha reputação com seus retratos da sociedade local, teatro e paisagens. Em 1888 excursiona pelas ilhas Fiji, subsidiado pela Royal Geographic Society e fotografa a cerimônia de caminhar sobre o fogo. Morre em 19 de fevereiro de 1926. Vale a pena ressaltar que par a par com suas fotografias de "aborígenes de estúdio", produzia Lindth outras, fruto de trabalho de campo, de valor etnográfico, que não tiveram a mesma popularidade e circulação. Fonte: *Australian Dictionary of Biography-Online Edition*. Disponível em: http://www.adbonline.anu.edu.au/../A050105b.htm. Acesso em: 06/07/2010.

182 Tony Hugues-d´Haet. [Departament of History, University of Western Austrália] *Ethnographic Photography and John Lindt*. Visual Antropology Forum. Disponível em: http://cc.joensuu.fi/sigths/tony.htm. Acesso em: 06/03/2010.

183 D. Mac Dougall. Photo Heirarchicus: signs and mirrors in Indian photography. *Visual Anthropology*. v. 5, n. 2, 1992, p. 107.

184 Rosalyn Poignant. Surveing the Field of View: the making of the RAI photographic collection. In: Elizabeth Edwards (ed). *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 54.

infantilidade e incapaz de atingir a maturidade política necessária para sustentar um governo democraticamente estável. A segunda referia-se a uma "atípica" mistura racial muito diversa da norte-americana e, a terceira idéia, focava no atraso econômico e civilizatório, atribuído, naquela época, às duas primeiras características, ou seja, à instabilidade política e ao tipo de miscigenação. Posteriormente, nas primeiras duas décadas do século XX, estas concepções foram sendo abandonadas, segundo Ricardo D. Salvatore, muito em função das transformações na natureza do comércio exterior e das já aludidas novas tecnologias das representações. O autor cita o emblemático discurso de Theodore Roosevelt, em 1913, para uma audiência da elite argentina reunida no Teatro Colón, em Buenos Aires, onde afirmava que, após trinta anos de progresso ininterrupto, a Argentina havia alcançado o limiar de algo, por ele definido como "progresso econômico e estabilidade política", características associadas à "maturidade". Para Salvatore, as razões eram evidentes.

> Entre 1890 e 1930, alguns países – mais notadamente Argentina e Brasil – integraram suas economias no circuito de *commodities*, recebendo quantidades crescentes de bens norte-americanos em troca das suas exportações de matéria prima. Como resultado a América do Sul tornou-se uma consumidora feminina fascinada pela cultura e bens norte-americanos, madura o suficiente para esposar o capital e a cultura da América do Norte. Países poderosos como o Brasil e a Argentina – cada um com uma respeitável força militar – tinham ido mais longe: tinham adquirido a maioridade.[185]

A passagem do século XIX para o XX marca então, para Cecília Azevedo, o declínio do posicionamento isolacionista e a primazia do internacionalismo norte-americano, chamado assim a "assumir sua condição de potência mundial, armados de sua grandiloqüente retórica missionária." No entanto,

> desde o famoso panfleto *Common Sense*, do inflamado Thomas Paine, disseminou-se a idéia da 'America' como guardiã da liberdade e asilo para os perseguidos do mundo. Aos norte-americanos estaria reservada a missão de restaurar, estabelecer um novo começo para aquele mundo ainda dominado pelo despotismo monárquico. A partir de então a impressionante expansão territorial e o extraordinário desenvolvimento econômico, foram traduzidos como 'ampliação do território da democracia e da liberdade.' Liberdade e democracia, que os norte-americanos, sem qualquer acanhamento, assumiam ter inventado, dando origem a instituições políticas originais.[186]

Dessa forma, interesse nacional e altruísmo internacional, passaram a ser re-significados como manifestações de mesma natureza, sendo que, ao perseguir seu destino, a grande

---

185 Salvatore, The Enterprise…, p. 83.

186 Cecília Azevedo. As Contradições e os Limites da 'Americanização' da America Latina: os Corpos da Paz no Brasil. In: *Americanización: Estados Unidos y América Latina en el Siglo XX – transferencias económicas, tecnológicas y culturales*. Buenos Aires: Eduntref, 2003, p. 219-20.

nação nada mais estaria fazendo que servir à causa da humanidade. A autora aponta ainda para a concepção, no imaginário norte-americano, da idéia de uma incapacidade inerente aos países da America Latina de resolverem seus problemas políticos, econômicos e sociais. Caberia então a grande nação, "trazer ao estágio da civilização, as raças inferiores que viviam na barbárie, sem conseguirem impor-se e dominar a natureza." Isto, sustenta Azevedo, num certo sentido, não seria muito diferente da postura praticada pelos norte-americanos em relação aos nativos americanos e aos "africanos escravizados." Em adição, os

> latino-americanos, vizinhos mais próximos e habitantes dessa nova fronteira que se abria ao sul à medida que a conquista do Oeste se completava, foram, num encadeamento semântico, associados ao primitivismo da natureza e à condição infantil e feminina. Mesmo os intelectuais e políticos latino-americanos, foram percebidos segundo essa ótica que implicava numa postura superior e patronal por parte dos EUA.[187]

Nada mais cabia, portanto, ao grande irmão do norte que promover o desenvolvimento da America Latina, imobilizada em suas estruturas tradicionais e retrógadas, substituindo-as por outras modernas e socialmente avançadas capazes de alavancar o progresso nos moldes norte-americanos. Azevedo aponta a existência de três vertentes principais em meio à ambigüidade e tensão, presente nas representações e abordagens dos EUA em relação à America do Sul. A primeira, como já aludido anteriormente, desenvolvia-se no sentido de criar uma identidade "a ser construída sob um modelo de desenvolvimento comum, passível de embasar o discurso de uma fraternidade panamericana". A segunda, em sentido inverso, constituía-se numa concepção de absoluta alteridade e mesmo repulsa, em relação a supostas, intransponíveis e perenes diferenças sociais e culturais de formas extremas de ignorância, "indiferença das classes dominantes", injustiça e influência de uma Igreja católica conservadora e retrógada. Nessa ótica, nada mais restava que cruzar os braços, abandonando todo o paternalismo e "postura permissiva", encerrando todos os programas assistenciais, que nada mais produziam que a exploração oportunista dos "mal-agradecidos" latino-americanos. Cecília Azevedo ressalta ainda a existência de uma terceira vertente que periodicamente emergia,

> representando uma crítica aos pilares da identidade norte-americana e uma alternativa ao discurso hegemônico que sugere, ora condescendência, ora desprezo pelos povos do sul. Aqueles que questionam o sentido de progresso com seu corolário de massificação, alienação social e destruição da natureza,

187 *Ibid.*, p. 220.

> tendem a perceber nas culturas e povos associados à natureza intocada e pura, uma reserva moral capaz de regenerar a humanidade. Universalismo e romantismo se aliam, invertendo as hierarquias usuais. As lições agora seriam dadas pelos emocionais e sensíveis latino-americanos aos frios norte-americanos, encurralados pela sua própria racionalidade. O símbolo da fronteira, associada à idéia de *Wilderness*, abre-se assim para novos sentidos.[188]

Ao abordar o desastre ecológico ocorridos na década de 1930 nos Estados Unidos, Fredrick B. Pike traz à luz o discurso de Henry Wallace, então secretário da agricultura, perante uma comissão de congressistas deste país, em 1936.[189] Wallace afirmava, naquela ocasião, que os desastres naturais que afligiam a nação, tornavam patente o fato de que o povo norte–americano, desde os primórdios de sua história, havia se destacado pelo esbanjamento e desperdício dos recursos naturais. Havia chegado o momento, sustentava ele, de adquirir o sentido de frugalidade na utilização destes recursos, assim como algum senso de vergonha. Pike considera igualmente digna de nota a posição de John Collier, que ocupava o cargo de Comissário para Assuntos Indígenas. Segundo Collier, a lição que se deveria tirar acerca destes desastres era a de que talvez seus compatriotas devessem atentar para a sabedoria dos nativos americanos, que se consideravam parte, ao invés de senhores da natureza. De outra forma, afirmava, o esgotamento do solo e da capacidade de produção de alimentos atingiria proporções catastróficas. Segundo Pike, curvando-se ou não à sabedoria dos índios, os norte-americanos, a partir destes eventos, começaram, em crescente número, a suspeitar que a natureza não podia produzir colheitas em série, à maneira de uma linha de montagem de automóveis. Dessa forma, na contramão dos até então apreciados mitos e estereótipos, o reconhecimento tácito da impotência em dominar a natureza, passava a não significar inferioridade moral. Depreendia-se então que, não só os nativos americanos, mas as assim chamadas "culturas primitivas" em geral, e os latino-americanos, não mereciam o desdém a eles atribuídos, em razão do seu suposto fracasso em "domesticar, corrigir, e tiranizar a natureza."[190] Talvez a postura de humildade diante destas forças não fosse, afinal de contas, um sinal inequívoco de atraso de uma cultura e sim, pelo contrário, um

---

188 *Ibid*., p. 221.

189 Fredrick B. Pike. *The United States and Latin America: miths and stereotypes of cvilization and nature*. University of Texas Press. 1992. Como desastre ecológico, o autor refere-se ao *Dust Bowl*, fenômeno de tempestades de areia ocorrido em algumas regiões dos Estados Unidos, que durou quase uma década. Anos de seca provocados por alterações nas correntes atmosféricas, aliado à sistemática e indiscriminada exploração do solo para o cultivo, deixaram-no desprotegido e ressecado. Imensas nuvens de poeira e areia levantadas por persistentes ventos tornaram o solo estéril, gerando enormes prejuízos na agricultura e provocando o abandono de inúmeras propriedades rurais.

190 *Ibid*., p. 269.

testemunho de sua superioridade espiritual, que, segundo Pike, a corrente contraculturalista norte-americana, há décadas, atribuía ao primitivo *Alter*.

***

Conforme já exposto, o panamericanismo *norte americano* surgiu na Conferência Panamericana em Washington de 1889, liderada pelo secretário de estado James Gillespie Blaine e com a participação de dezessete países. O objetivo, segundo Maria de Fátima G. Tacuchian, era o de "fortalecer as relações do país com os vizinhos do sul, numa tentativa de superar os conflitos existentes, mas tendo em vista o objetivo maior de expansão comercial".[191] E, de fato, como registra William Manger, o decreto do Congresso autorizando o presidente Benjamin Harrison (1889-1893) a convocar a Conferência Panamericana definia sua finalidade como sendo a de elaborar um sistema normativo para solucionar "disputas e desavenças".[192] Tratava-se também de considerar questões que permitissem o incremento das relações comerciais, bem como o dos meios de comunicação entre os países, com o objetivo de "animar as relações comerciais recíprocas", destinadas a "beneficiar a todos", assegurando mercados mais extensos para cada um dos países. Em seu discurso de boas-vindas, o secretário de estado afirmava acreditar que o que norteava aquele evento era a crença em comum de que as nações da América deviam e podiam ser "mais prestativas umas com as outras do que são atualmente".[193] Dessa forma, prosseguia, "cada uma receberá vantagens e proveitos de um intercurso mais amplo com as outras". Mais adiante, identificava o grande benefício que resultaria quando se pudesse adquirir "aquela confiança comum sobre a qual deverá repousar toda a amizade internacional", assegurando que o benefício ainda será maior, quando fosse possível atrair "a um conhecimento mais íntimo" os povos de todas as nações Americanas, assegurado "mediante uma intercomunicação mais freqüente e mais rápida".[194]

---

191 Maria de Fátima Granja Tacuchian. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 1998.

192 William Manger. *O Panamericanismo e as Conferências Panamericanas*. União Panamericana, Washington, DC. Sem data.

193 *Ibid.*, p. 16. O autor cita como fonte as "Atas e Documentos da I conferência Internacional dos Estados Americanos". v. 1, Washington, 1890, p. 41-2.

194 A sessão de 29 de março de 1890 da referida conferência, conforme abordado anteriormente, aprovou a criação do Escritório Internacional Americano, posteriormente renomeado de União Panamericana, com a função de reunir, publicar e circular em inglês, português e espanhol, dados,

Tacuchian, por sua vez, informa que Blaine assumiu o cargo de diretor da organização contra a vontade da maioria dos países latino-americanos presentes. Dessa maneira, a concepção panamericanista pôde converter-se, a partir de 1930, em autêntica ideologia, consistindo, em sua essência, na idéia de um continente americano unido para fazer face à prática colonialista dos países europeus e, simultaneamente, promover um desenvolvimento econômico que ensejasse a criação de um bloco hemisférico. Em adição, podemos apontar também para o crescente temor por parte dos EUA, mais tarde, de um possível alinhamento com os países do Eixo por parte dos numerosos países com governos totalitários na América Latina, o Brasil inclusive.

> Assim formulada, a idéia foi apresentada e discutida em 1933, na Conferência Interamericana de Montevidéu, quando o presidente [Franklin] Roosevelt lançou o programa "Política de Boa Vizinhança", pregando o esforço comum das nações americanas em favor da paz mundial e defendendo a idéia de um continente unido em torno dos princípios democráticos de liberdade e respeito mútuo.[195]

Esta proposta tornou a ser discutida em Buenos Aires em 1936, na Conferência Extraordinária Americana, e, em 1938, na Conferência Interamericana de Lima, onde a ênfase recaiu sobre a música como veículo de entendimento entre os povos. Um dos desdobramentos da Política de Boa Vizinhança foi a criação em 1938 pelo Departamento de Estado americano da Divisão de Relações Culturais, cujo objetivo consistia em "prestar assistência às instituições privadas norte-americanas interessadas em estabelecer relações internacionais, privilegiando países da América Latina".[196] No ano seguinte, a Divisão organizou a Conferência sobre Relações Interamericanas no Campo da Música em Washington, onde foi lançado o programa de colaboração mútua, que foi posteriormente desenvolvido pela Divisão de Música da UPA, criada em 1941 e chefiada pelo renomado musicólogo Charles Seeger. Esta era integrada, entre outros, por Harold Spivacke, que ocupava também o cargo de Diretor da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso, por Carleton Sprague Smith, flautista e Diretor da Biblioteca Pública de Nova Iorque, William Berrien e outros, com o objetivo de estimular a "produção musical dos países da comunidade americana".[197]

---

relatórios, boletins, informações de toda ordem e regulamentações aduaneiras sobre as repúblicas americanas. Devemos relembrar também que, nesta conferência, foi lançado o projeto de uma extensa ferrovia atravessando as Américas, a *Transcontinental Railway*.

195 Maria de Fátima Granja Tacuchian. A Música Como Mecanismo de Propaganda nas Relações Brasil-Estados Unidos. In: *Anais do X Encontro Anual da ANPPOM*, 1997, p. 293.

196 *Ibid*., p. 293.

197 Após estudar música com professores particulares e concluir seu doutorado na Universidade de Berlim em 1933, Harold Spivacke (1904-1977) retornou a Nova Iorque, trabalhando como

Em decorrência, entre junho e outubro de 1940, Sprague Smith realizou uma extensa viagem de observação à América Latina, cujo roteiro, além do Brasil, incluía Venezuela, Uruguai, Paraguai, Argentina, Chile, Bolívia, Equador e Colômbia e que provavelmente serviu de base para o "encaminhamento das primeiras iniciativas de 'Boa Vizinhança' implementadas pelo governo norte-americano, no Brasil, na área da música." Conforme revela o relatório que resultou dessas visitas, desencavado por Tacuchian na seção denominada *Special Collections* da *Music Division* da *Library of Congress*, entre os vários objetivos que nortearam Sprague Smith, estava a renovação de contatos com a comunidade musical latino americana e a investigação das "condições gerais para um possível intercâmbio musical entre as Américas". Acatando as diretrizes de "diferentes setores do Departamento de Estado", Sprague Smith organizou suas atividades em diversas frentes. Entrevistou compositores e identificou, segundo seu entendimento, os interlocutores importantes na área musical, candidatos em potencial para um processo de intercâmbio; verificou a demanda existente para a pesquisa acadêmica, assim como as condições para a sua realização; arrolou coleções, arquivos musicais, conservatórios e instituições na área da música; inteirou-se dos métodos e programas educacionais vigentes; mapeou salas de concerto e verificou suas condições operacionais; além de ter dado início a uma catalogação de música folclórica. Ainda fazia parte de suas intenções viabilizar bolsas de estudo para estudantes, acadêmicos e músicos de seu país, interessados em exercer atividades na América Latina.[198]

Em terras brasileiras, reconhecendo logo a dimensão hercúlea da tarefa à qual se havia proposto, concentrou-se Sprague Smith em alguns pontos que julgou prioritários, recolhendo informações com diversas figuras públicas, dentre as quais foi Anísio Teixeira quem mais se destacou. No Rio de Janeiro, Sprague Smith dialogou com diversos integrantes da área musical, ficando impressionado pela figura de Villa-Lobos, que definiu como sendo "uma das mais extraordinárias personalidades das Américas na

---

assistente de Olin Downes, famoso crítico musical do *New York Times*. Em 1934 torna-se assistente e, após três anos, chefe da *Music Division of the Library of Congress*. Durante a permanência no cargo, trabalhou como consultor em diversas agências governamentais, tais como o *Department of State*, o *Joint Army and Navy Committee on Recreation and Welfare*, UNESCO, e a *Pan American Union*. Fonte: *Library of Congress Washington 1995 / Harold Spivacke Collection / Guides to Special Collections in the Music Division of the Library of Congress*. Disponível em: http://hdl.loc.gov/loc.music/eadmus.mu2005.wp.0037. Acesso em: 06/07/2010.

198 Tacuchian, *Panamericanismo, propaganda*... 1998.

atualidade", embora ressalvasse que seus métodos educacionais eram "pessoais e heterodoxos" para os modelos norte-americanos.[199]

Sprague Smith expressava-se com mais elegância e delicadeza que seu conterrâneo John W. Beattie, decano da *School of Music* da *Northwestern University*, também no Rio de Janeiro, na ocasião. Em carta enviada em 28 de agosto de 1941 a Charles Seeger, já então no cargo de diretor da Divisão de Música da UPA, Beattie relatava que havia tido dois encontros com Villa-Lobos e que não achava o maestro nem um pouco interessado em realizar uma viagem aos Estados Unidos.[200] Na verdade, opinava Beattie, "Villa-Lobos está principalmente interessado em... Villa-Lobos." E prosseguia relatando que estivera assistindo o maestro trabalhar com dois grupos de crianças, e que, por essa razão, esperava que Villa-Lobos fosse levado aos Estados Unidos como um dos maiores compositores vivos, mas certamente não como educador musical. Ele se mostrava uma "curiosa pessoa", muito agradável, de fácil abordagem, mas completamente equivocado em sua abordagem em relação às crianças. Concluía o missivista afirmando que continuaria "trabalhando com ele" e que talvez pudesse convencê-lo de que ele podia achar algo de valor na vida musical norte-americana. Em outra carta endereçada a Seeger, datada de 13 de setembro do mesmo ano, Beattie, ainda no Rio de Janeiro, relatava que passara várias horas com Villa-Lobos. "Nós gostamos dele e acredito que ele gosta de nós," diz.[201] Relata o professor, que tivera duas conversas com o maestro sobre a possibilidade da visita aos EUA. Mais receptivo, este manifestara, no entanto, o desejo de que a viagem fosse conduzida em termos puramente comerciais, ao invés de ser subsidiada por fundações ou instituições governamentais. Segundo Beattie, Villa-Lobos não confiava na sinceridade dos norte-americanos e temia a utilização do evento para fins políticos. Na segunda conversa com o compositor, este reafirmou o desejo de conduzir a viagem em termos exclusivamente profissionais, e declarou não estar interessado em reger coros infantis nos EUA. Dessa forma, afirmava o aliviado decano da *Northwestern University*, ficava despreocupado,

---

199 Tacuchian, *Panamericanismo, propaganda...*, p. 24.

200 Carta reproduzida por Maria de Fátima G. Tacuchian. Tacuchian, *Panamericanismo, propaganda...*, p. 246. Em carta anterior, de 27 de agosto de 1941, Charles Seeger relatara a Beattie que Luiz Heitor Corrêa de Azevêdo, na ocasião trabalhando como consultor na Divisão de Música da UPA em Washington, afirmava que, em sua opinião, a visita de Villa-Lobos seria um sucesso e que, ademais, o compositor estava ansioso para ir aos EUA. *Ibid*., p. 244.

201 Tacuchian, *Panamericanismo, propaganda...*, p. 247. Beattie utiliza sempre o plural, embora não faça referência específica a nenhuma outra pessoa.

pois não acreditava que ele pudesse trazer alguma contribuição nesse sentido. Na realidade,

> ele não fala inglês, é altamente excitável, não conhece nada de psicologia infantil nem de corretos métodos vocais. Nós afirmamos isto após ter ouvido seus ensaios, assistido ao seu grande evento ao ar livre envolvendo 30.000 crianças e visitado sua escola. As suas vangloriadas acrobacias de sinais com as mãos, são semelhantes às que descartamos a quarenta anos atrás e são usadas porque não existem partituras nas mãos das crianças. A qualidade da afinação que ele almeja e obtém é horrível [...]. Mais uma vez quero registrar o fato de que considero Villa-Lobos um dos grandes artistas criativos da atualidade. Mas, definitivamente, ele não é um educador. Aqueles que o consideram como tal, nunca ouviram nosso trabalho nos EUA e não têm a menor idéia do que isso seja.[202]

Retornando ao relatório em questão, qual seja o de Carleton Sprague Smith em viagem pela América Latina, este, nas observações durante sua permanência no Rio de Janeiro, lamentou o fato de Villa-Lobos não ser mais conhecido nos Estados Unidos, haja vista a quantidade de gravações de suas obras patrocinadas pelo governo brasileiro. No âmbito da educação, Sprague Smith encontrou-se com Antônio Sá Pereira e com uma das auxiliares de Villa-Lobos nas atividades do canto orfeônico nas escolas, Ceição de Barros Barreto.[203] Sprague Smith visitou também, levado pelo maestro, a Escola de

---

202 Trechos da carta do decano John W. Beattie enviada do Brasil para Charles Seeger, reproduzida por Maria de Fátima G. Tacuchian, nos anexos de sua tese *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil*, p. 247. Manossolfa ou solfejo mímico é uma associação de gestos manuais com a altura das notas. Cada uma das cinco alturas do solfejo relativo recebe um sinal gestual e um nome (que pode ser o nome da nota musical). Esse gesto irá ser executado no espaço diante do corpo da pessoa, em cinco alturas diferentes. Essa atividade permite que as crianças visualizem a altura musical observando como as notas *sobem* ou *descem*, enquanto cantam e gesticulam melodias ascendentes e descendentes. Disponível em: http:// pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9todo_Kod%C3%A1ly. Acesso em: 06/05/2010.

203 Antonio Leal de Sá Pereira (1888-1966) nasceu em Salvador, Bahia, e aos 12 anos estudou piano em Paderborn, na Alemanha. Transferindo-se para Paris, teve aulas de piano com Motte Lacroix, na Schola Cantorum, em 1910. Retornando a Alemanha, prosseguiu seus estudos musicais tendo aulas de harmonia e contraponto com Heinrich Lang e piano com Bruno Eisner, em Berlim. Em 1915, viajou para a Suíça, para ter aulas com Émile Blanchet, em Lausanne, até 1917. Nesse mesmo ano retornou ao Brasil, fundou e dirigiu, o Conservatório de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Mudou-se para São Paulo em 1923, onde por nove anos manteve cursos de piano, tendo sido inclusive, professor de Camargo Guarnieri. Em 1931, a convite do Ministério da Educação e Saúde, integrou, junto com Mário de Andrade e Luciano Gallet, uma comissão encarregada de elaborar uma reforma no ensino da música. Comissão esta que decidiu a pela incorporação do Instituto Nacional de Música na Universidade do Brasil. Em 1932, Sá Pereira criou e dirigiu interinamente a cadeira de Pedagogia Musical nesta Instituição. Como representante do Instituto Nacional de Música, viajou para Praga, participando do I Congresso Internacional de Educação Musical. Em Genebra, Suíça, para onde foi a seguir, familiarizou-se com o método de Jacques Dalcroze, que aliava a música à noção de movimento espaço e tempo, na pedagogia musical. No Conservatório Brasileiro de Música, em 1937, no Rio de Janeira, Sá Pereira teve a oportunidade de instaurar o primeiro de curso de iniciação musical baseado no referido método. O pianista e professor, assumiu a direção da Escola Nacional de Música em 1938, cargo em que ficou até o ano de 1946. Mais tarde em 1946, o Método Dalcroze seria incorporado ao currículo da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Em 1942, passou três meses nos Estados Unidos a convite da Divisão de Música da União Panamericana e da Fundação Rockfeller, para estudar a organização e estrutura do ensino musical

Samba da Mangueira. Em relação a candidatos para um possível intercâmbio no âmbito da música erudita, Carleton inclinou-se por Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Lourenço Fernandes, recaindo sua preferência sobre os dois últimos. Na área de musicologia, encontrou-se, é claro, com Mário de Andrade, mas também com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Brasílio Itiberê, que foram todos classificados por Sprague Smith como simpatizantes da causa americana.[204] Carleton se equivocava, penso, em relação a Mário de Andrade, que, por razões ideológicas, nunca aceitou, mesmo apos reiterados convites, viajar aos Estados Unidos, como se verá mais adiante. Smith esteve também com o grupo musical *Música Viva*, que considerou aparentemente isento de "tendências fascistas", mas fazendo restrições a Koellreuter, que definiu como uma pessoa que nem sempre fazia uso da diplomacia e com alguns dos traços 'pouco atrativos dos germânicos.'[205]

O caráter ideológico do entendimento contextual da sociedade brasileira produzido por Smith dispensa comentários, mas é importante ressaltar que, a exemplo de várias outras entidades norte americanas operando no Brasil, como órgão internacional, a UPA, como salienta Tacuchian,

> *fugia ao controle total dos Estados Unidos*, embora este fosse o participante com mais poder decisório. Portanto o planejamento de iniciativas que legitimassem e reforçassem a mensagem de 'cooperação harmoniosa' no hemisfério, exigiam um mecanismo complexo de controle por parte do governo americano. E este se fez a partir do planejamento de ações integradas de diferentes agencias governamentais, trabalhando em cooperação com a PAU [Pan American Union], embora na prática os conflitos e contradições entre os diferentes setores fossem constantes.[206]

***

---

naquele país. Sá Pereira foi membro da *International Society of Music Education* e membro fundador da Academia Brasileira de Música, e é lembrado por seu pioneirismo na pedagogia da iniciação musical para crianças. Ver: Marcos Antônio Marcondes (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1998, p. 618.

204 Brasílio Itiberê, aliás Brasílio Ferreira da Cunha Luz (1896-1967), nasceu em Curitiba, Paraná. Engenheiro civil, folclorista, escritor, compositor e músico diletante. Embora tivesse em Curitiba estudado piano com Adolfo Corradi e posteriormente tido aulas com o compositor e regente Leo Kessler, cursou engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro e na Universidade do Paraná, onde obteve seu diploma. Como escritor exerceu uma atuação expressiva no movimento modernista brasileiro. Fundou, no Rio de Janeiro, com Andrade Murici e outros, a revista *Festa*. Em 1934, mudou-se definitivamente para o Rio de Janeiro, onde conheceu Ernesto Nazaré e Pixinguinha. Incentivado por Villa-Lobos, abandonou a engenharia para dedicar-se à música. Foi o primeiro professor de folclore da então recém criada cadeira de folclore do Instituto de Artes, da antiga Universidade do Distrito Federal. Fonte: Marcos Antônio Marcondes (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1998, p. 384.

205 Tacuchian, *Panamericanismo, propaganda...*, p. 25.

206 Tacuchian, *Panamericanismo, propaganda...*, p. 48. Grifo meu.

Referindo-se à "Política da Boa Vizinhança," tal como a definiam os órgãos governamentais dos EUA, Gerson Moura afirma que ela pretendia um convívio respeitoso e harmônico entre aquela nação e os demais países do continente americano. Pressupunha também o intercâmbio de mercadorias, valores e bens culturais, "uma avenida larga de mão dupla", embora, na prática, através e em face da disparidade de recursos alocados para a difusão cultural, o que ocorresse era, na maioria dos casos, o estabelecimento de uma via de mão única. Foi na vigência da Boa Vizinhança que aprendemos a trocar suco de fruta por uma bebida de gosto estranho chamada Coca-Cola; que pequenas sorveterias artesanais fecharam as portas aniquiladas por uma indústria vinda da Ásia, fugindo da guerra, chamada Kibon; que, mascando goma elástica, passamos a ouvir e a dançar *fox trot* e *boogie-woogie*; que os filmes produzidos em Hollywood ingressaram no cotidiano de uma classe média urbana cada vez mais ampla; que abandonamos as aeronaves da Lati e da Condor para passar a voar nas asas da Panair. No entanto, maior revelou-se o intercâmbio com a comunidade científica, referindo-se aí, particularmente aos cientistas sociais, uma vez que estes, por seu próprio mister, estavam mais aptos a enxergar a realidade brasileira com olhos diferentes dos funcionários e agentes oficiais do governo norte-americano. Por outro lado, na vertente da contra-influência, é possível apontar um significativo incremento do esforço dos agentes oficiais, ou não, da Política da Boa Vizinhança em criar uma imagem favorável e simpática do Brasil junto ao público norte-americano, haja vista o grande incremento de exposições, feiras, palestras e publicações realizadas com esse objetivo.[207]

Uma "neomitologia" cinematográfica começou a desenhar-se, assim, em relação à beleza paradisíaca e a tolerância de costumes do Brasil, envolvendo mais particularmente o Rio de Janeiro e a praia de Copacabana. Ela está presente, segundo Rafael Bayce, no brinde de champanhe do filme *Voando para o Rio*, de 1933, protagonizado por Fred Astaire, Ginger Rogers e Dolores Del Rio. E está presente no personagem de Walt Disney, Zé Carioca, o

> simpaticíssimo habitante do Rio, adorador da ultra exótica Bahia, papagaio vestido à Chevalier tropical, loquaz, *bom vivant*, sentimentalmente exitoso, e bem disposto para gastar e farrear. O personagem adquire ressonância mundial em 1945 com o filme de Disney, *Os Três Cavalheiros*, em que Zé Carioca canta, em duo com Pato Donald, 'Bahia' de Ary Barroso, que já era

[207] Gerson Moura. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. Editora Brasiliense. 1993, p. 9.

> autor do *cartoon* de 1943. Em *Os Três Cavalheiros*, atua a vedete e cantora brasileira Carmen Miranda, em boa parte responsável por completar pelo lado feminino, a decisiva influência de Walt Disney. A Carmen Miranda, dançarina, vedete, cantora, bem humorada colorida e alegre, completa a imagem do Zé Carioca e consolida um estereótipo que ainda vige no *marketing* turístico internacional.[208]

A *Pequena Notável*, que seguiu para os Estado Unidos junto com outras contribuições artísticas brasileiras, acabou representada e consumida no contexto anglo-saxão, no dizer de Gerson Moura, com o seu exotismo temperado ao gosto norte-americano, que tendia a transformar a América Latina num amálgama indistinto, onde usava-se *sombreros*, fazia-se a *siesta* e dançava-se algo semelhante à rumba.[209]

2.2. A Legitimação do folclore no Brasil

Em *A Era do Capital*, Eric J. Hobsbawm, ao discorrer sobre a formação de *estados-nações* na Europa do século XIX, aponta a necessidade de "distinguir bem claramente entre a formação de 'nações' e a de 'nacionalismos'".

> O critério 'histórico' de nacionalidade implicava [...] a importância decisiva das instituições e da cultura de classes dominantes ou elites de educação elevada, supondo-as identificadas ou, pelo menos, não muito obviamente incompatíveis com as do povo comum. Mas o argumento ideológico para o nacionalismo era bem diferente e muito mais radical, democrático e revolucionário [...].[210]

Prosseguindo, afirma que "o primeiro estágio desse 'renascimento nacional', era invariavelmente o de encontrar, recuperar e sentir orgulho dessa herança do folclore" Mas por que razão esta herança folclórica devia ser "recuperada" e transformada novamente em motivo de orgulho? Em *Cultura Popular na Idade Moderna*, Peter Burke esclarece que, "em 1500 na Europa, a cultura popular era uma cultura de todos", mas que, por volta de 1800, "o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais e suas mulheres haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção do mundo."[211] Para o autor, os nobres vinham adotando maneiras mais polidas, aprendendo

---

208 Rafael Bayce. Conceituando a Interação Cultural Brasil- Estados Unidos. In: *Brasil-EUA; antigas e novas perspectivas sobre sociedade e cultura*. Guillermo Gucci e Mauricio David Dias (orgs). Rio de Janeiro. Leviatã Publicações. 1994, p. 184.

209 Moura, *Tio Sam...*, p. 10.

210 Eric J. Hobsbawm. *A Era do Capital, 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007, p. 129.

211 Peter Burke. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 291.

a "exercer o auto controle" e a comportar-se com "indiferença estudada", a andar de modo altivo, deixando de comer com os serviçais e aprendendo a falar e a escrever "corretamente." Burke também aponta como relevantes, as reformas empreendidas por Roma no sentido de dotar o clero de um melhor nível social e cultural, substituindo "o pároco do velho estilo que punha uma máscara, dançava na igreja durante as festas e fazia piada no púlpito", por "um novo estilo de padre, mais educado, de status social superior e consideravelmente mais distante do seu rebanho."[212] No tocante à nobreza, entre outras razões deste aludido afastamento, o autor aponta o declínio do papel militar que exercia e que servia para justificar os privilégios que lhe asseguravam o status diferenciado e *superior* em relação ao *povo*, atitude esta imitada por funcionários públicos, advogados e comerciantes desejosos de fazerem-se passar por nobres. Salienta ainda circunstâncias em que, a preocupação de imitar a corte por parte das classes superiores levou à adoção de uma língua diferente do idioma corrente, como no País de Gales, onde "a fidalguia começou a falar inglês e a retirar sua proteção aos bardos tradicionais, de modo que a ordem dos bardos veio a se extinguir"; na Noruega, no século XVIII, com a adoção do dinamarquês por parte das "pessoas educadas"; e na Finlândia, com a adoção do sueco. Nesses casos, afirma Burke, "não foi apenas a língua das pessoas comuns que foi rejeitada pelas classes superiores e sim toda a sua cultura".[213]

Nas nações emergentes da Europa do século XIX, por sua vez, sustenta Hobsbawm, o

> movimento 'nacional' tendia a tornar-se político após sua fase sentimental e folclórica com a emergência de grupos mais ou menos expressivos dedicados à 'idéia nacional', publicando jornais nacionais e literatura, organizando sociedades nacionais, tentando estabelecer instituições educacionais e culturais e engajando-se em várias atividades francamente políticas. Mas, de forma geral, neste ponto, o movimento ainda carecia de um apoio decisivo por parte da massa da população.[214]

O próprio conceito de nação não é visto por ele como um processo que ocorresse espontaneamente e, sim, como um artefato. Para tanto, ressalta o papel fundamental de instituições que ensejassem uma "uniformidade nacional", tais como as de ensino, mantidas pelo Estado, haja vista a grande expansão do sistema educacional público durante esse período histórico da Europa, com ênfase nas escolas primárias, "cujo

---

212 *Ibid*., p. 292.

213 *Ibid*., p. 293.

214 Eric J. Hobsbawm. *A Era do Capital 1848-187*. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 135.

objetivo não era apenas o de transmitir rudimentos da língua ou aritmética, mas, talvez mais do que isso, impor os valores da sociedade [moral, patriotismo etc.] a seus alunos".[215]

***

Contra esse pano de fundo, a pesquisa do folclore surgiu no Brasil bem depois da independência de 1822, já na segunda metade do séc. XIX, ligada majoritariamente à poesia popular, mas realizada, em sua quase totalidade, sem uma estruturação de critérios bem definida. Freqüentemente faltavam dados essenciais como datas, localidade, nome dos informantes e circunstâncias de recolhimento das informações. Não obstante, alguns nomes aparecem como relevantes nesse processo de evolução que culminou no estabelecimento de tal temática como uma disciplina acadêmica. Celso de Magalhães (1849-1897), ligado à poesia popular, bacharel em direito, publicou artigos na *Revista Brasileira* em 1879. Silvio Romero (1851-1914), também advogado, publicou vários livros e artigos, sendo que sobre o folclore destacam-se, em 1882, *Contos Populares do Brasil* e, no mesmo ano, *Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil*, tendo sido um dos fundadores da Academia de Letras à qual pertenceu.[216] Já Melo Morais Filho (1844-1919) reteve um foco mais restrito aos centros urbanos, com *Festas e Tradições Populares no Brasil* (1888) e *Cantares Brasileiros* (1900). Este – de trajetória, em nosso juízo, insólita – como seminarista, chegou a receber uma ordem menor e a pregar sermões, mas, abandonando a vida eclesiástica, foi para Londres e depois para a Bélgica, onde se formou em medicina. De volta ao Brasil, dedicou-se ao jornalismo, aposentando-se no cargo de Diretor do Arquivo Municipal do Rio de Janeiro. Também seminarista e médico, Nina Rodrigues (1862-1906) publicou artigos com especial interesse sobre a cultura negra no Brasil e vários livros, dentre os quais

215 *Ibid.*, p. 143.

216 Alberto Luiz Schneider. *Sílvio Romero, Hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Ed Annablume, 2005.

podemos citar, *O Animismo Fetichista dos Negros Bahianos,*[217] que foi traduzido para o francês em 1900.[218]

Édison Carneiro sustenta que a proclamação da república teria encerrado este primeiro período, no qual "os estudos do folclore haviam progredido num ambiente fecundado pelos debates em torno da sucessão do trono, pela arrancada final em prol da abolição da escravatura e pela propaganda republicana, mas em paz".[219] O novo regime, porém, ao promover a dissolução do congresso e ocasionar uma "derrocada financeira", enfraqueceu o movimento. Delso Renault nos aponta, entre outros motivos, a queda no preço do café, apesar de algumas medidas do governo para revertê-la, como um dos fatores para a instalação da aludida crise financeira.[220] Segundo ele, a produção cafeeira colombiana, que foi introduzida cem anos depois da "sistematização de sua cultura no Brasil", produzia em 1890 "18 milhões de quilos ou 300 mil sacas e a do Brasil 4.260.000 sacas". Dezesseis anos depois, a produção da Colômbia, segundo estatística citada pelo autor, tornara-se duas vezes maior. Em 1896, a produção brasileira atingia a marca de 5,76 milhões de sacas, não configurando, portanto, incremento substancial algum de produção face a este contexto competitivo. Ainda segundo o autor, para superar a crise, o governo solicitou da Inglaterra um empréstimo de seis milhões de libras esterlinas "a juros de 5%". Contínuas emissões de dinheiro também agravaram o quadro financeiro. Conforme o jornal "O País",

> em 1892 o governo emitiu 9.936:900$ réis para resgatar ações da Estrada de Ferro São Paulo e Rio de Janeiro; em 1893, em plena revolta [da Armada] foi feito outro empréstimo externo para a Estrada de Ferro Oeste de Minas e, finalmente, em 1895, o de seis milhões pelo presidente Rodrigues Alves.[221]

Outras medidas intentaram uma redução no preço das tarifas de transporte ferroviário no sentido de "animar a lavoura de café". Estimativas publicadas na imprensa da época dão conta de que o estoque de café no final de 1889 era de quase nove milhões de sacas.

---

217 O livro foi publicado inicialmente em artigos na Revista Brasileira 1896-1897, editado em francês em 1900, publicado em Paris, e posteriormente em português pela ed. Civilização Brasileira em 1935. N. Rodrigues é citado no capítulo "L'Étrange Mécanisme" do livro de Gilbert Rouget, *La Musique et la Transe* (1995), como sendo um dos primeiros a examinar o papel da música como deflagradora do estado de transe em cerimônias do Candomblé. Segundo Rouget, sob a influência dos trabalhos de Charcot e Janet, a música era vista por Rodrigues como passível de exercer sobre o sistema nervoso central, uma ação hipnótica. Nina sustentava a idéia de um "sonambulismo provocado pela musica sacralizada" e descrevia a "insólita monotonia da percussão capaz de provocar a hipnose por fadiga da atenção." Rodrigues apud Rouget, op. cit., p. 325.

218 Mário Souto Maior. *Dicionário dos Folcloristas Brasileiros*. Goiânia: Ed Kelps, 2000.

219 Édison Carneiro. *Revista brasileira do Folclore*. Rio de janeiro, ano II, n. 3, 1962, p. 47.

220 Delso Renault. *A vida Brasileira no Final do Século XIX*. Rio de Janeiro: José Olimpyo Ed, 1987.

221 *Ibid*., p. 145.

Dessa maneira, em 1896, após anos de acumulação de estoques, o preço do café sofreu uma queda de 40% no mercado internacional.

Embora a revolta da Armada em 1893 e a campanha militar de Canudos (1890-1897) intranqüilizassem o país até 1898, ainda de acordo com Édison Carneiro, ocorre a criação de uma literatura regional e pitoresca, que fez com que as pesquisas folclóricas migrassem para as mãos de escritores, poetas e novelistas. O nome de Amadeu Amaral (1875-1929) merece então especial referência por ser este um dos primeiros a fazer uma leitura crítica das pesquisas folclóricas até então. Em seus artigos nos jornais *Correio Paulistano* e *Estado de São Paulo*, ele apontava os principais problemas da abordagem dos pesquisadores de folclore de até então: a) sentimentalismo, admiração romântica; b) excesso de teorias imaginosas precoces e sem fundamentos; c) excesso de erudição, que conduzia ao que chamou de "estudos microscópicos e estéreis". Segundo Amaral, estes equívocos que ensejavam uma percepção isolada e não contextual dos fenômenos da cultura popular podiam ser evitados caso a coleta de dados fosse levada a efeito por pessoas que tivessem familiaridade com os fenômenos a estudar, utilizassem maior objetividade, menos literatura e mais documentação. Esta devia constituir-se de "material contrastado, autenticado, localizado, sólido, sem fantasias, sem concertos nem acréscimos, em condições de ser confirmado ou retificado por qualquer um, como acontece com as ciências positivas"[222]

Para Martha Abreu, no entanto, a análise dos autores que investigaram a "música nacional" e o folclore no período republicano, foi pouco valorizada por grande parte dos estudos acadêmicos no âmbito da História do Pensamento Social Brasileiro, naquele recorte. Tais estudos, segundo a autora, atribuíram maior relevância a

> trabalhos de intelectuais preocupados com o perfil racial da população, com a herança ibérica, a qualidade da natureza, a literatura erudita, a história nacional e o futuro político do país. Nomes como os de Mello Moraes Filho, Francisco José de Santa'Anna Nery, Rodrigues de Carvalho, Francisco Pereira da Costa, Alexina de Magalhães Pinto, Guilherme de Mello e Júlia Brito Mendes receberam muito pouca atenção.[223]

---

222 Amadeu Amaral, *apud* Édison Carneiro em: *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 164.

223 Martha Abreu; Carolina Vianna Dantas. *Música Popular e História. 1890-1920. 2008*, p. 3. Trata-se de uma republicação modificada, como nos esclarece a autora, de um artigo escrito em 2007, em parceria com Carolina Vianna Dantas. [Música Popular, Folclore e Nação no Brasil. 1890-1920. In: José Murilo de Carvalho (org.). *Nação e Cidadania no Império: Novos Horizontes*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 123-152]. A referida republicação me foi gentilmente enviada pela autora em 2008, antes de ir ao prelo.

Abreu ressalta ainda, a partir do final do século XIX, a atuação de músicos como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, atentos à pesquisa folclórica e à utilização de melodias da tradição popular como matéria temática para suas composições de música erudita. Vários artigos publicados na década de 1920 [para a autora, já marcada pelas discussões do modernismo] em revistas, assinadas por músicos e folcloristas de destaque, tais como Amadeu Amaral, Luciano Gallet e Mário de Andrade, para citar alguns, já se apresentavam discussões sobre a temática do folclore brasileiro. A música popular e o folclore, nestas obras, sustenta a autora, eram vistas como uma "saída promissora" e "possível", em termos culturais e não apenas raciais parta a nação. [224]

Nas décadas seguintes, no entanto, correspondentes à chamada "República Velha", as dificuldades do setor cafeeiro não viabilizaram, no entanto, a ascensão de uma elite industrial, uma vez que este setor produtivo, além de baixa densidade, possuía pouca concentração de capital e até mesmo certa dependência do setor exportador agrário. Segundo Boris Fausto, os dados mais gerais do recenseamento de 1920

> indicam a existência naquele ano de 13.366 estabelecimentos industriais no país, com um capital de 1.815.156.011 $ 000, empregando 275.512 operários, com uma produção no valor de 2.908.176:281$000. As atividades predominantes por setor são as têxteis e as alimentares, sendo significativo notar que os ramos básicos da infra-estrutura industrial (siderurgia, mecânica pesada, por exemplo) não representam contingente apreciável. Trata-se de uma indústria constituída em grande parte por pequenas unidades, características que se mantém, em linhas gerais, vinte anos depois.[225]

No final da década, em janeiro de 1929, se não considerarmos a "imensa maioria de pequenos empresários", o setor industrial, não obstante capaz de exercer alguma influência junto "aos centros de decisão", continuava sendo pouco numeroso. Por isso,

> seus limites se revelam no alcance de suas reivindicações: se excetuarmos as propostas de Serzedêlo Correia e Amaro Cavalcanti, que aliás não podem ser considerados representantes políticos da burguesia industrial, [o setor] não oferece qualquer programa industrialista como alternativa a um sistema cujo eixo é constituído pelos interesses cafeeiros.[226]

Em outras palavras, os impasses do setor cafeeiro marcaram, sim, o fim do domínio de uma oligarquia, mas sem a conseqüente substituição pelo domínio industrial. Inserido neste hiato, o papel do Estado se fortaleceu como interlocutor entre as partes. Estado este interventor e de cunho populista, criador de uma legislação trabalhista e do salário

---

224 *Idem.*

225 Boris Fausto. *A Revolução de 1930: Historiografia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 37.

226 *Ibid.*, p. 40.

mínimo, responsável por uma tentativa de erradicação do analfabetismo e incentivador da industrialização, que ensejou uma crescente urbanização e o surgimento de novas profissões. Tais características, no entender de alguns historiadores, situam a Revolução de 1930 como um marco decisivo na arrancada em direção à modernização nacional.

> Não por acaso, a revolução de 1930 ficou estampada na memória social como um profundo corte no processo histórico brasileiro. Sob o duplo efeito do episódio interno e da conjuntura internacional, rompia-se por fim o quadro sócio-político da dominação oligárquica, sob a hegemonia da burguesia cafeeira.
>
> Tudo parecia possível naqueles anos, no campo de uma terapêutica a que se lançaram políticos, intelectuais, movimentos de massa em busca das 'raízes do Brasil' e das fórmulas salvadoras de um 'Brasil errado'. Os sete anos posteriores a 1930 seriam assim um grande ensaio de amadurecimento da sociedade – frustrado pelo golpe de 1937 – com a presença crescente das classes populares e urbanas, nos esforços por constituir partidos que fossem a legítima expressão de diferentes interesses sociais, a renovação do debate cultural.[227]

E, diversamente do que sustentou Carneiro, foi no bojo dessa busca das "raízes do Brasil" que se inseriram as pesquisas folclóricas nos moldes realizados por Mário de Andrade e Luiz Heitor. Contudo, esse impulso não foi capaz de neutralizar a marginalização praticada pela *academia* em relação à pesquisa folclórica. Marginalização esta que provavelmente atraiu o olhar de Luiz Heitor na direção do excluído José Gerôncio, cujo patronímico integra o título deste trabalho. Efetivamente, os estudos de folclore são geralmente percebidos como pertencentes a um status menor, um anexo, de outras disciplinas que obtiveram a sua legitimação junto à academia. Renato Ortiz aponta, como uma das razões, entre outras, para o fato de que diversamente da sociologia, a antropologia ou mesmo da história, disciplinas que se desenvolveram no seio da própria universidade, os estudos de folclore foram realizados em grande parte por amadores e/ou diletantes, geralmente pertencentes a outros misteres e ocupações, tais como a literatura, jornalismo, etc.[228]

Mas ao retroceder a um recorte não tão distante, é possível apontar para uma estreita ligação dessas disciplinas, a saber, sociologia e antropologia, na Sociedade de Etnografia e Folclore em 1937, tal como a concebeu Mário de Andrade, então chefiando o Departamento de Cultura de São Paulo. Segundo Mariza G. S. Peirano, o Departamento havia criado não apenas a referida Sociedade, mas também uma

---

227 Boris Fausto. *O Brasil Republicano. Sociedade e instituições. 1889-1930*. São Paulo: Difel, 1977, p. 426.

228 Renato Ortiz. *Cultura Popular: românticos e folcloristas.* São Paulo: PUC ed, 1985, p. 44.

Sociedade de Sociologia, sendo as duas instituições parte de um esforço pioneiro junto à administração pública. Esforço esse recorrente em Mário de Andrade, pode-se acrescentar, no sentido de cooptar o Estado para a proteção e patrocínio do patrimônio artístico popular. Segundo a autora, era ainda objetivo do intelectual paulista, "aliar-se à universidade de forma a fornecer uma base mais científica aos estudos do folclore".[229] Mas, indaga ela; sendo a etnografia e a antropologia "termos intercambiáveis", a questão que se coloca é a de saber

> por que no período entre 1930 e 1980, quando presenciamos a hegemonia da Sociologia entre as Ciências Sociais, o folclore assumiu aquele status 'menor'. Em outras palavras; como explicar a legitimidade que o folclore parece ter tido, por exemplo, na Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1937, e que hoje retorna no Instituto Nacional do Folclore?[230]

Afirma Peirano, ser do conhecimento geral que o conteúdo de uma disciplina varia historicamente, e o que o que é hoje considerado ciência, pode amanhã ser considerado crença e vice versa, sendo que para discorrer sobre o conteúdo de uma disciplina, ou área de estudo, é imprescindível situá-la junto a outras semelhantes ou mesmo antagônicas. Este era o caso do campo dos estudos folclóricos na década de 1930, fortemente vinculado à etnografia, mas que "só a inclusão das relações com a Sociologia e a Literatura pode contextualizá-lo devidamente." Para a autora,

> os 64 fundadores da Sociedade [de Etnografia e Folclore] tinham alguns interesses específicos: primeiro, interessavam-se sobretudo pelo trabalho de campo (para que Mário havia contribuído com suas famosas 'viagens etnográficas'); segundo, davam muito valor à capacidade de observação, qualidade considerada como fundamental, mas rara; terceiro, aderiam a um programa que incluía, para usar o depoimento de Mário – 'a procura do conhecimento,' 'a utilização de uma interpretação legítima' e um 'anseio de simpatia humana.' Além disso, os membros/sócios, estavam comprometidos com o interesse na nossa realidade e no chamado 'conhecimento da coisa nacional.' Festas, arquitetura, bonecas indígenas, tabus, magia, estes foram os temas discutidos no primeiro ano da Sociedade.[231]

Sugere Peirano que a razão do distanciamento do folclore das outras ciências sociais está na alteração de parâmetros e de ênfase entre aqueles que "conduziram o projeto intelectual de construção nacional". Dessa forma, enquanto, na Sociedade de

---

229 Mariza G. S. Peirano. A Legitimidade do Folclore. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore/IBAC, 1992, p. 85.

230 Peirano, A Legitimidade..., p. 85. Em seu emblemático "manual' *Esquisse d'une Méthode de Folklore Musical* (examinado mais adiante em 3.4), publicado em novembro de 1931 e que forneceu grande parte da metodologia empregada na Missão de Pesquisas Folclóricas organizada por Mário de Andrade em 1938, o musicólogo romeno Constantin Brăiloiu, já advertia para o perigo da reabsorção pura e simples do campo dos estudos folclóricos pela sociologia.

231 *Ibid*., p. 86.

Etnografia e Folclore, Mário de Andrade priorizava a pesquisa de campo, que devia ser realizada

> por pessoas dotadas de cuidadoso poder de observação, o importante depois de 1940 era desenvolver uma teoria sociológica 'feita no Brasil'; se antes 'procurava-se o conhecimento' pura e simplesmente este conhecimento agora tinha a tonalidade de um compromisso social de mudança; se com Mário propunha-se alcançar uma 'interpretação legítima', passou-se a não aceitar nada menos do que uma explicação científica que fosse 'positiva'; finalmente, o 'anseio de simpatia humana,' redirecionou-se para um projeto político de integração social, quer de classes sociais oprimidas, quer de negros e brancos e de índios, na sociedade nacional.[232]

Dessa maneira, como explicação plausível para esse afastamento, sugere Peirano que foi uma 'macro-sociologia histórica' de grandes segmentos do desenvolvimento nacional que deixou de valorizar em seu corpo teórico temas 'microscópicos' como aqueles de que se ocupava o folclore. Coexistindo de maneira ambígua, encontrava-se o esforço encetado no sentido de impedir o desaparecimento ou absorção desse campo de estudo, e a visão desvalorizada do trabalho dos folcloristas, definidos como superficiais, descritivos, empíricos e carentes de fundamentação teórica. Para a autora,

> No contexto em que a teoria definia a ciência, a organização hierárquica dentro das ciências sociais, surgia nos seguintes termos: a sociologia, teórica e científica, tomava a liderança; a antropologia, desprovida de uma perspectiva teórica madura, vinha em segundo plano. Paralelamente, uma outra hierarquia se configurava entre a etnologia e a etnografia: enquanto a primeira alcançava a interpretação, a segunda se mantinha no nível descritivo. A etnografia ocupava assim, uma posição inferior à etnologia e consistia na matéria-prima para esta última. O folclore, este, ficava relegado à posição mais baixa, restando-lhe apenas a esperança de que a teoria sociológica viesse um dia a resgatá-lo ou a seus dados.[233]

A um exame retrospectivo dessas relações entre o campo dos estudos folclóricos e as demais ciências sociais nos últimos cinqüenta anos, pode-se afirmar que o primeiro perdeu terreno na área acadêmica durante o período hegemônico da sociologia. Mas isto aconteceu, porque, bem sucedida neste sentido, esta disciplina soube demarcar suas bases disciplinares e assumir uma séria perspectiva teórico-científica. As ciências sociais hoje, conclui a autora, referindo-se ao contexto de 1995, data da publicação do artigo, vivem

> em relativa harmonia, aceitando diferentes abordagens e diferentes objetos de estudo, livres dos critérios de cientificidade que as hierarquizavam. Neste contexto, o estudo do folclore pode ganhar espaço, num momento em que

232 Peirano, A Legitimidade..., p. 86.

233 *Ibid*., p. 87.

> também é possível, senão desejável, recuperar a legitimidade de muitos de nossos projetos modernistas.[234]

Um pouco antes, em artigo publicado na revista *Estudos Históricos*, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e Luís Rodolfo da Paixão Vilhena, ao tratar de Florestan Fernandes e da marginalização do folclore, sustentaram por sua vez que

> Os estudos atuais de antropologia e sociologia que lidam de alguma maneira com a temática do popular referem-se freqüentemente à ótica do folclore como redutora dos fatos da cultura a sobrevivências do passado. A preocupação com o contexto e com o sentido ou a função de um determinado fenômeno viria opor-se a esta forma de abordagem.[235]

Outras razões para este processo de *marginalização* foram apontadas mais tarde por Avelino Romero Simões Pereira.

> No Brasil, a pesquisa musicológica, que elegeu como meta uma História da Música Brasileira, vinculou-se ao longo do século XX a uma ideologia nacionalista, casando a pesquisa histórica à folclórica, para mapear musicalmente a nação e indicar os caminhos da modernidade aos novos compositores.[236]

Por outro lado, as motivações desta aludida vinculação a uma então abrandada ideologia nacionalista, segundo Cavalcanti e Vilhena, podem em parte ser entendidas à luz de um dado contexto histórico do pós-guerra. Nele,

> a preocupação com o folclore enquadra-se na atuação da UNESCO em prol da paz mundial. O folclore é um instrumento de compreensão entre os povos, compreensão esta que, na visão brasileira, bem ao gosto de Mário de Andrade, se dá através de uma ênfase no particular, permitindo a construção de identidades diferenciadas entre os povos. O Brasil de então orgulhava-se de ser o primeiro país a atender à recomendação da UNESCO no sentido da criação de uma comissão para tratar do assunto.[237]

A trajetória dos estudos de folclore, e mais precisamente a grande mobilização decorrida entre 1947 e 1964, veio a ser discutida de maneira ampla em *Projeto e Missão* de Luís Rodolfo Vilhena, mobilização esta denominada por seus atores, de "Movimento Folclórico".[238] Sustenta o autor que a pesquisa e análise do desenvolvimento desse movimento viabiliza trazer à luz o papel de uma elite intelectual como atores não só de

---

234 *Ibid*., p. 88.

235 Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti; Luís Rodolfo da Paixão Vilhena. Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. In: *Estudos Históricos*, 1990, v. 3 n. 5, p. 75.

236 Avelino Romero Simões Pereira. *Musica Sociedade e Política. Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro. 1864-1920*. Dissertação de mestrado em historia social. Rio de Janeiro, UFRJ, IFICS, 1995, p. 11.

237 Cavalcanti e Vilhena, Traçando Fronteiras..., p. 76.

238 Luís Rodolfo Vilhena. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997, obra que serviu de guia fundamental igualmente para os parágrafos anteriores.

uma pesquisa sistemática sobre o folclore mas também de um engajamento na tentativa de definição de uma "identidade nacional". Através da análise deste "movimento" – referindo-se à influência e capacidade de mobilização dos folcloristas no período em questão, sem comparação ao que hoje se verifica – torna-se possível demonstrar que, paradoxalmente, apesar de sua importância e alcance, ele próprio teria sido responsável pela atribuição de um papel secundário e desvalorizado aos estudos folclóricos na vida intelectual e acadêmica do país. À primeira vista, a atuação dos intelectuais no "movimento" folclorista talvez denotasse a antiga "vocação" dos estudos do folclore de se preocupar mais com a instrumentalização da cultura popular na veiculação de uma ideologia nacionalista do que com o seu estudo e, nesse sentido, procede a crítica de Renato Ortiz sobre as obras dos folcloristas que, na verdade, deixando de resgatar a realidade dos informantes, enquanto elementos de uma classe desfavorecida, acabavam por revelar mais a ideologia dos que faziam a pesquisa. O folclorista se tornava assim o estereótipo e sinônimo de intelectual exterior à academia e, por isso, empirista, ligado por uma relação romântica a seu objeto de estudo. Em outros países, no entanto, os estudos do folclore tinham atingido "variados graus de respeitabilidade acadêmica", e o contraponto destas outras realidades, situadas no mesmo recorte temporal, talvez pudesse trazer subsídios para revelar os motivos pelos quais tal desvalorização se deu no contexto nacional, onde foram poucas as referências aos folcloristas entre os estudos dos chamados "ideólogos do caráter nacional" e "inventores do Brasil".[239]

Por outro lado, para Vilhena, o folclore — "perspectiva presente na história do pensamento social de praticamente todas as sociedades nacionais modernas" — também foi objeto, no caso brasileiro, de um esforço para transformá-lo em elemento de identidade, mas, por razões institucionais, mostrou-se incapaz de adquirir o respaldo acadêmico de que gozou na Europa. Critica, assim, a Renato Ortiz, que, embora realizasse "um amplo levantamento de periódicos folclóricos ingleses e franceses do final do século passado e início deste com o objetivo de identificar as características do pensamento daqueles que formularam pela primeira vez esta problemática", ao estudar o caso brasileiro, acabou generalizando uma conclusão que Peter Burke havia proposto especificamente para o contexto europeu. Segundo esta, os estudos de folclore tinham se desenvolvido mais vigorosamente na periferia cultural do conjunto da Europa e dos

[239] Carlos Guilherme Motta. *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo, Ática, 1977 e Antônio Cândido. O significado de Raízes do Brasil. In: Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. xi-xxii.

diversos países que a compunham. Na opinião de Vilhena, isto significa afirmar que tais estudos tinham encontrado campo fértil nos países carentes seja de "autonomia cultural", seja mesmo de "língua literária própria". Diversamente, "nos países em que o Estado Nacional já se encontrava fortalecido, por sua vez, as pesquisas folclóricas teriam veiculado resistências regionais aos processos de centralização".[240] No entanto, para afirmá-lo, Ortiz não se debruçou sobre uma massa equivalente de indícios para o Brasil, país periférico, não europeu, e, por isso, deixou de perceber os impasses do movimento.

Na introdução da obra, *Nationalism in the New World*, Marco Antonio Pamplona e Don H. Doyle também sustentam a existência de um nacionalismo americano distinto daquele europeu, por conta, entre outros fatores, da multiplicidade étnica americana. Daí a referencia à afirmação de Walker Connor, "Não importa o que o povo americano seja (e ele bem pode ser *sui generis*), ele não constitui uma nação no sentido original da palavra".[241] Dentre as características peculiares deste nacionalismo americano, estaria a não reivindicação de uma base étnica hegemônica, a "celebração da assimilação" e a não produção no interior das nações e entre elas, de um nível de repressão e violência tão intenso como na Europa, Oriente-Médio, África ou Ásia. Enfatizam ainda os autores que

> Por conta da atenção para com o papel desempenhado pelo nacionalismo nas atrocidades do mundo moderno, nós nos esquecemos de suas origens muito mais amenas. Em sua juventude, o nacionalismo estava firmemente alinhado com o movimento humanitário liberal pela liberdade, igualdade e autonomia, e as nações americanas que surgiram rapidamente na esteira das revoluções que abalaram o mundo do Atlântico a partir de 1776 forneceram modelos do que poderia vir a ser o mundo moderno.[242]

Para Vilhena, duas são as datas significativas para a história dos estudos folclóricos no Brasil. Em 1947, funda-se a Comissão Nacional do Folclore que exerceu a função, entre outras, de aglutinadora da maioria dos folcloristas brasileiros, como "uma das comissões temáticas do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura", órgão do Ministério das Relações Exteriores "para ser a representante brasileira na UNESCO". Em 1964, o golpe militar acarreta o afastamento de Édison Carneiro da direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a agência governamental enfim

---

240 Vilhena, *Projeto e Missão...*, p. 55-6. De Ortiz, a obra mencionada é *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: PUC, 1985

241 *Apud* Antonio Pamplona e Don H. Doyle. *Nationalism in the New World*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2006, p. 3.

242 Antonio Pamplona e Don H. Doyle. *Nationalism in the New World*. 2006, p. 3.

criada em 1958 para coordenar no país o esforço de pesquisa e preservação na área. Nesse intervalo, é que ocorre a tentativa para legitimar os estudos de folclore como uma disciplina autônoma no âmbito das ciências sociais através da criação de uma cátedra específica nas faculdades de filosofia.[243] Durante o IV Congresso Brasileiro de Folclore, em 1959, o primeiro realizado após a fundação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e, portanto, no auge da "euforia que caracterizava aquele momento", Rossini Tavares de Lima encerrou seu discurso afirmando que, "sem dúvida, já possuímos [isto é, os folcloristas] um lugar na história das ciências sociais e antropológicas no Brasil".[244] Comenta Vilhena que poucos hoje ousariam afirmar que a profecia se cumpriu. Se, conforme Gláucia Villas Boas, no período de 1945 a 1964, dos 141 títulos levantados relativos ao domínio da antropologia 48 (ou 34%) diziam respeito a "tradições populares", os estudos folclóricos, em seguida, passaram a ocupar um lugar relativamente periférico no campo das ciências sociais.[245] Em que pesem as desavenças quanto à delimitação das fronteiras entre os estudos de folclore e as demais ciências sociais, a mesma pesquisadora observa em outro trabalho, no entanto, que, embora aqueles não tenham alcançado "o estatuto de disciplina científica tal como pretenderam alguns de seus estudiosos e defensores", sua prática acabou entrincheirada "em institutos, museus, órgãos do governo estadual e federal".[246]

Na realidade, se não foram poucas as ilusões por que se viram tomados os folcloristas, mais difícil, porém, é identificar as causas do processo, partilhado por inúmeras trajetórias de intelectuais brasileiros. Segundo Luciano Martins, ainda que situado num recorte anterior, a formação da *intelligentsia* brasileira, ocorreu em meio a certo vazio social, embora diferente daquele experimentado na Rússia.

> Eles não aspiravam (ou não aspiravam ainda) 'substituir-se a classes inexistentes'. Na verdade, contrariamente à *intelligentsia* russa, eles não possuíam nem um projeto de sociedade nem a teoria de uma sociedade que seria produzida por um sujeito histórico em formação (essa noção só aparecerá mais tarde). Na realidade são eles os intelectuais que vão atribuir-

243 Vilhena, *Projeto e Missão...*, p. 21.

244 *Apud* Vilhena, *Projeto e Missão...*, p. 28.

245 Vilhena, *Projeto e Missão...*, p. 39. O trabalho referido é Gláucia Kruse Villas Boas. *A vocação das ciência sociais (1954/1964): um estudo da sua produção em livro*. Tese de Doutoramento. São Paulo, FFCL/USP, 1992.

246 Gláucia Kruse Villas Boas. Visões do Passado (comentários sobre as ciências sociais no Brasil, de 1945 a 1964). In*: Seminário Folclore e Cultura Popular*, SFCP. Instituto Nacional do Folclore/IBAC. 1992, p. 96, *apud* Vilhena, *Projeto e Missão...*, p. 40.

> se, enquanto intelectuais, o papel de demiurgos, de heróis civilizadores da nação (e não necessariamente de uma sociedade nova).[247]

No Brasil, tal isolamento, mais uma queixa do que revolta, era motivado pelo fato de situar-se a *intelligentsia* num país de analfabetos, "sem um público e um mercado, justamente num momento em que os valores capitalistas começavam a penetrar fortemente o mundo urbano." Ao mesmo tempo, viveram esses intelectuais num "campo cultural" dominado pelo que define como uma "cultura ornamental," do tipo bacharelístico, carente, portanto, de ambiente propício à existência de um pensamento abstrato ou de um "conhecimento instrumental", mostrando-se, por conseguinte, incapazes de constituir "um campo cultural autônomo". Para Martins, a diversidade dos destinos da Universidade de São Paulo e da Universidade do Distrito Federal constituem um exemplo disso. Conforme Vilhena, ambas

> sintetizavam algumas das propostas mais importantes relacionadas à renovação do ensino e da produção de um conhecimento desinteressado, reivindicadas pela nossa intelligentsia. Porém com a queda do prefeito carioca Pedro Ernesto e de seu diretor do departamento de ensino Anísio Teixeira, que se seguiram à repressão ao levante de 1935, o projeto da UDF naufraga e a ele se sobrepõe à política centralizadora do ministro Gustavo Capanema que, em aliança com os setores católicos, desfigura a proposta original, incorporando-o à recém criada Universidade do Brasil. Ao contrário do que ocorreu na então capital do país, 'a potência econômica de São Paulo' teria permitido que a USP sobrevivesse sem precisar do apoio do governo federal, reforçando a 'autonomia (relativa) que a constituição de 1934 deixava aos Estados da Federação em matéria de ensino' [...].[248]

Dessa maneira, um

> elemento fundamental da caracterização fornecida por aquele autor [Martins] acerca da nossa *intelligentsia* foi o sentido de 'missão' pela qual esta justificava sua atuação, criando uma tensão entre uma vertente 'institucionalizante', pela qual procura-se constituir um campo intelectual que expresse o reconhecimento de sua função social, e outra 'intervencionista', de aproximação com o Estado.[249]

No entanto, ao contrário do que pretendiam "os integrantes do movimento folclórico", os estudos de folclore continuaram desprovidos de "uma formação universitária específica, sendo sempre uma cadeira ou tema abrangido no interior de formações dedicadas a cada uma das ciências sociais, *latu senso*."[250] Assim, no balanço final, todos "esses indícios desenham um balanço bastante negativo dos resultados do

---

247 Luciano Martins. "A gênese de uma intelligentsia: intelectuais e a política no Brasil, 1920-1940. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 2, n. 4, junho 1987, p. 65-87, p. 74.

248 Vilhena, *Projeto e Missão*..., p. 51.

249 *Ibid.*, p. 69.

250 *Ibid.*, p. 42.

movimento folclórico no que diz respeito ao *front* universitário." Em compensação, como indica a "importância do tema do folclore na obra de Silvio Romero e Mário de Andrade", personagens centrais nessa história, a "relação com a literatura e com a música já existia" quando emergiu o movimento.

Apesar disso, a intenção do movimento folclórico, como um todo, consistia não só em legitimar os estudos do folclore junto à academia, como também transformá-lo numa ciência autônoma. Nesse intento, "tendeu a recusar uma identificação muito estreita de sua área de estudo com a arte, motivo pelo qual as posições de Florestan Fernandes sobre o estatuto da disciplina foram tão mal recebidas por esse movimento". Este, um dos primeiros cientistas sociais formados pela USP, aluno de Roger Bastide, de início, encarou positivamente os estudos folclóricos. Mais tarde, superada uma perspectiva marxista simplista, voltou a valorizar os trabalhos de Sílvio Romero, Mário de Andrade e de Amadeu Amaral, mas sempre ressalvando a ausência de formação específica que demonstravam. Finalmente, em 1956/1957, lastreado pela posição institucional que as ciências sociais vinham assumindo na universidade, Florestan conclui, para grande desgosto daqueles que atuavam na Comissão Nacional de Folclore, que os estudos folclóricos apenas podiam compor uma disciplina "humanística".[251]

Diante dessa resistência das ciências sociais em consolidação, no Simpósio Folclórico Brasileiro realizado em São Paulo em 1967, o "ultimo evento coletivo importante promovido pelo Movimento Folclórico", Renato Almeida fez um balanço do sucesso "paradoxal" da ação do Movimento Folclórico e dos vinte anos de sua atuação à frente da Comissão Nacional do Folclore. Almeida sustentava que o movimento esforçara-se para demonstrar que a defesa e pesquisa do folclore não podia continuar sendo uma tarefa pessoal, mas exigia profissionais e instituições especializadas, o que tinha contribuído para reduzir o esforço diletante nesse campo. Contudo, não estando aquelas instituições consolidadas ainda, "não teria sido possível a elas, substituir essa ação pessoal". Segundo Almeida,

> no momento em que se organiza o Movimento Folclórico, as únicas instituições de estudo e pesquisa em que o folclore tem um reconhecimento oficial são as da área musical, pois a maioria dos seus participantes ou estão fora desse tipo de instituição, ocupando as atividades tradicionais do intelectual polivalente – o jornalismo, a burocracia estatal etc. – ou estão nela inseridos, mas associados a outras áreas disciplinares.

[251] Vilhena, *Projeto e Missão*..., p. 160. Ver também p. 133-8.

Com isso, lamentava o palestrante, o folclore ainda não tinha entrado "senão de forma ocasional nas Universidades", o que representava uma limitação, dado que, "sem o estudo científico do folclore na universidade", continuava-se no plano do entusiasmo, "muito fecundo, mas que não será duradouro, se os seus resultados não tiverem uma evidência e uma função claras".[252] Mais de vinte anos depois, em 1992, o Simpósio de Ensino e Pesquisa em Folclore, realizado em São José dos Campos por uma reorganizada Comissão Nacional do Folclore, buscou inutilmente mais uma vez ingressar no âmbito das ciências sociais, mas era justamente aquele que continuava a mostrar-se o "menos permeável ao folclore".[253]

2.3. A Escola de Música

Até o início do século XIX, o estudo da música no Rio de Janeiro ocorria nas casas das famílias ou por meio de instrutores privados. Não obstante, já no século XVI, ocorriam "apresentações de autos em dias festivos, organizados pelos jesuítas e com a colaboração do povo que cantava e dançava com acompanhamento musical", enquanto, no início do século XVII, "a música também era cultivada nas residências das famílias cariocas, ensinando-se aos jovens a cantar e a tocar instrumentos, como a harpa e o cravo".[254] Esse comportamento não estava restrito, porém, à vida nas cidades ou a determinadas classes sociais, como aponta Curt Lange, depois de citar o provérbio popular que escutara no Rio de Janeiro de que "mineiro sabe duas coisas muito bem: solfejar e latim":

> Minas Gerais é uma região de contrastes geográficos, econômicos e sociais, assim como o são todas as regiões da América onde se destaca a extração de minerais ou a monocultura de exportação. Por conseguinte, onde se encontra muitos necessitados e muita pobreza. Mas justamente para nosso estudo é sumamente importante constatar de novo que a pobreza ou a condição social nada tem a ver com o exercício da música.[255]

Em outra obra, Lange destacou a importância do clero português como "responsável pelo ensino musical na primeira fase da colonização".

---

252 *Ibid*., p. 245.

253 Vilhena, *Projeto e Missão...*, p. 43.

254 Andrely Quintella de Paola e Helenita B. Gonsalez. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: História & Arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ/SR5, 1998, p. 14-5.

255 Francisco Curt Lange. La Musica em Minas Gerais: Um informe Preliminar. In: Instituto Interamericano de Musicologia – Montevidéu (org). *Boletín Latino-Americano de Música. Tomo VI - 1ª Parte*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, abril de 1946, p. 409-10.

> Padres cantores, organistas e mestres-de-capela fixaram-se nas respectivas matrizes e na Sé da Bahia e de Olinda. Acredito que, neste período, os princípios de origem de sangue prevaleciam, mormente na Bahia, a mais portuguesa das cidades brasileiras daqueles tempos. Se o clero lusitano se baseou neste processo de transplantação da música religiosa erudita, não podia impedir que músicos e regentes particulares viessem reforçar as crescentes exigências por boa música: pelo contrário, eles eram bem vindos. Sabemos que os monges ou seculares, recebendo ordens para a sua transferência a postos de ultramar, se achavam perfeitamente treinados em cantochão e nas demais exigências da música litúrgica, não faltando quem conhecesse composição. Encontravam-se em Vila Rica, diversos padres ocupados com a regência de música e considerável número de padres-cantores, para os Ofícios da Semana Santa, assim como filhos de músicos que abraçavam a religião e seguiam cantando ocasionalmente nas respectivas cerimônias.[256]

E não só a música, mas também a fabricação de instrumentos estava envolvida.

> Também contei, até agora, três padres construtores de órgão: no Arraial do Tejuco, Vila Rica e Itabira. Talvez tenha havido outros, em outros lugares, porque não seria totalmente hipotético o caso de ter fornecido o famoso organeiro Agostinho Rodrigues Leite (1772-1786) do Recife, que fez o órgão do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, algum instrumento para Minas Gerais. Houve também *luthiers* no nordeste.[257]

No Rio de Janeiro, o mestre da Capela Real (depois, Imperial), padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), além de ter sido o mais renomado compositor brasileiro de seu tempo, manteve em sua própria residência, um curso de música que foi apontado como "famoso e eficiente", tornando-se responsável pela formação de diversos músicos, dentre eles, Francisco Manuel da Silva (1795-1865), autor do Hino Nacional Brasileiro.[258]

Durante a "a época áurea da corte portuguesa no Rio de Janeiro", Francisco Manuel da Silva atuou na Orquestra da Real Câmara, inicialmente como violoncelista e depois como violinista, apesar de tocar também o cravo e o piano. Fundou a Sociedade de Música, que veio atender às suas preocupações em relação aos músicos e "cuja finalidade principal era prestar assistência aos artistas especializados, sendo por esta razão chamada, não oficialmente, de Sociedade Beneficente Musical."[259] A necessidade

---

256 Francisco Curt Lange. A música no período colonial em Minas Gerais. In: *Seminário sobre a cultura mineira no período colonial*. Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1979, p. 31.

257 *Ibidem.*

258 A Escola – Histórico. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. A Escola - Histórico. Disponível em: http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=64. Acesso em: 03/04/2010.

259 De Paola e Gonsalez, *Escola de Música*..., p. 17.

de formação de professores e artistas para as orquestras e coros na cidade, levaram a Sociedade de Música a buscar meios para criação de um Conservatório de Música.

> Com o objetivo de formar novos artistas para as orquestras e coros do Rio de Janeiro a Sociedade de Música solicitou ao Governo Imperial, em 1841, autorização para a criação de um Conservatório de Música. O Decreto Imperial nº 238, de 27 de novembro de 1841, autorizou a Sociedade de Música a extrair duas loterias anuais para a criação e a manutenção do Conservatório.[260]

Dessa forma, surgiu o Conservatório de Música, voltado para o ensino e a formação de músicos.

> Sua inauguração de fato só ocorreu em 13 de agosto de 1848, em seção solene ocorrida no Museu Imperial, antigo prédio do Arquivo Nacional, na atual Praça da República, seguida de um concerto onde foi executada por uma orquestra, entre outras obras, uma Abertura do Padre José Maurício Nunes Garcia. O Conservatório de Música instalou-se inicialmente em um salão do Museu Imperial, tendo como seu primeiro diretor Francisco Manuel da Silva. Em 1855, foi anexado à Academia de Belas Artes.[261]

Apesar da posição de prestígio ocupada na sociedade por seu primeiro diretor, o Conservatório de Música não deixou de passar por dificuldades financeiras. No ano de 1855, anexado à Academia Imperial de Belas Artes, novas normas foram estabelecidas para o funcionamento da instituição de acordo com o Decreto nº 1542, de 23 de janeiro de 1855, embora o funcionamento nas instalações da Academia de Belas Artes dificultasse sua gestão, ao torná-lo um misto de associação particular e oficial, sujeito a um programa de ensino insatisfatório e a regras salariais inadequadas.[262]

Após a morte de Francisco Manuel, a direção foi assumida pelo Dr. Thomas Gomes dos Santos, durante a qual elaborou-se "um novo estatuto que reorganizou o Conservatório e criou novas cadeiras, possibilitando a contratação de diversos professores". Dentre os estudantes que ali estudaram conta-se Antônio Carlos Gomes e Francisco Braga, futuro autor do *Hino à Bandeira*.[263]

Após a proclamação da República em 1889, Deodoro da Fonseca encontrou um decreto "aprovado e rubricado pelo Imperador, propondo a reforma do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, de forma a torná-lo independente da Academia Imperial de Belas Artes."[264] Apesar de não ter sido implementado, logo depois, aconselhado por José Rodrigues Barbosa, um amigo e também crítico musical, o marechal nomeou uma

---

260 A Escola – Histórico. Escola de Música... Acesso em: 03/04/2010.

261 *Ibid*., Acesso em: 03/04/2010.

262 De Paola e Gonsalez, *Escola de Música*..., p. 29.

263 A Escola – Histórico. Escola de Música... Acesso em: 03/04/2010.

264 De Paola e Gonsalez, *Escola de Música*..., p. 38.

comissão encarregada de estudar a separação e reforma das duas instituições. Em 1913, o compositor, crítico musical e redator do *Correio da Manhã* João Itiberê da Cunha, relatava o episódio.

em seu artigo, "A Música",

> O antigo Conservatório, criado por decreto imperial de 23 de setembro de 1854, estava ligado à Academia de Belas-Artes. Era necessário torná-lo independente, autônomo, como é de uso nos grandes centros artísticos. Para esse fim, foi nomeada pelo governo uma comissão, sob a presidência do sr. Rodrigues Barbosa, a fim de estudar as reformas mais urgentes que deviam ser introduzidas no ensino da arte. Imediatamente essa comissão se cindiu em dois grupos: o das Belas-Artes e o da Música. Deste último faziam parte o maestro Leopoldo Miguéz, o professor Alfredo Bevilacqua e o sr. Rodrigues Barbosa.

O papel deste último foi decisivo.

> O Instituto Nacional de Música deve-se em grande parte ao esforço pessoal, à inquebrantável tenacidade, do sr. José Rodrigues Barbosa. O Governo Provisório, reconhecendo implicitamente essa paternidade intelectual, assinou o decreto da criação do referido estabelecimento no dia 12 de janeiro, aniversário natalício do sr. Rodrigues Barbosa. Foi assim que, em 1890, o primeiro presidente da República, marechal Deodoro da Fonseca, reconheceu e recompensou os serviços prestados à causa da arte musical no Brasil pelo erudito musicista.[265]

Dessa maneira, numa prática que fazia recordar algumas medidas após a Independência, caracterizada pela mudança dos nomes embora se conservassem as mesmas funções, o Decreto nº 143 de 12 de janeiro de 1890 extinguiu o Conservatório de Música do Rio de Janeiro e criou o Instituto Nacional de Música (1890-1937).[266] No momento em que surgia a República, a medida, no entanto, não deixava de indicar que, também no meio musical, havia uma tendência para a revisão e a renovação.

Conforme Itiberê da Cunha, criado o Instituto, tratava-se

> então de colocar à frente do novo estabelecimento um homem capaz de dirigi-lo. Esse homem foi Leopoldo Miguéz [1850-1902], o extraordinário artista, cuja perda ainda hoje é por todos tão sentida. De então para cá tem o Instituto de Música passado por constantes reformas, e de cada vez o seu aperfeiçoamento tem sido notado. Os serviços que presta ao país e à arte são inegáveis, ninguém poderá contestá-lo.[267]

---

265 João Itiberê da Cunha. A Música. In: Reginald Lloyd, W. Feldwick, L. T. Delaney, Joaquim Eulálio e Arnold Wright (org). *Impressões do Brazil no Seculo Vinte*. Inglaterra: Greater Britain Publishing Company, Ltd. 1913. Disponível em: http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0300g16.htm. Acesso em: 12/12/2010.

266 É o caso da extinção, por exemplo, da Mesa da Consciência e Ordens em 1828, cujas funções passaram integralmente para o Ministério da Justiça. Cf. Guilherme Pereira das Neves. A religião do Império e a Igreja. In: Keila Grinberg & Ricardo Salles (org). *O Brasil imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, v. 1, p. 377-428.

267 Itiberê da Cunha, A Música... Acesso em: 12/12/2010.

De fato, Miguéz dedicou-se à instituição. Ainda de acordo com Itiberê da Cunha, para a escolha do Hino à Proclamação da República, tendo o governo

> resolvido conferir ao autor do hino premiado uma recompensa de 20 contos de réis. Ora, esse hino foi justamente o de Leopoldo Miguéz. Cabia-lhe, pois, o prêmio. Imediatamente o diretor do Instituto de Música foi ter com o ministro Aristides Lobo, e lhe declarou que renunciava ao prêmio, com a condição de que a soma votada pelo governo fosse empregada na aquisição dum grande órgão para o estabelecimento que dirigia. Esse instrumento, acrescentava ele, era absolutamente necessário, indispensável, para os grandes concertos sinfônicos.
>
> O governo apreciou devidamente o desinteresse do artista e o órgão foi encomendado ao fabricante Wilhelm Sauer, de Francfort-sur-[l']Oder. Para instalação do instrumento, foi preciso proceder-se a grandes obras no salão dos concertos do Instituto que – seja dito de passagem – é um dos mais belos e artísticos que se conhecem.[268]

Para a organização do novo Instituto, Leopoldo Miguéz foi encarregado de ir à Europa em 1895 para avaliar a organização do ensino musical nos conservatórios da Alemanha, Itália, França e Bélgica. A partir dessas observações, pretendia-se definir o modelo do Instituto. Na verdade, como é possível constatar na introdução do relatório resultante, a idéia da incursão partiu do plano de uma viagem de passeio à Europa, anteriormente feito por Miguéz.

> O Sr. Dr. Antônio Gonçalves Ferreira, Ministro da Justiça e Negócios Interiores em 1895, sabedor do meu projeto de viagem à Europa, fez-me a honra de encarregar-me de uma comissão especial para visitar os melhores conservatórios franceses, belgas, alemães e italianos e estudar sua organização.[269]

Durante a viagem, foram visitados 16 conservatórios: 5 alemães, 2 austríacos, 7 italianos, 1 francês e 1 belga. Além dos comentários que elaborou sobre as instituições, Miguéz ainda se encarregou de adquirir o grande órgão de tubos da marca Wilhelm Sauer, para o qual doara o prêmio, assim como instrumentos musicais, aparelhos de acústica e livros para o Instituto, entre os quais, o *Tratado de Harmonia* de Durand.[270]

Após a gestão de Leopoldo Miguéz, sucederam-se na direção do Instituto, os compositores Alberto Nepomuceno (1864-1920), por duas administrações (de 1902 a 1903 e de 1906 a 1916), e Henrique Oswald (1852-1931) entre 1903 e 1906.

---

268 Itiberê da Cunha, A Música... Acesso em: 12/12/2010.

269 Leopoldo Miguéz. *Organização dos Conservatórios de Música na Europa*. *Relatório apresentado ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo Ministério de 16 de Março de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897. p. 3.

270 De Paola e Gonsalez, *Escola de Música*..., p. 46. Deve tratar-se do *Traité d'harmonie théorique et pratique*, publicado em Paris, Leduc, 1881 por Émile Durand (1830-1903), professor, entre outros, de Debussy. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Durand. Acesso em 14/11/2010.

Quando Luiz Heitor iniciou seus estudos superiores em música, no ano de 1924, o Instituto Nacional de Música encontrava-se sob a administração de seu quinto diretor, Alfredo Fertin de Vasconcellos (1862-1934), que o dirigiu de 1923 a 1930, sendo o criador da sua orquestra. Entre os professores, estava Alfredo Bevilacqua (1846-1927), amigo e mestre de música da família conforme já mencionado, de quem comentava o mesmo Itiberê da Cunha em 1913:

> Não se improvisa, porém, um estabelecimento dessa ordem sem o concurso de outros elementos, sem o auxílio de um corpo docente com todas as habilitações requeridas pela ciência musical moderna.
>
> A esse respeito, ainda o Instituto foi muito feliz. Teve desde o início, a ampará-lo, artistas de valor real entre os professores nomeados. Dentre estes, destaca-se, na classe de piano, o sr. Alfredo Bevilacqua, pianista consciencioso, que reúne à virtuosidade mais completa a mais absoluta correção.[271]

A partir de 1930, contudo, com a subida de Vargas ao poder, voltaram a ocorrer mudanças no panorama educacional. Embora em 1920 o presidente Epitácio Pessoa tivesse instituído a Universidade do Rio de Janeiro a partir da reunião de algumas escolas isoladas, o país continuava a carecer de um ensino superior devidamente organizado. À criação do Ministério da Educação e Saúde em 1930, seguiram-se, no ano seguinte, uma série de decretos, que constituíram a chamada *reforma Francisco Campos*, a partir do nome do primeiro ministro da pasta (1891-1968).[272] Figura central do governo de Getúlio, ele era mineiro de Dores do Indaiá (MG), formado pela Faculdade Livre de Direito de Belo Horizonte em 1914, e logo em 1919 iniciou sua carreira política como deputado estadual, tendo participado, durante a década de 1920, de uma importante reforma do ensino primário e normal do Estado, parelela àquela proposta por Fernando de Azevedo no Rio de Janeiro.[273] No entanto, sua "nomeação foi uma compensação do governo federal a Minas pela participação na Revolução de 1930, mas resultou também da pressão de setores conservadores da Igreja Católica, liderados

---

271 Itiberê da Cunha, A Música... Acesso em: 12/12/2010. Para as ligações de Bevilacqua com a família de Luiz Heitor, ver o seu "Depoimento" ao MIS, no Anexo I. Ver ainda http://www.cultura.mg.gov.br/pamm/site.html, acesso 12/12/2010, para data de nascimento e morte do professor.

272 Solange Aparecida Zotti. O ensino secundário nas reforma/s Francisco Campos e Gustavo Capanema: um olhar sobre a organização do currículo escolar. In: IV Congresso Brasileiro de História da Educação - CBHE, 2006, Goiânia. IV Congresso Brasileiro de História da Educação - CBHE ANAIS - A educação e seus sujeitos na história. Goiânia: Ed. da UCG, 2006. v. 4. p. CD-ROM.

273 Diana Gonçalves Vidal e Luciano Mendes de Faria Filho. Reescrevendo a história do ensino primário: o c e n t e n á r i o da lei de 1827 e as reformas Francisco Campos e Fernando de Azevedo. In: *Educação e Pesquisa*. São Paulo, 2002, v. 28, n. 1, p. 33.

por Alceu Amoroso Lima". É verdade assim que a *reforma Francisco Campos* de 1931 não deixou de priorizar

> o sistema universitário em detrimento ao [sistema] das escolas superiores isoladas e [...] estabelecia, como exigência para a fundação de uma universidade, a existência de três unidades de ensino superior – as Faculdades de Direito, Medicina e Engenharia ou, no lugar de uma delas, a Faculdade de Educação, Ciências e Letras.[274]

Paralelamente, no entanto, estabeleceram-se o Conselho Nacional de Educação e os Conselhos Estaduais de Educação, que asseguraram a centralização do sistema do ensino superior até hoje, ao mesmo tempo que não se tomavam "iniciativas concretas para a estruturação de um novo sistema universitário". A prevista Faculdade de Educação, Ciências, Letras, por exemplo, não chegou a sair do papel nesse momento. Como resultado, essas reformas "refletiam as tentativas de conciliação dos novos anseios sociais com os velhos privilégios", gerando uma ambigüidade constante.[275]

Dessa maneira, em 1931, o Instituto Nacional de Música foi incorporado à assim denominada Universidade do Rio de Janeiro. Iniciada em 1930, a reforma somente foi implementada de fato por Guilherme Fontainha (1887-1970), que ocupou a direção de 1931 a 1937, tornando-se igualmente o responsável pelo lançamento da *Revista Brasileira de Música* em 1934, dirigida, conforme já visto, em sua fase inicial, por Luiz Heitor, naquele momento, bibliotecário da instituição desde 1932.[276]

Nesse caso específico, o próprio Luiz Heitor, em palestra no Pen Club do Brasil, comentou o episódio da tentativa de reforma, quando o então diretor Luciano Gallet (1893-1931) recorreu a Mário de Andrade e a Antônio Sá Pereira, que vieram especificamente de São Paulo para atuarem como conselheiros.[277] Segundo ele,

> Luciano Gallet se havia já interessado mesmo antes de Mário de Andrade pelo folclore musical brasileiro. Desde 1921 que ele começa a escrever suas famosas "Canções Populares Brasileiras", que são verdadeiros exercícios para treinar a mão do compositor a tratar de temas populares brasileiros. Ele precede mesmo Mário de Andrade no seu interesse pela música folclórica.

---

274 CD-Rom CPDOC. *A Era Vargas - 1º tempo - dos anos 20 a 1945. 1997*: Os Anos 20; Anos de Incerteza (1930-1937) e Diretrizes do Estado Novo (1937-1945). Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/francisco_campos. Acesso em: 12/10/2011.

275 Marieta de Moraes Ferreira. Notas sobre a Institucionalização dos cursos universitários de história no Rio de Janeiro. In: Manoel Luiz Salgado Guimarães (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 139-61. Citações na p. 141.

276 A Escola – Histórico, Escola de Música... Acesso em: 03/04/2010.

277 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. *A música na Semana*. Esta palestra, realizada no Pen Club do Brasil, encontra-se no Museu de Imagem e do Som – MIS, registrada em fita magnética. Transcrição de Jana Pereira Chaves. Ver Anexo II e também De Paola e Gonsalez, *Escola de Música*..., p. 70.

> Em 1926, nesse mesmo ano em que começa a doutrinação de Camargo Guarnieri, começa a correspondência epistolar entre Mário de Andrade e Luciano Gallet. Uma correspondência abundante, que se acha em parte publicada, sobretudo as cartas de Luciano Gallet, na introdução que Mário escreveu para os estudos de folclore de Gallet.[278]

Diretor da revista *Weco*, Luciano Gallet havia sido nomeado por Getúlio Vargas (1882-1954) para o cargo de diretor do Instituto Nacional de Música. Manteve-se a orquestra criada na gestão anterior, mas a parceria Gallet, Mário de Andrade e Sá Pereira, por sua vez, não deixou de resultar num amplo projeto de reformas da estrutura didática do Instituto, com a modificação de cursos e currículos, a fim de "dar a seus alunos, não somente o conhecimento da técnica vocal, instrumental e de composição, mas também cultura geral da música".[279] No entanto, os "ideais de 'música nacional' destes intelectuais nem sempre se adequaram aos projetos oficiais para a criação de uma música nacional", do que resultou que a proposta sofreu oposição tão intensa que acarretou a demissão de Gallet em 1931, pouco antes de sua morte.[280]

A partir de 1934, o novo ministro da educação e saúde, Gustavo Capanema, que permaneceu no cargo até 1945, procurou dar continuidade à *reforma Francisco Campos*, numa atividade que envolveu renomados intelectuais

> como consultores, formuladores de projetos, defensores de propostas educativas ou autores de programas de governo. Durante toda a sua gestão Capanema contou com a fidelidade do poeta Carlos Drummond de Andrade como seu chefe de gabinete, e recebeu também a colaboração de Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Fernando de Azevedo, Heitor Villa-Lobos e Manuel Bandeira, entre outros representantes da cultura, da literatura e da música nacionais.[281]

Por outro lado, indicador das tensões que se estavam acumulando e que acabariam resultando no golpe que implantou o Estado Novo em novembro de 1937, em janeiro de 1934, São Paulo, menos de dois anos depois da Revolução Constitucionalista, tinha criado a primeira instituição superior de ensino em moldes modernos, a Universidade de São Paulo, USP; enquanto isso, no Rio de Janeiro, preocupações semelhantes davam origem em abril do ano seguinte à Universidade do Distrito Federal, subordinada ao prefeito Pedro Ernesto e concebida por Anísio Teixeira, passando igualmente "ao largo das orientações do Ministério da Educação".[282] O resultado foi, em julho de 1935, a formação por Capanema de comissão de estudos para a ampliação da Universidade do

---

278 Azevedo, *A música na Semana*...., Ver Anexo II.

279 De Paola e Gonsalez, *Escola de Música*..., p. 70.

280 Azevedo, *A música na Semana*...., Ver Anexo II.

281 CD-Rom CPDOC. *A Era Vargas*..., Acesso em: 12/10/2011.

282 Moraes Ferreira, Notas sobre a institucionalização dos cursos universitários ..., p. 141.

Rio de Janeiro composta por doze membros, professores e intelectuais de diferentes tendências ideológicas, mas que nasceu da pressão exercida pelo líder católico Alceu Amoroso Lima exigindo atitude mais enérgica do governo em termos educacionais, de modo a evitar a liderança de *socialistas* como era considerado Anísio Teixeira.[283]

Em 1937, a Universidade do Rio de Janeiro era transformada em Universidade do Brasil, reunindo 15 escolas ou faculdades e 16 institutos, alguns dos quais já existentes, além do Museu Nacional.

> O ministério Capanema ficou conhecido pelas grandes reformas que promoveu. Projetos iniciados na gestão de Francisco Campos foram amadurecidos e implementados. Entre eles destacam-se a reforma do ensino secundário e o grande projeto de reforma universitária, que resultou na criação da Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi também nessa época que se definiu uma política de preservação do patrimônio cultural do país, que culminou na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), concebido por Mário de Andrade e dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade. Merecem destaque, ainda, a criação do Instituto Nacional do Livro e a construção do edifício-sede do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, marco da moderna arquitetura brasileira, com painéis de autoria de Cândido Portinari. [284]

A conseqüência natural consistiu no reforço, marcado "pelos efeitos da política autoritária e centralista do Estado Novo", ao desenvolvimento de um padrão nacional de ensino superior, controlado, em termos de qualidade, por um sistema único nas mãos do Ministro da Educação e Saúde, que acabou por sufocar "outras iniciativas mais liberais". Foi o caso da Universidade do Distrito Federal, extinta em 1939, cujos quadros foram expurgados ou incorporados à nova Faculdade Nacional de Filosofia, a FNFi, onde Amoroso Lima e os grupos católicos "passaram a exercer um papel relevante".[285]

Enfim, com a criação da Universidade do Brasil, o Instituto Nacional de Música foi renomeado, passando a chamar-se Escola Nacional de Música, embora continuasse sob a direção de Guilherme Fontainha.[286] Foi nesse ambiente que Luiz Heitor prestou, em 1939, como visto, seu concurso para catedrático de *folclore nacional* e, em 1943, fundou, naquela instituição, o Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF).

****

283 *Ibid*., p. 149.

284 CD-Rom CPDOC. *A Era Vargas*..., Acesso em: 12/10/2011.

285 CD-Rom CPDOC. *A Era Vargas*..., Acesso em: 12/10/2011 e Moraes Ferreira, Notas sobre a institucionalização dos cursos universitários ..., p. 149-50.

286 De Paola e Gonsalez, *Escola de Música*..., p. 77.

Na exposição de motivos que Francisco Campos redigiu e apresentou ao Exmo. Sr. Chefe do Governo Provisório em 11 de abril de 1931, a seção que tratava do Instituto Nacional de Música apontava a necessidade de reformulações nos objetivos e, conseqüentemente, na grade curricular da instituição. Argumentava que, desde sua fundação por Leopoldo Miguéz em 1890, uma série de "circunstâncias e vicissitudes" estranhas aos interesses da cultura e às "necessidades da educação nacional" tinham mutilado várias disciplinas consideradas essenciais, com o objetivo de facilitar os cursos, a fim de priorizar a *virtuosidade*. Pelo contrário, o ensino da música só devia interessar ao Estado enquanto constituísse uma função de cultura,

> organizando, traduzindo, dando forma, expressão e estilo a estados da alma coletiva. Se é cedo ainda o desaparecimento do 'virtuose', cumpre, entretanto, ao Estado empreender um esforço no sentido de elevar e enriquecer o espírito do indivíduo que deseje mais tarde especializar-se na 'virtuosidade' musical, proporcionando-lhe uma dose mais larga de conhecimentos, a fim de dar-lhe a compreensão da função social que deverá exercer.[287]

Enfatizava, por conseguinte, a característica aglutinadora, capaz de fortalecer sentimentos cívicos, da música, presente nos cultos, nas celebrações, nos labores coletivos, etc., aspecto que, para o ministro, era aquele a ser priorizado em país como o nosso, "ainda em formação", no qual as manifestações individualistas tendiam a exacerbarem-se.[288]

Com a mesma data de 11 de abril de 1931, o Decreto nº 19.852, no que tocava ao Instituto, incorporava as propostas desenvolvidas por Luciano Gallet, em conjunto com Mário de Andrade e Antônio de Sá Pereira, modificando substancialmente a estrutura dos cursos, com o objetivo de proporcionar aos alunos, não apenas a proficiência instrumental, mas essa formação cultural mais abrangente, introduzindo novas disciplinas, tal como o método Dalcroze e o estudo do folclore nacional. Para Mário de Andrade, o espírito da reforma estava associado à preocupação com "a musicalização do estudante pelo método Dalcroze"; com "a socialização inconsciente do indivíduo musical desenvolvendo sistematicamente a música de conjunto e dificultando sistematicamente a virtuosidade individualista (nem era possível socialização maior no regime em que vivemos...); e com a sistematização consciente do "indivíduo musical indo além do fácil abrasileiramento dos programas de ensino, e

---

287 Andrely Quintella de Paola e Helenita B. Gonsalez. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: História & Arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ/SR5, 1998, p. 67.

288 *Ibid*., p. 68.

criando pela primeira vez no país a cátedra de etnografia, com especialização lógica na parte musical".[289]

Ainda segundo Mário, em seu idealismo, apesar da doença que o devorava, Gallet entregara-se com o mesmo empenho na reforma material da instituição, conseguindo, num prazo de seis meses, entre outras realizações, reorganizar os horários e contentar a todos, substituir os pianos velhos por novos, providenciar uma limpeza geral do prédio, elaborar diversos orçamentos a pedido do ministro, reformar o teto do prédio, negociar com o Patrimônio Histórico uma dívida decorrente da construção do edifício, fundar a Associação de Livres Docentes e o Diretório Acadêmico. Mas não tardou o ataque à reforma, pois Gallet ia inapelavelmente de encontro à "ignorância e ao despeito irrecorríveis".[290]

Essa guerra ocorreu dentro do Instituto, protagonizada por membros do corpo docente e da congregação e, fora dele, através da imprensa, em artigos publicados em vários periódicos. Em março de 1931, após uma exposição de Gallet acerca dos objetivos e do espírito que norteavam a reforma, ainda surgiu veiculada em vários jornais uma aprovação pública pelo Conselho Técnico Administrativo do Instituto, mas, na seqüência, uma questão aparentemente secundária precipitou o desenlace. Ao contrário da prática corrente, ao reduzir o número dos estudantes de instrumentos a oito por professor, a reforma contrariava a prática corrente de diminuir o tempo individual de aula com a multiplicação dos alunos, a fim de que estes se vissem obrigados a recorrer a aulas particulares, o que contribuía para aumentar os salários dos mestres. Através de processo judicial, um dos prejudicados obteve decisão favorável para aumentar o número de alunos de oito para nove. Desiludido e com a saúde abalada, Luciano Gallet pediu demissão em 24 de junho, vindo a falecer – "dentro do catolicismo", segundo Mário de Andrade – em 29 de outubro.[291]

Como assinala Pedro Aragão, apesar de sua admiração por Gallet, Luiz Heitor manifestou-se inicialmente contra a reforma.[292] Em artigo publicado na *Revista da Associação Brasileira de Música*, em 1933, o então bibliotecário afirmava que não

---

289 Mário de Andrade. Introdução. In: *Estudos de Folclore*. Luciano Gallet. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia. 1934, p. 31.

290 *Ibid*., p. 32.

291 Mário de Andrade. Introdução. In: *Estudos de Folclore*. Luciano Gallet. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia. 1934, p. 32.

292 Pedro de Moura Aragão. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil: Uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*. Rio de Janeiro, 2005. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 47.

desejava discutir os méritos da reforma, porque, em princípio, dela discordava, ressaltando a complexidade e a impraticabilidade de algumas soluções pedagógicas, um mal, aliás, de todo o ensino no país, e sustentando como essenciais, em se tratando de ensino artístico, a liberdade e a simplificação.[293] Posteriormente, mostrou-se mais cuidadoso, embora continuasse a considerar inevitável a tempestade de descontentamentos que a reforma provocara, em decorrência da súbita transformação provocada tanto no que definiu como "hábitos educacionais", quanto em função do caráter centralizador e "misterioso" pelo qual se processara, com desprezo à opinião daqueles que tinham as melhores razões para se considerarem os "mentores da vida escolar naquele instituição".[294] Já em sua aula inaugural na cátedra de Folclore Nacional, proferida em 25 de maio de 1939, Luiz Heitor esclareceu que assim o fizera naquela época por achar o plano de estudos complexo em demasia, com poucas possibilidades de sair da teoria. Naquele momento, contudo, revia aquela posição anterior, pois, à luz da experiência e dos anos decorridos, ninguém seria capaz de negar

> os benefícios que a nova estrutura didática trouxe ao nível geral do ensino ministrado nesta casa; e se esses benefícios não são maiores e mais completos, tanto se pode atribuir culpa à insuficiência do plano original com as adaptações, indecisões e retardamentos que veio sofrendo a sua execução. Que foi um passo a frente, e um passo gigantesco, não se discute. Mal chegamos a compreender, agora, como até 1931, podia um estabelecimento desta responsabilidade dispensar o curso História da Música, ou diplomar pianista que nunca havia realizado um baixo cifrado.[295]

Por insistência de amigos, sem que a idéia jamais houvesse lhe passado pela cabeça, o bibliotecário Luiz Heitor inscrevera-se no concurso para a vaga da cadeira de folclore e, como único candidato, tinha "brilhantemente" defendido a tese *Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros*. Na ata da reunião da Congregação da Escola Nacional de Música realizada em 29 de março de 1939, folha 51, consta a aprovação por unanimidade de Luiz Heitor para ocupar a cátedra de Folclore Nacional. Mário de Andrade, que participara da banca examinadora, celebrou o evento, publicando um artigo no *Estado de São Paulo*.

> Poderei dizer que a ciência brasileira está de parabéns, porque no dia 25 de maio realizou-se a aula inaugural da cadeira de folclore da Escola Nacional

---

293 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Luciano Gallet. In: *Revista da Associação Brasileira de Música*. Ano II, n. 4, 1933, p. 19.

294 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Música. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro: DIP, ano 1, n. 9, 10 de novembro de 1941, p. 441-2.

295 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Introdução ao Curso de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, v. VI, 1939, p. 5.

> de Música. Talvez muitos sorriam nada convencidos que seja algum progresso para a ciência brasileira, uma cadeira de folclore musical. Talvez mesmo alguns se envergonhem de ver que uma coisa tão boba, escrever algumas cantiguinhas erradas, ajuntar uma coleção de violas, venha entrançar-se com as altas indagações jurídicas e filosóficas da U[niversidade do] B[rasil]. Mas agora é fato consumado, a Universidade do Brasil tem uma cadeira de Folclore.[296]

Como assinala Dulce Lamas, a cadeira de folclore já estava incorporada na reforma Campos-Gallet de 1931, mas, dada a repulsa da Congregação pelo assunto, o concurso para o seu preenchimento só veio a acontecer oito anos depois. De acordo com Mário de Andrade, no mencionado artigo, haviam interpretado

> a cadeira como de composição, destinada exclusivamente a ensinar a cantores de rádio e dos 'dancings' como é que se harmonizava ao piano um samba de morro ou marchinha de Carnaval! Por isso foi posta de lado durante todos estes anos de espera, não chamasse a cátedra atenção sobre si, *não provocasse a vergonha de alguém e conseqüente desaparecimento da nódoa*. Mas de algum modo os tempos agora estão melhores para nossa cultura, pois se pôde fazer um concurso para preenchimento da cátedra, pôde- se fazer esta aula inaugural, sem que nenhuma voz ciosa das nossas superioridades de povo culto, se erguesse contra essa mania de colecionar bugigangas populares. Apenas alguns seres ficaram assombrados ao ver na defesa de tese e nesta aula inaugural que o assunto tratava de coisas tão vastas, tão humanas, e tinha as suas raízes profundamente imersas na misteriosa história do homem.[297]

João Itiberê da Cunha também considerou que a dissertação de Luiz Heitor foi conduzida com segurança e brilho, não tendo a mesa outra alternativa a não ser conferir-lhe aprovação.[298] O próprio Luiz Heitor, no depoimento ao MIS, relata que o maior elogio que já ouvira na vida, que "lhe chegou ao fundo do coração" (embora fizesse questão de esclarecer que lhe fora relatado por outra pessoa), partira de Mário de Andrade, que, após a defesa, dissera, levantando do banco, com as mãos para o alto: "Mas que claridade solar".[299] Apesar disso, de carta de Mário a Oneyda Alvarenga mencionada por Pedro Aragão, com data de 19 de março de 1939, ainda que omitindo o nome, há o comentário:

---

296 Mário de Andrade. Folclore na Universidade. In: Jornal Estado de São Paulo. São Paulo, 15 de junho de 1939, p. 55.

297 *Idem*. Grifo meu.

298 Dulce Martins Lamas. Luiz Heitor, uma personalidade na música universal. In: *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos depoimentos/estudos/ensaios de musicologia*. Rio de Janeiro: INM - FUNARTE, 1985, p, 53.

299 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Depoimento para o Museu de Imagem e do Som – MIS, registrado em fita magnética, 17 de julho de 1972. Transcrição de Carolina Ferraz, Saulo Nunez e Jana Pereira Chaves. Ver Anexo I.

> Hoje mesmo passei estudando a tese do [...] pro concurso de Folclore que principia amanhã e de que sou um dos examinadores. Por sinal que bem fraquinha a tese, com um punhado de contradições e leviandade científica.[300]

Em sua aula inaugural, o novo catedrático fez questão de enfatizar que seu objetivo era tão somente o de promover a formação de uma consciência do que fosse a música brasileira. É digno de nota, penso, que embora operando num contexto de busca do *nacional* sob um Estado centralizador e não deixando de girar na órbita de Mário de Andrade, mantenha, no entanto, uma posição independente afirmando que enganavam-se os que supunham que seu curso destinava-se a ensinar a fazer "música brasileira", ou orientar os jovens compositores em direção a uma corrente nacionalista. Declara seu repúdio a qualquer restrição imposta ao campo da criação artística, pois "aqui nada se impõe; quer-se sugerir apenas". Tenciona-se apenas alcançar o panorama musical de um "Brasil virgem", dos primitivos e dos humildes, estático, de certas zonas cristalizadas no passado e "impermeáveis à avalanche civilizadora", como, aliás, apenas três anos depois, em sua primeira expedição, a Goiás, veio a constatar horrorizado o que definiu então como a destruição da "linfa sensibilíssima" do folclore, por efeito da invasão, entre outros agentes, das estações rádiodifusoras. Para ele em 1939, se o compositor não quiser aceitar a "atração telúrica", haverá de continuar seguindo Rossini, Beethoven, Stravinsky ou quaisquer outros. Na seqüência, no entanto, transmitindo um sutil recado, esclarece ter

> a convicção de que ponho em vossas mãos uma arma de combate magnífica. Mas há caçadores que preferem a zagaia à melhor arma automática... Servem-se dela com sucesso; e a arma automática, em certas mãos, às vezes nega fogo... Isso acontece.[301]

E conclui:

> Na caça ao vosso ideal, deveis servir-vos da que vos parece a melhor arma. Mas deveis conhecer também aquela que certamente reúne as maiores probabilidades de ser a indicada. E por isso, em meio aos vossos estudos acadêmicos, cujo caráter necessariamente clássico e universal podia afastar-vos de um contato salutar com as fontes vivas da criação musical em vossa terra, iniciais, hoje, este curso de Folclore nacional.[302]

****

---

300 Oneyda Alvarenga. *Cartas Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 182. Ver também Aragão. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*..., p. 54.

301 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Introdução ao Curso de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, v. VI, 1939, p. 10.

302 *Idem.*

Em 20 de julho de 1942, Luiz Heitor escreveu para Sá Pereira, diretor da Escola Nacional de Música, para informar-lhe oficialmente de que fora encarregado pela *Library of Congress* de realizar trabalhos de coleta de discos de música folclórica. Menciona igualmente o pedido feito por Luther Evans, bibliotecário do Congresso americano e por L. S. Rowe, diretor da União Panamericana, ao ministro da educação e saúde no sentido de que lhe fossem concedidas "facilidades" para o desempenho da missão e a realização dos trabalhos de coleta. Na seqüência, apresenta, à guisa de sugestão uma série de providências a serem tomadas com esse intuito, rogando para que sejam consideradas "com boa vontade". Entre elas, encontrava-se o de uma sala suficientemente segura para a guarda da aparelhagem e discos, para sua audição e transcrição, à qual tivesse livre acesso "a qualquer hora do dia". Nela, seriam ministradas também as aulas do curso de folclore. Outra pequena sala devia servir para conservar o material folclórico. Todas essas atribuições não podiam ficar a cargo de uma só pessoa, principalmente tão sobrecarregada como era o seu caso. Imprescindível revelava-se, por conseguinte, a nomeação de um professor assistente, sem cujo auxílio, não podia ausentar-se para as viagens de pesquisa e deixar desprovidas as classes da disciplina. Na impossibilidade de tal indicação, era necessária pelo menos a ajuda de um funcionário de nível técnico para encarregar-se do arquivo de folclore, para o qual, em anexo à missiva, remetia um projeto de organização. Acrescentava não ser a primeira vez que pleiteiava essa criação, mas, na oportunidade, mediante a ajuda financeira da *Library of Congress*, a verba despendida pela Escola Nacional de Música ficava reduzida ao mínimo. Afinal, no

> momento em que o folclore começa a organizar-se, efetivamente, em nosso país, com a criação do Instituto Brasileiro de Folclore, do Museu Folclórico do DIP, e das importantes coletas fonográficas e cinematográficas já realizadas, por mim mesmo, com o concurso do pessoal do INCE, e pelo Sr. Aires de Andrade, por parte do DIP, penso que não devemos perder a oportunidade de nos integrarmos nesse movimento, uma vez que a nossa Escola foi a primeira, no Brasil, e uma das primeiras no continente, a manter um curso de Folclore Nacional. [303]

Seis meses depois, em 17 de dezembro, na resposta à carta do dia 2 daquele mês de Harold Spivacke, diretor da Divisão de Música da *Library of Congress*, desculpava-se por estar atrasado o envio das cópias dos primeiros discos e até mesmo pela ausência de notícias a respeito. E pedia compreensão para sua situação. Escrevia no primeiro dia de suas férias. Durante o ano letivo, ficava muito sobrecarregado, sem ninguém para

[303] Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. [CPFC 28-9].

ajudá-lo. Ele próprio precisava embalar os discos, levá-los ao correio, escrever cartas, relatórios, catalogá-los, enquanto ministrava as aulas de Folclore e História da Música. Embora observe que, apesar de todas as dificuldades, o trabalho folclórico prosseguia, diz não possuir um lugar na Escola Nacional de Música para trabalhar. Os gravadores, discos e o restante do equipamento, assim como os catálogos e cadernos de anotações estavam guardados em um quartinho sujo e apertado, que também servia de depósito para vassouras, escovas e outros apetrechos de limpeza da instituição. Ou trabalhava ali ou em casa. Mas estava lutando por melhores condições, as quais esperava obter.[304]

De fato, em 21 de outubro de 1943, Luiz Heitor fundou o Centro de Pesquisas Folclóricas. Este fora aprovado pelo Conselho Técnico Administrativo e dispunha de uma sala, onde encontravam-se os aparelhos para gravação e os discos.[305] Primeiro centro de pesquisas folclóricas do país oficialmente vinculado a uma universidade, a inauguração, no dia 6 de novembro seguinte, contara com a presença de figuras ilustres, como Basílio Itiberê, Oreste Plath (do Instituto Chileno de Arte Popular), Carleton Sprague Smith, entre outros. Em artigo no jornal *A Manhã*, Renato Almeida declarou haver tido a oportunidade naquela ocasião de expressar todo o seu entusiasmo ao diretor da Escola e ao professor da cadeira de Folclore. Para ele, não cabia discutir até que ponto "a arte popular é fator de criação". Evitando, dessa forma, discussões de caráter estético e de valoração, sustentava, no entanto, que a colheita de tal material, "trará abundante tesouro de pepitas e gemas".[306] De forma semelhante, Basílio de Magalhães, a quem doía que a produção folclórica brasileira fosse tratada com maior carinho por estrangeiros do que pelos filhos da terra, escreveu que enfim surgira "oficialmente" um centro de pesquisas folclóricas, posto que é um laboratório anexo à cadeira de Folclore da Escola Nacional de Música.[307]

Como já foi observado, além de suas atividades didáticas, o CPF visava ao intercambio com instituições, à realização de seminários e publicações das pesquisas, e à orientação para as classes de composição e, posteriormente à transferência de Luiz Heitor para a UNESCO, foi dirigido por Henriqueta Rosa Fernandes (1948-1958) e por Dulce Martins Lamas (1949 a 1984). Segundo Rosa Maria Zamith, essa última foi quem

---

304 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*.

305 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas de Folclore Nacional*. Centro de Pesquisas Folclóricas, Rio de Janeiro: Universidade do Brasil. Publicação n. 1, 1944, p. 7.

306 Renato Almeida. O Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1943, p. 16.

307 Basílio de Magalhães. Centro de Pesquisas Folclóricas. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro, ano VI, n. 39, 19 de abril de 1944, p. 259.

mais se dedicou à preservação e atividades do CPF, como atesta a intensa correspondência trocada naquele período entre ela e Luiz Heitor. Dulce dedicou-se à

> preservação, ampliação e divulgação de seu acervo, incentivando os alunos na realização de tarefas como monografias, coleta de material em campo, análise de documentos musicais, elaboração de transcrições e harmonizações da música folclórica brasileira. Neste período, também promoveu palestras, exposições, cursos de especialização de folclore e manteve correspondência com diversas instituições similares.[308]

Apesar disso, em 4 de setembro de 1958, Luiz Heitor escrevia para Dulce Lamas, em resposta a carta anterior. Nosso professor, habitualmente tão ponderado, afirmava que os fatos relatados causaram-lhe "grande irritação". O seu primeiro impulso fora escrever uma carta desaforada à nossa [...], mas,

> como eu nunca escrevo, quando estou com raiva – o que é de muito bom conselho – deixei passar uns dias, para poder refletir calmamente. É inútil tentar meter na cabeça de [...], de [...] ou de [...] que o Centro de Pesquisas Folclóricas serve o prestígio da Escola, e que hoje em dia, com o desenvolvimento da pesquisa no Brasil, é um dever da Escola mantê-lo e ampliá-lo, o objetivo devendo ser, mesmo, de futuro, a criação de um Instituto de Etnografia e Folclore na Universidade, com a cooperação da Faculdade de Filosofia.[309]

Tudo isso era muito complicado para cabeça deles, afirmava, pois pensam que o CPF servia a ele, Luiz Heitor, e a Dulce, o que representava duas

> razões excelentes para demoli-lo com um sorriso nos lábios... A nossa política tem de ser, pois, de convencer à [...] que o Centro serve o seu prestígio; de que a sua administração será engrandecida pelo apoio que der ao desenvolvimento destes estudos. Não sei se o conseguiremos, mas é o único meio.[310]

Já havia escrito "a essa senhora" na ocasião do concurso graças ao qual Dulce foi nomeada para direção do CPF, insistindo na necessidade de instalar um laboratório de gravação na Escola, aparelhado, não somente, para as

> coisas de folclore, mas, também, para o serviço normal de um Conservatório, tal como registro da voz dos cantores, das composições escolares, dos concertos e, até mesmo, das abjetas seções da Congregação... Não é a primeira vez que me refiro a isso, escrevendo à [...]. Mas agora que V. será encarregada da cadeira de Folclore vou voltar à carga mais freqüentemente.[311]

---

308 Rosa Maria Zamith. Breve histórico do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, n. 19, 1991, p. 141.

309 Biblioteca Alberto Nepomuceno – BAN. [ADEM AP/ALHC/EM – P87].

310 *Idem.*

311 *Idem.*

Posteriormente, o CPF passou a ser dirigido por Rosa Maria Zamith, que prosseguiu com o trabalho de expansão do arquivo, realizou reproduções do acervo de música folclórica estrangeira, através de cópias do Núcleo de Música da Coordenação de Folclore e Música Popular do IBAC e assegurou a preservação das gravações realizadas pelas expedições de coleta de Luiz Heitor através da reprodução dos originais em fita cassete. No entanto, em 1991, ao fazer uma análise retrospectiva da trajetória de CPF, Zamith registra:

> O folclore não é visto na grade curricular dos cursos de formação de instrumentistas, como fundamental para a formação do músico brasileiro. Essa questão remete-nos aos problemas mencionados por Mário de Andrade e Luis Heitor: 60 anos após, a relação da Escola com a disciplina pouco mudou.[312]

E, em relação ao espaço físico destinado ao CPF, o

> quadro é agravante. Se inicialmente possuía espaço autônomo para a guarda de seu acervo e atendimento a todos os interessados em música brasileira, hoje é local dividido com professores de diversas disciplinas. O aumento do número de alunos da Escola de Música, sem crescimento de seu espaço físico e a não conscientização da importância histórica do Centro e de seu efetivo valor levaram à perda da autonomia espacial.[313]

Resultado da exposição destinada a comemorar 50 anos do Centro de Pesquisas Folclóricas, o catálogo publicado em 1993 por Zamith esclarece que, das inúmeras viagens de pesquisa realizadas por Dulce Lamas e seus alunos de graduação e pós-graduação, pouco ficou arquivado.

> A atividade de documentação e pesquisa não recebia qualquer forma de apoio financeiro institucional. Por este motivo encontramos nos arquivos as monografias que podiam ser facilmente copiadas, mas o dispendioso material fotográfico e de documentação sonora, normalmente voltava à casa dos pesquisadores.[314]

Naquele momento, a situação não parecia tão "desesperadora", mas advertia que a morosidade dos trâmites burocráticos dos projetos terminavam por inviabilizar muitas das realizações pretendidas, embora concluísse em tom otimista:

> para os que acham que a cultura popular está a caminho da homogeneização, digo que acredito na pluralidade das culturas. É esta pluralidade que precisa ser documentada, analisada e compreendida.[315]

---

312 Rosa Maria Zamith. Breve histórico ..., p. 144.

313 Rosa Maria Zamith. Breve histórico ..., p. 144.

314 Rosa Maria Zamith. Centro de Pesquisas Folclóricas: Breve Histórico. In: *Catálogo da Exposição Comemorativa dos 50 anos do Centro de Pesquisa em Música Folclórica*. Rio de Janeiro: UFRJ. 1993, p. 8.

315 *Idem.*

Em seguida, o CPF ficou a cargo de Maria Regina Meirelles e, atualmente renomeado como Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, encontra-se sob a direção de Samuel Mello de Araújo Jr. Este, ao fazer uma breve retrospectiva e discorrer sobre o movimento em busca de uma identidade cultural nacional, compreende *cultura* "enquanto expressão de relações humanas emergindo em espaço e tempo determinados", fazendo pressupor, portanto, "uma noção de tempo que permita uma compreensão efetiva de tais relações como matrizadas por um passado enquanto matrizes de um futuro possível".[316] Vista sob esse prisma, a identidade cultural através dos tempos tem sido um recorrente instrumento de aglutinação social. No Brasil, ao redor de 1940, esse movimento de aglutinação

> articulava-se em torno da oposição entre industrialização e 'atraso' (pouco mais tarde rotulado subdesenvolvimento). Partiu daí um esforço incisivo – e então rotulado de progressista – de construção de uma identidade nacional, tendo como referência a nação em suas segmentações mais brandas, isto é, regionais, 'raciais' ou étnicas.[317]

Em meio à diversidade de uma formação social heterogênea, a prioridade se configurava então na busca dos elementos definidores do que seria esse *nacional*.

> Permaneciam, portanto, atenuadas ou mesmo evitadas cisões tidas como perigosas notadamente aquelas por classes sociais. Nesse processo foi expressiva a participação de intelectuais, particularmente na criação de canais adequados ao propósito acima enunciado.[318]

Após 50 anos, o *atraso* continuava imune aos sucessivos medicamentos elaborados por agentes que se pretendiam cada vez mais informados e *modernos*. Dessa forma, o tipo de identidade representado pelo cuidado com o patrimônio público tornara-se "nacionalismo retrógrado". Como resultado,

> volta, assim, o 'atraso' a bloquear o caminho, não mais de um 'desenvolvimento', mas de uma igualmente vaga 'modernidade'. À dessemelhança da década de 40, no entanto, discutir a identidade cultural não aparece como meta prioritária ou sequer desejável. Insinua-se, contrariamente, uma veemente repulsa a definições e emissões de conceitos, além de um aparente conforto na invisibilidade social. Afinal, a quem (não) interessaria pensar a identidade nos tempos de hoje?[319]

---

316 Samuel Mello de Araújo Júnior. Pensando a indentidade. In: *Catálogo da Exposição Comemorativa dos 50 anos do Centro de Pesquisa em Música Folclórica*. Rio de Janeiro: UFRJ. 1993, p. 6.

317 *Idem.*

318 *Idem.*

319 *Idem.*

2.4. Contatos Americanos: Lomax, Seeger & Cia

> Você esteve com o W. Berrien em São Paulo? Há poucos dias recebi uma carta de nosso amigo Carleton Smith, a quem eu escrevera aceitando o convite para viagem e dizendo que preferia partir em junho; ele diz que concorda com a minha sugestão, que eu vá em junho, etc... Mas nem uma palavra de questões essenciais. Eu então lhe escrevi que precisávamos falar sobre uma base mais positiva, pois eu não tenho dinheiro e, por isso mesmo, nunca pretendi ir aos Estados Unidos... Nessa carta ele propõe que eu fique como conselheiro de uma Panamerican Musical Division, que não sei o que é, nem onde é.

Como podemos perceber, nesta carta enviada por Luiz Heitor, no Rio de Janeiro, para Mário de Andrade, em São Paulo, datada de 24 de março de 1941, o momento que marca o princípio de seu envolvimento mais efetivo com os agentes da "Política da Boa Vizinhança, foi marcado pelo total desconhecimento e por uma desconfiança acerca da instituição para a qual é convidado e aceita trabalhar. Prosseguindo, pergunta ao destinatário se este

> possui um folheto de 97 páginas de George Herzog sobre 'Research in Primitive and Folk Music in the United States'? Tem indicações utilíssimas. Se você desejar ter, posso mandar um exemplar a você, pois recebi 3 o ano passado. Igualmente posso mandar (mas acho que isso você tem) o relatório do Willian Berrien sobre o Comittee on Interamerican Relations in the Field of Music.

Em seguida, afirma que vai pedir a Mário de Andrade

> uma coisa monstruosa, mas me animo a fazer por sua culpa mesmo, pois você diz em sua carta que Lopez Chaves 546 é 'casa onde podemos fazer e desfazer, todinha nossa'. Estou transformando em artigo várias notas que tomei em vários de nossos museus sobre instrumentos musicais dos nossos índios. Tenho necessidade absoluta de consultar, para a redação desse trabalho, o livro de Izikovitz que você uma vez já me emprestou 'Musical and Other Sound Instruments of the South Americans Indians'. Você sabe que não sou como você: não roubo santos de igreja e tenho o estranho costume de devolver os livros que me emprestam. Quer me mandar o Izikovitz por uns 15 dias? Se você não puder me mandar, (pelo menos não ficarei zangado, pois dou toda a razão a você) você quer mandar copiar, para mim, algumas páginas que estou precisando consultar? Responda com sinceridade pois nas minhas estantes de livros há um versinho grudado em que se fala 'livro emprestado ou se perde para sempre ou volta sempre estragado'[320]

Luiz Heitor, discorrendo sobre seus interlocutores norte-americanos, em depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som, esclarece que estes o procuravam no Rio de Janeiro, em 1941, no contexto da política da Boa Vizinhança muito em função de suas atividades de bibliotecário do então denominado Instituto Nacional de

[320] Instituto de Estudos Brasileiros IEB-USP. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Sub-série: Correspondência passiva. MA-C-CPL-917.

Música. Exercendo esse cargo, de 1932 a 1939, quando assumiu a cátedra de Folclore Nacional, na mesma instituição, informa nosso catedrático que, nessa qualidade,

> tinha que atender pedidos que vinham do estrangeiro e que eram constantes. Eram inquéritos da antiga Comissão de Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações, eram inquéritos das universidades americanas, pedidos de músicas, de partituras. Havia, sobretudo um professor de línguas românicas, que muitos conheceram talvez, William Berrien, naquele tempo, da Universidade de Califórnia, apaixonado por música e que propagava a música latino-americana nos Estados Unidos, embora ele não fosse músico, e que veio depois repetidamente ao Brasil e que me procurava e eu o apresentava à nossa cidade, entre eles Vila Lobos.[...][321]

Acerca de William Berrien, que ocupou entre outros cargos, o de diretor assistente da Fundação Rockfeller na década de 1940, temos uma crônica de Carlos Drummond de Andrade, em que este pondera sobre a questão da alardeada deterioração da nossa cultura, face à inexorável invasão veiculada pelos meios de comunicação, da cultura norte-americana. No artigo intitulado "O Simpático William Berrien", Drummond afirma que

> qualquer concepção das relações culturais baseada na inoculação de uma cultura mais débil por outra mais poderosa, ou melhor provida de elementos de expressão, seria uma concepção imperialista a serviço de fins econômicos e políticos indesculpáveis.

Sustenta o autor, não haver encontrado nada semelhante a esta tendência em Berrien, não obstante o fato de ser ele, sem dúvida,

> um cidadão americano. Mas seu interesse pelo Brasil [...] me parece antes de tudo um interesse intelectual e humano. O trabalho que resulta do impulso dessa natureza pode servir a fins políticos de momento, desde que esses fins coincidam com seu objetivo desinteressado, que é o de definir os traços peculiares de cada povo do continente.[322]

Em artigo publicado em 1986 na *Revista Brasileira de Música*, em comemoração aos oitenta anos de Carleton Sprague Smith, transcorrido no ano anterior, Luiz Heitor descreve o contexto da América de Franklin Delano Roosevelt, em 1940, como apresentando uma opinião pública ainda desfavorável à participação no conflito que já se deflagrara. Para nosso professor, Roosevelt e as instâncias governamentais em Washington preparavam-se para "abandonar o isolacionismo", sendo que par a par com a preparação da opinião pública, a Casa Branca começara, como já exposto acima, uma "política ativa de aproximação com outras repúblicas do continente", especialmente, sustenta o autor, no terreno da cultura, aí incluindo naturalmente, a música. Assim,

---

321 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

322 Carlos Drummond de Andrade. Na rua com os Homens. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, ed. Aguillar, 1964, p. 55.

relata, em outubro de 1939, ocorreu naquele país, uma conferência "destinada ao planejamento das relações interamericanas por meio da música", organizada pela Divisão das Relações Culturais, do Departamento de Estado. Por essa época, sendo

> bibliotecário da Escola Nacional de Música da então chamada Universidade do Brasil (hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro) tive a ocasião de receber muitos desses 'missionários' de um novo ideal, que aportavam ao Brasil para conhecê-los, encontrar seus homens, descobrir sua cultura e forjar os elos da solidariedade continental. Lembro-me, entre outros, de William Berrien, Lazar Saminsky, Evans Clark. Quando Nicolas Slonimsky passou pelo Rio de Janeiro, em 1941, eu me achava nos Estados Unidos. Não cheguei a conhecê-lo pessoalmente. Mas Carleton Sprague Smith estava entre os que me foi dado conhecer no Rio, com William Berrien e alguns outros com os quais posteriormente convivi nos Estados Unidos, Charles Seeger ou Gilbert Chase, ele se tornou mais do que uma simples relação: um amigo. Charles Seeger, excetuado, mais velho que eu (1866-1979), éramos todos homens da mesma geração.[323]

Sprague Smith que, segundo Luiz Heitor, tornou-se um grande amigo e "conhecedor do Brasil, na década de 1940 era uma figura familiar no meio musical do Rio de Janeiro e em São Paulo, tendo travado conhecimento com Villa-Lobos.[324] Além de "homem de influência" em seu país, era também musicólogo e "flautista de excelente qualidade."[325] Foi chefe da Divisão de música da Biblioteca Pública de Nova Iorque, esteve em missões, enviado pelo governo norte-americano ao Brasil (1943-1946) e na Alemanha (1951-1952), entre inúmeras outras atividades, foi professor da *New York University*, chefiando o Instituto Brasileiro desta universidade. Prossegue o articulista relatando que foi

> em 1940, no Rio de Janeiro, que encontrei, pela primeira vez, Carleton Sprague Smith. E as vicissitudes de nossas peregrinações por este mundo fizeram que, muitas vezes, ao norte e ao sul do equador, de um ou de outro lado do Atlântico, viéssemos a conviver ou encontrar-nos.[326] Homem de

---

323 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Carleton Sprague Smith e o Brasil. In: *Revista Brasileira de Música*. 1986, v. 16, p. 5. Pedro de Moura Aragão, em sua tese de mestrado "Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil". (UFRJ), 2005, p. 89, nos esclarece que Azevedo se engana, pois em 1940, já estava empossado como professor titular da cátedra de folclore da Escola de Música.

324 Segundo Luiz Heitor, Sprague Smith ficou no Brasil durante os anos da Segunda Guerra, de 1942 a 1945, estabelecendo ligações de amizade com intelectuais e principalmente músicos brasileiros. Nosso professor afirma tê-lo visto freqüentemente no Rio de Janeiro com Sá Pereira, Mário de Andrade, Lydia e Francisco Mignone, até 1944, quando em razão da mudança do norte-americano para São Paulo, seus contatos ficaram mais espaçados.

325 Villa-Lobos dedicou-lhe, em 1950, uma peça, um duo para flauta e violoncelo intitulado "Assobio à Jato" cujo terceiro movimento, um *Prestíssimo*, exige certa perícia na execução.

326 Carleton Sprague Smith, Charles Seeger e Edward Clark são também citados por Luiz Heitor em *Minhas Memórias da UNESCO* [Lamas, *op.cit.*, 1985, p. 39-40.], colaborando na fundação do Conselho Internacional de Música em 1948. Nesta época Luiz Heitor já havia transferido suas atividades para esta instituição, em Paris.

> minha idade, vimo-nos envelhecer paralelamente, constatando, em cada encontro, o que de positivo ou de negativo.[327]

Luiz Heitor, em seu já referido artigo, define o flautista e musicólogo norte-americano, como sendo um representante da "quintessência do homem norte-americano na sua variedade East Coast, New England, Harvard University". Como características intrínsecas a essa condição, nosso articulista enumera; o culto dos valores religiosos – característica essa, em meu juízo, também partilhada pelo autor do artigo – e cívicos, aí definidos em termos de cristianismo, liberdade e democracia, assim como a confiança absoluta, ressalta, na iniciativa privada, livre da tutela do Estado e o apego à cultura européia, que, não inclui a aceitação do que é tipicamente americano, sem que haja transitado pelo Velho Continente. Tais características, intrinsecamente ligadas à sua personalidade e à sua formação, não impediram, no entanto, "esse outro aspecto do homem, do artista, do erudito, que é a abertura ao mundo exterior, não americano, grandemente facilitado pelo dom inestimável que sempre foi seu, de bem falar os idiomas estrangeiros".[328]

A esse propósito, Luiz Heitor relata, ainda, no mesmo artigo que, na primeira visita de Sprague Smith ao Brasil, em 1940, este quis realizar uma conferência em português. Foi auxiliado por Egídio Castro e Silva, que "por esse tempo era meu colaborador no Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música." Com Egídio trabalhou a tradução e exercitou-se na leitura do texto, pois nessa época, "ainda não falava, como depois pôde fazê-lo, um impecável português brasileiro".[329] Mais tarde, em 1942, segue descrevendo, quando veio residir no Brasil, Carleton teve por secretária a Mercedes Reis Pequeno, que tornou-se responsável pela apresentação final da *Bibliografia Musical Brasileira*, impressa em 1952 "sob nossas duas assinaturas e a de Cleofe Person de Matos". Mas em 1942, Sprague Smith, vindo para uma estadia mais demorada, estava

---

327 Azevedo, Carleton Sprague Smith..., p. 5.

328 Azevedo, Carleton Sprague Smith..., p. 4.

329 *Ibid*., p. 7. Egídio de Castro e Silva foi aluno da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, onde concluiu os cursos de Teoria, Solfejo, Harmonia e Piano, sendo agraciado com medalha de ouro nesta última disciplina. Trabalhou posteriormente como consultor na UPA [União Panamericana], onde foi colega de Luiz Heitor em 1941. Na Universidade de Columbia [Nova Iorque], em 1943, ministrou aulas sobre música brasileira. Em 1946, acompanhou Luiz Heitor na viagem de pesquisa folclórica ao Rio Grande do Sul como Técnico Pesquisador do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música. Relembrando o companheiro de viagem Luiz Heitor fala "Em Nova Orleans encontrei o meu velho amigo Egídio Castro e Silva, que havia sido técnico pesquisador do Centro de Pesquisas Folclóricas e que se tornou Professor Titular de Piano da Universidade de Tulane. E que lá vive perto de 30 anos". Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

> comissionado pelas autoridades em Washington para desenvolver a política de colaboração cultural entre os dois países. Egídio de Castro e Silva devia ser beneficiário da bolsa que lhe permitiu, nos anos seguintes, partir para os Estados Unidos e graduar-se em música em Yale Univesity. E foi nos Estados Unidos que, excelente pianista e homem de uma cultura artística e literária fora do comum, encerrou a sua vida ativa como professor em Tulane University (Nova Orleans).[330]

Mercedes Reis Pequeno, como esclarece nosso professor, foi igualmente – naquele contexto de colaboração mútua da política da Boa Vizinhança – auxiliada por Carleton, "diplomou-se igualmente nos Estados Unidos pela Columbia University, de Nova Iorque".[331] Um ano antes da publicação deste artigo de comemoração dos oitenta anos de Sprague Smith, escrito por Luiz Heitor, Mercedes Reis Pequeno, escreveu na publicação em homenagem aos oitenta anos do próprio Luiz Heitor, organizada por Dulce Lamas e impressa em 1985:

> As circunstâncias da vida levaram o professor [Luiz Heitor] a ir atuar no exterior, projetando-se em âmbito internacional [...] Nossas relações de amizade, porém, não esmoreciam e graças ao seu relacionamento com musicólogos e personalidades do mundo da música, tive a ocasião de colaborar com Carleton Sprague Smith, quando desempenhava a função de Adido Cultural da Embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, e, algum tempo depois, a rara oportunidade de, durante dois anos assessorar uma das personalidades mais brilhantes da musicologia nos Estados Unidos – Charles Seeger, diretor da seção de música da União Pan-Americana, onde Luiz Heitor, seu grande amigo atuara como consultor em assuntos musicais.[332]

Em entrevista realizada por mim em 28 de junho de 2007, Mercedes Pequeno reiterou que enquanto Sprague Smith esteve no Rio de Janeiro, ela trabalhava no apartamento onde morava com sua esposa, Elisabeth, e a filha, Damaris. E acrescentou que Carleton "era o tipo de pessoa que nasceu para adido cultural. Comunicativo,

---

330 Azevedo, Carleton Sprague Smith..., p. 7.

331 Mercedes de Moura Reis (1921) ou Mercedes Reis Pequeno, como é mais conhecida diplomou-se pela então denominada Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil em 1937, [onde foi aluna de Luiz Heitor na 1ª turma de Folclore] e em 1943, completou o curso de biblioteconomia do Departamento Administrativo do Serviço Público. Foi colaboradora da Revista Brasileira de Música entre 1940 e 1941. A partir de 1951 ocupou o cargo de chefe da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, divisão esta que criou e dirigiu até a sua aposentadoria em 1990. Exerceu cargos de direção em diversas publicações internacionais, ministrou cursos e organizou várias exposições, sendo 18 delas com catálogos impressos. Destacam-se as sobre vida e obra do Padre José Maurício Nunes Garcia, (1967), Ernesto Nazaré (1966), Francisco Braga (1968), entre outras. Em colaboração com Luiz Heitor, e Cléofe Person de Matos, como já citado, publicou, em 1952, a *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Ainda em 1952, publicou *A Música Militar no Brasil*, além de outros artigos em revistas especializadas. Fonte: *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. Marcos Antônio Marcondes (org.). São Paulo: Art Editora, 1998, p. 617.

332 Lamas, *Luiz Heitor...*, p. 73.

inteligente, falava inglês, francês, alemão, de modo que enquanto esteve aqui, tinha uma plêiade de amigos intelectuais, inclusive Villa-Lobos.[...]".[333]

Pedro de Moura Aragão,[334] ao tratar do contato de Sprague Smith com Mário de Andrade – então no Rio de Janeiro, após a curta experiência à frente do Departamento de Cultura de São Paulo – examina a correspondência do segundo com Oneyda Alvarenga, e enfatiza um aspecto já salientado, mas nem sempre lembrado da política da "Boa Vizinhança", qual seja, a contra-influência cultural Brasil-EUA.[335] Em carta de 17 de julho de 1940, Mário de Andrade pede a Oneyda em São Paulo que auxilie Sprague Smith em sua estadia naquela cidade. Nessa missiva, Mário avisa que o americano chegava a São Paulo no dia 19 pela manhã, recomendando que ela não o confundisse com o "crítico musical ianque", Carleton Smith. Porque, prossegue o missivista, o primeiro, além de não gostar disso, é musicólogo, mas sério, e Diretor da Biblioteca Nacional de Nova Iorque, sendo que o que o interessa, é o "*nosso*" [grifo do autor] São Paulo. Mário sugere que Sprague Smith seja levado para ver "tudo que é nosso", a Biblioteca, os Parques Infantis, o Embú, a até mesmo a sua biblioteca particular, que, segundo ele, consta de 10 mil volumes, além de correspondências, manuscritos, "obras raras ou de luxo", coleção de desenhos e gravuras, marfins, entre outros itens. Manifesta ainda o desejo de que o flautista norte-americano levasse a melhor impressão possível acerca dele e das pessoas envolvidas no que chama de "Departamento passado," e define Sprague Smith como "um tipo chique e gostoso", cuja mulher é a primeira "americana simpática e gostosa que nunca vi na vida," e também como um 'tipo humano", apesar de acreditar que a democracia "é ou são os USA, com linchamentos, racismo, Chinatown", etc. Por isso, "eu pedia a vocês que o juncassem de amabilidades" e que "cercassem o homem de verdades nossas, porque eu

---

333 Mercedes Reis Pequeno em entrevista ao autor desta tese em 28 de junho de 2007. Ver Anexo III.

334 Pedro de Moura Aragão. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil:* Uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947). Rio de Janeiro, 2005. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 89.

335 Oneyda Paoliello de Alvarenga (1911-1984) foi aluna de Mário de Andrade no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, onde se diplomou em 1934. Dirigiu e organizou, desde a fundação por Mário de Andrade em 1935, a Discoteca Pública Municipal do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, aposentando-se em 1968. Foi membro fundador e integrante do conselho técnico da extinta Sociedade de Etnografia e Folclore de S. Paulo (1937-1938). Fundadora da Academia Brasileira de Música, participou do movimento conhecido como Campanha de Defesa do Folclore e integrou a Comissão Nacional do Folclore, posteriormente transformada em Conselho Nacional do Folclore, tendo escrito diversos trabalhos sobre o assunto. Ver Marcos Antônio Marcondes (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1998, p. 20.

não quero que ele se desilusione [sic] sobre o nosso Departamento. Meu interesse no caso é puro Departamento."[336] Mas ocorre então que Sprague Smith, como relata o missivista a Oneyda, oferece a ele

> uma bolsa Ianque pra eu voltar pra S. Paulo, continuar e acabar meu livro sobre folclore brasileiro!!!![337] É a última esperança de eu voltar pra S. Paulo, pois novo avanço no Capanema falhou completamente. Desconversei quando ele [Sprague Smith] falou no que eu precisaria pra viver em S. Paulo, mas si ele falar nisto a vocês, digam que com 1:500$000 eu poderia voltar pra S. Paulo e aí viver de 1 a 2 anos no trabalho indicado.

Mário reconhece que se sentiu envergonhado quando o norte-americano "falou franco na coisa", apesar de não acreditar na sua viabilidade. Seu verdadeiro interesse é que o norte-americano veja os trabalhos do Departamento, ou seja, que ele veja

> um Brasil direto, que trabalha em coisas que ele, como nós, sabe que são úteis e culturais. Isto ele ainda não viu nem no Rio, nem na Bahia, nem no Recife e é pau pra nós que daqui ele vai pra Argentina ver como se trabalha e se progride lá. É pau, muito pau.[338]

Oneyda responde a esta carta de Mário em 27 do mesmo mês, relatando, acerca da visita, que Carleton Sprague Smith foi o indivíduo que ela mais agradou na vida, e que, de falta de amabilidade, ele "não padeceu" por lá. Mas, afirma que o esforço valeu à pena, pois, mais que palavras, que podiam ser apenas amabilidade, o norte-americano pediu

> modelos das fichas folclóricas e explicação por escrito do mecanismo desse fichário: modelos dos nossos envelopes de discos; modelo de nossos quadros de estatísticas. Eles não fazem estatística completa como a nossa! Só nos fichários ele ficou quase duas horas a mexer em tudo.[339]

A verdadeira dimensão desse deslumbramento de Sprague Smith diante da organização do arquivo da Discoteca Publica realizada por Oneyda é revelada pela carta dela à Mário, datada de 23 de agosto de 1940. Nesta, ela informa já ter recebido uma carta do musicólogo e flautista americano, então na Argentina, na qual, entre extensos agradecimentos e elogios à Discoteca, encontrava-se um trecho que a "tonteou um bocado de contentamento". Nele, ele se declara ainda sem fôlego em relação ao modelo estatístico utilizado por ela na Discoteca e afirma poder assegurá-la que

---

336 Mário refere-se nesse trecho ao Departamento de Cultura de São Paulo, de onde fora afastado em 1938.

337 Oneyda Alvarenga. "Cartas Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga". São Paulo, ed. Duas Cidades, 1983, p. 240. A autora esclarece, em nota de rodapé tratar-se do livro *Na Pancada do Ganzá*, preparado por ela após o falecimento de Mário, e que permaneceu metade inédito.

338 *Ibid*., p. 241.

339 *Ibid*., p. 242.

> nada como isso foi visto antes, e eu me pergunto quando poderemos fazer algo semelhante na América. Eu sei que a Biblioteca Pública de Nova Iorque, com seus 50.000 visitantes por ano, não poderá lidar com isso de maneira tão completa como você faz. No entanto, é uma meta a alcançar, e eu já estou pensando adiante, no meu retorno aos Estados Unidos, quando todo o seu planejamento poderá ser estudado detalhadamente. Provavelmente a melhor coisa a fazer, seria abduzi-la de S. Paulo através de uma bolsa de estudos. Eu definitivamente acho que uma visita aos Estados Unidos está nos planos.[340]

***

Do *New York Times* de 21 de setembro de 1994 consta o obituário de Carleton Sprague Smith, aos 89 anos. Do artigo assinado por Eric Pace, ficamos sabendo que Carleton Sprague Smith, nascido em 1905, bacharelou-se e obteve seu mestrado pela Universidade de Harvard, e estudou música e história na Universidade de Viena onde obteve seu Doutorado. Foi Diretor do Instituto Hispânico e do *Brazilian Institute of New York University*. Como exímio flautista, teve obras a ele dedicadas por compositores como Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera e Randall Thompson, entre outros. Tocou com vários quartetos, entre os quais o *Julliard*. Pertenceu aos quadros do conselho de instituições como o *Museum of Modern Art*, a *Metrpolitan Opera Society*, a *New York Philarmonic Society*, e foi presidente da *American Musicological Association*. De 1959 a 1961 dirigiu o *Brazilian Institute*, criado em 1958 como um centro acadêmico para o incentivo do estudo do idioma, literatura, cultura economia e história do Brasil. Anteriormente, de 1931 a 1951 quando chefiava a Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova Iorque, acumulou também o cargo de Adido Cultural e professor universitário no Brasil entre 1943 e 1946. Recebeu o titulo de cidadão honorário do Rio de Janeiro, e títulos honorários da Universidade do Brasil, hoje UFRJ, e da Universidade da Bahia. Publicou livro, artigos em jornais e revistas especializadas em português, inglês, espanhol e alemão.[341]

***

Como anteriormente exposto, em 24 de março de 1941, Luiz Heitor enviava uma carta a Mário de Andrade, onde relatava haver escrito a Carleton Sprague Smith

340 Carleton Sprague Smith, *apud* Alvarenga. *op.cit.*, 1983, p. 251.

341 Eric Pace. Carleton Sprague Smith, Scholar, Is Dead at 89. *New York Times*. 21 de setembro de 1994. Disponível em: http://muse.jhu.edu/login?uri=/journalnytimes.com/.../carleton-sprague-smith. Acesso em: 06/11/2010.

aceitando o convite para viajar aos EUA e trabalhar por seis meses como conselheiro de "uma Panamerican Musical Division, que não sei nem onde é". Em julho de 1941, embarcava o professor para os Estados Unidos, possivelmente ainda sem uma idéia muito clara das atividades da UPA, nem daquelas de sua Divisão de Música. Isto não significa porém, que não estivesse familiarizado com os estudos etnomusicológicos norte-americanos. Nessa mesma carta, Luiz Heitor mencionava uma obra de George Herzog, pioneiro do campo de estudo da musicologia comparada e professor de antropologia da Universidade de Indiana e pedia emprestado o livro *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians* de Karl George Izikovitz, ainda hoje uma referência no campo da etnomusicologia.

Em Washington, conheceu então aquele que veio a ser de importância fundamental para viabilizar suas posteriores viagens de pesquisas folclóricas no Brasil, objeto de nosso estudo.

Alan Lomax nasceu em Austin, Texas, em 15 de janeiro de 1915, filho mais novo de John Avery Lomax, famoso coletor de música folclórica e popular. Em 1930, aos quinze anos, ingressou na Universidade do Texas e, antes do final do ano letivo, candidatou-se a uma bolsa de estudo em Harvard. Após um ano nesta instituição, retornou à Universidade do Texas. Graduou-se nesta universidade em 1936, mas desde junho de 1933 iniciara uma extensa viagem de coleta musical com o pai, em cuja casa voltara a residir. Em agosto de 1933, ele e John Avery gravaram para o *Archive of Folk Songs* da *Library of Congress* algumas centenas de canções em 20 discos de base de alumínio e 15 de celulóide. Segundo Ed Kahn, Carl Engels, então chefe da Divisão de Música da *Library*, ansioso por dar publicidade a qualquer atividade sobre coleta folclórica naquela instituição, programou um evento no *Coolidge Auditorium* na biblioteca, onde Alan Lomax fez ouvir os discos gravados e promoveu um debate sobre o material coletado.[342] No ano seguinte, publicou ele na *Southwest Review*, seu primeiro artigo, uma ampla discussão sobre a viagem de 1933 intitulada *Collecting Folk-Songs of the Southern Negro*. Em 1937, então com 22 anos, Lomax foi nomeado diretor do *Archive of American Folk Songs* e, nos dois anos seguintes, realiza viagens de coleta em Kentucky, Indiana, Ohio e Vermont. Em 1939, segundo Kahn, o jovem pesquisador matriculou-se na Universidade de Columbia no curso de graduação em antropologia, que nunca chegou a completar. Desde 1930, Lomax trabalhara com e buscara a ajuda de

[342] Ed Kahn. 1934-1950: The Early Collection Years. In: *Alan Lomax. Selected Writings 1934-1997*. Ronald D. Cohen (ed). Routlege Taylor & Francis Group. New York, 2005, p. 2.

especialistas em musicologia comparada, antropologia e folclore. Não obstante, no decorrer do referido curso, o jovem pesquisador também travou contato com alguns acadêmicos que produziram uma vívida impressão e exerceram uma forte influência sobre ele. Entre outros, estava justamente George Herzog que, em 1939, lecionava antropologia naquela universidade. O filósofo e musicólogo Charles Seeger, também ocupava um cargo no *Archive of Folk Songs*, onde Lomax permaneceu por alguns anos. Manteve ainda contato Melville J. Herskovitz (1895-1963) e freqüentou cursos que Curt Sachs (1881-1959) ministrou na *New York University* entre 1937 e 1953, após Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935), com quem Sachs trabalhara em Berlin no início do século XX, pertencendo ambos à primeira geração da musicologia comparada, que também incluiu, entre outros, Constantin Brăiloiu (1893-1958), Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967).[343]

Enquanto seguia com a sua graduação em antropologia, Lomax produziu o *American Folk Songs Wellspring of Music*, o primeiro de uma série de programas radiofônicos semanais para a CBS, *Columbia Broadcasting System*. Em 1936, trabalhando para a *Library*, gravou cantores como Jelly Roll Morton, Woody Gurthie e Lead Belly. Em suas gravações, preocupava-se em registrar não somente as canções, mas revelar aspectos da vida e das personalidades dos cantores. No decorrer da II Guerra Mundial, participou do esforço de guerra trabalhando no *Office of War Information* e no *Army Special Service Section*, produzindo programas radiofônicos onde focalizava aspectos da vida de uma grande amostragem de personalidades da vida norte-americana. Em decorrência, após a guerra, em reconhecimento ao seu trabalho, recebeu uma distinção da Fundação Guggenheim. Data desse período a sua participação na *People's Songs*, uma organização idealizada por Peter Seeger, filho do renomado filósofo e musicólogo Charles Seeger, e outros, com a finalidade de promover a criação de sindicatos para cantores e militantes de organizações pacifistas. Segundo Ron Cohen, na introdução para o *Song Book* da *People's Songs*, lançado em 1948, Lomax revela que inicialmente não percebia como aquelas canções estavam ligadas às canções folclóricas tradicionais.[344] Mas, aos poucos, foi percebendo que havia uma "tradição emergente", representativa de um "novo ser humano", uma nova comunidade do folclore formada

---

343 Andrew L Kaye e Matthew Barton. The 1950s: World Music. In: *Alan Lomax. Selected Writings 1934-1997*. Ronald D. Cohen (ed). Routlege Taylor & Francis Group. New York, 2005, p. 98.

344 Ron Cohen. Alan Lomax: citizen activist. In: *ISAM Newsletter*. Outubro de 2002, v XXXII, n.1. Disponível em: http://depthome.brooklyn.cuny.edu/isam/cohen1.html. Acesso em: 8 de julho de 2009.

por progressistas, anti-facistas e membros de sindicatos. Concluiu sua introdução afirmando ser esse *Song Book* "uma declaração folclórica de liberdade," um instrumento contra a guerra e um testamento cantado para o futuro. Seu engajamento político resultou em sua inclusão, em 1950, na célebre "lista negra" do período macartista [do senador Joseph McCarthy], forçando sua retirada para a Inglaterra, onde permaneceu por oito anos. Em parceria com outros pesquisadores nesse país, lançou-se em um extenso trabalho de campo, gravando e fotografando também na Itália e na Espanha. O material coletado resultou, segundo Cohen, em 17 volumes editados pela *Columbia World Library*, em 1955. Ainda em terras britânicas, Lomax realizou em 1958 vários programas radiofônicos e televisivos na BBC sobre música folclórica norte-americana. No resto de sua estadia naquele país, até o retorno aos EUA em meados de 1958, produziu inúmeros programas de televisão e rádio com o incansável objetivo de fomentar, também naquele país, um renascimento do interesse pelo seu folclore. Data dessa fase, um pequeno artigo de três páginas, aparecido poucos anos antes, em 1956, no *Journal of International Folk Music Council*, em Genebra, Suíça, apontando para uma reformulação de alguns parâmetros analíticos da análise etnomusicológica e que continha em embrião do que seria posteriormente o seu sistema de análise *cantométrico*. Segundo Andrew L. Kane e Matthew Barton, nesse artigo, intitulado *Folk Song Style*: *Notes on a Systematic Approach to the Study of Folk Song*, Lomax considera que, após passar cinco anos ouvindo e *peneirando* gravações de música folclórica e música primitiva de todas as partes do mundo, ficara cada vez mais convicto de que uma nova abordagem era necessária para classificar e entender esse material. Fundamental para o campo da etnomusicologia era o problema da notação musical, pois mostrava-se necessária uma abordagem renovada, capaz de considerar o evento musical "como um todo".[345]

Por outro lado, afirma, quando consideramos o evento como um todo, aí incluídos os "maneirismo dos cantores", a organização social da música, o timbre e a técnica de vocalização, a função dessa música, o seu conteúdo emocional, juntamente com a observação abrangente da ênfase melódica, parecem emergir certos padrões, sustenta, que se repetem insistentemente, abordagem que o pesquisador define como oposta à do pesquisador europeu, atraído pelo detalhe. O que ele aponta como "padrões

[345] Andrew L. Kane e Matthew Barton. The 1950's: World Music. In: Ronald D. Cohen (ed). *Alan Lomax. Selected Writings 1934-1997*. New York: Routlege, Taylor & Francis, 2005, p. 103. O mencionado artigo de Lomax, "Folk Song Style: Notes on a Systematic Approach to the Study of Folk Song", encontra-se no mesmo volume, p. 131.

de comportamento musical," e que pode ser relacionado ao conjunto e hábitos de uma certa cultura, é o que podemos definir como "estilo musical." O que Lomax sugere, como uma nova e revigorada abordagem para a etnografia musical, é que esta seja focada na análise do "estilo musical", ou no que define como "hábitos musicais da humanidade". Lomax sustenta que o "estilo musical", no caso do intérprete de música folclórica, desenvolve-se precocemente em sua vida comunitária, formando os padrões que sedimentam a sua performance musical. Esse indivíduo, enquanto intérprete, permanece incompleto na ausência dos laços com a sua tradição. Inversamente, quando sua vivência musical encontra-se em sintonia e permeada pelos parâmetros estilísticos estabelecidos por ela, ele se revela estilisticamente completo, conectado aos sentimentos e emoções familiares da sua comunidade. Ou seja, tais elementos é que devem ser priorizados na análise musicológica, em detrimento – como sucedia habitualmente – dos aspectos da estrutura formal da música. Quando relacionados a outros aspectos culturais, a análise desses elementos, com o auxílio da psicologia e da fisiologia, pode fornecer a base para uma renovada metodologia da pesquisa de campo musicológica.

Ocorre que a análise focada em elementos tais como timbre, emissão e inflexão, entre outras características da voz, como era o caso do sistema proposto por Lomax, só se tornou exeqüível após o aparecimento das máquinas de gravação, os primeiros gramofones mecânicos de Charles Cross e de Edison, em 1877. Segundo Bernard Lortat-Jacob e Mirian Rosin Olsen, a musicologia comparada, não por acaso, faz sua aparição em Berlim, paralelamente ao surgimento desses artefatos.[346] No estudo musicológico, a partir dos primeiros gramofones, que abriram a era da "música mecânica", privilegiavam-se, não mais os olhos – para a escrita –, mas os ouvidos – para a escuta. Nessa confluência, situaram-se os pesquisadores da "Escola de Berlim", que a partir daí, gradativamente, começaram a abandonar as teorias evolucionistas e difusionistas. Mas a escuta na qual se engajaram esses acadêmicos, paradoxalmente, não é a escuta da música, mas a de seus traços gravados no cilindro de cera, ensejando o aparecimento de uma "musicologia nova." Tal musicologia, ainda bem presente na atualidade, considera que

> as propriedades da música residem inicialmente e, sobretudo, nas suas manifestações acústicas e suas características formais. Preferindo a obra ao

346 Bernard Lortat-Jacob e Miriam Rovsing Olsen. Musique, antropologie: la conjunction nécessaire. *L´Homme*. Paris, n. 4, 2004, p. 10. Disponível, com acesso em 10/02/2010, em: http://www.cairn.info/article.php?id_revue=lhom&id_numpublie=lhom_171&id_article=lhom_171_0007.

> operário que a torna possível, esta musicologia, não duvidando de uma objetividade fundamentada precisamente sobre o objeto, seria ela uma musicologia?[347]

Para os autores, sim, na medida em que resgata e trabalha com objetos singulares e por vezes exóticos, ignorados pela história da música ocidental. Por outro lado, também não, na medida em que deixa de desatrelar-se da musicologia ocidental, permanecendo com "vazios" e, portanto, atarefada em delimitar e demarcar os "espaços virgens". A partir do advento da gravação sonora e, conseqüentemente, da possibilidade de obtenção de um "objeto sonoro isento de subjetividade", posto que criado através das leis da física e do eletro-magnetismo, passível, portanto, de ser manipulado de várias formas, estavam estabelecidas as bases para o *sistema cantométrico* de Alan Lomax. Utilizando-se do que hoje chamaríamos de uma "base de dados," que constava de uma amostragem de gravações de músicas provenientes de cinco continentes, o pesquisador americano lançou-se à análise deste material segundo critérios muito específicos, com a ajuda de especialistas, embora "todos ocidentais", criticam Jacob e Olsen. Tratava-se de classificar e delimitar os "estilos vocais" a partir de 37 características, tais como: tipo de emissão (ocorrência de aspereza, estridência ou o inverso); volume; inflexão; delimitação da faixa de freqüência melódica utilizada; etc. Lomax chegou assim a um *mapeamento* geográfico mundial que delimitava cultural e musicalmente nove grandes áreas e cinqüenta e sete sub-regiões. Para Jacob e Olsen a abordagem cantométrica, à época amplamente criticada por sua ambiciosa proposta, apresentava três grandes problemas. O primeiro era que a sua base de dados, por maior que fosse, na época, não era suficientemente completa e documentada. O segundo, paradoxalmente, consistia na inexistência de dados relativos às condições em que tais manifestações musicais foram realizadas e sobre suas características funcionais. E, finalmente, como advertiu a corrente estruturalista, em música, é sempre temerária qualquer tentativa de estipular a similaridade de duas características acústicas distintas, sem considerar as condições em que foram geradas e produzidas.

Como revela Ron Cohen, a partir da década de 1960, Lomax, mais focado em suas pesquisas etnomusicológicas, diminui, sem, no entanto abandonar a militância política.[348] Em 1985, fundou a *Association for Cultural Equity*. Como missão, essa

---

347 *Ibid*., p. 11.

348 Ron Cohen. Alan Lomax: citizen activist. In: *ISAM Newsletter*. Outubro de 2002, v. XXXII, n. 1. Disponivel em: http://depthome.brooklyn.cuny.edu/isam/cohen1.html. Acesso em: 8 de julho de 2009.

entidade sediada no *Hunter College*, em Nova Iorque, tinha por objetivo, nas palavras de seu fundador, tornar-se um repositório das tradições de todas as culturas ao redor do mundo. Através de sua base de dados, pretendia viabilizar o acesso ao acervo de fontes documentais disponíveis, fornecendo suporte à pesquisa para todas as comunidades que lidam com problemas decorrentes do desaparecimento de suas tradições, diante de um mundo cada vez mais globalizado. O *Global Jukebox*, um outro ambicioso projeto elaborado em 1989, com a ajuda de uma equipe de pesquisadores, constava de uma extensa e interativa base de dados multimídia com ênfase nas inter-relações entre música, dança e organização social. Era a intenção de seu criador que a instituição se tornasse uma ferramenta útil no campo da pesquisa das ciências sociais, arte e educação. Anteriormente, em 1960, Lomax havia recebido uma bolsa do *American Council of Learned Societies*, que lhe permitira viajar pelo país por um ano, reunindo-se com antropólogos, lingüistas e musicólogos com a finalidade de desenvolver o seu projeto cantométrico.[349] Dessa maneira, de 1961 a 1995, primeiramente sediado na *Columbia University* e posteriormente no *Hunter College*, Lomax e seus colaboradores, tais como o antropólogo Conrad Arensberg [*Columbia University*], o musicólogo Victor Grauer [idem], Forrestier Paulay e Irmgard Bartinieff [*Laban Dance Notation Boureau*], desenvolveram os sistemas cantométrico, parlamétrico e choreométrico, para a análise comparada de canções, narrativas e danças.[350]

Após uma série de premiações e homenagens, entre as quais o título de Doutor Honorário em Filosofia pela Universidade de Tulane, o venerável pesquisador, aposentou-se, indo viver na Flórida, junto à filha e ao neto, tendo falecido em 19 de julho de 2002.

***

Bem mais velho do que Alan Lomax, Charles Seeger nasceu em 14 de dezembro de 1886, na cidade do México, no seio de uma tradicional família americana. Passou parte de sua infância naquela cidade, e manifestou interesse na área musical,

---

349 Ronald D. Cohen. The Folk Revival (1960s). In: Ronald D. Cohen (ed). *Alan Lomax. Selected Writings 1934-1997*. Routlege Taylor & Francis Group. New York, 2005, p. 193, e também Biography Alan Lomax. In: *Alan Lomax Archive & Association for Cultural Equity*. Disponível em: http://174.143.152.127/alanlomax/ce_alanlomax_bio.php. Acesso em: 15/06/2010.

350 Association for Cultural Equity. Disponível no mesmo endereço imediatamente acima. Acesso em: 15/06/2010.

inicialmente pela regência e composição, passando a estudar em Harvard, onde, segundo Howard S. Becker, suas concepções eram mais avançadas que a de seus professores.[351] Graduou-se naquela Universidade em 1908, indo posteriormente aperfeiçoar-se em Colônia, Alemanha, onde chegou a reger a orquestra do Teatro da Ópera da cidade, de 1910 a 1911. Retornou aos Estados Unidos em 1912, ocupando em seguida uma cátedra no Departamento de Música da Universidade da Califórnia, de 1912 a 1919. Nesta instituição, fundou o primeiro curso de musicologia naquele país. Em 1919, quando os conflitos com a administração se tornaram irreconciliáveis, devido a suas manifestas convicções políticas contrárias à participação dos Estados Unidos na recém finalizada I Guerra Mundial, viu-se obrigado a abandonar a instituição. Retornando a Nova Iorque, deu aulas no *Institute of Musical Art* entre 1921 a 1923 e também na *New School for Social Research* entre 1931 a 1935, tendo ministrado nessa última instituição, em 1932, o primeiro curso de etnomusicologia na América do Norte.

Corinne A. Pernet revela que em 1939, durante visita aos Estados Unidos, o jantar oficial com que o rei George VI da Inglaterra foi entretido na Casa Branca contou com a execução de *Black Spirutals*, *Cowboy Songs* e danças folclóricas. Apenas duas composições de *música artística* foram executadas.[352] Não obstante situar o interesse pela música folclórica naquele país num recorte anterior à I Guerra Mundial, sustenta a autora que, durante a Grande Depressão, este veio a ser incentivado de diversas formas. O *Work Projects Administration* [WPA],[353] passou a apoiar e prover os meios necessários ao envio de pesquisadores com a finalidade de realizar viagens de coleta em

---

351 Howard S. Becker. Charles Seeger - A Life in American Music. In: *Society*. v. 30. n. 5. julho – agosto de 1993. Disponível em: http://find.galegroup.com/gtx/infomark.do?&contentSet=IAC-Documents&type=retrieve&tabID=T001&prodId=AONE&docId=A14069534&source=gale&srcprod=AONE&userGroupName=capes2&version=1.0. Acesso em 5 de maio de 2009. Becker considera como prova inequívoca da superioridade das concepções de Seeger em relação a seus mestres de Harvard, o fato dele, à época, apreciar a música de Claude Debussy.

352 Corinne A. Pernet. For the Genuine Culture of the Americas. In: Jessica C. P. Gienow (org). *De-Centering America*. New York: Berghahn Books, 2008, p. 142.

353 O *Work Projects Administration* (1935-1943), ou como ficou mais conhecido entre 1935 a 1939, *Works Progress Administration*, era a agência governamental que coordenou grande parte do programa de recuperação econômica da administração do governo Franklin D. Roosevelt, o *New Deal*. Tratava-se de uma extensa e complexa instituição. Tais programas de recuperação, além de operarem em aspectos-chave da economia do país, focavam também na geração de empregos para os vários segmentos da população, desde operários sem qualificação até artistas e acadêmicos altamente qualificados. Os projetos culturais elaborados pelo WPA, nos EUA, nos primeiros anos da "Depressão" (1935), eram conhecidos como "Federal One". Dentre esses projetos podemos citar o Federal Music Project (1935-1939) que mais tarde, entre 1939 e 1943, foi sucedido pelo WPA Music Program e também o Federal Writer's (1935-1939). Alguns desses programas continuaram sob a tutela governamental até meados de 1943. Library of Congress: New Deal Programs. Disponível em: http://lcweb2.loc.gov/service/gdc/scd0001/2008/20080212001fi/20080212001fi.pdf. Acesso em: 15/11/2010.

diversas áreas e grupos populacionais através do país. Charles Seeger, então na direção do Programa de Música do WPA, orientou os pesquisadores sob seu encargo a priorizar a coleta e a realizar eventos de música folclórica, ao invés de tentar *impingir* música *artística* naqueles que não estavam interessados nela. E foi em outubro de 1939 que se realizou em Nova Iorque – como já mencionado – a *Conference on Inter-American Relations in the Field of Music*.[354] Neste evento, com a expressiva presença de especialistas em musica latino-americana, foram debatidas várias questões, tais como a elaboração de programas radiofônicos e o ensino musical nas escolas, além da divulgação de um documento onde os representantes da América Latina queixavam-se da pouca atenção dada à questão de seus direitos autorais nos EUA. Em decorrência, criou-se um comitê para a regulamentação dessas questões. Abrigado posteriormente pela União Panamericana, surgiu desse comitê a Divisão de Música da UPA, para cuja chefia foi indicado Charles Seeger, uma vitória daqueles que privilegiavam o campo dos estudos do folclore e da cultura popular em oposição aos partidários dos programas de incentivo à *música séria*.

No outono de 1942, ainda na vigência da "Política da Boa Vizinhança", portanto, ocorreu a *Music Educators National Conference*, na qual parece ter havido consenso entre os participantes sobre a necessidade do ensino da música latino-americana nas escolas dos EUA como um instrumento para "americanizar a América". Os educadores também se puseram de acordo sobre o imperativo de implementar estratégias passíveis de incentivar os artistas da América Latina a buscarem a fonte de sua inspiração em suas próprias tradições, ao invés de se espelharem em uma *decadente* cultura européia. Em que pese a sua insistente tentativa para publicar uma edição especial sobre música norte-americana no conceituado *Boletín Latinoamericano de Música* de Curt Lange, Charles Seeger mantinha-se cético, porém, em relação ao potencial da música para promover a "união entre os povos".[355] Contrariamente a essa retórica otimista, em voga na década de 1940, a música, para ele, era um campo

---

354 Pernet, For the Genuine…, p. 144.

355 O *Boletín* era a publicação oficial do Instituto Interamericano de Musicologia. Este foi oficializado por decreto presidencial assinado em 26 de junho de 1940 pelo então presidente da República do Uruguai, Alfredo Baldomir. Sua criação havia sido aprovada quase dois anos antes, em 24 de dezembro de 1938, na VIII Conferência Internacional Americana, visando o fomento das pesquisas musicais no continente americano. Ver Francisco Curt Lange (org). *Boletín Latino-Americano de Música*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, abril de 1946, v. 6, p. 15-7. Para Lange, ver Cesar Maia Buscacio. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Tese de Doutorado em História. Rio de Janeiro, IFCS-UFRJ, 2009.

altamente competitivo, podendo ser utilizada como um meio de agressão, tal como qualquer outro.[356]

Quando Luiz Heitor, em 1941 trabalhou por seis meses na UPA como consultor, Charles Seeger dirigia a Divisão de Música, onde permaneceu de 1941 a 1953. Por essa época, como assegura Corinne Pernet, o pesquisador já havia colaborado e pertencido aos quadros de várias organizações, tais como o *Advisory Comitee of Music of the State Department´s Cultural Division*, o comitê de musicologia da *American Council of Learned Societes*, além de ter sido membro do *Musical Education Research Council* e consultor da *Carnegie Endowement for Peace*.[357] Em tais cargos, não obstante a sua carga de atividades burocráticas, nunca deixou de promover e incentivar o trabalho de campo e a coleta folclórica através de gravações. É desse período o trabalho realizado com sua esposa Ruth e Alan Lomax, o emblemático *Folk Song: USA*, em 1947.[358]

Posteriormente Seeger ocupou uma cátedra no Instituto de Etnologia da Universidade da Califórnia, a partir de um processo de contratação que foi descrito como "provavelmente a mais notável da história daquela Universidade". No outono de 1958, ao retornar de uma viagem a Java, Indonésia, o pesquisador Mantle Hood, relata que "alguém" conseguiu uma verba "nos cofres da Universidade" para construir o modelo "B" de um aparelho denominado *Melograph*, criado por Seeger, para cujo protótipo "A" o suporte dos laboratórios da companhia Bell fora progressivamente retirado. O equipamento fora projetado para permitir a análise comparativa de estilos de cantos de diversas etnias culturais, graças a procedimentos eletrônicos que permitiam passar certas características constitutivas sonoras da música para o papel. Na seqüência dos acontecimentos, aprovada uma dotação de verba para o Instituto, contratou-se uma secretária, um bibliotecário e, em seguida, o próprio Charles Seeger, que, a essa altura da vida, já estava com mais de 70 anos e, portanto, fora dos padrões para tal. Na

---

356 Quando chegou o momento de estabelecer uma organização inter-americana de música, ficou patente a intenção dos Estados Unidos de assumir o poder decisório, posto que, ignorando completamente o Instituto Inter-Americano de Lange, em Montevidéu, sediaram-na em Washington. Cf. Pernet, For the Genuine…, p. 146.

357 Pernet, For the Genuine…, p. 147.

358 Charles (Louis) Seeger Biography. In: Oxford Grove Music Enciclopedia. Answers.com The World's leading Q&A site. Disponível em: http://www.answers.com/tpic/charles-seeger. Consulta em: 9/12/2010. Trata-se o referido livro, de *Folk Song: USA*. New York: Duell, Sloan and Pierce, 1946. *Folk Song: USA* foi também publicado com o título *Best Loved American Folk Songs*. A obra contém 111 baladas americanas recolhidas por John e Alan Lomax. Muitas dessas músicas foram impressas em outros livros de John Lomax, alguns contendo apenas as letras e outros apenas a melodia. Em, *Folk Song: USA*, as canções têm arranjos para piano, de Charles Seeger e Ruth Crawford Seeger e cifras para violão escritas por Pete Seeger, filho de Charles Seeger.

realidade, tratou-se de um caso excepcional de reconhecimento do mérito e da estatura intelectual do indivíduo, pois o contrato não estipulava obrigação alguma. Não havia necessidade de ministrar aulas, realizar seminários, nem produzir publicações. Como Einstein em Princeton, Charles Seeger gozava de completa liberdade de utilizar seu tempo como bem lhe aprouvesse.[359]

Dois anos antes do falecimento do pesquisador em 1979, realizou-se nos Estados Unidos uma conferência em homenagem ao transcurso dos seus 90 anos.[360] Empreendida por um conjunto de instituições acadêmicas, muitas das quais Seeger ajudara a fundar, os dois dias do evento foram dedicados ao debate e discussão sobre sua obra, respondendo à queixa do pesquisador – segundo Becker, justificada – de que ninguém mais lia o que ele havia escrito e, sobretudo, de que ninguém mais questionava ou debatia com ele acerca de suas colocações. Durante esses dois dias, renomados especialistas em musicologia e etnomusicologia discutiram e debateram com Seeger aspectos controversos, obscuros e até mesmo incompreensíveis da sua produção acadêmica, abordando colocações feitas ao longo de uma vida transcorrida persistentemente sondando e questionando aspectos fundamentais da música, quer como pensador, coletor, compositor, administrador ou professor. O debate, foi um reconhecimento daquilo que a biógrafa de Seeger, Ann M. Pescatello denominou *uma vida na música americana*, além de mais um reconhecimento da sua decisiva influência.[361]

Mercedes Reis Pequeno, que por volta de 1948 secretariou Seeger por um período de dois anos nos Estados Unidos, revela que o influente pesquisador tinha uma cabeça que "estava sempre trabalhando" e era muito amigo de Luiz Heitor.[362] Suas recordações acerca dessa estreita convivência, chamam a atenção para alguns aspectos que julgo relevantes revelar aqui. Quando inquirida sobre a natureza de seu relacionamento com o lendário pesquisador, observou que Seeger para ela foi como um pai, um chefe, um professor, um...tudo! De formação musicológica alemã, era também

---

359 Mantle Hood. Reminiscent of Charles Seeger. In: *Yearbook of International Folk Music Council*. 1979, v. 11, p. 77. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/767565 Acesso em 4 de fevereiro de 2010.

360 Howard S. Becker. Charles Seeger - A Life in American Music. In: *Society 30.5*. 1993, n. 5. Academic OneFile. Disponível em: http://find.galegroup.com/gtx/infomark.do?&contentSet=IAC-Documents&type=retrieve&tabID=T001&prodId=AONE&docId=A14069534&source=gale&srcprod=AONE&userGroupName=capes2&version=1.0. Acesso em: 04/02/2010.

361 A expressão grifada é a tradução do título da biografia: *Charles Seeger: A Life in American Music*. Pittsburgh (PA): University of Pittsburgh Press, 1992.

362 Mercedes Reis Pequeno em entrevista ao autor desta tese em 28 de junho de 2007.

muito sério, trabalhador e "complexo de pensamento." Possuindo uma "inteligência brilhante," era metafísico, produzindo uma obra de "difícil compreensão." Quando perguntada sobre as convicções políticas e militância do pesquisador, comenta que, "apesar de ser de esquerda, não era tão politizado quanto seu filho Peter". No entanto, naqueles anos de segregação racial nos EUA, Charles Seeger fazia questão, quando chegavam à UPA, de cumprimentar todas as pessoas de cor, o que, na época, "era acintoso". Em certa ocasião,

> nós tivemos uma reunião e vieram representantes que não eram de cor negra, o preconceito era racista mesmo... por que quando enviavam pessoas de Porto Rico, da América central, e nós tínhamos já trabalhado em reunião, quando nós saíamos para almoçar, os restaurantes, quando nós entrávamos, os porto-riquenhos, os garçons, sumiam...[...] A coisa era muito densa! Nós compramos sanduíches e fomos comer no jardim, para acabar com a situação.

Apesar disso, Seeger era um simplório. "Sentava no chão, na lareira da casa dele, cantando... todo mundo cantava... e os meninos... todos pequeninos ainda... foi uma temporada e tanto".[363]

Tanto quanto a brasileira Mercedes, por ocasião do falecimento de Seeger, o já mencionado Mantle Hood, que com ele manteve uma relação de amizade e trabalho por 15 anos, afirmou que sentia a falta de Seeger como se fosse a de um pai, de um irmão, de um colega, de um camarada-em-armas e de um melhor amigo.[364] Para ele, a imagem que nunca haveria de apagar-se de sua lembrança era a do pesquisador, sentado no chão, de pernas cruzadas, às vezes em posição de lótus, perseguindo uma idéia abstrata, na companhia de colegas e estudantes. Como recordava-se do lenço no pescoço e, nos anos finais, de uma bela barba branca, mocassins nos pés, a postura ereta de um jovem, dos

---

363 Mercedes Reis Pequeno em entrevista ao autor desta tese em 28 de junho de 2007.

364 Mantle Hood. Reminiscent of Charles Seeger. In: *Yearbook of International Folk Music Council*. 1979, v. 11, p. 76. O autor (1918-2005), juntamente com Charles Seeger foi pioneiro no campo da etnomusicologia. Foi responsável pela formação de toda uma geração de etnomusicólogos, que por sua vez difundiram a disciplina estabelecendo cursos em diversas universidades norte-americanas, tais como; *Berkeley*, *Florida State University*, *Washington University*, *Wesleyan University*, além de outras instituições de pesquisa fora do país. Entre suas contribuições teóricas pode-se destacar o conceito de *bi-musicalidade*, segundo o qual uma das etapas da realização da pesquisa etnomusicológica deve ser a de apreender a executar a música da cultura pesquisada. Considerada controversa quando foi formulada na década de 1960, é hoje amplamente reconhecida pela moderna etnomusicologia. Hood foi também pioneiro no estudo da música javanesa. Sua obra *The Etnomusicologist*, surgida em 1971, expõe as questões fundamentais e as linhas mestras da etnomusicologia. Em 1975, Hood fundou na Universidade de Maryland, em Baltimore, USA, o programa de graduação em etnomusicologia daquela instituição. Ocupou também o cargo de presidente da Sociedade de Etnomusicologia, organização dedicada ao apoio da pesquisa e produção acadêmica etnomusicológicas. Fonte: *University of California*. Disponível em: http://www.universityofcalifornia.edu/senate/inmemoriam/mantlehood.htm. Acesso em 20 fevereiro de 2009.

passos largos e dos olhos de um azul intenso, que piscavam segundo o ritmo da discussão: este fora "o Charles Seeger que todos amam e recordam."[365]

***

Em reunião da Divisão de Música da UPA em 10 de agosto de 1941, Charles Seeger, seu diretor, propôs a elaboração de um catálogo bio-bibliográfico de músicos latino-americanos. Este seria semelhante ao *Index of American Composers*, concebido pela *Work Progress Administration*, que desde 1935 vinha realizando um trabalho referente à gravação de música norte-americana pelas principais orquestras do país. O material, acompanhado de breves comentários acerca dos compositores e das obras ouvidas, vinha sendo distribuído por cerca de 400 estações radiotransmissoras. Em forma fichas, o *Index*

> consistia na compilação das músicas apresentadas palas diferentes unidades do WPA [*Work Progress Administration*] acrescidas de informações importantes sobre os compositores norte-americanos e suas obras (aproximadamente 7.300 obras e 2.258 compositores).

O catálogo não chegou a ser publicado em razão de um corte de verbas, mas constava de música de concerto e ópera, música folclórica, obras didáticas, composições elaboradas para eventos comemorativos organizados pelo WPA, "incluindo várias marchas homenageando Roosevelt e arranjos de melodias patrióticas". No entanto, já pensando na obra voltada para a América Latina, Seeger havia proposto à UPA a contratação de Eugênio Pereira Salas e de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo como consultores, tendo sido aprovada a deste último em 25 de abril, por seis meses, com uma verba de 500 dólares.[366]

Luiz Heitor viajou para Washington em 15 de julho de 1941 e, num cartão-postal a Mário de Andrade em 13 de agosto de 1941, registram-se as primeiras impressões causadas pelas instituições norte-americanas, nas palavras de Violeta Corrêa de Azevedo, sua esposa.

> Mário caríssimo, passei a tarde hoje na 'Library of Congress'. Aquilo lá é da gente cair no chão sentada e deixar cair o queixo de estupefação! Como todos te acatam aqui! É com imenso prazer que falamos sempre (mal...) de você. Um forte abraço nosso.Violeta.[367]

---

365 *Ibid*., p. 79.

366 Ver Tacuchian, *Panamericanismo, propaganda*..., p. 107 e 87.

367 Instituto de Estudos Brasileiros IEB-USP. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Sub-série: Correspondência passiva. MA-C-CP- 940.

Em setembro do mesmo ano, apareciam as três primeiras das nove "Impressões Norte-Americanas", que Luiz Heitor publicou na revista paulista de Araraquara denominada *Resenha Musical*.[368] Eram "reminiscências um pouco poéticas e impressionistas da minha visita aos Estados Unidos, Washington, os primeiros tempos da guerra, as convenções, o ambiente musical [...]"[369] Como relata na primeira delas, apenas dois dias após a chegada, Luiz Heitor foi convidado por Mrs Robertson, uma consultora de folclore da UPA, para uma pequena reunião em sua casa. Saindo juntos da instituição, a folclorista pede ajuda para que fosse "acompanhá-la na compra de comes e bebes". Alegando a tarefa de postar algumas cartas no correio, Luiz Heitor delegou a tarefa a Egídio de Castro e Silva. "Uns três quartos de hora depois", chegava à residência de Mrs Robertson, no automóvel de Charles Seeger e tiveram que esperá-la uns instantes, em companhia de Henry Cowell, o convidado de honra.[370] Editor de *New Music*, "publicação que tem contribuído enormemente para a causa da música moderna nos Estados Unidos", Cowell, em 1937, fora responsável pela atribuição "a Lorenzo Fernandes, nos Festivais Sinfônicos de Bogotá, [do] prêmio que coroou o seu 'Batuque' da ópera *Malazarte*". Além disso, ultimamente, ele

> tem percorrido o país exibindo-se como pianista, em suas próprias composições, e várias vezes com um ar divertido, o Dr. Seeger me havia dito que não perdesse uma oportunidade para ouvi-lo, pois sua maneira de tocar tinha alguma coisa de extraordinária.

Cowell não tinha preparo escolar algum, sendo um autodidata que criara sua própria técnica instrumental. Desse modo,

> pensei pois que ia deparar com um pianista de dedos duros e espetados, de movimentos de braço acanhados, de dedilhação confusa e pitoresca. Tanto assim, que após *iced tea*, ele se sentou ao piano e começou a tocar, não quis aproximar-me, logo, com receio de vexá-lo, com minha indiscreta observação.

---

368 A revista *Resenha Musical* dirigida por Clóvis de Oliveira (1910-1975) foi fundada em 1938, em Araraquara, São Paulo, e publicada até 1945. Em visita a sua redação em 29 de Janeiro de 1941, Luiz Heitor, em depoimento escrito, declara que esta revista "mensalmente afirma nossa capacidade de organização, com uma constância ainda não atingida por nenhuma outra publicação deste gênero em nossa terra". Faz exceção, no entanto, aos "sete anos irregulares da Revista Brasileira de Música, que tem facilidades oficiais para subsistência". Fonte: revista *Resenha Musical*, n. 30, fevereiro e março de 1941, p. 6.

369 Azevedo, Depoimento... – MIS, cf. Anexo I.

370 Henry Cowell (1897-1965). Compositor norte-americano, pianista, professor, empresário, fundador da *Pan-American Association of Composers* e pesquisador, entre inúmeras outras atividades. Criou novas abordagens sonoras e performáticas para o piano, e desde a sua morte, em 1965, tem ocorrido uma crescente reavaliação da importância de sua contribuição para o Modernismo musical. Fonte: *The New Grove Dictionaire of Music Online*. Disponível em http://www.sc.edu/library/music/hcbio.html. Acesso em: 23/04/2010.

Nessa observação encontram-se presentes a sensibilidade e o respeito, traços da personalidade de Luiz Heitor, que mais tarde iriam caracterizar sua relação com os informantes nas viagens de pesquisa folclórica que realizou no interior do Brasil, examinadas em capítulo posterior. Mas ocorre que

> do fundo da sala, os presentes me acenavam para que me aproximasse do piano. A sua música soava normalmente, numa evidente preocupação de acordes impressionistas, largos e orquestrais; a minha surpresa, pois, foi de embasbacar, quando vi seu punho esquerdo, cerrado, descer sobre os baixos, enquanto muitas vezes, na mão direita, ele usava os dedos esticados sobre as notas pretas, e a palma da mão sobre as brancas abaixando-as simultaneamente. Não era a sua maneira de tocar piano que se revelava *sui generis*; era a maneira de *compor para o piano*.

O que estava em questão era o problema novo das sonoridades, mas a solução para obtê-las revelava-se engenhosa e causava o maior espanto.

> Suas inovações não se restringiam a tocar com o punho cerrado, ou com as mãos espalmadas, abaixando teclas contíguas; a um dado momento ele começou a empregar todo o antebraço, do cotovelo às falanges do punho cerrado, ora deixando-o cair ao comprido, sobre as teclas, ora produzindo um especialíssimo glissando, pelo abaixamento rápido daquela parte do braço, do cotovelo para o punho ou vice-versa. A melodia, na parte alta do instrumento, chegava a ser obtida por esse mesmo processo, exigindo uma precisão muito grande para que a ponta do cotovelo não ultrapassasse a nota que lhe dava o exato contorno. Era maravilhoso!

De olhos fechados, não era possível imaginar os movimentos que produziam tais sonoridades, pois as obras de Cowell "soavam normalmente", com "agregados sonoros" ligeiramente mais complexos que os de Maurice Ravel ou de Manuel de Falla.[371] As composições possuíam "títulos sugestivos", que "as imagens musicais descreviam eficazmente", posto que ele ouviu

> um mar encarpelado, num crescendo de sonoridades tumultuosas, obtidas pelo jogo afoito dos dois antebraços, que fazia empalidecer o *S. Francisco sobre as ondas*, de Liszt; da mesma maneira que os *Jeux d'eaux à la villa*

---

371 Maurice Ravel (1875-1937) estudou com Gabriel Fauré e, em 1901, obteve a segunda colocação no famoso concurso do *Prix de Rome*, que perseguiu inutilmente nos anos seguintes, mesmo depois de pulicados a *Pavanne pour une Infante Défunte*, o abaixo citado *Jeux d'Eau* e o magnífico *Quatour à Cordes*. Contemporâneo mais novo de Debussy (1862-1918), marco significativo da primeira metade de sua carreira constituiu a estréia em 1912 de *Daphnis et Chloé* pelos *Ballets Russes* de Diaghilev. *Jeux d'Eau* foi definida pelo próprio compositor como estando "na origem de todas as novidades pianísticas que quiseram notar em minha obra". Já Manuel de Falla (1876-1946), filho de pai andaluz e mãe catalã, estudou composição no Conservatório de Madri com Felip Pedrell (1841-1922). De 1907 a 1914, sobreviveu com dificuldade dando aulas de piano em Paris, quando se tornou amigo de Debussy e outros compositores franceses. Com a I Guerra Mundial, retornou a Madri e, posteriormente, fixou-se em Sevilha. Daí em diante, produziu pouco e faleceu na Argentina, onde passou a residir com a irmã em 1940. Ver Rolland de Candé. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, v. 2, p. 211 e Rolland de Candé. *Dictionnaire des Musiciens*. Paris, Seuil, 1964, p. 81.

> *d'Este*, desse autor, fica inexpressivo perto dos *Jeux d'eau* de Ravel ou outras impressões aquáticas do debussysmo e post-debussysmo.[372]

Em uma das composições, o pianista utilizou-se de *pizzicatos*[373] produzidos pelos dedos de uma das mãos diretamente sobre as cordas do piano.

> esse som diferente, às vezes formando melodia, ouvido simultaneamente com os que a outra mão obtinha, com a execução normal, constituía, na verdade, uma conquista inédita da técnica pianística; a única novidade substancial que a literatura do piano apresenta, depois do apogeu oitocentista.

E Cowell ainda foi além. Numa das peças,

> pediu a Egídio Castro e Silva que se sentasse ao piano, a fim de controlar os pedais, de acordo com as suas indicações, e ele, em mangas arregaçadas de camisa, debruçou-se sobre o cepo,[374] utilizando-o como uma harpa. Mas as suas mãos sobre as cordas do piano faziam o que as de um harpista habitualmente não são capazes, em seu instrumento. Com a mão espalmada ele friccionava as cordas, tanto no sentido do seu comprimento como transversalmente, obtendo um zumbido musical que a mão esquerda às vezes acompanhava em *pizzicato*.

Na verdade, para Luiz Heitor, essa fora

> a minha primeira impressão de vulto nos Estados Unidos. Extravagância? Puro pitoresco sem articulação com a arte? Em todo caso, penso que ao menos um caminho novo Henry Cowell apontou aos compositores do seu tempo. Em suas obras respirei o ar não viciado da arte que inventou alguma coisa; que desprezou o comodismo das sendas muito trilhadas.[375]

Ainda em setembro de 1941, Luiz Heitor também narra sua experiência na seção "Música", pela qual se tornara responsável, da revista mensal *Cultura Política*, publicada entre março de 1941 e outubro de 1945, com direção de Almir de Andrade e vinculada ao DIP, o Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas.[376]

---

372 A referência é a Franz Liszt (1811-1886), nascido em território da atual Hungria, então pertencente ao império austríaco, que, juntamente com Niccolò Paganini (1782-1840), tornou-se o modelo do virtuose romântico, de vida pessoal atribulada. Suas composições tardias, no entanto, são hoje consideradas inovadoras. Cf. *Dicionário de Música Zahar*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 214.

373 *Pizzicato*, palavra de origem italiana, que significa beliscão ou pinçamento. Em música, refere-se especificamente a uma modalidade de geração sonora nos instrumentos de cordas – como violinos, violas, violoncelos e contrabaixos – quando o som, ao invés de ser produzido pela fricção do arco, o é pelo dedo, diretamente na corda. Ver Roland de Candé. *Dictionnaire de Musique*. Paris, Seuil, 1961, p. 206.

374 *Cepo* é a parte da caixa de ressonância do piano onde são cravadas as cravelhas, em torno das quais, são enroladas uma das extremidades das cordas metálicas. Cf. *Dicionário de Música Zahar*. Rio de janeiro: Zahar, 1985, p. 290.

375 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. "Impressões Norte-Americanas". *Resenha Musical*, Araraquara, v. 4, nº 37, setembro de 1941, p. 8. Grifos no original.

376 Cf. CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, disponível, com acesso em 12/08/2010, em http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3745/EducacaoCulturaPropaganda/CulturaPolitica.

> As curvas caprichosas da existência trouxeram o cronista das abas do Corcovado onde as janelas de um modesto estúdio abrem sobre a floresta verde-negro, e as trepadeiras floridas, para vizinhança da *White House*, numa das aprazíveis alamedas de Washington, tão cheias de jardins e árvores, tão silenciosas e repousantes [...].

Em seguida, como convinha, trata da posição da música brasileira nos Estados Unidos, onde um

> poderoso esforço derivado não apenas dos imperativos de *uma política continental em vigor*, mas também em larga escala, de uma profunda simpatia e compreensiva aceitação das nossas realizações, procura dar evidencia às obras e às personalidades de compositores brasileiros, através de audições, publicações e outras formas de divulgação, habilmente coordenadas pelos organismos competentes.

Registra a presença de Egídio de Castro e Silva na Divisão de Música da UPA, exercendo a função de informante de assuntos brasileiros, e, como exemplo das atividades desenvolvidas, cita a execução em 31 de julho do *Choros nº 10* de Villa-Lobos na inauguração do festival sinfônico sediado em Brekshire, Massachussets, sob a regência de ninguém menos que Koussewitzky. Por "audições de música brasileira," não se referia àquelas já habituais, realizadas nas temporadas de concertos, com estrelas como a pianista Guiomar Novais Pinto ou a *diva* Bidu Saião, e, sim, à interpretação de nossa música por conjuntos orquestrais ou de câmara norte-americanos. Egídio informava que o *Quinteto* de Lorenzo Fernandez fora executado em lugares diferentes nada menos que três vezes somente naqueles últimos meses e com tal perfeição técnica e interpretativa "como no Brasil nunca as pudemos ter". No conservatório do *Oberlin College* em Ohio, um dos mais reputados, realizara-se em março um congresso internacional panamericano, no qual os compositores brasileiros foram os mais privilegiados. Frutuoso Viana e Villa-Lobos foram interpretados ao piano pelo próprio Egídio de Castro. Uma composição para canto de Lourenço Fernandez foi executada pelo soprano Jane Enyart e sua *Suíte* instrumental, por um quinteto de sopros norte-americano. Além disso, havia o projeto de inclusão da ópera *O Escravo* de Carlos Gomes, segundo ele, jamais tocada fora do Brasil, na próxima temporada do *Metropolitan Opera House*, assim como a execução em breve, da *Missa de Réquiem* do padre José Maurício em Washington.

Em relação à Divisão de Música da UPA, Luiz Heitor ficara surpreso com a magnitude do trabalho realizado. O *Inter-American Center*, a seção onde trabalha, constituía um

> encantador anexo, da União Panamericana, construído do lado oposto do pequeno lago em que há Vitórias Régias e a multicor diversidade de outras flores tropicais, provenientes de países centro e sul-americanos, com entrada pela esplêndida *loggia* reconstruída com fragmentos pré-colombianos autênticos, transportados da cidade sagrada de Chichten-Itza no México.

Nela, nove pessoas se ocupavam de diversos afazeres, trabalhando da maneira intensa e silenciosa que "caracteriza os centros de trabalho neste país." Acerca do sistema de classificação e armazenamento de dados, dois jovens copistas estavam estabelecendo

> um catálogo analítico de canções populares do nosso continente, de acordo com o processo ideado pelo dr. Charles Seeger, que prevê dez cartões diversos para cada canção, incluindo um originalíssimo e habilíssimo índice melódico, no qual todas as canções são transportadas para o tom de sol, e classificadas de acordo com a seqüência dos intervalos iniciais e finais.

Na biblioteca, ainda em formação, ao percorrer a seção brasileira, via

> que várias peças do catálogo estão faltando: são obras entregues para execução em várias partes dos Estados Unidos, com aquela confiança e aquela facilidade que tornam possíveis haver sobre a minha mesa, neste momento, alguns volumes da *Library of Congress*, retirados para consulta e estudo.

A biblioteca era uma "instituição viva," cujas obras, para sua surpresa, destinam-se a serem executadas e, não, a dormirem em pastas empoeiradas, e o

> ruído macio de três ou quatro máquinas de escrever soa constantemente; e no papel encimado pelas vinte repúblicas americanas, cartas e ofícios são expedidos para todas as partes estreitando laços culturais, estabelecendo novos contatos e propagando conhecimento da arte musical de um bom vizinho para outro.

Para finalizar, considera significativo e digno de nota o fato de, no dia anterior, William Manger, o já mencionado conselheiro da UPA, havê-lo felicitado pelo fato da música brasileira ser – naquele contexto – "a que tem mais intensa divulgação".[377]

Na terceira das "Impressões Norte-Americanas", Luiz Heitor escreve de Galax, uma pequena cidade nas montanhas do sul da Virgínia, "sem estrada de ferro, sem ônibus, sem bondes, sem igreja católica". Nosso folclorista viajou até lá para assistir à *Old Fiddler's Convention*, um concurso anual de músicos populares com a presença de tocadores de *dulcimer*, "estranho instrumento popular, misto de cítara e alaúde".[378] Também estão presentes, naturalmente, os tocadores de *fiddler*, "violino comum

---

377 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Música. *Cultura Política*. Rio de Janeiro, DIP, v. 1, nº 7, setembro de 1941, p. 351-2. Grifo meu apenas na primeira citação.

378 Trata-se de uma espécie de cítara em forma de caixa, de origem persa ou iraquiana, surgida por volta do século XI, que se tornou popular na Europa entre os séculos XVII e XIX. Na Hungria, ficou conhecido como *cimbalon*, sendo tocado em posição horizontal, percutido com baquetas. Ver *Dicionário de Música Zahar*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 108.

executado à moda inglesa com uma técnica especial", assim como os de violão, de banjo, cantores e "conjuntos instrumentais típicos". Para o evento, revelando o assombro que os recursos disponíveis para a pesquisa folclórica nos EUA causavam no autor, o

> *Recording Laboratory* da Biblioteca do Congresso, em Washington, que está a serviço de um arquivo de música folclórica destinado a ser o mais importante do mundo, enviou o seu caminhão construído especialmente para excursões desta ordem, com todo seu aperfeiçoadíssimo aparelhamento de gravação e um engenheiro especialista, que conduz, ele próprio o caminhão, e manobra a sua delicadíssima aparelhagem.[379]

Em carta a Mário de Andrade de 8 de setembro de 1941, dá conta de seu espanto. Somos levados a crer que, quando Luiz Heitor relata o fato de haver passado dois dias com o caminhão "ao Sul da Virgínia" colhendo discos "que preenchem 10 horas de rotação", esteja se reportando à sua experiência em Galax. Escreve ele para Mário:

> Tenho visto aqui coisas extraordinárias, nos campos que nos interessam. A Library of Congress possui um "Archive of American Folk Song", dirigido por Alan Lomax, que está hoje equipado como penso que nenhuma outra organização do gênero, em qualquer parte do mundo. O seu "Recording Laboratory" é como o de uma verdadeira indústria de discos. Tem um engenheiro a dirigi-lo, estúdios especializados, um grande número de máquinas para registro de som (que estão constantemente em trabalho, em várias partes; neste momento uma se acha no Alaska!...) Viajei com o pequeno caminhão construído especialmente para coleta fonográfica de folclore. Dentro dele se acha instalado todo o material preciso para essa tarefa, inclusive dínamos, transformadores e longos enrolamentos de fios que permitem que o microfone trabalhe a uma imensa distância do caminhão. Em dois dias que eu passei com esse caminhão, ao sul da Virgínia, o pessoal colheu discos que preenchem 10 horas de rotação!... A execução da música é sempre precedida de um interrogatório habilmente arranjado por Alan Lomax. O *Archive of American Folk Song* está crescendo vertiginosamente, pois as gravações continuam, diariamente, no ritmo a que assisti...

E acrescenta que Alan Lomax tinha a intenção de ir ao Brasil no ano seguinte para colher material. Luiz Heitor estava

> procurando auxiliá-lo, na organização dos seus planos, mas já disse que julgo essencial que o ponto de partida da excursão seja São Paulo, a fim de se instruirem com você e a Oneyda.[380] Não está combinado se o caminhão, com o engenheiro de som, também irá. O certo é irem Allan Lomax e a senhora que é uma ótima auxiliar dele.

---

379 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. "Impressões Norte-Americanas". *Resenha Musical*, Araraquara, v. 4, nº 7, setembro de 1941, p. 11. Grifo no original.

380 Trata-se de Oneyda Paoliello de Alvarenga (1911-1984), já mencionada anteriormente.

Na continuação, informa que Lomax desejava agregar ao grupo um jovem ou uma jovem brasileira, que pudesse ajudar nas tarefas, função que naturalmente seria remunerada, pois "esta gente aqui não faz nada sem bastante dinheiro e generosidade". Por isso, indaga a Mário de Andrade a lembrança de algum nome em condições de aceitar a incumbência. O

> período seria de um ano, para internar-se com os Lomax, em todas as partes do Brasil. É preciso que seja uma pessoa conhecedora do que vai fazer, com habilidade para lidar com o povo e inteligente o bastante para constituir uma boa companhia para os Lomax. Tenho pensado em muita gente, mas ainda não encontrei ninguém com as condições ideais.

No Rio de Janeiro havia ex-alunos seus, pessoas inteligentes e cultas, conhecedoras, em teoria, de "nossos problemas de folclore", que gostariam muito da posição, mas tinha medo

> *da sua falta de contato com o povo*; da sua inexperiência das regiões do norte do país. Tenho também, entre meus ex-alunos, em condições de aceitar a incumbência, pessoal do norte, bem conhecedor do povo, bem 'povo' eles mesmos. Mas aí o que temo é o contrário; é que eles sejam chucros e ingênuos demais para o trabalho científico que os Lomax vão empreender; e que eles não sejam (nunca o serão mesmo...) uma boa companhia para eles (e isso os Lomax fazem questão).

Menciona então Camargo Guarnieri, mas sua impressão é que

> isso não convém a ele; o período é longo e o trabalho sem autonomia, para ele, pois está dirigido pelos Lomax. Também não sei se o Brasílio Itiberê aceitaria, embora me pareça, sob alguns pontos de vista muito conveniente; ele é muito hábil para tratar com o povo e acomodado. O diabo é que ele gosta muito do seu conforto e muito pouco do seu relógio... Mande me dizer alguma coisa a respeito disso, meu caro Mário. Alan Lomax não é músico; mas tem uma enorme experiência de colheita folclórica, é vivíssimo de espírito, muito ilustrado e tem vontade de fazer as coisas certas e a fundo.[381]

---

[381] Instituto de Estudos Brasileiros IEB-USP. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Sub-série: Correspondência passiva. MA-C-CPL-921. Grifo meu. Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) nasceu no interior de São Paulo, filho de um músico. Em 1923, a familia muda-se para a capital, onde começou a carreira tocando piano numa loja de música e no cinema Bijou. Entre 1926 e 1930, estudou composição com o regente italiano Lamberto Baldi e, de 1927 a 1933, deu aulas de piano no Conservatório Dramático Musical, quando conheceu Mário de Andrade. Com o premio de viagem à Europa conferido pelo Conselho de Orientação Artística do Estado de S. Paulo em 1938, foi para Paris, onde estudou entre outros com Charles Koechlin, mas retornou ao Brasil em 1939 em decorrência do início da II Guerra Mundial. Em 1940, tornou-se regente titular da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Dois anos mais tarde, viajou para os EUA patrocinado pela UPA, onde recebeu o premio *Fleischer Music Collection* da Biblioteca Pública da Filadelfia por seu *Concerto nº 1* para violino e dirigiu a Sinfonica de Boston a convite de Sergey Koussevitzky. Em 1950, publicou a polêmica *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, onde se opunha enfáticamente à adoção do atonalismo. Marcos Antônio Marcondes (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1998, p. 349. Ver também a tese de Cesar Maia Buscacio indicada acima.

No mês seguinte, outubro de 1941, aparecia na revista *Cultura Política* um artigo com maiores detalhes.

> As condições em que o *Archive of American Folk Song* realiza as suas gravações são tecnicamente perfeitas, pois a *Library of Congress* possui hoje, um magnífico laboratório, dotados dos mais perfeitos aparelhos e assistido por competente pessoal técnico, sob a chefia de um engenheiro especializado em registro do som. Os trabalhos no campo ou nas pequenas cidades, são feitos por meio da aparelhagem instalada num pequeno caminhão adrede construído para esse fim. Um pouco maior que um automóvel comum, esse carro comporta dois passageiros no banco da frente, podendo mais dois viajar no seu interior, menos confortavelmente, pois aí só há um banco ao comprido destinado aos operadores. A aparelhagem consta de dois magníficos gravadores, transformadores, dínamos para dispensar ou prescindir da força elétrica externa, microfones, audifones e, na parte traseira externa, bobinas com enrolamentos de longuíssimos fios para os microfones que trabalham à distancia ou para a tomada de corrente. No edifício da Biblioteca em Washington, o laboratório compreende vários estúdios e na sala está instalada a maquinaria de ultimo modelo destinada ao registro ou cópia de discos, fornecida ao preço de custo aos estudiosos interessados em sua aquisição. A instalação desse estupendo *Recording laboratory* e a sua manutenção foram possíveis devido a uma generosa dotação da *Carnegie Corporation*.

Até aquele momento, a coleção de discos que a *Library of Congress* possuía em seu *Archive of American Folk Song* chegava a mais de 5 mil exemplares; e durante sua estadia em Washington, o caminhão não parara na cidade.

> Neste momento discute-se se este caminhão também deve acompanhar a expedição Lomax ao Brasil, ou se somente aparelhagem mais leve deve ser conduzida pelo folclorista. Qualquer que seja a solução os resultados serão excelentes, pois Lomax muitas vezes prescinde do caminhão, e ainda agora mesmo está em Mississipi, com aparelhos portáteis, gravando cânticos negros, enquanto o caminhão se encontra para outro lado, executando outros trabalhos. E nós, no Brasil, é que lucraremos com o inestimável concurso que, aos nossos estudos domésticos de folclore, prestará a organização que, sumariamente, tentei descrever.[382]

Contudo, em 25 de março de 1942, logo após seu retorno tumultuado ao Brasil por causa da entrada dos EUA no conflito, outra carta de Luiz Heitor para Mário de Andrade informava que Alan Lomax não podia realizar o plano de pesquisas de campo no Brasil.

> Você já deve saber – pois Siqueira esteve em São Paulo e disse que Oneyda já o sabia – que vim de Washington com a incumbência da Biblioteca do Congresso para colher nossa música popular em discos para serem remetidos para os Archives of American Folk Song, dessa Biblioteca, conservando nós uma cópia dos mesmos na E. N. de Música. Nisso se transformou a projetada viagem do Alan Lomax, sobre a qual havia escrito a você, e sobre a qual recebi sua resposta. Com a guerra o Lomax não pôde deixar o país, e o dr. Harold Spivacke perguntou-me se queria encarregar-me da prebenda. Está

382 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Música. *Cultura Política*, v. 1, nº 8, outubro de 1941, p. 308.

> claro que a recebi com o maior prazer; mas desde logo respondi que isso seria coisa para trabalhar em colaboração com você. Tenho, portanto, de organizar 'tudo' com você. Para ter uma idéia do que se trata e como é o mecanismo dessas combinações, envio-lhe incluso, uma cópia do ante-projeto que organizei, na base do assentado em Washington. Mas preciso assentar tudo isso com você, escolher gente com você e decidir questões técnicas [...] Tenho um milhão de recados do Spivacke para a Oneyda. Escreva-me logo, Mário, para eu decidir minha vida.[383]

***

Após o encerramento da *Old Fiddlers Convention*, Luiz Heitor permaneceu em Galax, situada na cordilheira dos Apalaches, e acaba experimentando um alumbramento.

> Anteontem à noite terminou a competição, na modesta praça de esportes de Galax, toda embandeirada (como a cidade ela mesma), profusamente iluminada e cheia de *welcomes*. A população local e dos arredores se apinhava nas arquibancadas, em frente ao altíssimo estrado, em que se sucediam, diante dos microfones, os artistas populares, entusiasticamente aplaudidos.[384]

E segue o autor descrevendo as sucessivas apresentações, desde "*cow-boys* do Texas sacramentalmente enroupados e armados", até o conjunto vocal constituído de "um grupo de negrinhos encarapinhados e bem enfatiotados", entoando "*Spirituals* a três vozes". Predominava, no entanto, a "velha música inglesa das baladas e danças", ritmadas e "fanhosamente melodisadas".

Juntamente com "o pessoal da *Library of Congress*", Luiz Heitor foi então convidado para um piquenique por R. C. Bowie, o médico quiroprático e candidato ao cargo de deputado para a Câmara do seu condado. Este e seu colega, o Dr. Davis, únicos médicos do local, eram os organizadores, animadores e promotores das *Old Fiddlers's Conventions*. O Dr. Davis pertencia

> a essa fauna de modestos auxiliares do folclore, que passam a vida coligindo material da sua região e dando o impulso às manifestações mais características da vida popular. Neste país eles são centenas, e seu concurso é inestimável para os estudiosos. O Dr. Davis tem recolhido centenas de velhas baladas, integra ele mesmo um conjunto de músicos populares e, há vários anos, é o promotor dessas competições musicais a que viemos assistir.[385]

---

383 Instituto de Estudos Brasileiros IEB-USP. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Sub-série: Correspondência passiva. MA-C-CPL- 923.

384 Corrêa de Azevedo, "Impressões Norte-Americanas"..., p. 12. Grifo no original.

385 Na contramão de tal exemplo, no Simpósio Folclórico Brasileiro, realizado em São Paulo em 1967, ao fazer o balanço da mobilização ocorrida no Brasil desde 1947, que seus participantes denominavam de *movimento folclórico*, Renato Almeida aponta para o que define como "sucesso

Após o piquenique transcorrido "numa vertente da serra", da qual se avistava um soberbo panorama, o

> grande fogo em que havíamos assado as salsichas, na ponta de galhos secos usados como espetos, ainda crepitava; mas fora da luz avermelhada e móvel que as labaredas espalhavam, uma penumbra crescente tornava indistinta as fisionomias e as coisas.

Nesse momento, Bowie, o anfitrião, pede para que Luiz Heitor e a esposa cantem algo do Brasil. Polidamente, eles se recusam, em razão de "um tremendo respeito humano latino-americano", mais ainda, de uma "sensível falta de hábito de tais exercícios vocais". Bowie recorre então a Elizabeth, uma "encantadora meio-loura", esposa de Alan Lomax. A partir daquele momento, a

> sua voz se elevou brandamente, na cariciosa brisa noturna, logo acompanhada pela de Mrs. Wiesner, esposa do engenheiro de som; o *cantus gemelus* dos velhos povos nórdicos enchia a clareira, entoado veladamente pelas duas moças. Canto após canto, iam elas desfiando melodias tradicionais, familiares aos seus compatriotas. E pouco a pouco também eles puseram-se a cantar. O casal Bowie, Dr. Davis e esposa, Charles Seeger, Wiesner, todos cantavam as velhas canções recolhidamente, emocionalmente.[386]

Vem a noite fechada.

> Cigarras e grilos chiavam continuamente. O alegre fogo das salsichas reduzia-se a algumas brasas rubras, formando uma mancha luminosa no solo. E do alto, a claridade da noite profusamente estrelada fazia ressaltar a copa das grandes árvores e penetrava imaterialmente pela clareira.

Nunca senti, conclui Luiz Heitor, "como nessa noite, no meio da floresta, a centenas de quilômetros de distância dos teatros e salas de concerto, *a nobreza da voz humana que canta*".[387]

---

paradoxal" do movimento, que contribuiu para reduzir o esforço diletante nesse âmbito. Cf. a seção 2.2., acima, e Vilhena, *Projeto e Missão...*, citado, p. 244-7.

386 Na Europa continental, até meados do século XII, o conceito de harmonia estava atrelado em geral ao uso da emissão simultânea de sons, em intervalos de quartas, abaixo da linha melódica de uma composição, com suas diversas variantes. Nas Ilhas Britânicas, no entanto, era usual no *Gymel*, ou *Cantus Gemellus*, a utilização simultânea do intervalo de terça acima ou abaixo da melodia principal. Fonte: *Catholic Encyclopedia*. Disponível em http://www.newadvent.org/cathen/07139a.htm. Acesso em: 15/04/2010. Muito simplificadamente, apenas para dar uma idéia, podemos apontar a *dupla caipira* como exemplo atual do *cantus gemellus*. No trecho em questão, Luiz Heitor relata que Elisabeth Lomax inicia sozinha a canção, sendo "logo acompanhada" por Mrs. Wiesner, provavelmente entoando simultaneamente a melodia em intervalo de terça, acima ou abaixo.

387 Corrêa de Azevedo, "Impressões Norte-Americanas"..., p. 12-4. Grifo meu.

CAPÍTULO 3

AS PESQUISAS DE LUIZ HEITOR

3.1. Os Preparativos

Conforme mencionado no Capítulo 2, item 4, em 8 de setembro de 1941, Luiz Heitor, atuando então como consultor na Divisão de Música da União Panamericana em Washington, enviou a Mário de Andrade uma carta onde anunciava para o ano seguinte a vinda de Alan Lomax ao Brasil. Era, esclarece, uma viagem de pesquisa e coleta de material folclórico com a duração de um ano para "internar-se em todas as partes do Brasil". E revelava: Lomax, apesar de não ser músico, era vivíssimo, culto e determinado a fazer as coisas "certas e a fundo". No mês seguinte, em 8 de outubro, um artigo de Luiz Heitor, publicado na revista Cultura Política, descrevia o pequeno caminhão utilizado por Lomax em seu trabalho de campo, afirmando não saber até aquele momento se o veículo viria também ou apenas uma aparelhagem portátil para as gravações.[388] A guerra, no entanto, frustrou os planos do pesquisador norte-americano e de sua esposa, e, em outra carta a Mário de Andrade, de 25 de março de 1942, igualmente comentada anteriormente, após seu retorno tumultuado de Washington, Luiz Heitor informava que aceitara a solicitação de Harold Spivacke para que se encarregasse da tarefa, substituindo Lomax. Este, por escrito, em 4 de maio, dirige-se a Luiz Heitor pelo primeiro nome, manifestando sua satisfação com a notícia da chegada sua e da esposa ao Brasil em plena saúde e paz de espírito, embora ele desejasse

> que Elisabeth e eu pudéssemos ter ido junto com você para o Brasil para adquirir mais familiaridade acerca de seu país. Nós aquiescemos que se os brasileiros tiverem apenas a metade do seu encanto e dos seus amigos, deve ser um país maravilhoso.

E prosseguia observando o grande interesse seu e da *Library* de que Luiz Heitor enviasse ocasionalmente relatórios sobre o trabalho de campo na medida em que fosse sendo realizado. Não era necessário entrar nos detalhes, mas

> seria de grande utilidade para este departamento ter em mãos informações sobre o progresso do seu trabalho. Seria um grande prazer receber estes

388 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Música. In: Revista *Cultura Política*, ano I, n. 8, outubro de 1941, p. 308.

> relatos, e se for mais conveniente para você escrever em português, eles podiam ser facilmente traduzidos. É perfeitamente possível também enviá-los confidencialmente, se for necessário. Pessoalmente, eu gostaria muito de saber como as coisas estão indo, e não deixe de entrar em contato conosco se tiver algum problema em que possamos ajudar.[389]

Luiz Heitor iniciou suas pesquisas de campo no estado de Goiás em junho de 1942, onde foram gravados 19 discos com 64 registros. Em seguida, entre janeiro e fevereiro de 1943, dirigiu-se ao Ceará, onde acumulou mais 75 discos e 262 registros. Fevereiro de 1944 passou em Minas Gerais, gravando 100 discos e 280 registros. A última expedição, ao Rio Grande do Sul, ocorreu em janeiro de 1946, produzindo 116 discos e 293 registros, embora não contasse com apoio do exterior, sendo realizada sob os auspícios da Associação Riograndense de Música e auxílio do governo estadual. Dulce Lamas considera que apenas as viagens ao Ceará e a Minas Gerais foram patrocinadas pelo governo dos Estados Unidos, graças aos *Archives of American Folk Song* da *Library of Congress*.[390]

Na verdade, o exame da documentação existente não fundamenta esta afirmação. Nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre numerosos outros documentos, encontrei uma cópia em carbono de relatório de despesas, datilografado, sem assinatura e data, presumivelmente de autoria de Luiz Heitor. O documento intitulado *Recording of Brazilian Folk Songs for The Library of Congress* dá conta de algumas despesas efetuadas no período compreendido entre 4 de fevereiro e 2 de agosto de 1942.[391] Consta de dois itens. O primeiro refere-se a 150$000 (cento e cinqüenta mil réis) gastos com 'bagagem extra" no transporte de um gravador e duas caixas com discos de Nova Iorque ao Rio de Janeiro. O segundo dá conta da despesa de 1:065$000 (um conto e sessenta e cinco mil réis) referentes a diárias de 30$000 (trinta mil réis) por pessoa para a viagem que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Eurico Nogueira França fizeram a Goiás, partindo do Rio de Janeiro em 14 de junho às 7h e retornando em 1º de julho de 1942 às 19h.[392] No

---

389 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*, através de especial gentileza de Todd Harvey. Ver Anexo 3.1.

390 Dulce Martins Lamas. "Luiz Heitor, uma personalidade na música universal". In: *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos depoimentos/estudos/ensaios de musicologia*. Rio de Janeiro: INM - FUNARTE, 1985, p. 20.

391 Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ. [CPFMD 41]. Ver Anexo 3.2.

392 Eurico Nogueira França (1913-1992) bacharelou-se em 1934 pela Faculdade de Medicina da Universidade do Brasil e em 1935 formou-se em piano pelo Instituto Nacional de Música, sendo agraciado com medalha de ouro por sua 1ª colocação. Em 1940 formou-se como Professor de Música e Canto Orfeônico pela mesma Instituição. Publicou artigos na *Revista Brasileira de Música* , da qual chegou a ser redator. Foi também redator da rádio MEC e de 1944 a 1974, redator

"Preâmbulo" da *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás*, constante da 2ª publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, editada em 1950,[393] Luiz Heitor registra haver passado nove dias em Goiânia após incorporar-se a um grupo que se destinavam a participar de congresso na cidade, arrostando assim "os quatro dias de estrada de ferro que separam a capital do país da mais jovem capital brasileira." Da data da partida até a chegada, segundo consta no relatório, foram 18 dias. Descontando-se os oito de viagem – quatro de ida e quatro de volta –, obtemos dez dias de estadia, um a mais do que relatara nosso pesquisador, o que deve ser atribuído talvez ao horário de chegada ou partida de Goiânia, impraticável para o trabalho de coleta. Em 31 de janeiro de 1942, Harold Spivacke, Diretor [*chief*, no original] da Divisão de Música da *Library of Congress*, enviara uma carta para Fernando Saboya, secretário da embaixada do Brasil em Washington, D.C.[394] O documento informava que ficara acordado com o prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo o empréstimo de equipamento de gravação para a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Este equipamento, com a finalidade de realizar gravações de música folclórica brasileira, esclarece, ficava sob custódia de Corrêa de Azevedo, até recentemente ocupando o cargo de consultor na Divisão de Música da *Pan American Union*. O material constava de:

1 gravador modelo K [Presto];
1 microfone;
1 pedestal de microfone;
1 cabo de força;
1 fone de ouvido;
2 pacotes de agulhas;
1 escova;
1 nível [provavelmente para posicionar o gravador rigorosamente na horizontal];
100 discos [virgens] de vidro;
100 discos [virgens] de alumínio;
3 agulhas de safira.

Este material, prosseguia Spivacke, estava acondicionado em três caixas a fim de ser embarcado no navio em que Luiz Heitor viajaria para o Brasil, o *SS Cantuária*, com partida de Nova Iorque em 4 de fevereiro de 1942 e chegada prevista no Rio de Janeiro

---

e crítico de Música do jornal Correio da Manhã. Membro fundador da Academia *Brasileira de Música*, fundou e presidiu também, a Sociedade Brasileira de Teatro e Música, que promoveu apresentações de elencos e de concertistas nacionais e estrangeiros. Entre suas publicações constam; *Lorenzo Fernandez, compositor brasileiro*, (1950), *Música do Brasil* (1951), *Do lado da Música*, (1955), entre outras. Fonte: *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. Marcos Antônio Marcondes (org.). São Paulo: Art Editora, 1998, p. 303.

393 A segunda publicação veio à luz em 1950, mas reporta-se aos trabalhos de coleta realizados em junho de 1942 em Goiás.

394 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*. Ver Anexo 3.3.

em 28 de fevereiro do mesmo ano. Em virtude da posterior devolução do material para a *Library*, solicitava que ficasse isento de taxação na alfândega. Aparentemente, sem ter conhecimento da carta, ainda em Nova Iorque, Luiz Heitor escreveu a Gilbert Chase, da Divisão de Música da *Library*, em 2 de fevereiro de 1942, para "lembrar ao Dr. Spivacke as diversas providências ligadas à remessa do material que levo comigo".[395] Luiz Heitor atribuía extrema importância ao entendimento *oficial* entre a *Library* e a embaixada brasileira com o envio desta carta a Fernando Saboya, o qual "está a par do negócio e providenciará quanto aos documentos necessários para evitar complicações com Alfândega, no Rio", pois, uma vez feita "a comunicação à embaixada, ela oficiará ao Ministério do Exterior no Rio de Janeiro a respeito", razão pela qual pede cópia do ofício ou, pelo menos, "seu número e data a fim de apressar o andamento desse processo no Rio de Janeiro".[396] Ao mesmo Gilbert Chase, Luiz Heitor pede ainda que Spivacke remetesse cartas a Antonio Sá Pereira, então diretor da Escola Nacional de Música, e ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Efetivamente, foi possível localizar duas cartas escritas em 3 de fevereiro de 1942. A primeira, por Harold Spivacke, destinava-se a Sá Pereira, descrevia o equipamento cedido e informava acerca do projeto do qual nosso professor fora encarregado. Após ressaltar que ambas as instituições saíam lucrando, já que a Escola Nacional de Música ficaria com cópia de todos os registros obtidos, Spivacke pedia a ajuda e cooperação de Sá Pereira diante da importância do projeto. Como Bibliotecário Interino do Congresso americano, é Luther Evans quem assina a outra carta, na mesma data, a Gustavo Capanema.[397] Nela Evans descreve brevemente o projeto, apresenta Luiz Heitor como responsável e depositário do equipamento e argumenta igualmente que,

> como este projeto foi concebido como um serviço público de mútuo benefício para nossos países, que resultará num incremento no estudo e difusão do folclore brasileiro tanto em seu país como no exterior, tomo a liberdade de solicitar que conceda todas as facilidades que estiver em seu poder, ao professor Corrêa de Azevedo, no cumprimento de sua missão.[398]

---

395 *Idem*. Ver Anexo 3.4.

396 Nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM /UFRJ [CPFC 22], existe cópia de um ofício datado de 15 de maio de 1942, redigido por Agnelo França, então diretor substituto da Escola Nacional de Música, dirigido ao Ministro das Relações Exteriores, ainda pedindo isenção alfandegária para este material. Ver Anexo 3.5.

397 Sabemos do recebimento desta carta através de um Memorial enviado por Luiz Heitor a Gustavo Capanema, existente no Laboratório de Etnomusicologia da ENM/UFRJ [CPFC 24]. Ver 2ª página do Anexo 3.6.

398 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress* Ver Anexo 3.7.

Ainda em 3 de fevereiro de 1942, na véspera da partida de Luiz Heitor para o Rio de Janeiro portanto, Gilbert Chase escreveu uma breve carta desejando *bon voyage* para nosso professor e esposa, na qual afirmava que tomara todas as providências "de acordo com as suas instruções" do dia anterior.[399]

Ocorre que, apesar do empenho de todas as partes envolvidas, a alfândega do Rio de Janeiro não cooperou como previsto. Em 11 de maio de 1942, mais de dois meses, por conseguinte após o retorno de Nova Iorque, Luiz Heitor escrevia para Spivacke:

> estou escrevendo para você só agora, porque até os primeiros dias de maio as negociações para a liberação do material de gravação, não haviam terminado. E ainda não estão!... Eu tenho permissão para retirar esse material da Alfândega, mas só temporariamente; e por temporariamente o pessoal de lá, quer dizer três meses. Eu não posso aceitar esta solução. Eu não posso ter os discos temporariamente no Brasil, porque segundo nosso acordo, metade destes discos é para ficar em nosso arquivo folclórico. Eu tenho que ter uma permissão permanente, não uma temporária. Estou seguro que nós chegaremos a obtê-la; mas é uma questão de algumas semanas mais...[400]

Diante dessas circunstâncias, não podia iniciar as viagens de coleta. Como alternativa, para o momento, pensava em gravar algo nas corporações do Exército e da Marinha e, em junho, viajar para Goiás, onde estava ocorrendo "algum tipo de festival folclórico para a inauguração de Goiânia". Em relação aos outros projetos de viagem de coleta em Minas Gerais e no Nordeste, que foram "considerados em Washington", Luiz Heitor esclarecia que aguardava instruções, pois não podia realizá-los sem recursos financeiros. Datado de Washington D. C., 22 de janeiro de 1942, há nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música um projeto elaborado por Luiz Heitor, pouco antes, portanto, de sua partida para o Brasil.[401] Embora não se possa afirmar com certeza tratar-se de um dos mencionados projetos de viagem "considerados em Washington" – em que pese a escolha dos mesmos locais para as coletas – a leitura do documento intitulado "Project of Recording in Brazil" permite, penso, uma primeira aproximação acerca das suas idéias e diretrizes iniciais para as viagens de pesquisa folclórica. Em relação ao equipamento, ficamos sabendo que, além do gravador, nosso pesquisador havia solicitado à *Library* um transformador e um gerador "para pesquisar onde não houvesse fornecimento de corrente elétrica" – o que, como sabemos, não foi providenciado. As coletas deviam ser realizadas "sob os auspícios" da então

399 *Idem.,* Ver Anexo 3.8.

400 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress.* Ver Anexo 3.9.

401 Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. [CPFMD 46]. Ver Anexo 3.10.

denominada Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, sendo que esta haveria de ficar com uma cópia de cada disco gravado, remetendo-se o original para a *Library*. O trabalho seria planejado por Mário de Andrade, na função de supervisor geral, cabendo a Artur Ramos o planejamento da parte referente à cultura negra e a Luiz da Câmara Cascudo, o da "música cabocla". Na já citada carta a Mário de Andrade de 25 de março de 1942, Luiz Heitor informava aceitar a incumbência de substituir Lomax, com a condição, porém, de que isso era algo

> para trabalhar com você [Mário de Andrade]. Tenho portanto, de organizar 'tudo' com você. Para ter uma idéia do que se trata, e como é o mecanismo dessas combinações, envio-lhe uma cópia do anteprojeto que organizei com base no assentado em Washington. Mas preciso assentar tudo isso com você, escolher gente com você e decidir questões técnicas [...].[402]

Ora, no "Projeto" mencionado acima, de 22 de janeiro de 1942, o nome de Mário de Andrade já estava apontado para a função de supervisor geral. Por conseguinte, é possível levantar a hipótese de que Luiz Heitor, com certa ansiedade, tenha sugerido o nome do ilustre intelectual paulista, antes mesmo de consultá-lo. Esta ansiedade também se revela, penso, na reiterada insistência de nosso pesquisador em decidir "tudo" com Mário de Andrade, assim como, na conclusão da missiva, quando roga ao autor do *Dicionário musical brasileiro* para que lhe respondesse logo, "para eu decidir minha vida".

Não podemos esquecer que, ao aceitar a tarefa de realizar as viagens de coleta, Luiz Heitor o fazia financiado pela Divisão de Música de uma instituição do porte da *Library of Congress*. Em adição, sem nenhuma experiência anterior em pesquisas dessas dimensões, assumia a responsabilidade de substituir um pesquisador da magnitude de Alan Lomax, naquela época já com uma longa trajetória de trabalho de campo, iniciada ainda com seu pai, o renomado pesquisador norte-americano John Avery Lomax. Em terras brasileiras, por outro lado, Mário de Andrade, por volta de 1940, já havia acumulado considerável experiência nesse domínio. Em 1914 viajara para Minas Gerais com Oswald de Andrade, Olívia G. Penteado, "a mecenas dos modernistas de São Paulo", Tarsila do Amaral e o poeta Blaise Cendras.[403] Em 1927, embarcara em um vapor para a Amazônia. Em 8 de fevereiro de 1928, realizara

---

402 IEB-USP. Arquivo Mário de Andrade, Sub-série: Correspondência passiva. MA-C-CPL- 923. Carta já exposta no Capítulo 2.4.

403 Cláudio Fragata Lopes. O Último Sonho de Mário de Andrade. Disponível em: http://galileu.globo.com/edic/104/con_mario1.htm. Acesso em: 04/10/2010.

registros sobre o carnaval de Recife e, em dezembro seguinte, havia conhecido Câmara Cascudo em Natal, Rio Grande do Norte, com quem passou a corresponder-se.

Ao regressar, trazia manuscritas, grande quantidade de melodias e anotações, sobre as quais trabalhou até meados de 1935. Já no cargo de Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, nesse mesmo ano, criou a Discoteca Pública do Estado. Segundo Flávia Camargo Toni, em 1936, Mário conheceu a jovem etnóloga Dina Dreyfus, esposa de Claude Lévi-Strauss, integrante do grupo de professores contratados para lecionar na recém-criada Universidade de São Paulo.[404] Convencido da necessidade urgente de formar pesquisadores, realizou, na Discoteca Pública de São Paulo, um curso de Etnografia e Folclore, ministrado por Dina, voltado inicialmente para a temática da coleta de objetos na pesquisa de campo. Camargo Toni sustenta a hipótese de que daí se tenha originado grande parte da bibliografia especializada na coleta de documentação musical de campo incorporada por Mário de Andrade, bem como a fonte metodológica da Missão de Pesquisas Folclóricas por ele enviada ao Norte e Nordeste em 1938.[405] Resumidamente, ainda segundo a mesma autora, o objetivo da Missão era registrar as músicas que eram cantadas no trabalho, nas festas e celebrações religiosas. Através de entrevistas realizadas com os participantes dessas atividades, gravações, filmagens e registros fotográficos essas *genuínas* manifestações populares seriam preservadas para a posteridade.

É igualmente perceptível, no entanto, a preocupação de Luiz Heitor no sentido de cercar-se na condução das pesquisas com a assessoria de figuras como Câmara Cascudo e Artur Ramos. Segundo o projeto formulado ainda em Washington, as coleções seriam realizadas sob os auspícios da Escola Nacional de Música, mas nosso professor atribuía importância ao estabelecimento de relações de cooperação com várias

---

404 Flavia Camargo Toni. Missão: As Pesquisas Folclóricas. In: *Revista USP*, n. 77, São Paulo, mar./maio2008, p. 3. Disponível em. http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo. Acesso em: 05/04/2009.

405 A autora cita especificamente a emblemática obra *Esquisse dúne Méthode de Folklore Musical*, do musicólogo romeno Constantin Brăiloiu. (1893-1958). Esta obra também consta na bibliografia das turmas do curso de folclore ministrado por Luiz Heitor na Escola Nacional de Música, onde ingressou por concurso em 1939. Posteriormente, já ocupando um cargo na secretaria da UNESCO, em Paris, para onde transferiu suas atividades em fevereiro de 1948, nosso professor veio a conhecer Brăiloiu, então responsável pela direção da Coleção Universal de Música Folclórica. Em uma conferência intitulada "Minhas Memórias da UNESCO", proferida em Curitiba e publicada pela Pró-Música em 1967, Luiz Heitor relata: "Vejo-o entrando em meu escritório, pelo fim da tarde como o fazia habitualmente [...]. Confesso que às vezes via com certo constrangimento a chegada de Brăiloiu, porque ela marcava o fim das minhas atividades diárias e nem sempre estava ligada a assuntos de serviço. Quando estava era ainda pior [...]". Dulce Martins Lamas. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos depoimentos/estudos/ensaios de musicologia*. Rio de Janeiro: INM - FUNARTE, 1985, p. 37.

outras instituições, tais como o Museu Nacional e o Instituto de Cinema Educativo do Rio de Janeiro, a Discoteca Pública e a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, manifestando Luiz Heitor a esperança de que essas instituições providenciassem uma pessoa para transportar o equipamento e um técnico para realizar as gravações. Era intenção do pesquisador realizar a coleta de "música negra" durante 20 dias do mês de abril, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais; e a de "música cabocla", entre maio e junho, durante 40 dias, no Nordeste. Incluindo todas as despesas – tais como diárias para ele e um assistente, transporte, envio de discos pelo correio, pagamento de um secretário por quatro meses no Rio de Janeiro para auxiliar na organização do material coletado –, o projeto foi orçado em US$ 1.450,00 (mil quatrocentos e cinqüenta dólares), embora não deixasse de acenar, caso o projeto fosse bem sucedido, com a possibilidade do provimento de várias dessas despesas pelo governo brasileiro, através da Escola Nacional de Música, no futuro.

Foi somente em 16 de junho de 1942, dois dias depois de Luiz Heitor ter partido para Goiás, que Spivacke respondeu à carta de 11 de maio, em que era informado dos problemas com a liberação do equipamento de gravação na alfândega do Rio de Janeiro. Endereçava-a para a Rua dos Parecís, 5, Cosme Velho, e estava consternado com a notícia. Em relação às cópias dos discos, julgava mais prudente realizá-las na Escola Nacional de Música, e só depois enviar os originais para a *Library*, em razão dos riscos envolvidos no transporte marítimo em tempo de guerra. E informava ter à disposição discos virgens suficientes para a realização de duzentas cópias (ou seja, cem para a ENM e mais cem para a *Library*), que podiam ser enviados assim que necessário.

Em cópia de relatório de despesas endereçado à Divisão de Música da *Library of Congress*, datilografado e sem data, encontram-se lançamentos referentes ao período de 18 de agosto a 28 de setembro de 1942.[406] Nele consta o pagamento de 20$000 réis a um carregador pelo transporte de um gravador e duas caixas de discos, da alfândega para a Escola Nacional de Música. Um segundo lançamento dá conta da quantia de 30$000 réis paga a Manoel Rodriguez Alvarez pelo auxílio na liberação do material na alfândega. Embora não se possa determinar o dia preciso em que o equipamento foi liberado, já em 15 de setembro de 1942, Gilbert Chase (intitulando-se Assistente para Música Latino Americana) escrevia a William L. Schurz, Diretor Assistente [*Assistant Chief*, no original] da Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado, em

[406] Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM da UFRJ. [CPFMD 42]. Ver Anexo 3.11.

Washington D.C., comunicando que acabara de receber carta de Luiz Heitor com a informação de que as dificuldades com a alfândega brasileira estavam superadas e que não era mais necessária qualquer interferência do Departamento de Estado na questão.[407]

Nesse ponto, torna-se evidente uma discrepância no registro dos eventos. Segundo o relatório de despesas acima descrito, a liberação do equipamento pela alfândega ocorreu no período entre 18 de agosto e 28 de setembro de 1942. Ocorre que nosso pesquisador parte – e, nesse particular, várias fontes são coincidentes – para Goiânia em 14 de junho e retorna ao Rio de Janeiro em 1º de julho de 1942. Antes, portanto, da liberação do equipamento e dos discos. Essa situação sugere algumas hipóteses.

Em primeiro lugar, podemos aventar que foi utilizado, nessa viagem, o gravador RCA Victor, de propriedade da Escola Nacional de Música, que, como será visto adiante, foi muito mais utilizado que o *Presto* modelo K, cedido pela *Library*. Não obstante, em 13 de abril de 1943, Luiz Heitor endereça carta ao Sr. James B. Watson, na ocasião residindo em São Paulo, em resposta ao pedido de empréstimo do referido gravador *Presto K*, feito no dia 3 anterior.[408] Como é possível depreender da leitura de outra missiva, desta vez a Spivacke de 7 de janeiro de 1944, o pedido já havia sido feito por Watson, primeiramente à *Library*, posto que Spivacke já estava ciente do fato. Watson tencionava utilizar o gravador em pesquisas etnográficas entre os índios do Mato Grosso, mas foi vivamente desaconselhado por Luiz Heitor, por conta da sua fragilidade. Ele utilizara o aparelho em Goiânia no ano anterior e, por causa do transporte por caminhão de Leopoldo Bulhões até Goiânia, o gravador ficara com uma válvula inutilizada. E, embora a estrada estivesse em más condições, "deve ser muito melhor do que as que o Snr. vai percorrer em Mato Grosso".

Por outro lado, quando Luiz Heitor parte para realizar as gravações em Goiás, conforme o relatório de despesas para a *Library* anteriormente referido, não era só o gravador que tinha sido retido pela alfândega, mas também as caixas de discos. Para isso, contudo, a explicação está documentada. Nos arquivos da *American Folklife Center*, da *Library of Congress*, acha-se uma carta de nosso pesquisador de 26 de fevereiro de 1945 endereçada a B. A. Botkin, então no cargo de Diretor da Divisão de

---

407 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*. Ver Anexo 3.12.

408 *Idem.,* Ver Anexo 3.13.

Música da *Library*. Esclarecendo dúvidas, ele explica então que os discos da "coleção de Goiás" – aqueles de número 1 a 17 – que a instituição recebera, eram cópias, pois

> quando empreendemos a viagem [para Goiânia], levamos discos de propriedade da Escola uma vez que os da *Library* não haviam chegado a nosso poder; meses mais tarde é que as cópias foram feitas, mas essas cópias estão muito superiores aos originais, pois aquela foi a nossa primeira experiência e os discos originais, por questão de corte, ficaram muito longe de ser satisfatórios, tanto assim que para nosso uso, também fizemos tirar outras cópias.[409]

Assim sendo, parece certo, em primeiro lugar, que Luiz Heitor efetivamente usou discos emprestados pela Escola Nacional de Música para as gravações efetuadas em Goiás, em junho de 1942. Em segundo lugar, sem descartar a possibilidade de utilização do aparelho *RCA* pertencente a Escola Nacional de Música nessa incursão inicial, ao que tudo indica, o gravador *Presto K* cedido pela *Librar*y também foi levado para lá. O mais plausível, penso, é que possivelmente o aparelho foi retirado provisoriamente, graças à permissão temporária de três meses concedida pela alfândega, mencionada acima, para as gravações em Goiás e devolvido ao final da viagem. Em seguida, no período entre 18 de agosto e 28 de setembro de 1942, é que então ambos, gravador e discos, foram retirados definitivamente.[410]

3.2. As Condições de trabalho

Em 16 de novembro de 1944, B. A. Botkin, assinando como *Assistant in Charge* do *Archive of American Folk Songs*, envia carta para a residência de Luiz Heitor, Rua dos Parecís 5, Cosme Velho, Rio de Janeiro. Nela, a julgar pela qualidade do material recebido, Botkin observa que o equipamento cedido pela *Library* devia estar sendo usado sem a manutenção necessária, posto que "várias gravações contendo excelente material, que gostaríamos de editar, não vieram, no entanto, com o alto padrão de qualidade técnica requerida para os nossos álbuns."[411] A resposta ocorre em 26 de novembro, sendo recebida por Botkin em 7 de dezembro seguinte conforme carimbo da *Library*. Até aquele momento, segundo nosso pesquisador, haviam sido expedidos 67 discos, estando o envio de outros programados para breve. Com relação à falta de

---

409 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*. Redigida por Luiz Heitor em 26 de fevereiro de 1945 e recebida por B. A. Botkin, em 15 de março do mesmo ano, conforme carimbo de recebimento da *Library of Congress*. Ver Anexo 3.14.

410 Relatório de Despesas, já citado anteriormente. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. [CPFMD 42]. Ver Anexo 3.11.

411 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*. Ver Anexo 3.15.

qualidade técnica, esclarece, o problema independia do gravador *Presto*, pois, na verdade,

> eu tenho gravado todo esse material não com o gravador 'Presto' mas com uma máquina de qualidade muito inferior 'RCA Victor', portátil, pertencente à Escola Nacional de Música. E isso porque o gravador 'Presto' é para corrente com 60 ciclos, e em todos os lugares em que temos trabalhado, encontramos corrente de 50 ciclos. Só tenho 3 discos feitos com o gravador 'Presto', em Belo Horizonte. No Brasil, encontram-se ambos os tipos de corrente, e o gravador 'RCA Victor', apesar de muito inferior, apresenta a vantagem de poder adaptar-se às duas, mediante substituição do cilindro que impulsiona o prato rotativo. Na verdade, trabalhamos com o gravador 'RCA', muitas vezes em péssimas condições, produzindo ruídos parasitas que se encontram nos discos, etc. Mas o que fazer? Aliás, sob esse ponto de vista de técnica de gravação, penso que os melhores discos são os últimos 100, da coleta em Minas Gerais, que ainda não foram enviados.[412]

Pouco mais de dois meses depois, em 4 de fevereiro de 1945, Luiz Heitor torna a dirigir-se a Botkin:

> ainda em referência à má qualidade de alguns discos de minhas coleções precedentemente enviadas, peço verificar que não estão todos assim. Houve várias avarias na máquina gravadora, que produziram ruídos parasitas, mas que depois foram reparadas, sendo os discos de numeração mais alta bastante bons, e melhores ainda, os de Minas Gerais que agora estão sendo enviados para aí.[413]

Alguns dias depois, em 8 de fevereiro, no entanto, Botkin voltava a queixar-se da qualidade. Ele notava que

> as vozes estão freqüentemente perto demais do microfone, fazendo com que o acompanhamento fique muito tênue. É necessário que haja um balanceamento mais adequado entre a voz e acompanhamento. Algumas vezes existem distorções devido ao corte demasiadamente profundo, assim como excesso de graves. Sugerimos o uso de fones de ouvido durante a gravação; assim, o corte pode ser testado, assegurando-se que o sulco seja da espessura de um fio de cabelo.[414]

****

Como já sabemos, Luiz Heitor embarcou em Nova Iorque, em 4 de fevereiro de 1942, no transatlântico *SS Cantuária*, com chegada ao Rio de Janeiro prevista para o dia 28 do mesmo mês. Na bagagem, acondicionados em três caixas, trazia o material relacionado acima. O gravador *Presto*, modelo *K*, um misto de gravador e toca-discos, possuía um amplificador a válvulas, dois braços articulados munidos de agulha em suas

412 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*. Ver Anexo 3.16.

413 *Idem*., Ver Anexo 3.17.

414 *Idem*., Ver Anexo 3.18.

extremidades e um prato onde se posicionava o disco.[415] Um dos braços era projetado especificamente para gravar e o outro apenas para reproduzir.[416] Na aparência, o aparelho assemelhava-se a um toca discos portátil, com dois braços. Completava o conjunto, um alto-falante embutido numa caixa acústica, que a julgar pela forma e pelas presilhas, ajustava-se à parte superior do aparelho como tampa, para proteção dos delicados braços articulados.

Resumidamente, o processo de gravação ocorria da seguinte maneira: o som captado pelo microfone (o aparelho possuía apenas um canal e um microfone) era amplificado por um circuito valvulado e transformado em pulsos elétricos, que acionavam uma agulha cortadora posicionada na extremidade do braço de gravação, que, por sua vez, *picotava* o disco virgem. Este girava a uma velocidade constante, que podia ser pré-determinada para 78 ou 33 e 1/3 rotações por minuto.

A descrição resumida do funcionamento deste aparelho, já deixa intuir, penso, as complicações decorrentes do sistema. Primeiramente, o gravador devia ser posicionado rigorosamente na horizontal (e, por esta razão, precisava como acessório de um nível, decerto semelhante a um "nível de bolha" utilizado na construção civil), para que o braço gravador não pendesse para nenhum lado durante o processo de corte. Em seguida, havia o problema da profundidade de corte do sulco, que podia ser regulada por meio de uma mola situada no referido braço. Se o disco fosse cortado com demasiada profundidade, provocava distorções no registro sonoro, além de desgastar prematuramente a agulha, inutilizando-a. Se pelo contrário, o corte fosse superficial, além das já referidas distorções, quando o disco fosse reproduzido, a agulha do braço reprodutor ficava sujeita a derrapar para fora do sulco, inviabilizando a reprodução. Durante o processo de gravação, o corte da agulha sobre o disco produzia *fios* ou poeira de acetato, que podiam, apesar de um dispositivo para coletá-los no centro do prato, enredar-se na agulha e travá-la.[417] Neste sentido, o manual de instrução do aparelho recomendava vigilância constante e o uso de uma escova, que tal como o *nível de bolha* era fornecida como acessório.[418] Possuindo apenas um canal e um microfone era fácil,

---

415 Laboratóriode Etnomusicologia da EM/UFRJ. [RSMD 11]. Ver Anexo 3.19.

416 *Idem*. Ver o item n. 6 da figura "A" na página 1 do manual de instruções do gravador *Presto K*, assim como o item n. 1 da figura "B". Ver Anexos 3.20 e 3.21, respectivamente.

417 Laboratóriode Etnomusicologia da EM/UFRJ. [RSMD 11]. Ver Anexo 3.21.

418 Claudio Fragata Lopes, em *O Último sonho de Mário de Andrade***,** relata que Benedito Pacheco, técnico de gravação integrante da Missão de Pesquisas Folclóricas enviada ao norte em 1938 por Mário de Andrade, resolveu o problema adaptando um cano de aspirador de pó ao braço gravador e

durante o processo de gravação, perder o acompanhamento em detrimento da melodia, ou vice-versa. Esse receio era partilhado também por Alan Lomax. Nas "Instruções para a Coleta de Discos de Música Folclórica Brasileira" organizadas por esse pesquisador e constante da primeira publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, do quesito "Técnica," item n. 6, consta: "Gravar as diferentes partes polifônicas ou instrumentais separadamente, a fim de permitir a sua fiel transcrição. Para esse fim aproximar do microfone um cantor ou instrumentista, enquanto os outros estão mais longe".[419] Na página 23 da mesma publicação, as igualmente intituladas "Instruções para a Coleta de Discos de Música Folclórica Brasileira," elaboradas por Luiz Heitor, registram no item 18:

> Ao gravar conjuntos instrumentais ou vocais, fazer ouvir separadamente cada uma das partes a fim de permitir, mais tarde, a sua fiel transcrição. Para esse fim aproximar sucessivamente do microfone cada um dos instrumentistas ou cantores, deixando os restantes mais afastados do que ordinariamente.[420]

Esses procedimentos, como se pode depreender da leitura das cartas de 16 e 26 de novembro de 1944, assim como daquelas de 4 e 8 de fevereiro de 1945, anteriormente citadas, deixavam com freqüencia de serem realizados, possivelmente devido ao cronograma e orçamento apertados, à falta de material ou condições técnicas deficientes. O aparelho também era bastante afetado pelas condições de transporte. Solavancos, impactos e trepidações eram passíveis de danificar válvulas e desalinhar os braços de gravação e reprodução, assim como o posicionamento do motor. Em relação à corrente elétrica, na terceira página do manual de instruções do *Presto*, um trecho em negrito adverte que o gravador funcionava em corrente alternada, e que conectá-lo a uma fonte de corrente contínua, "danificaria instantaneamente a máquina". Através dos relatos das expedições de Luiz Heitor, sabemos que havia disparidade de voltagens, tipos de corrente e ciclagem disponíveis. A já citada carta a James B. Watson enviada em 13 de abril de 1943, como resposta ao pedido de empréstimo do *Presto K*, é mais esclarecedora quanto às dificuldades envolvidas na utilização do aparelho. Ao saber que o aparelho seria utilizado entre os índios do Mato Grosso e não na cidade de São Paulo, Luiz Heitor pede encarecidamente a Watson que não tome suas considerações como

---

invertendo a rotação do prato giratório do sofisticado *Presto* por eles utilizado. Disponível em: http://galileu globo.com/edic/104/con_mario1.htm. Acesso em: 04/10/2010.

419 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas de Folclore Nacional*. Centro de Pesquisas Folclóricas, Rio de Janeiro: Universidade do Brasil. Publicação n. 1, 1944, p. 19. Ver Anexo 3.22.

420 *Ibid*., p. 23. Ver Anexo 3.23.

expressão de má-vontade para emprestá-lo, mas observa que a experiência de sua excursão ao Norte ensinara-lhe que, nessas condições, "é sempre mais prudente trabalhar com 2 gravadores", sendo um regulado para 50 e outro para 60 ciclos. Ademais, tinha receio de que as duras condições impostas pela expedição não fossem suportadas por tão delicado aparelho e lembrava que o peso do gravador ultrapassava 50 quilos, sendo necessário, não obstante, transportá-lo com delicadeza "devido às válvulas e filtros elétricos em seu interior". Funcionando somente com corrente alternada de 120 volts e 60 ciclos, o uso de baterias não se mostrava viável, pois esgotavam-se rapidamente. Para Heloisa Alberto Torres, Diretora do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, em 21 de setembro de 1943, que também intermediava o pedido de Watson, Luiz Heitor desaconselhava igualmente o uso de condensador de pilhas "a ser usado com conversor de corrente. O consumo de força é tal, que as baterias ficam esgotadas ao fim de uns pares de discos".[421] Isso significa dizer que, para utilizá-lo em localidades sem fornecimento adequado de energia elétrica, tornava-se necessário o uso de um gerador de eletricidade, ainda mais pesado e que necessitava de combustível a ser igualmente transportado. Além dos cuidados com os solavancos no transporte, Luiz Heitor acrescenta os possíveis danos causados pela umidade, pois "a caixa em que está acondicionado não foi preparada par esses testes excepcionais de resistência".[422] Mais tarde, em 7 de janeiro de 1944, ainda preocupado de haver passado uma impressão de má-vontade no episódio por ele intitulado de *Watson Affair*, o pesquisador escreve para Harold Spivacke, na Divisão de Música da *Library*, para reiterar que nunca se recusara a emprestar o gravador e que tivera mesmo a intenção de emprestar discos e agulhas pertencentes à Escola Nacional de Música, já que, nessa ocasião, tais itens haviam se esgotado e ainda não havia chegado a reposição da *Library*. Watson não usara o gravador, afirma Luiz Heitor, porque não quisera, e não quisera por que

> como eu havia previsto, era impossível utilizar esta máquina nas condições nas quais decorreriam a sua pesquisa. Você sabe muito bem, meu caro Spivacke, que o 'Presto' que você me emprestou, não é o tipo de gravador adequado para propósitos etnográficos.[423]

Spivacke responde em 29 de janeiro de 1944, desculpando-se por haver aborrecido com "semelhante assunto", em relação ao qual, reconhece, estava sendo "muito otimista quanto a suas possibilidades". No dia seguinte, no entanto, escreve outra missiva a Luiz

---

421 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congres*. Ver Anexo 3.24.

422 *Idem*. Anexo 3.13.

423 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*. Ver Anexo 3.25.

Heitor, endereçada a sua residência, na qual volta a pedir encarecidamente que este não se preocupe mais com o *Watson Affair*, mas declara-se surpreso de saber que o *Presto* não fosse considerado adequado para fins etnográficos.

> Nós estamos atualmente usando esta máquina na África e nos Mares do Sul, com grande sucesso. Talvez você não tenha entendido nossas instruções no sentido de tentar obter no Brasil um conversor que possibilitasse operá-lo sem fornecimento de corrente elétrica. Nós não o suprimos com isso, naquela ocasião, porque achamos que você poderia obtê-lo sem dificuldade no Brasil.[424]

Ao contrário, as já mencionadas cartas a Watson e à Diretora do Museu Nacional, deixam perceber que Luiz Heitor entendera perfeitamente as instruções, e que a tentativa de utilização de baterias – pelo menos, aquelas disponíveis no comércio daquela época – mostrara-se inviável. Seja como for, uma carta posterior a Duncan Emerich, então diretor do *Archive of American Folk Song*, da Divisão de Música da *Library*, de 9 de abril de 1946, deixa claro que, de maneira sucinta, o *Presto K* tinha sido de muito pouca utilidade. Para dar continuidade ao projeto de coleta de discos, em parceria com a *Library*, nos moldes do que havia sido realizado de 1942 a 1944, como Harold Spivacke sugerira, Luiz Heitor enumerava diversas condições, entre elas, a

> remessa de máquina de gravação e demais equipamentos, adaptado às condições de corrente elétrica usual no Brasil, pois o atual Presto Recorder Machine, em nosso poder, ainda não pôde ser utilizado, devido a funcionar com corrente de 60 ciclos, quando o padrão é de 50. Devolveríamos todo o material atualmente em nosso poder, para receber outro, de mais utilidade.[425]

Apesar disso, em janeiro de 1946, esse gravador ainda foi levado na expedição ao Rio Grande do Sul, juntamente com o de marca RCA Victor que pertencia à Escola Nacional de Música. E somente em 20 de janeiro de 1948 foi embarcado a bordo do *SS Moore Mc Oak*, no Rio de Janeiro, juntamente com todo o restante equipamento emprestado pela *Library*, com destino a Nova Iorque, de onde seguiu para a *Library of Congress*, em Washington.

Com apenas 17 quilos – ou seja, com bem menos da metade do peso de seu semelhante – foi assim o *RCA Victor* modelo MI-12702, apesar, ao que tudo indica, de qualidade inferior, que arcou com a tarefa de registrar a quase totalidade das coletas realizadas nas quatro expedições de campo realizadas por Luiz Heitor. Tratava-se de aparelho similar, baseado nos mesmos princípios operacionais. Possuía igualmente dois braços articulados, um para a gravação, munido de agulha especial para corte

---

424 *Idem*. Ver Anexo 3.26.

425 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*. Ver Anexo 3.27.

posicionada em sua extremidade, e o outro apenas para reprodução, equipado com agulha diferente. Quanto às agulhas de corte, o folheto de especificações do aparelho informa que podiam ser de aço ou de safira.[426] As primeiras eram "satisfatoriamente utilizáveis" por aproximadamente quinze minutos de gravação, devendo então ser descartadas. As de safira tinham uma durabilidade de aproximadamente doze horas, apresentando a vantagem adicional de serem reutilizáveis, após o retorno ao fabricante para afiação. Em adição, as gravações realizadas com esse tipo de agulha, esclarece igualmente o folheto, tendem a apresentar menor ruído de fundo do que as produzidas com agulhas de aço. O *RCA* era fornecido regulado para uma corrente de 220 volts e 50 ciclos, mas dispunha de chave comutadora para funcionar também com 110 volts, enquanto a adaptação de outra polia sobre o eixo do motor tornava-o capaz de lidar com freqüência de 60 ciclos. Nesse caso, adverte o folheto de instruções, é possível que haja necessidade de um reposicionamento do motor em relação ao prato toca-discos, mas a regulagem, como sugere a seção "Ajustes" do folheto, não era simples e levava algum tempo. Aí se encontra um dos motivos, penso, da determinação de Luiz Heitor para transportar também o pesado e pouco utilizável *Presto K* nas expedições. Afinal, como dissera a Watson, era "sempre mais prudente viajar com dois gravadores, um regulado para corrente de 50 ciclos e outro para 60 ciclos."[427] Anteriormente, no entanto, em 15 de janeiro de 1943, antes de partir para o Nordeste, Luiz Heitor escrevera para Harold Spivacke dizendo que levava o gravador *RCA* da Escola Nacional de Música e não o *Presto K*. Preferia, continua,

> levar comigo este aparelho porque ele opera em 120 ou 220 volts; com 50 ou 60 ciclos. Não é um gravador tão bom como o *Presto* que você nos emprestou; mas é mais utilizável em um país onde o fornecimento de energia elétrica apresenta tanta variação de uma cidade para outra.[428]

Um rápido exame do diário da viagem ao Ceará – pequena caderneta espiralada, manuscrita, que se encontra nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ – deixa vislumbrar a *odisséia* por que passou por causa dessa decisão. Em 18 de janeiro de 1943, já em Fortaleza, pretendendo seguir para Itapipoca a fim de realizar gravações naquela localidade, Luiz Heitor foi informado que lá o fornecimento de energia era em corrente contínua e não alternada.[429] Encontrado em casa comercial em Fortaleza um

---

426 Arquivos do Laboratóriode Etnomusicologia da UFRJ. [CPFMD 19]. Ver Anexo 3.28.

427 Carta obtida através da *American Folklife Center*, da *Library of Congress*. Ver Anexo 3.13.

428 *Idem*. Ver Anexo 3.29. A carta foi recebida em Washington no dia 25 do mesmo mês.

429 Devemos relembrar que, conforme exposto anteriormente neste capítulo, havia uma advertência impressa em negrito na terceira página do manual de instrução do gravador *Presto*, ressaltando que

conversor para transformar corrente contínua em alternada por um colaborador eventual chamado Fernando Pinto, este se vê obrigado a comprá-lo, pois a empresa se recusava a emprestá-lo. A *troupe* parte de Fortaleza, sem o artefato, às 14h e chega a seu destino às 21h, mas o conversor só veio a ser entregue dois dias depois, em 20 de janeiro. Realizam-se gravações nos dias 21 e 22, mas, na noite de sábado, 23 de janeiro, depois de gravar música instrumental com violino e cavaquinho, ao iniciar a gravação seguinte, "o gravador mostra-se defeituoso e nos regateia o som," sendo que "só terça-feira há trem para Fortaleza". Partindo de Itapipoca no dia 26 de janeiro com o aparelho, Luiz Heitor chega a Fortaleza às 11h45m, levando-o para a Casa Victor às 13h30m, onde, conforme anota diligentemente em seu diário, foi informado que só no dia seguinte pela manhã "poderá ser conhecido o conserto de que necessita."[430] No dia 27, fica sabendo que é necessário substituir uma válvula eletrolítica e que apenas à noite o técnico poderá fazer o conserto. Na mesma página do diário, escreve: "Só sexta-feira poderei ir para Itapipoca". Um dia depois, é informado que "só amanhã de manhã estará pronto o gravador" e, finalmente, na sexta-feira, 29 de janeiro, após haver constatado que "está pronto e funcionando perfeitamente bem o gravador", parte Luiz Heitor para Itapipoca às 14h, onde à noite retoma os trabalhos gravando o cego Raimundo Marçal dos Santos. No entanto, "havendo novamente deixado de funcionar o nosso gravador, resolvemos regressar a Fortaleza na madrugada seguinte", muito embora em Itapipoca ainda pretendesse fazer oito gravações, que enumera. No sábado, de volta a Fortaleza, depois do almoço, retorna à Casa Victor com o aparelho. Esta, contudo,

> se achava fechada por ser sábado à tarde. À vista disto procuramos diretamente o seu técnico em sua residência. O Sr Clóvis Meton verificou que o condensador eletrolítico colocado na véspera, havia queimado. Telegrafo para [ilegível] na RCA do Rio pedindo um sobressalente; mas autorizo o Sr Meton a colocar no aparelho uma das peças existentes em estoque em Fortaleza, embora de encaixe diferente do existente no chassi.[431]

Na segunda-feira, 1º de fevereiro, Luiz Heitor passa na Casa Victor para certificar-se que "o gravador ficará pronto amanhã" e, no dia seguinte, leva o aparelho consertado para o *Ideal Club*, ainda em Fortaleza, para realizar algumas gravações. Às 14h iniciam-se os registros com o cego Ferreirinha e companheiros, mas às 15h30m,

---

este funcionava em corrente alternada [tal como o *RCA Victor*] e que conectá-lo a uma corrente contínua, danificaria instantaneamente o aparelho.

430 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Diário de viagem ao Ceará. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Ver Anexo 3.30.

431 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Diário de viagem ao Ceará. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Ver Anexo 3.31.

"notamos um defeito no aparelho que está produzindo uma espécie de assobio". Mais tarde, "cedendo esse defeito, pudemos concluir a gravação do dia". Em 3 de fevereiro, uma quarta-feira, Antônio Lima não apareceu para gravar segundo o combinado, mas, à tarde, comparecendo Virgílio Batista e Antônio Augusto Ribeiro,

> nada [pudemos] gravar porque se acentuou o defeito constatado na véspera, consistindo em forte roncar sempre que o aparelho está ligado. Levando-o à oficina, o Sr. Clóvis Meton descobre que há um fio partido na extremidade da linha do microfone. Conserta esta extensão. À noite assistimos ao Maracatú que gravaremos no próximo domingo.[432]

Em 4 de fevereiro, o pesquisador registra apenas que "o gravador funcionou normalmente", o que segue ocorrendo nas gravações seguintes. No dia 7, Luiz Heitor chegou a gravar 31 cantigas em "excelentes condições" na sede do *Maracatu* do clube *Az de Ouro*, ainda em Fortaleza. No dia seguinte, levou o gravador para o *Ideal Club*, onde realizou mais registros. Tendo completado, assim, a gravação de 51 discos, resolveu suspendê-las "temporariamente [...] para destinar os 24 [discos] restantes aos folguedos do Fandango, Congo e Cana Verde".

Esse relato, extraído a título de exemplo dos diários de Luiz Heitor no Ceará, quando somado ao exame dos registros de despesas e das notas fiscais dos reparos, evidencia os obstáculos que o pesquisador de folclore enfrentava no dia a dia das viagens.[433] Em primeiro lugar, também o gravador *RCA* utilizava o mesmo delicado e problemático mecanismo de registro sonoro, cortando sulcos nos discos por meio de uma agulha móvel, rigorosa e precisamente posicionada numa cabeça de corte magnética. A reposição, após quinze minutos de gravação no caso de utilização de agulhas de aço, assim como, após cada substituição, o ajuste das agulhas e a regulagem necessária da profundidade de corte constituíam tarefas que exigiam habilidade e consumiam tempo.[434] Além disso, frágeis e sujeitos a condições de transporte e

---

432 *Idem*. Ver Anexo 3.32.

433 Os diários das viagens a Goiás, Ceará e Minas Gerais, pequenas cadernetas espiraladas manuscritas por Luiz Heitor, foram encontrados em uma gaveta do "Arquivo Fotográfico" do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, sediado na Escola de Música, da mesma universidade. Embora também conste nesses diários e em outros documentos dispersos, registros de diversas despesas, neste mesmo arquivo, encontra-se um pequeno caderno igualmente manuscrito por nosso pesquisador, com o título "Coleta Folclórica. Despesas por conta da Library of Congress," onde grande parte destas, foram reunidas. As notas fiscais de reparos do gravador *RCA Victor* [CPFMD 23 a 31] encontram-se, no mesmo Laboratório, catalogadas em fichários elaborados por Cecília de Mendonça. Ver Anexo 3.33.

434 O manual de instruções do *RCA* aconselhava, no segundo item da página 2, a utilização de um disco só para testes, no qual gravar-se-ia um pequeno trecho para verificar a profundidade do sulco, cada vez que a agulha fosse substituída. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. [CPFMD 19]. Ver Anexo 3.34.

utilização desfavoráveis, os aparelhos apresentavam constantemente defeitos que os tornavam inoperantes, muitas vezes em locais ermos, onde não havia oficinas especializadas ou peças de reposição. Não obstante, esse mecanismo eletro-mecânico de registro fonográfico representava o melhor da tecnologia de gravação disponível na época.

Em fevereiro de 1938, Mário de Andrade, ainda na direção do Departamento de Cultura de São Paulo, enviou para o Norte e o Nordeste, a Missão de Pesquisas Folclóricas. Da verba de sessenta contos de réis concedida pela Câmara Municipal de São Paulo ao Departamento de Cultura para financiar a expedição, trinta e cinco contos foram gastos com a compra de equipamento de gravação *de ponta*, que, segundo Flávia Camargo Toni, constava de:

> 1 gravador Presto Recording Corporation modelo MR6 DE;
> 1 *pick-up* para o gravador;
> 1 amplificador da mesma marca, modelo EU7;
> 1 pré-amplificador Presto modelo ERA;
> 2 microfones dinâmicos Presto;
> 2 cabos e 1 tripé para os mesmos;
> 1 par de fones de ouvido.
>
> Além disso, levavam:
>
> 14 válvulas sobressalentes;
> 1 motor gerador de corrente de 110 volts;
> 2 silenciosos;
> 1 sobressalente de motor [não especificado se do gerador ou do aparelho de gravação];
> 50 caixas de agulhas para reprodução;
> 17 agulhas de safira;
> 2 carvões para o motor;
> 82 discos grandes;
> 54 médios;
> 101 discos pequenos.[435]

Carta de Oneyda Alvarenga a Mário de Andrade de 13 de setembro de 1939, segundo a mesma autora, fornecia mais alguns detalhes. O gravador possuía um prato de 16 polegadas e que vinha equipado com 2 motores: um para 38 e outro para 78 rotações.[436] No catálogo do Espaço Expositivo Permanente da Missão de Pesquisas Folclóricas, sediado no Centro Cultural de São Paulo[437], percebe-se que o aparelho de gravação possuía, além do braço de gravação, um braço de reprodução, uma faixa estroboscópica para a regulagem de rotação, na lateral do prato, e permitia a utilização

---

435 Flavia Camargo Toni. Missão: As Pesquisas Folclóricas. In. *Mário de Andrade. Missão de Pesquisas Folclóricas,* 2006, p. 80.

436 Segundo Flávia C. Toni, esta carta se encontra no Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

437 Ver p. 35. Do catálogo não consta editora nem ano de publicação.

simultânea de dois microfones durante a gravação, o que fazia dele uma aparelhagem muito mais sofisticada que o *Presto K* cedido posteriormente pela *Library* a Luiz Heitor.[438] Em 5 de agosto de 1938, logo após o retorno da Missão de Pesquisas Folclóricas, Oneyda Alvarenga escreve de São Paulo para Mário de Andrade, já então no Rio de Janeiro:

> Estive ouvindo ontem alguns fonogramas colhidos pela missão. Estão ótimos. Ótimos como registro, ótimos como qualidade musical e folclórica. Há coisas de uma beleza admirável. Certos cantos da pajelança e de catimbó, são absolutamente de desacatar. Os últimos filmes revelados são também muito bons. Podemos dizer, de cabeça bem alta que colhemos material de primeiríssima qualidade.[439]

Os assim denominados *discos de acetato*, diferentemente dos de vinil, com os quais eram freqüentemente confundidos em razão da aparência similar, eram graváveis. O acetato é uma combinação química do ácido acético com outros elementos. No caso do disco para gravação, refere-se à fina camada de acetato de celulose, ou nitro-celulose, espécie de verniz celulósico que era aplicado sobre um disco de base. Este, com a função apenas de suporte, podia ser de diversos materiais.[440] Os discos usados pela indústria fonográfica como parte do processo para a obtenção de uma matriz, visando à produção em série de discos de vinil, mais conhecidos como LPs, eram usualmente de alumínio, cobertos com uma camada de acetato celulósico. E atente-se para o fato de que, nesses discos graváveis, também utilizados pelos pesquisadores, o registro dos sons ocorria apenas nessa fina camada que recobria o disco de base. Daí a necessidade da delicada regulagem da profundidade de corte da agulha da cabeça gravadora. Cortes demasiadamente profundos atravessavam o acetato e atingiam a superfície do disco de base, acarretando distorções sonoras e desgaste prematuro das agulhas. A pouca durabilidade também era outro problema do disco de acetato, posto que em alguns casos, dependendo do equipamento de reprodução utilizado, a gravação podia ficar inutilizável entre 5 a 20 escutas. Com o decorrer do tempo, a camada de

---

438 Este recurso tornava significativamente mais fácil resolver, por exemplo, o problemático equilíbrio de nível sonoro entre melodia e acompanhamento, enfrentado mais tarde por Luiz Heitor, com seu *PrestoK* ou *RCA Victor* de um só microfone.

439 Oneyda Alvarenga. *Cartas. Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 140.

440 Em 30 dezembro de 1942, Luiz Heitor anota em seu diário de viagem ao Ceará, que Eurico Nogueira França, iniciando a sua longa trajetória que o conduziria àquele Estado, partiu do Rio de janeiro às 6 horas da manhã, "conduzindo o aparelho gravador, 75 discos virgens de alumínio e um volume de discos de papelão." Em 14 de fevereiro de 1943, durante as gravações realizadas em Fortaleza, Luiz Heitor anota em seu diário; "Pela manhã, gravamos em discos de papelão músicas de Camillo Barrozo, que lhe oferecemos". Diário de viagem ao Ceará. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ.

acetato tendia também a desagregar-se, desprendendo-se na forma de um fino pó branco abrasivo que, aumentando o atrito da agulha durante a escuta, acelerava o desgaste do material gravado. A solução paliativa adotada era fazer duplicatas para a escuta e o estudo. Mas como visto, tais cópias acarretavam desgaste do registro original e, por sua vez, tampouco eram duráveis.

Em 20 de abril de 1939, Oneyda Alvarenga escreve para Mário de Andrade, ainda residindo no Rio de Janeiro, após sua saída da direção do Departamento de Cultura paulista, para relatar a conferência de Harold Spivacke a que assistira. Ele fazia uso de discos de alumínio revestidos de acetato "tais como os nossos" para o registro de material folclórico, mas ficara surpresa por não ter notado referência alguma à feitura de "matrizes." Escrevera então a Spivacke a fim de indagar como faziam para "estudar esse material e para dá-los ao público, sem arruinar os documentos." Usaria a *Library of Congress*

> o processo de colocar o disco original num fonógrafo para que o gravador o registrasse de novo, embora esse processo tivesse o inconveniente de registrar cada vez mais o ruído da agulha? Recebi nesse momento a resposta de Spivacke da qual lhe mando cópia: o processo adotado é esse mesmo porque eles também não têm verba (!) que permita a matrização.[441]

De "interesse imediato" para Oneyda era o esclarecimento do chefe da Divisão de Música da *Library* que eles também usavam discos *Presto* para a grande maioria das gravações, não permitindo, no momento, a escuta dos originais, mas, sim, a de duplicatas, confeccionadas por meio da regravação de alguns. Spivacke chamava ainda a atenção para o fato de que a *Library* possuía até então dez ou quinze mil canções folclóricas americanas gravadas em disco, sendo por essa razão impossível realizar prensagens permanentes desses registros. A intenção da *Library*, prosseguia, era realizar a matrização e prensagem apenas de algumas amostras. Os demais discos eram duplicados, esclarece ele para Oneyda, "da maneira descrita em sua carta", ou seja, regravando-os através de um fonógrafo. "Caso uma gravação se torne muito popular, nós, é claro, tentaremos realizar prensagens". Spivacke prosseguia observando que ambas as instituições, ou seja, a Discoteca Pública de São Paulo e a *Library of Congress* padeciam do mesmo problema, a falta de recursos. Nos Estados Unidos,

> nós não temos nem *staff* nem equipamento suficiente para satisfazer a demanda do público por nossas gravações. Atualmente elas não estão disponíveis para o público. Apenas em casos especiais, fazemos cópias para

441 Oneyda Alvarenga. *Cartas. Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 202.

> acadêmicos ou para outras instituições. Até possuirmos os recursos necessários, no entanto, seremos afortunados se conseguirmos utilizar a aparelhagem de outros departamentos governamentais aqui em Washington.[442]

A *matrização* à qual se referiam Oneyda e Spivacke era efetivamente um processo complexo e dispendioso, exigindo um maquinário que usualmente apenas as indústrias fonográficas eram capazes de manter. Resumidamente, ocorria da seguinte forma: um disco de alumínio recoberto com o acetato (verniz celulósico), contendo a gravação, era mergulhado em um banho galvanoplástico, no qual uma película de prata aderia à superfície do acetato para torná-la condutora de carga elétrica.[443] Seguiam-se outros banhos de galvanização em série, através dos quais se obtinha um disco *original*, em alto-relevo, um disco *madre*, em baixo-relevo, e finalmente o disco *matriz*, metalizado e novamente em alto-relevo, destinado a estampar o vinil, que era depositado num molde aquecido a temperaturas que variavam entre 150º e 180º C.

Evidentemente, os problemas concernentes à preservação e durabilidade dos registros obtidos nas coletas de campo, apontados por Oneyda e Spivacke, foram enfrentados também, posteriormente, por Luiz Heitor. Recorde-se ainda que o acordo com a *Library* previa o retorno das gravações originais para aquela instituição, ficando a Escola Nacional de Música apenas com as cópias, que, como tais, costumam ser de qualidade inferior ao original. A duplicata seria então uma cópia de uma cópia, com todos os inconvenientes apontados por Oneyda Alvarenga na carta a Mário de Andrade anteriormente exposta. Na primeira publicação do então recém-inaugurado Centro de Pesquisas Folclóricas, datada de 1944, Luiz Heitor, ao discorrer sobre as suas finalidades e regulamentos, advertia no item VI:

> Os discos originais conservados no Centro de Pesquisas não serão dados para estudo aos alunos do curso ou outros pesquisadores. Os discos destinados ao estudo ou transcrição, serão cópias desses originais especialmente destinados a usura.[444]

Posteriormente, na publicação de 1959, referente à viagem de pesquisa ao Rio Grande do Sul, realizada em 1946, ao referir-se à "pequena fonoteca" conservada na Escola Nacional Música, ele acrescentava:

---

442 *Ibid*., p. 204.

443 Na galvanoplastia, uma camada de metal é depositada, através da eletrólise sobre um suporte metálico ou não. O objeto a ser metalizado, no caso, o disco de acetato com base de alumínio, é mergulhado numa solução contendo sais de prata. Uma corrente elétrica atravessa ambos e como são conectados de maneira a possuírem polaridades opostas, a prata é atraída para o acetato. As aplicações mais conhecidas da galvanização são a cromagem, a douração, niquelação, etc. Fonte: Enciclopédia Larousse Cultural. Rio de Janeiro: Universo Ltda, 1988, v. 14, p. 2693.

444 Azevedo, *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas...*, p. 16.

> A qualidade da maior parte das gravações deixa a desejar. Era fatal. Foram elas realizadas num período particularmente difícil, quando as restrições impostas pela guerra criavam sérios impedimentos à obtenção do material exigido para esse gênero de trabalho.[445]

Em 8 de dezembro de 1941, um dia após o bombardeamento de Pearl Harbour pelos japoneses, os Estados Unidos declararam guerra ao Japão. O alumínio, matéria-prima essencial na fabricação de armamentos e na indústria aeronáutica, começou a ser substituído pelo vidro na confecção de discos graváveis. Nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da Escola Nacional Música, encontra-se um folheto de propaganda de discos da marca "Audiodiscs", em que se assegurava aos usuários que, apesar da base de vidro, eles mantinham todas as qualidades dos discos de base de alumínio, tais como a uniformidade da camada de acetato, baixo ruído de fundo, durabilidade das agulhas e uma brilhante resposta de freqüências.[446]

Na mesma publicação mencionada,[447] Luiz Heitor ainda comentava:

> Hoje em dia, que o emprego do magnetofone tornou tão simples os trabalhos de campo, o uso dessa maquinaria anacrônica nos faz sorrir... Mas graças a ela foi possível reunir uma documentação que, de qualquer maneira, tem valor incalculável. Os discos então utilizados eram quase todos à base de vidro, demandando embalagem delicada. Ao regressar de uma expedição passávamos, às vezes, compridas semanas de agonia à espera da preciosa carga, pois naqueles dias o transporte marítimo era incerto e demorado. Quando chegava, o primeiro cuidado era verificar se um acidente qualquer, ou mesmo uma falha de embalagem, não havia invalidado tantos esforços, ocasionando a perda de um ou outro disco. Felizmente nunca houve danos graves a lamentar. O maior inimigo, como o de todas as coleções desse gênero, é o tempo, responsável pelo deterioramento progressivo do material empregado.[448]

---

445 *Relação dos Discos Gravados no Rio Grande do Sul*. Publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas. Escola Nacional de Música. Universidade do Brasil. 1959, p. 3.

446 Arquivo do Laboratório de Etnomusicologia, UFRJ. RSMD 07. Os discos eram fabricados nos EUA sob licença exclusiva da *Societé des Vernis Pyrolac*,da França.

447 *Relação dos Discos Gravados no Rio Grande do Sul*. Publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas. [Rio de Janeiro], Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1959, p. 3.

448 Luiz Heitor mencionava uma ferramenta, para ele, relativamente recente. Os gravadores magnéticos de fita, de uso doméstico, começaram a ser difundidos, a partir de 1950. O texto desta introdução foi escrito em 18 de março de 1959, em Paris. Não obstante, em 1947, o pesquisador norte-americano Alan Lomax, retornava ao Mississipi com um dos primeiros modelos de gravador magnético de fita de papel portátil, para realizar as primeiras gravações em alta-fidelidade, da musica dos serviços religiosos das igrejas do Delta e das canções de trabalho dos prisioneiros de *Parchman Farm*, a famosa penitenciária daquele Estado. Fonte: *Alan Lomax: Selected Writings. 1934-1997*. Ronald D. Cohen (ed.). New York, Taylor & Francis, 2005, p. 101. Ao mesmo tempo, na já citada carta enviada a B. A. Botkin, em 15 de março de 1945, Luiz Heitor pedia a este o obséquio de enviar cópias de seis discos que enviara para a *Library*, "cujas cópias arquivadas na Escola, estão em péssimas condições". Os discos em questão tinham sido gravados em janeiro e fevereiro de 1943, na viagem ao Ceará, o que significa dizer que, dependendo do uso e estocagem, podiam ficar praticamente inutilizados em cerca dois anos.

Em relação às embalagens, outro folheto de propaganda da firma *Audio Devices Incorporated* descrevia as embalagens de segurança feitas de papelão para o despacho de discos de vidro. Eram vendidas a US$ 2,50 para discos de 12" e US$ 3,00 para os de 16". Segundo o fabricante, a eficácia da embalagem era comprovada, mesmo em duras condições de transporte, tornando-a indispensável dado o caráter insubstituível de muitos dos discos embarcados.[449] Eficácia comprovada ou não, em 26 de fevereiro de 1945, na carta já mencionada a B. A. Botkin, então responsável pelo *Archive of American Folk Song* da *Library of Congress*, Luiz Heitor esclarecia algumas dúvidas em relação às cópias enviadas e dava conta de seu receio.

> Os da coleção de Minas Gerais (94 a 193) são cópias, pois os originais são discos com base de vidro, que tenho medo de expedir para aí. A razão pela qual os originais estão em discos de vidro é que recebemos dois caixotes de discos idênticos da *Library*, em 1943. Abrindo o primeiro, verifiquei, com satisfação, que continha discos de alumínio. Pensando que o segundo tivesse o mesmo conteúdo, despachei-o para Minas Gerais sem abri-lo, aproveitando o excelente acondicionamento que trazia. Qual não foi a minha surpresa, desagradável, ao retirar os discos, no interior, encontrando discos de vidro, em vez de alumínio! Felizmente, embora viajando com tal frágil carga, só tivemos um disco quebrado. Mas não tenho coragem de expedir para aí esses originais de vidro; sendo a considerar, também, que o acondicionamento exigido impediria a remessa pela mala diplomática da Embaixada, como fazemos habitualmente, à vista das restrições atuais da censura, que impedem a remessa de discos por via comum.[450]

Em 22 de outubro de 1949, havendo transferido suas atividades para a UNESCO, em Paris, Luiz Heitor responde a carta de Dulce Lamas, no Rio de Janeiro:

> penso que a D. Joanídia [então Diretora da Escola Nacional de Música] devia encomendar um aparelho gravador, em fio, ou em fita, para o Centro de Pesquisas Folclóricas, isso sim. Penso que vou escrever-lhe a esse respeito. O nosso RCA já está quase com a idade dos navios do Lloyd Brasileiro...[451]

Quase três anos mais tarde, em 28 de abril de 1952, perguntava a Dulce como ía o Centro de Pesquisas, se a máquina de gravação ainda existia, se D. Joanídia não pensava em "comprar material novo para nós" e se a umidade continuava "a afetar os discos, ou com a mudança de parede a coisa melhorou."[452] Pouco depois, em outra carta-resposta a Dulce, parabenizava-a pelo "electrofone" obtido pelo Centro de Pesquisas Folclóricas, argumentando no entanto que

---

449 Arquivo do Laboratório de Etnomusicologia, UFRJ. [RSMD 08]. Ver Anexo 3.35.

450 Carta obtida através da *American Folklife Center*, da *Library of Congress*. Ver Anexo 3.14.

451 Biblioteca Alberto Nepomuceno [BAN], Escola de Música/UFRJ. Correspondência Dulce Martins Lamas–Luiz Heitor Corrêa de Azevêdo. ADEM. AP/ALHCH/EM. P87/2.D4.

452 *Idem*. ADEM AP/ALHCH/EM P90 D2.

> era melhor que não fosse rádio e sim gravador, que é do que a Escola está precisando, pois há mais de dez anos que não conheço nenhum Conservatório que não tenha gravador. Já nem se trata de pesquisas de Folclore, mas do controle do trabalho dos alunos.[453]

3.3. Orçamentos & Custos

Nos já mencionados arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, encontra-se o projeto de Luiz Heitor, citado acima e intitulado *Project of Recording in Brazil*, com data de 22 de janeiro de 1942.[454] Presumivelmente destinado à Divisão de Música da *Library of Congress*, ele previa a realização de gravações de música folclórica durante 20 dias no Rio de Janeiro e Minas Gerais, no mês de abril, e durante 40 dias, nos meses de maio e junho, no Nordeste. O titular da cadeira de folclore havia calculado o custo total do projeto em US$ 1.450,00. US$ 300,00 correspondiam a diárias para duas pessoas durante os 60 dias – Luiz Heitor e um assistente, a US$ 2,50 por pessoa, incluídas hospedagem e alimentação. Os aluguéis de transporte pelo sertão, passagens ferroviárias e aérea (para Natal), além de traslados diversos somavam US$ 500,00. As gratificações aos cantadores, informantes, músicos e outros perfaziam US$ 200,00. O custo do envio de discos foram estimadas em US$ 100,00. Luiz Heitor havia previsto também, em função de suas obrigações em relação ao magistério na Escola Nacional de Música, a soma de US$ 200,00 para pagamento de um secretário por um período de quatro meses no Rio de Janeiro para auxiliá-lo na tarefa de organizar o material coletado. Mais US$ 25,50 para gastos pessoais de 20 a 30 de junho no Nordeste e US$ 125,00 para despesas de transporte referentes ao mesmo período. Entre os documentos obtidos através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*, encontra-se um projeto semelhante a este elaborado por nosso professor. Assinado por Alan Lomax, sem data, mantém praticamente os mesmos valores, itens e estruturação. Porém, onde Luiz Heitor pleiteava 200 discos virgens e 10 agulhas de gravação, Lomax estipulou a quantia de 420 discos e quinze agulhas. O pesquisador norte-americano manteve igualmente a diária de US$ 2,50 por pessoa, mas estendeu-a para três pessoas, ou seja, dois assistentes. Não há menção de pagamento para nenhum secretário pelo período de quatro meses, conforme desejava nosso catedrático, mas a soma final, "Grand Total for Brazilian Trip", anotada por Lomax, atingia a quantia de US$ 2.169,20

---

453 *Idem*. ADEM AP/ALHCH/EM P55 D2, com data de 20 de junho de 1952.

454 Pouco antes de sua partida para o Rio de Janeiro, em 4 de fevereiro do mesmo ano.

ou, em moeda brasileira, 44:468$600, quer dizer quarenta e quatro contos, 468 mil e seiscentos réis, contra os US$ 1.450,00 ou 29:725$000 réis propostos por Luiz Heitor no seu projeto.[455] No entanto, em carta já citada de 16 de junho de 1942 – portanto dois dias após a partida do pesquisador para Goiás, no dia 14 do mesmo mês – enviada a Luiz Heitor por Harold Spivacke, este afirma compreender a necessidade de viabilizar os fundos necessários para a realização das expedições e assegura que está tomando todas as providencias junto ao Departamento de Estado norte-americano no sentido de disponibilizar, através da Embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, a quantia de apenas US$ 1.070,00 ou, aplicando-se a taxa de conversão vigente no período, 21:935$500 réis para as despesas de campo. Para retirar o dinheiro da embaixada, bastava apresentar-se devidamente identificado e entregar um relatório com as despesas discriminadas. Mais adiante, o missivista acrescentava haver uma "pequena possibilidade" de efetuar pagamentos adiantados, posto que, os funcionários do Departamento de Estado, em Washington, não tinham colocado empecilho algum a isso. Ao diretor da Escola Nacional de Música, Sá Pereira, cerca de três semanas após seu retorno da viagem a Goiás, em 20 de julho de 1942, Luiz Heitor comunica que fora encarregado pela *Library of Congress* de realizar em terras brasileiras gravações de discos de música folclórica destinada aos arquivos da *American Folk Songs*, que pertenciam à Divisão de Música da biblioteca americana. Acrescentava o professor que trouxera, fornecido por essa instituição, um gravador *Presto*, 200 discos virgens,

> metade dos quais se destina a essa Biblioteca [refere-se à *Library*] e a outra metade, com cópias dos mesmos documentos, à nossa Escola. A Biblioteca do Congresso, fornecerá, outrossim, os recursos necessários ao custeio das expedições empreendidas para esse trabalho de coleta. No momento, segundo comunicação que recebi da Embaixada Americana, já se acha aberto para esse fim, e em meu nome, um crédito de 20:000$000 (vinte contos de réis).[456]

Esta quantia, como foi possível constatar nos documentos examinados, é a que mais se aproxima dos US$ 1.070,00 ou 21:935$500 réis mencionados por Spivacke em sua carta. Efetivamente, esse crédito também está anotado por Luiz Heitor, na primeira página da caderneta "Despesas por Conta da Library of Congress", logo após a data de 18 de agosto de 1942. Através de seu exame, verificou-se que em 4 de fevereiro do mesmo ano, o pesquisador havia pago 150$000 réis pela bagagem extra trazida a bordo

---

455 Fonte utilizada para conversão: IPEADATA. Tabela com os valores em mil-réis (até 10/1942) e em cruzeiros (desta data em diante). Menu "macroeconômico" nas subsecções: peridiocidade>mensal>temas>câmbio. "Taxa de câmbio - R$ / US$ - comercial - venda - média R$", "mensal." Disponível em: http://www.ipeadata.gov.br. Acesso em: 14/10/2010.

456 Arquivo do Laboratório de Etnomusicologia, UFRJ. [CPFC 28]. Ver Anexo 3.36.

do navio *SS Cantuária*, no qual retornara de Nova Iorque; em 18 de agosto utilizara 1:065$000 réis para as diárias da viagem a Goiás e recebido um adiantamento de 2:000$000 réis.[457] A soma dessas quantias, que atingia o valor de 3:215$000 réis, foi debitada do referido crédito de 20:000$000 réis, restando naquele momento, portanto, um saldo de 16:785$000 réis.[458] Deste saldo foram sendo subtraídas as despesas e acrescentadas as quantias sacadas por Luiz Heitor junto à Embaixada Americana no Rio de Janeiro referentes ao seu trabalho de pesquisa em Goiás, Ceará e Minas Gerais. No entanto, a natureza dos registros examinados, infelizmente, não nos permite determinar de maneira precisa, a quantia total dispendida pela *Library* para a realização das expedições. Os diários de viagem, onde inicialmente eram anotadas as despesas cotidianas, são descontinuados e a contabilidade realizada por Luiz Heitor é, para dizer o mínimo, um pouco confusa. A caderneta "Despesas por Conta da *Library*" é mais estruturada, deixando transparecer a intenção de produzir um registro organizado, uma transcrição melhorada dos lançamentos efetuados nos diários. Lançado o registro do crédito de 20:000$000 réis à esquerda, na coluna da direita passam a serem descontados os gastos referentes às viagens.[459] No entanto, como foi possível verificar, ocorre que, freqüentemente, existam disparidades entre datas e valores anotados nos diários, na caderneta e nas prestações de conta à Embaixada Americana no Rio de Janeiro, além de outros documentos. Além do mais, a partir de outubro de 1942, a moeda brasileira mudou para *cruzeiro*, passando 1$000 [mil] réis a valer um cruzeiro [Cr$ 1,00]. Na caderneta, encontramos depósitos registrados sem especificação de procedência, como por exemplo, o recebimento de Cr$ 9.000,00 cruzeiros na data de 23 de janeiro de 1943, retirado do Banco Frota Gentil, em Fortaleza; ou a soma de Cr$ 8.340,00 paga por "Mr. Brown" em 22 de dezembro de 1943.[460] A caderneta encerra as contas relativas às atividades ligadas à *Library* na data de 10 de abril de 1944, apresentando um saldo devedor de Cr$ 5. 823,70. Ao final da página, logo abaixo desta quantia, encontramos

---

457 O que indica que Spivacke conseguiu oficializar, junto ao Departamento de Estado norte-americano, a possibilidade de liberar pagamentos antecipadamente, conforme havia previsto em sua carta de 16 de junho de 1942 enviada a Luiz Heitor.

458 Arquivo do Laboratório de Etnomusicologia, UFRJ. Fichário "Arquivo fotográfico". Ver Anexo 3.37.

459 Diários. Ver Anexo 3.37.

460 Na Rua Floriano Peixoto nº 326, no centro de Fortaleza, foi fundada em 1893 a firma Frota & Gentil, que em 1917 passou a possuir uma seção bancária. Em 1931, transformou-se no Banco Frota & Gentil S. A., funcionando até 1960. Disponível em: http://www.ceara.pro.br/fortaleza/mas/dsc-floriano1.htm. Acesso em: 08/09/2010.

anotado em lápis azul, na caligrafia de Luiz Heitor: "Liquidada em 16-06-1944," sem mais indicações de que tipo de ajuste de contas foi feito posteriormente.[461]

Em 1942 estavam em vigor 14 salários mínimos diferenciados por regiões e sub-regiões do Brasil. Instituído por Getúlio Vargas através de decreto-lei em 1º de maio de 1940, passou a vigorar a partir de junho do mesmo ano. Seus valores, discriminados em uma tabela, variavam de 240$000 réis, para o de maior valor, no Distrito Federal, a 90$000 réis, para o de menor valor, no interior do Maranhão, Piauí e Rio Grande do Norte.[462] No Rio de Janeiro, onde vigorava o salário-mínimo de 240$000 réis, é possível, então, para melhor compreender esses valores, calcular que o crédito inicial concedido a Luiz Heitor na embaixada americana equivalia a 83,3 salários mínimos.

Embora ressalte a escassez de pesquisas realizadas especificamente sobre a temática no Rio de Janeiro do período em questão, Eulália Maria Lahmeyer Lobo não deixa de apresentar um estudo sobre o custo de vida no Rio de Janeiro, realizado pelo Ministério da Fazenda, no período compreendido entre 1912 e 1945, cuja coleta de dados era processada anualmente.[463] Foram tomados como base os gastos de uma família de sete pessoas "de padrão de vida alto." O cálculo do orçamento mensal considerou itens como: alimentação, aluguel de uma casa de "oito peças", vestuário, calçados, salário de duas criadas, combustível, luz, utensílios de casa, roupa de cama, medicamentos, móveis, despesa com educação dos filhos e lazer. O valor dos aluguéis, os salários dos empregados e o preço dos alimentos, pesquisados no final de cada mês, foram levantados em bairros como Ipanema, Copacabana, Urca, Jardim Botânico, Santa Tereza, Centro, Grajaú, Tijuca, Ramos e Penha. Despesas com educação incluíam mensalidades, taxas e material escolar; para o vestuário, foram consideradas as roupas e tecidos. Uma média ponderada foi utilizada então para o cálculo do orçamento mensal. Já em cruzeiros, uma família de sete pessoas dessa condição gastava então em 1942, por volta de:

---

461 Ver Anexo 3.38.

462 Ver: João Sabóia. *Salário Mínimo no Brasil: a experiência brasileira*. Porto Alegre LPM. Coleção Universidade Livre. 1985.

463 Eulália Maria Lahmeyer Lobo. *História do Rio de Janeiro; do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro, IBEMEC,1978, v. 2, p. 867.

Tabela nº 1		
Custo de Vida, Rio de Janeiro, 1942		
Item de Despesa	**Cr$**	**%**
Aluguel	810,00	24,0
Alimentação	1.223,90	36,3
Luz e combustível	191,00	5,7
Salário de 2 empregadas	480,00	14,2
Vestuário, móveis e utensílios	321,00	9,5
Roupa de cama e mesa	347,80	10,3
A. Total	3.373,70	100,0
B. Salário mínimo	240,00	7,1
C. Nº de salários (A/B)	14,1	

Fonte: Eulália Maria Lahmeyer Lobo. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro, IBEMEC,1978, v. 2, p. 902.

Verifica-se, dessa maneira, em primeiro lugar, que os vinte contos de réis, equivalentes a 83,3 salários mínimos após a conversão da moeda para cruzeiro, que Luiz Heitor teve à disposição na embaixada americana, para suas pesquisas folclóricas, equivaliam a menos de seis meses do orçamento doméstico de uma família de classe média alta no Rio de Janeiro da época. Em seguida, Eulália Lobo, tomando por base este estudo, afirma que durante a Segunda Guerra Mundial houve um expressivo aumento do custo de vida, que passou de Cr$ 2.415.80 para Cr$ 4.470.00.[464] No entanto este incremento, sustenta a autora, não pode ser integralmente aplicado ao caso da classe operária, que "não dependia na mesma proporção de alimentos, utensílios, roupas, sapatos importados", embora "as tendências a curto prazo [devam] ter sido as mesmas", ainda que "alguns ingredientes da dieta operária [tenham-se tornado] inacessíveis, como bacalhau e pão".[465]

Quanto às diárias envolvidas no projeto, conforme já exposto anteriormente, no início de 1942, Luiz Heitor havia calculado, e Lomax posteriormente manteve, o valor de US$ 2,50 por pessoa, incluídas despesas de hotel e alimentação. Aplicando-se a taxa de conversão do dólar de janeiro de 1942, US$ 1,00 = 20$500 réis, tem-se uma diária de 51$250 réis.[466] Não obstante, no relatório de despesas sem data, presumivelmente enviado para a Embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, dando conta de gastos realizados entre 4 de fevereiro e 2 de agosto de 1942, consta o lançamento de 1:065$000 réis gastos com a diária de 30$000 réis por pessoa, para Luiz Heitor e Eurico Nogueira

464 Ver tabela, no Anexo 3.39.

465 *Ibid*., p. 868.

466 Fonte utilizada para conversão: IPEADATA. Tabela com os valores em mil-réis (até 10/1942) e em cruzeiros (desta data em diante). Menu "macroeconômico" nas subsecções: peridiocidade>mensal>temas>câmbio. "Taxa de câmbio - R$ / US$ - comercial - venda - média R$", "mensal." Disponível em: http://www.ipeadata.gov.br. Acesso em: 14/10/2010.

França, por ocasião da viagem a Goiás de 14 de junho a 1º de julho.[467] Trata-se de uma diária modesta quando comparada aos 20$000 réis pagos a um carregador pelo transporte do equipamento de gravação do armazém de bagagens da alfândega do Rio de Janeiro para a ENM, anotados no dia 31 de agosto do mesmo ano; ou, ainda, aos 30$000 réis pagos ao senhor Manoel Rodriguez em 25 de setembro "por serviços prestados para o desembaraço alfandegário da máquina gravadora de discos."[468] Também modesta quando comparada ao preço da passagens de linhas de "auto-ônibus", tais como a de nº 77, linha *Circular da Penha-Praça Ramalho Ortigão*, a de nº 79, *Braz de Pina-Kosmos*, a da linha auxiliar S. 65 *Olaria-Porto de Maria Angú*, assim como vários outros trajetos de extensão semelhante na cidade do Rio de Janeiro, que, em junho de 1942, custavam $200 réis.[469]

Uma breve incursão pelos pagamentos efetuados por Luiz Heitor e registrados em sua caderneta de despesas por conta da *Library* será de alguma ajuda, penso, na tentativa de melhor compreender a relação entre esses valores. Assim é que, em 28 de setembro de 1942, no Rio de Janeiro, nosso catedrático registrou a despesa de 10$200 réis por 28 selos do correio. Cem "talas de papelão ondulado para acondicionamento dos discos" custaram Cr$ 18,00 em 3 de dezembro do mesmo ano. Em 29 de dezembro ainda do mesmo ano, "reparos e melhoramentos na caixa da máquina gravadora" saíram por Cr$ 70,00. No dia 30 do mesmo mês, Cr$ 10,00 foram pagos ao carregador de bagagens da Estação Pedro II, também no Rio de Janeiro. Ainda em dezembro, no dia 31, uma folha de papel de embrulho de tamanho suficiente para embalar 18 discos, custou Cr$ 1,50. Um carregador na estação ferroviária de Belo Horizonte foi pago com Cr$ 11,00, e o automóvel para o transporte da estação ao hotel custou Cr$ 15,00. Em 2 de janeiro de 1943, duas passagens para Pirapora foram compradas por Cr$ 145,00, enquanto, no dia 6 do mesmo mês, o carregador de bagagem nessa última cidade cobrou Cr$ 5,00. Em Itapipoca, próxima a Fortaleza, Luiz Heitor pagou, em 19 de janeiro desse mesmo ano, Cr$ 21,00 de gratificação aos cegos Cícero e Leitão e, no dia 20,

---

467 Esta soma encontra-se também, registrada na caderneta "Despesas por Conta da Library of Congress" anteriormente citada, na data de 18 de agosto de 1942, especificada como diária de 30:$000 trinta mil réis por pessoa, gastos por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Eurico Nogueira França durante a viagem a Goiás. Laboratório de Etnomusicologia, EM/UFRJ. [CPFMD 41].

468 As despesas de 31 de agosto e 25 de setembro de 1942 também estão anotadas por Luiz Heitor, na primeira página da caderneta "Despesas por Conta da Library of Congress," já citada. Arquivo do Laboratório de Etnomusicologia, UFRJ. Fichário *Arquivo fotográfico*.

469 Diário Oficial da União de 12/06/1942. Página 24. Seção 2. Disponível em: http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2359244/dou-seção-2-12-06-1942-pg-24. Acesso em: 07/09/2010.

apenas Cr$ 4,00 às mendigas Teresa Ferreira e Jovelita. O empregado da usina elétrica de Itapipoca recebeu Cr$ 10,00 no dia 21 desse mesmo mês e ano por serviços prestados no fornecimento de energia, sendo que, nesse dia ainda, o pesquisador gastou Cr$ 7,00 com "estampilhas para recibo dos cantadores." No dia 23, nosso professor pagou Cr$ 1,00 ao rabequista José Amancio de Souza e Cr$ 5,00 à dupla José Galeriano, "tocador de cavaquinho" e o mesmo José Amancio, desta vez, ao violino. O trio Amancio, Galeriano e José Minato, o "tocador de bombo," foi pago nesse mesmo dia com a gratificação de Cr$ 15,00.

Segundo Flávia Camargo Toni, em 15 de maio de 1938, Luís Saia, um dos integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas que Mário de Andrade, então como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, enviara para o Norte e Nordeste, expediu uma prestação de contas para Oneyda Alvarenga, chefe da Discoteca Pública do Estado.[470] O relatório abrangia de 9 a 13 de maio de 1938 e incluía as despesas realizadas nas cidades de Lagoa do Remígio, Areia e Lagoa Grande, na Paraíba. Embora não discrimine o registro diário das despesas, através de sua leitura, constata-se que, nesses cinco dias, Luís Saia pagou 15$000 réis ao "pessoal dos cocos" e a mesma quantia para "dois ouvintes." Os aboiadores, em número não discriminado, receberam 20$000 réis, e os cantadores de Bumba-Meu-Boi, 30$000. Gratificação de 15$000 réis foi paga ao "calunga do caminhão" e 4$900 réis foram gastos com "pinga pros cantadores."[471] Finalizando seu relatório, Saia dá conta da quantia de 5$000 réis pagos a um guia, em Água Grande, e outros 5$000 pagos pela "visita ao ensaio da Barca e caboclinho." Embora não coincidisse com os valores lançados, a soma dessas despesas alcançava a quantia de 114$900 réis. Flávia Toni ainda traz à luz uma entrevista realizada em junho de 1984 com Martin Braunwieser e Benedicto Pacheco, também integrantes da Missão de pesquisas Folclóricas (doravante, MPF).[472] Escolhido por Mário de Andrade, como dissera em conversa anterior, Martin Braunwieser, ao ser perguntado sobre quem escolhera os demais integrantes da Missão, afirmou que o Luís

---

470 Flávia Camargo Toni. *A Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: Departamento de Cultura s/d, p. 43.

471 Segundo o Dicionário Koogan- Larousse, "Calunga," entre outras definições é uma divindade secundária no culto fetichista Banto. Mas significa também "boneco pequeno". Sabemos que no Maracatu, bailado folclórico nordestino é utilizada uma pequena boneca com esse nome. É possível, por ambas as razões, que Luís Saia esteja aí se referindo ao carregador ou auxiliar do motorista do caminhão. Fonte: Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan-Larousse. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil Ltda, 1987, p. 152.

472 A autora esclarece que os depoimentos de Braunwieser não foram gravados a seu pedido, e que os de Benedicto Pacheco se encontram no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo.

Saia "era amigo de Mário de Andrade e foi escolhido porque tinha muito jeito. O dinheiro estava com ele, que tratava da bagagem, passagens, horários. Difícil achar pessoa melhor."[473] Ainda na entrevista relatada por Flávia Toni, Braunwieser, quando indagado se toda dança registrada pela expedição havia sido remunerada, afirmou que

> em geral sim, mas o Saia pagava o mínimo porque nós não tínhamos dinheiro suficiente. O Mário Mello ajudou muito pagando algumas cervejas para o pessoal. A maior parte das danças, que eu me lembre, foram feitas [sic] para nós.

Benedicto Pacheco acrescentou então, que algumas vezes tinham que pagar alguma coisa, mas que em geral, as pessoas tinham satisfação em se exibir, que era espontâneo, e que uma coisa que os maravilhou muito, é que às vezes, [eu]

> reproduzia um pedaço do que eles tinham gravado – então vocês façam uma idéia do tamanho dos olhos deles, o espanto de ouvirem a viola deles. Eles ficavam desmontados, façam uma idéia: vocês que não têm quarenta anos já imaginam o que aconteceu? São Paulo ainda era uma província e lá nos confins de Judas tinha lugares em que eles não tinham visto caminhão. Por aí vocês podem ter idéia de um aparelho que registrasse o trabalho deles e depois eles ouvissem: ficavam procurando, vinham ver como é que funcionava o aparelho e reconheciam a melodia que tinham tocado! Essa expressão era impressionante... Eu como técnico ficava às vezes até um pouco chocado – achava que estava machucando, estava jogando em cima deles um volume enorme de técnica que eles jamais poderiam imaginar.

Pacheco prosseguia definindo como "muito interessante" o fato de que ele, como técnico de gravação, ter tido a oportunidade de gravar muitos dos "nossos cantores" e "pessoas ilustres"; afinal, você levava

> um microfone para uma pessoa cantar ou falar, ela ficava envergonhada, vermelha, perdia a voz e não falava mais nada. Eles [refere-se aos informantes da MPF], nem se incomodavam. Você falava para eles cantarem e isso trazia a maior satisfação do mundo, valia qualquer coisa.[474]

Vale destacar a sensibilidade de Pacheco, o técnico de gravação, em perceber a sua condição de *outsider*, portador de uma realidade passível de causar um impacto naquelas comunidades interioranas, assim como a atitude dos informantes durante a coleta de *dados*, que remete, no dizer de James Clifford – ao qual já me referi anteriormente – à raiz etimológica da palavra: "coisas dadas".[475]

---

473 Toni, *A Missão de Pesquisas Folclóricas*..., p. 30.

474 Toni, *A Missão de Pesquisas Folclóricas*..., p. 31.

475 James Clifford. *A Experiência Etnográfica*: *antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 247.

3.4. Vozes Paralelas

A Missão de Pesquisas Folclóricas enviada por Mário de Andrade partiu em fevereiro de 1938, retornando em julho do mesmo ano. Percorreu cinco cidades em Pernambuco, dezoito na Paraíba, duas no Piauí, uma no Ceará, uma no Maranhão e uma no Pará.[476] Foi financiada por uma verba de sessenta contos de réis concedida pela Câmara Municipal de São Paulo, dos quais trinta e cinco, conforme já mencionado, destinaram-se somente à aquisição do equipamento de gravação. Isso significa dizer que, na verdade, vinte e cinco contos de réis foi a quantia disponível para financiar todas as demais despesas. Descontando-se o que foi gasto com equipamentos, tais como câmera fotográfica e filmadora, entre outros, é plausível a hipótese, penso, que no final das contas, Mário de Andrade não dispunha para financiar a MPF de muito mais que os vinte contos de réis concedidos em 1942 pela Divisão de Música da *Library* a Luiz Heitor, para a realização de três de suas viagens de pesquisas.[477] O grupo enviado na MPF era composto por quatro pessoas escolhidas por Mário de Andrade. Luís Saia, então estudante de engenharia, havia cursado em 1936 as aulas ministradas por Dina Lévi-Strauss no Departamento de Cultura de São Paulo, às quais já foi feita referência. Era também sócio fundador da Sociedade de Etnografia e Folclore. Na MPF, funcionava como um *técnico geral* e cuidava da contabilidade e dos pagamentos: "era quem decidia sobre os objetos a serem coletados e a filmagem dos bailados". Além disso, como salientado acima, possuía a habilidade de conquistar a confiança e a simpatia das pessoas, sendo extremamente desembaraçado na aproximação dos informantes. Martin Braunwieser era o músico. Decidia sobre o que gravar ou apenas transcrever. Era quem posicionava os microfones durante as gravações visando a um melhor equilíbrio sonoro. Benedicto Pacheco era o técnico de gravação, e foi chamado para integrar a expedição por sua experiência no manejo do gravador *Presto*. Antonio Ladeira tinha a função de auxiliar no transporte do pesado e volumoso equipamento de gravação e da bagagem da expedição. Segundo relato de Braunwieser, no início da expedição, todas as funções estavam bem definidas, mas, à medida que o grupo se entrosava, todos faziam de tudo um pouco, sendo que até o motorista do caminhão que os transportara pela maior parte

476 Toni, *A Missão de Pesquisas Folclóricas*..., p. 7.

477 Segundo o que pude averiguar através do exame da documentação existente no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ/EM, e da correspondência entre Luiz Heitor e os diversos agentes da Divisão de Música da *Library of Congress*.

da viagem por terra ajudava na filmagem, na gravação e sabia aplicar o questionário aos informantes.[478]

Quando em junho de 1942, Luiz Heitor partiu para Goiás, na primeira de suas quatro viagens de pesquisa, levava como único auxiliar a Eurico Nogueira França, "constante e fiel colaborador de várias empresas musicais em que tenho me comprometido."[479] Em Goiânia, onde pesquisam por nove dias, encontram Renato Almeida, que para lá viajara de avião para colaborar com a dupla. Segundo nosso professor, Renato Almeida enriqueceu os trabalhos de pesquisa com "valiosas colaborações pessoais" e questionários, alguns dos quais anexados ao texto da publicação do Centro de Pesquisas Folclórica (doravante CPF) referente a esse Estado.[480]

No arquivo fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ/encontra-se um instantâneo da 1ª turma da disciplina de Folclore Nacional, clicado em 1939. Perfilados junto ao prof. Luiz Heitor, estão, entre outros, Eurico Nogueira França; Mercedes de Moura Reis, posteriormente responsável pela Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; Henriqueta Rosa Fernandes Braga, que sucedeu Luiz Heitor na direção do CPF a partir de 1948, após sua partida para a UNESCO, até 1958; e Cleofe Person de Matos.[481]

Em 5 de março de 1943, nosso professor escrevia ao "Excelentíssimo Senhor Ministro da Educação e Saúde", na época Gustavo Capanema, relatando haver regressado "no dia 1º do corrente mês da excursão ao Ceará", a fim de prestar conta da excelência dos resultados obtidos,

> uma vez que Vossa Excelência houve por bem interessar-se por esses trabalhos, facilitando-me a requisição de passagens e recomendando-me ao Senhor Interventor Federal e autoridades municipais daquele Estado. Foi meu companheiro de excursão – na qualidade de colaborador voluntário – o Dr. Eurico Nogueira França. À sua inteligência e dedicação deve-se, em grande parte, o êxito que conseguimos obter.[482]

---

478 Toni, *A Missão de Pesquisas Folclóricas*..., p. 29.

479 *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás*. Publicação n. 2 do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música. Rio de Janeiro, 1950, p. 3.

480 Luiz Heitor esclarece, na referida publicação, que os textos de Renato Almeida anexados, foram extraídos da *Revista da Semana* de 05/09 1942, *Dom Casmurro*, de julho de 1942, e da *Revista Brasileira*, ano II, n.4. Na publicação do CPF referente à viagem a Goiás, são eles; "Os Congados, localizado na página 39, e "A Dança dos Tapuios", na página 54.

481 No verso desta fotografia, está anexada a lista dos alunos, onde consta o nome de Eurico N. França. No entanto, na 1ª publicação do CPF, que foi editada em 1944, Nogueira França consta como aluno matriculado na turma de 1941. Foram também alunos de Luiz Heitor; Eleazar de Carvalho e Lisa Peppecorn Bauer, em 1940, e Orestes Plath em 1943.

482 Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. Sub-pasta *Cartas e Matérias* [GCC 02].

Como de hábito, nosso professor não esquece de agradecer a carta de recomendação que Capanema lhe enviara, pois "as valiosas recomendações de vossa Excelência abriram-me todas as portas e fizeram com que encontrasse em cada autoridade o incansável afã de servir, graças ao qual todas as dificuldades eram removidas ou desconhecidas".[483]

O documento deixa vislumbrar uma das características de Luiz Heitor, qual seja, a sua habilidade para angariar e manter a simpatia de seus pares, *autoridades* ou não, e criar uma extensa rede de interlocutores e colaboradores.[484] Através do exame de sua correspondência, sobretudo daquela intensa e praticamente ininterrupta mantida com Dulce Lamas, durante os muitos anos de permanência na UNESCO, foi possível constatar a sua patente manifestação de interesse por seus interlocutores.[485] Datas de aniversário, casamentos, nascimento de filhos, promoções, adoecimentos, envio de pêsames por falecimento, cartas de agradecimento, dificilmente eram esquecidas por nosso professor. O compositor brasileiro Marlos Nobre, convidado a dar seu depoimento na publicação comemorativa dos 80 anos de Luiz Heitor, diz que um dos traços mais extraordinários de sua personalidade "é saber cultivar as amizades e contatos com os amigos antigos e nomes já respeitados na arte e na cultura do Brasil" e, "acima de tudo, o de nunca negar apoio e atenção aos que ainda aspiram começar a longa caminhada". Para Marlos Nobre, Luiz Heitor era "o homem brasileiro cordial, sensato por excelência, que mantém as cordas às vezes tão tensas de diferentes temperamentos que lhe são amigos, em perfeito equilíbrio."[486]

---

483 Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. Sub-pasta *Cartas e Matérias* [GCC 02]. Para a carta de Capanema, ver Anexo 3.40.

484 Na viagem ao Rio Grande do Sul realizada em 1946, a qual examinarei mais adiante, Luiz Heitor contou com a participação da senhora Mary Rowell, esposa do adido da embaixada norte americana do Rio de Janeiro, que se encarregou de toda a captação fotográfica desta expedição. Em 17 de março de 1961, nosso professor envia de Paris, França, uma carta para Dulce Lamas, no Rio de Janeiro, explicando que havia perdido o contato com Rowell, desde aquela viagem, mas que, como agora descobrira seu endereço, pede a Lamas, a gentileza de enviar para esta senhora, a publicação do CPF referente a aquela viagem. Haviam se passado 15 anos.

485 Dulce Martins Lamas (Rio de Janeiro, 1914-1992) graduou-se pela Escola Naciona de Música da UFRJ em 1944, tornando-se Livre Docente em Folclore (1949) com uma tese sobre a influência portuguesa na música popular brasileira, assim como bacharelou-se em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia em 1963. Como aluna de Luiz Heitor, assumiu o lugar de Técnico Pesquisador no CPF de 1949 a 1958, quando foi designada Catedrática interina de Folcore Nacional no lugar de Rosa Fernandes Braga, que ocupara o lugar de Luiz Heitor quando este fora para a UNESCO em Paris. Aposentou-se aos 70 anos e, quatro anos depois, recebeu o título de Professora Emérita. Fonte: Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. Disponível em: http://www.musica.ufrj.br/etnomusicologia/index.php?option=com_content&task=view&id= 55 &Itemid=33. Acesso em 25/04/2011.

486 Marlos Nobre. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. In: *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos depoimentos/estudos/ensaios de musicologia*. Rio de Janeiro: INM - FUNARTE, 1985, p. 71.

Em outra comunicação [s/d] endereçada ao Exmo. Senhor Reitor da Universidade do Brasil, provavelmente escrita pelo diretor da Escola Nacional de Música, constava o pedido, entre outros, de contratação de Eurico Nogueira França como Técnico em Pesquisa de Folclore Musical, com a remuneração mensal de Cr$ 1.500,00.[487] Ao técnico caberia:

1. Promover a coleta de música popular brasileira e arquivar estes e outros documentos cedidos por outras instituições ou pessoas para a Escola Nacional de Música (doravante, ENM);
2. Conservar em fichas "devidamente informadas" melodias recolhidas pelos alunos da classe de Folclore Nacional ou enviadas à ENM;
3. Conservar "música primitiva dos índios", em cópias de fonogramas ou de discos já existentes, ou em fichas com transcrições das melodias;
4. Organizar museu de instrumentos populares na ENM;
5. Conservar as fotografias, acompanhadas de fichas descritivas dos instrumentos populares;
6. Conservar documentação fotográfica relativa a músicos populares, danças e festas de interesse folclórico;
7. Organizar uma coleção de filmes cinematográficos contendo danças folclóricas;
8. Transcrever e analisar em fichas o material folclórico existente na ENM, ou em outras coleções relevantes para o estudo do folclore musical:
9. Organizar um catálogo geral de todo o material folclórico existente na ENM.

Em 9 de janeiro de 1944, Luiz Heitor escrevia a Eurico Nogueira França para informá-lo de sua contratação. Declarava estar certo de que

> do seu espírito atilado, compreensivo, sensível a tudo aquilo que constitui a realidade do Brasil, como nação, e que é muito diferente dos padrões clássicos de outras formações nacionais, a nossa Escola muito poderá esperar, e com ela o progresso da ciência do Folclore, no Brasil.

Advertia ainda Luiz Heitor que

> A sua responsabilidade é grande, nesse ponto, porque todos olharão para você como único pesquisador de folclores que ocupa uma posição oficial, destinada a fomentar as investigações do gênero, em nosso país, A Argentina, através de diversos grupos universitários, vem consagrando esplendidos esforços a esses trabalhos que nós fomos os primeiros a empreender de maneira a torná-los permanentes e reconhecidos como uma necessidade nacional, pelo Estado.

E prosseguia nosso catedrático que agora "cumpre-nos justificar" a confiança depositada pelo governo em levar adiante corajosamente os esforços, "num crescendo de interesse pelos nossos objetivos e de rendimento nos resultados a obter".[488]

---

487 Apesar de sem data, sabemos que o documento foi elaborado depois de outubro de 1942, data em que a moeda brasileira passou de réis para cruzeiro. Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. [CPFC 14-6]. Ver Anexo 3.41.

488 Conforme nota na página 53 da publicação do CPF: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. 1956.

Já a viagem para Minas Gerais, em fevereiro de 1944, foi realizada na companhia de Euclides Silva Novo, que ingressara em 1942 no corpo docente da ENM como professor de Canto Orfeônico. É dele a posterior transcrição dos textos musicais realizados através da escuta dos discos de todos os registros referentes a "cantos sertanejos" e "Vissungos".[489] Em janeiro de 1946, a viagem ao Rio Grande do Sul, por sua vez, contou com o auxílio de Egídio de Castro e Silva, na função de Técnico de Pesquisa de Folclore, e com a colaboração de Ênio de Freitas e Castro, Superintendente de Educação Artística, e professor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre.[490]

Nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ, encontramos o atestado e pedido, mas sem data, de contratação de Egídio, escrito por Luiz Heitor, com várias correções feitas de próprio punho e endereçada, a julgar pelo tratamento de Vossa Excelência, ao ministro Gustavo Capanema. O professor solicitava que, em face do pedido de exoneração de Eurico Nogueira França da função de Técnico Pesquisador, "que vinha exercendo nesta Escola", fosse contratado para a mesma função o senhor Egídio de Castro e Silva, com a mesma remuneração de Cr$ 1.500,00. Egídio tinha concluído os cursos de Teoria, Solfejo, Harmonia e Piano na própria Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, sendo agraciado com medalha de ouro "nesta última disciplina". Bacharelou-se em Música pela Universidade de Yale. Foi também consultor da Divisão de Música da União Panamericana em Washington, em 1941, ocasião em que conviveu com Luiz Heitor, conforme consta da primeira das nove crônicas que ele publicou na revista *Resenha Musical*, anteriormente citada. Em Nova Iorque, em 1943, foi instrutor de Música Brasileira na Universidade de Columbia, além de, segundo o professor, colaborar com a *Revista Brasileira de Música* e outras publicações nacionais e estrangeiras.[491]

---

489 Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ/EM. [MGC 01].

490 Ênio de Castro e Silva (1911-1975) nasceu em Vacaria, Rio Grande do Sul. Aos 13 anos já tocava piano no cinema local. Em 1925, mudou-se para Porto Alegre, onde, no Conservatório do Instituto de Belas Artes, iniciou sua formação, estudando piano e harmonia. Em 1930, matriculou-se no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, onde prosseguiu seus estudos de piano com Guilherme Fontainha. Diplomou-se em 1937, mas antes mesmo já se tornara professor no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Música. Ocupou o cargo de Superintendente de Educação da Secretaria de Educação do RGS e criou a Discoteca Pública, as Discotecas da Biblioteca Pública Infantil, assim como as do Instituto de Tradição e Folclore e a do Serviço de Radiodifusão Educativa. Integrou a Comissão de Folclore Riograndense no I e II Congresso Brasileiro de Folclore realizado em São Paulo, em 1951. Publicou artigos sobre composição e folclore riograndense em revistas, além de colaborar, durante algum tempo no *Diário de Notícias* de Porto Alegre. Fonte: Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. Marcos Antônio Marcondes (org.). São Paulo: Art Editora, 1998, p. 180.

491 Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ/EM. *Brief Case 02*. Publicações do CPF. [CPF PD 04].

Em 27 de janeiro de 1946, num relatório endereçado à Joanídia Sodré, então diretora da ENM, Luiz Heitor dava conta dessa viagem "que empreendi em companhia do Técnico Pesquisador desta Escola, Sr. Egídio de Castro e Silva, ao Estado do Rio Grande do Sul". Esclarecia também que, como representante do Governo do Estado, participara "de nossa excursão, prestando-nos valioso auxílio, em todos os nossos trabalhos o professor Ênio de Freitas e Castro, Superintendente de Educação Artística do Estado e professor do Instituto de Belas Artes".[492] Com essa viagem, encerrava-se o ciclo das coletas de campo de Luiz Heitor. Havia nosso pesquisador percorrido, de acordo com as publicações do CPF, dezessete cidades e gravado 310 discos.

Quando partiu a Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, segundo Flavia Camargo Toni, carregava como bagagem, seis malas e três caixas, contendo, além do equipamento de gravação já descrito anteriormente, um grupo gerador de 110 Volts, dois silenciosos para não atrapalhar as gravações, cabos condutores, um aspirador de pó Siemens – pois sabemos que Benedicto Pacheco acabou adaptando no pick-up do gravador um pedaço de tubo conectado ao aspirador para sugar as esquírolas de acetato produzidas pela cabeça de corte durante a gravação –, 82 discos grandes, 54 médios, 101 pequenos e 4 pastas de couro, para o transporte dos mesmos.[493] O mesmo critério de excelência adotado na escolha do equipamento de gravação, foi utilizado na compra da aparelhagem de fotografia e filmagem. Este constava de uma câmera Rolleiflex, um dispositivo Rolleickin, filtros amarelos, uma cabeça panorâmica, dois jogos de lentes Proxare e uma objetiva Heterotar.[494] Para o registro de imagens, dispunham, os integrantes da MPF de cento e oito filmes 6x9 e dez filmes Leica-Contax. O equipamento de filmagem consistia de uma câmera filmadora Kodak de 35mm, quinze filmes cinematográficos, uma lente grande-angular e duas teleobjetivas.[495] Ao regressar,

---

492 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. In: Relação dos Discos Gravados no Rio Grande do Sul. Publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas, 1959, n. 5, p. 7.

493 Flávia Camargo Toni. *Missão: as pesquisas folclóricas.* Revista USP, n. 77. São Paulo. março/maio de 2008. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php. Acesso em: 08/06/2010.

494 Por "cabeça panorâmica, a autora refere-se provavelmente a dispositivo adaptável à cabeça do tripé. Possuindo uma escala graduada de 360º na base giratória, permite que se dispare uma seqüência de fotos girando gradativamente a câmera a cada fotograma. Através da montagem posterior, no laboratório fotográfico, da seqüência desses negativos, é possível obter uma fotografia panorâmica de até 360°. A menção desse dispositivo pressupõe, evidentemente, a existência de um tripé para a câmera fotográfica e provavelmente outro para a filmadora.

495 Flávia Camargo Toni. *Missão: as pesquisas folclóricas.* Revista USP, n. 77, São Paulo, março/maio de 2008. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php. Acesso em: 08/06/2010.

a MPF trazia 168 discos 78 rpm gravados, 9 filmes cinematográficos, 1066 fotografias e 775 objetos coletados.[496]

De fato, ao discorrer sobre as próprias viagens etnográficas de Mário de Andrade, Telê Porto Ancona Lopez já apontara a grande preocupação que tinha e o cuidado que demonstrava em relação à documentação fotográfica. Naquela de 1927 ao Nordeste, Mário

> fotografa exaustivamente, procurando registrar não apenas o seu dia a dia junto de seus companheiros, mas procurando fixar aspectos da paisagem, tipo humano, formas de trabalho, meios de transporte, arquitetura. Reúne mais de 500 fotos as quais, infelizmente, não puderam gratificá-lo enquanto pesquisador musical, pois as apresentações das danças dramáticas, dos maracatus ou dos cordões carnavalescos, realizavam-se á noite, sob iluminação muito precária. Essa dificuldade técnica da época permitiu que fotografasse apenas a construção da barcaça para a Chegança (Alagoas) e um ensaio de pastoril (Rio Grande do Norte), esse, visto quase na penumbra.[497]

No verso das fotografias, em sua maioria de pequenas dimensões [6 x 3,7 cm], encontram-se legendas "cuidadosamente espremidas." Naquelas relativas às imagens da Amazônia, a preocupação não é apenas oferecer dados sobre a cena fixada, mas também compor uma apresentação em discurso poético, explorando muitas vezes o humor. A foto datada de 22 de maio, por exemplo,

> tirada em Belém, mostra um grupo que a duras penas empurra um bonde; sua legenda é; 'Passeio no Chapéu Virado / o forde empacou / Belém / Non ducor, duco.' Duas fotografias mostram Santarém no dia 31 de maio: a cidade à beira-rio e uma cena de procissão; suas respectivas legendas são: 'Veneza em Santarém / (É o hotel) / To be or not to be Veneza / Eis aqui estão as ogivas de Santarém', e 'procissão de Maria / Santarém / santa que vai / Santa que vem / Tem procissão / em Santarém.'[498]

Em 1927, Mário de Andrade parecia deslumbrado com as possibilidades da fotografia, relatando sobre efeitos fotográficos obtidos, procurando o equilíbrio nas imagens e anotando a expressão "Ritmo" para as cenas de movimento. Ele também acrescentava com freqüência, no verso da foto, entre outras informações, indicações técnicas, tais como, tipo de iluminação disponível, diafragma e velocidade utilizada. Durante a viagem ao Nordeste, Mário continuou,

> ao que se pode verificar, preocupado em conseguir boas imagens. Na verdade, em ambas as excursões, consegue obter fotos de muita beleza, porém cuidara menos do material vindo da segunda. As legendas tornam-se

---

496 Flávia Camargo Toni. *A Missão de Pesquisas Folclóricas*. Divisão de Difusão Cultural, São Paulo, sd, p. 44.

497 Telê Porto Ancona Lopez. In: *Mário de Andrade, o Turista Aprendiz*. Livraria Duas Cidades. São Paulo. 1983, p. 21-2.

498 Ancona Lopez, In: *Mário de Andrade...*, p. 22.

> sínteses secas com a única função de localizar; muitas fotos ficarão sem data e sem legenda, não se nota mais o entusiasmo anterior. Esse arrefecimento, felizmente, só ocorre com as legendas e não compromete o conjunto do itinerário fotográfico [...].[499]

Na documentação examinada nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia, EM/UFRJ, referentes às quatro viagens de pesquisas realizadas por Luiz Heitor, não foi possível encontrar qualquer alusão, ao tipo de equipamento fotográfico, nem à quantidade de filmes levados nas expedições. Sabe-se, pelo menos, que em Diamantina, Minas Gerais, fevereiro de 1944, o pesquisador recorreu ao auxílio de um fotógrafo profissional daquela localidade para registrar um conjunto de violeiros-detentos na cadeia da cidade. Na expedição ao Rio Grande do Sul, em junho de 1946, o registro fotográfico foi confiado a Mary Rowell, esposa do adido da Embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, que consentiu "deixar o esposo e partir às vésperas do ano novo, para essa viagem difícil e sem conforto".[500] A comentar apenas que o exame das fotografias produzidas durante essa expedição, em meu juízo, efetivamente permitiu detectar uma pequena melhoria na qualidade técnica das mesmas. Mas o grande diferencial ficou por conta da diferença da abordagem em relação aos informantes e aos eventos, que Rowell passa a capturar, preferivelmente em seu ambiente e contexto, mais de acordo com as instruções elaboradas por Lomax, como, aliás, pelo próprio Luiz Heitor.

Na carta, citada acima, de 25 de março de 1942, escrita por Luiz Heitor, já de volta ao Brasil, logo após o encerramento de suas atividades como consultor na União Panamericana, é patente, como ficou dito, a apreensão para obter a colaboração de Mário de Andrade, que, num primeiro projeto elaborado ainda em Washington, era indicado para supervisor geral. A escolha era inexorável. Nesse momento, o intelectual paulista já realizara viagens de pesquisas em Minas Gerais (1914), na Amazônia (1927) e em Natal, Rio Grande do Norte (1928), além de ter planejado e garantido a execução, enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, da Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938. A essa altura, segundo Flávia Toni, a única expedição etnográfica que havia realizado registros sonoros fora aquela empreendida por Roquette Pinto, agregado à primeira daquelas do Marechal Rondon, iniciada em 1907. Por volta de 1928, no início do advento da gravação eletromecânica, Mário "acompanhava com entusiasmo os noticiários", embora ainda não possuísse um aparelho para trabalhar.

---

499 *Ibid*., p. 23.

500 Azevedo, Relação dos Discos Gravados no Rio Grande do Sul..., p. 7.

Entre o final de 1928 e início de 1929 – ou seja, já no período em que Benito Mussolini passou a intitular-se *il Duce* (1925-1945) – "entusiasma-se com a iniciativa dos ministros italianos que perceberam a relevância de se registrar as músicas cantadas em diversas regiões", músicas que as coletividades vinham esquecendo e substituindo por outras.[501]

Em 1935, o interventor Armando Salles de Oliveira chamou Fábio da Silva Prado para ocupar o cargo de prefeito do município de São Paulo. Foi nesse momento, segundo Toni, que se estabeleceram as condições para a criação de um Departamento de Cultura.[502] Para chefe de gabinete, Silva Prado nomeia, por sua vez, a Paulo Duarte (1899-1984), participante da Semana de Arte Moderna, da Revolução Constitucionalista de 1932 e do processo de concepção da Universidade de São Paulo, com quem Mário manteve uma duradoura relação de amizade.[503] Na verdade, os planos para criação de um Departamento de Cultura já constituíam aspiração anterior de um grupo de intelectuais paulistas. Nesse mesmo ano de 1935, já empossado como diretor do Departamento de Cultura, Mário empreendeu esforços no sentido de utilizar o Estado a serviço da música e das artes. Trabalhou, igualmente, no sentido de criar um acervo que servisse de base para estudos e pesquisa de acadêmicos e artistas brasileiros. Entre as realizações do Departamento, ainda é possível enumerar o Congresso da Língua Nacional Cantada, a Discoteca Pública e seu Laboratório de Fonética, além do Curso de Etnografia e Folclore ministrado por Dina Lévi-Strauss.

Toni sustenta que desse contato com a esposa de Lévi-Strauss se originou grande parte da bibliografia especializada e metodológica que norteou a Missão de Pesquisas Folclóricas enviada ao Norte e Nordeste em 1938, esse "caso de vida e morte", no dizer do próprio Mário em bilhete a Câmara Cascudo, pedindo auxílio para integrantes da expedição.[504] De fato, entre os documentos da MPF, preservados por Oneyda Alvarenga, existem vários bilhetes de Mário com trechos datilografados extraídos de obras de sua biblioteca particular e entregues a Luís Saia: as *Breves Instruciones Practicas para el Investigador Folklorista*, de José Miguel de Barandia, de 1921 e "La

---

501 Flávia Camargo Toni. Missão: As pesquisas folclóricas. In: *Mário de Andrade. Missão de pesquisas Folclóricas*. Serviço Social do Comércio – SESC SP, Prefeitura da Cidade de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural de São Paulo. São Paulo, agosto de 2006, p.71.

502 Toni, *A Missão de Pesquisas Folclóricas*..., p. 11.

503 Ver Erasmo Garcia Mendes. Paulo Duarte. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 8, nº 22, set.-dez. 1994. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid =S0103-40141994000300018. Acesso em: 25/04/2011.

504 Toni, *A Missão de Pesquisas Folclóricas*..., p. 25.

Musica nel Terzo Congresso di Arti e Tradizione Popolari", de F. Balila Pratella, publicado na *Revista Musicale Italiana* em 1937.[505] Além dessas, encontra-se aquela que constituiu-se "na fonte da metodologia" empregada pela MPF, o manual *Esquisse d'une Méthode de Folklore Musical (organisation d'archives)*, do romeno Constantin Brăiloiu. Obra emblemática, este pequeno manual de 34 páginas, editado inicialmente na *Revue de Musicologie*, em novembro de 1931, consta também, como já foi dito, na bibliografia das aulas de Folclore Musical ministradas por Luiz Heitor e, é provável, penso, que em grande parte também tenha norteado metodologicamente seu trabalho de campo.

Constantin Brăiloiu (1893-1958) nasceu em Bucareste. Tendo como primeira vocação a composição musical, viaja para Viena aos quatorze anos e, posteriormente, para Suisse-Romande e Paris, em busca de formação. Em 1914, já professor de estética musical da Academia Real de Música, entrou em contato com a música rural de seu país, fato que determinou progressivamente uma mudança no foco de seu interesse em direção ao folclore musical. Em 1928, Brăiloiu fundava os Arquivos de Folclore da Sociedade dos Compositores Romenos e, como integrante da equipe do professor Dimitrie Gusti, realiza suas primeiras pesquisas de campo nas aldeias romenas de Fundu Moldovei em Bucovine, Dragus na Transilvânia e Runcu em Olténie, província de origem de sua família. Prosseguindo suas pesquisas e coletas folclóricas em várias regiões romenas, desenvolve um arquivo e uma base metodológica científica considerável. Sua primeira publicação importante foi o referido manual de 1931, que imprimiu uma significativa reorientação no estudo do folclore musical. Conselheiro cultural da delegação romena em Berna em 1943, ao sentir a progressiva mudança de rumo na política romena, decide ficar na Suiça e jamais retornou a seu país. Do encontro com Eugéne Pittard, diretor do Museu de Etnografia em Genebra, surgem em 1944 os Arquivos Internacionais de Música Popular, instituição à qual Brăiloiu dedicou os últimos quinze anos de sua vida. A instituição pretendia encarregar-se da gigantesca tarefa de reunir gravações de música de todas as partes do planeta. A partir dela, foi editada a famosa "Coleção Universal de Música Popular Gravada" (1951-1958), constando de uma série de 40 discos de 78 rpm. [506]

---

505 *Ibid.*, p. 26.

506 Fonte: Musée d'ethnographie, Genève. Disponível em: http://www.ville-ge.ch/meg/Brăiloiu.php. Acesso em: 17/11/2010.

Em "Minhas Memórias da UNESCO", Luiz Heitor relata que Brăiloiu estava sempre pronto, sem nenhum interesse pessoal, a empreender qualquer trabalho, mas

> quando se falava, por exemplo, em vender os discos da Coleção Universal de Música Folclórica, que ele dirigia, para torná-los acessíveis às instituições e pessoas, que por ele se interessassem, opunha toda sorte de dificuldade ditadas pelos seus escrúpulos. Seu ideal seria produzir uma coleção de discos com tiragem limitada a 50 exemplares, que seriam distribuídos gratuitamente às grandes instituições nacionais de pesquisas etnográficas ou comportando uma seção de etnografia.

Nosso professor acrescenta que, a muito custo, pôde obter que a coleção fosse estendida a quatrocentos exemplares, podendo ser subscrita pelos interessados. Mas era intenção da UNESCO que a Coleção fosse confiada a uma grande companhia com ampla venda comercial, o que segundo Luiz Heitor, nunca foi permitido pelo musicólogo romeno, "apesar das intermináveis discussões em que, quando parecia que se havia marcado um ponto, ele voltava atrás, levantando uma questão já debatida e sobre a qual era lícito pensar que seu consentimento já havia sido dado". Ao final, comentava Luiz Heitor:

> Hoje em dia, sinto uma espécie de remorso, por não haver sabido aproveitar mais, sobretudo mais despreocupadamente, a convivência desse homem encantador pelo espírito, pelas maneiras, profundo pelo saber, cuja autoridade em matéria de música folclórica não teve par em nossos dias.[507]

Se atentarmos para o título do referido manual de Brăiloiu, "Esquisse – ou seja, *esboço*, *primeira forma* – d'une Méthode de Folklore Musical", veremos que este apresenta, logo abaixo e entre parênteses, o sub-título "Organisation d'Archives". Segundo Flávia Toni, quando Mário de Andrade assumiu a chefia do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1935, norteou-se pela intenção de cooptar o Estado para o amparo e suporte à musica, possuidora, para ele, de uma força *socializante*. Empreendeu esforços também para que na sua gestão

> fossem incrementadas as iniciativas de caráter científico que determinassem a existência de um arquivo para estudos de nossos artistas. Casos típicos foram o Congresso de Língua Nacional Cantada, o Laboratório de Fonética da Discoteca Pública, os estudos de Camargo Guarnieri na Bahia, a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore e a Missão de Pesquisas Folclóricas.[508]

Na mesma linha de pensamento, Luiz Heitor afirmava na primeira publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas em 1944: "Temos de proceder ao que ainda resta, para servir de amostra aos pósteros e fornecer aos pesquisadores elementos para melhor

---

507 Lamas, *Luiz Heitor...*, p. 37 e 38.

508 Toni, *A Missão de Pesquisas Folclóricas...*, p. 11.

compreender a formação do homem brasileiro e sua música".[509] Em seguida, referia-se ao trabalho de Mário de Andrade:

> Em 1936, 1937, e 1938, um grande esforço foi empreendido pelo Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, então dirigido por Mário de Andrade. Cerca de 200 discos de diversos tamanhos foram gravados em diversas partes do Brasil; e muitas centenas de documentos lá se conservam grafados por músicos de classe como Camargo Guarnieri e Martin Braunwieser. Infelizmente esse esforço esplendidamente orientado não pôde ter continuação. E hoje cabe à Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil a iniciativa de renovar essas coletas e ampliá-las, constituindo um Centro de Pesquisas Folclóricas cuja utilidade é ocioso encarecer.[510]

Mais adiante, Luiz Heitor esclarecia que a bibliografia de folclore musical também merecia cuidados especiais: "Fichas analíticas de cantos indígenas e de melodias populares constantes de publicações autorizadas são redigidas focalizando todas as peculiaridades que possam servir de referência aos estudiosos de nossa música primitiva ou popular".[511]

O resgate, arquivamento e classificação do folclore para que "possa servir de estudo aos pósteros" já é patente no texto do manual de Brăiloiu, assim como a preocupação de não apenas armazenar, mas de fazer circular nos meios acadêmicos tais documentos, com o objetivo de um estudo comparativo e interdisciplinar. A vocação *internacionalista*, ao melhor estilo do período posterior à II Guerra Mundial, de instituições tais como a UNESCO, no sentido de fomentar um entendimento entre as nações, a busca de uma "unidade na diversidade," também já era perceptível nesse pequeno manual de 1931.

Advertia, porém, o pesquisador romeno, que a elaboração de um arquivo folclórico constituía tarefa revestida de alguma complexidade, decorrente da própria delimitação do campo dos estudos folclóricos. Sendo o objeto do estudo do folclore um produto da coletividade e, portanto, um *fato social*, a simples delimitação desse campo já fazia sentir o perigo de sua absorção pura e simples pelo campo da sociologia. Os folcloristas, sustentava Brăiloiu, estavam geralmente de acordo que o objeto do folclore – no caso específico do folclore musical, pelo menos – era o estudo da música popular. E naquele momento também estavam de acordo que, por *popular*, devia entender-se música *rural*. Mas música popular, podia significar também, como queriam alguns acadêmicos – em sua maioria, alemães – "a totalidade das melodias existentes em um

---

509 Azevedo, *A Escola Nacional de Música e as Pesquisa...*, p. 6.

510 *Ibid*., p. 6.

511 *Ibid*., p. 7.

determinado momento, em uma determinada comunidade rural." Nesse caso, afirmava, mudavam-se os parâmetros, passando o estudo do folclore – e aí a distinção é fundamental – a não ocupar-se mais da música rural e, sim, do "estudo da vida musical rural", o que significava dizer que ingressava-se em plena sociologia. Nesse caso, a análise das formas musicais, ainda que necessária, passava a plano secundário. Dessa perspectiva, na realidade, outros eventos, tais como a aquisição de aparelhos de rádio e/ou gramofones, a assimilação de outro tipo de repertório vindo do meio urbano, que dava origem a uma música *híbrida*, ou até mesmo a criação de linhas de comunicação e transporte, que tiravam a comunidade rural de seu isolamento – quer dizer, enfim, toda a dinâmica desses eventos tornava-se mais interessante para o pesquisador do que a coleta de autênticos *espécimes* de música rural. Estes, na metáfora de Brăiloiu, afiguravam-se então como o resultado de uma coleta que os reduzia a "borboletas espetadas em seus nichos teóricos", desvelando apenas a realidade material que traziam, mas "nenhum segredo de sua vida terrena."[512]

Seria necessário, então, pergunta o pesquisador romeno, que o folclorista se tornasse um misto de historiador / geógrafo / psicólogo / economista, ou seja, resumidamente, um sociólogo? Até que ponto o estudo do folclore pode avizinhar-se da sociologia sem acabar absorvido por ela? Décadas mais tarde, como visto acima, essa discussão foi reavivada no Brasil, em meio às disputas para a legitimação do folclore como disciplina acadêmica. O que o folclorista romeno sustenta, no entanto, é que tais respostas só podem surgir do concreto, jamais do abstrato. No caso da ocorrência de melodias folclóricas existentes apenas na memória de poucos, desvinculada dos laços sociais, a coleta e análise de sua forma, bastará. Mas quando essas melodias têm vida real, nascem, transformam-se e morrem, numa dinâmica entrelaçada à comunidade de origem, a realidade musical não pode revelar-se sem o conhecimento da realidade social.[513]

Na Introdução ao texto da já citada primeira publicação do CPF, surgida em 1944, Luiz Heitor adverte enfaticamente contra o perigo do desaparecimento da música popular tradicional. Por mais arraigadas que essas parecessem estar, afirmava o catedrático, estão sempre ameaçadas de corrupção ou deliqüescência, pois nem mesmo as camadas da população mais interioranas e recônditas, aquelas que se acham mais

---

512 Constantin Brăiloiu. Esquisse d'une Méthode de Folklore Musical. In: *Revue de Musicologie*. n. 40 novembro de 1931, p. 235.

513 Brăiloiu, Esquisse..., p. 236.

protegidas pelo isolamento, aquelas "Aquelas que fornecem o puro substractum do Folclore, se acham protegidas pelo isolamento pela introspecção ou retrospecção que é a força viva do saber das artes populares". Luiz Heitor via a crescente facilidade das comunicações, a "marcha ascensional do progresso," os violentos contatos com "elementos estranhos à cultura dessas populações interioranas," a substituição de "cantos tradicionais" por "importações melódicas bem aceitas" e, principalmente, a radiodifusão, como agentes deletérios na "linfa sensibilíssima do folclore." Quando da viagem de pesquisa a Goiás, em junho de 1942, verificara que entre os conjuntos musicais de negros, integrados aos bailados musicais, a única música conhecida, excetuando-se aquelas executadas no conjunto, eram "imitações de sambas e marchinhas" irradiadas por estações radio difusoras, que ampliavam vertiginosamente seu raio de alcance. Esses elementos, para Luiz Heitor, encontravam-se "presos por um fio à tradição" e, caso abandonassem o conjunto que integravam, estariam, afirma, "definitivamente perdidos para o folclore".[514]

Diversamente, ao considerar esses aspectos, em que pese situar-se no contexto do folclore romeno, e num recorte um pouco anterior (1931), Brăiloiu afirmava que esses fatores não marcaram, como se poderia imaginar, o fim de toda a criação popular. Apontava ele para o nascimento do que definiu como "um estilo popular moderno," um estilo onde "o maravilhoso instinto de adaptação da coletividade rural, fundiu elementos de toda espécie em uma síntese inesperada, atualmente em plena floração, e produz todos os dias, espécimes melódicos mais ou menos felizes". Para ele, o que se observava na sociedade rural romena consistiu em um duplo processo de adaptação e assimilação. Por um lado, uma tendência para verter no molde tradicional as características da civilização moderna; por outro, a patente influência exercida por esta sobre a tradição. No primeiro caso, exemplifica Brăiloiu, o camponês passava a usar um pneu descartado para confeccionar seu calçado ancestral; no segundo, uma jovem estudante dirige-se à cidade com um casaco de modelo ocidental, mas cujo pano fora tecido no tear doméstico.[515]

Não obstante a divergência quanto ao futuro das tradições em seus respectivos países, ambos, Luiz Heitor e Brăiloiu, parecem concordar com a necessidade da coleta, registro e classificação dos dados recolhidos e do imperativo da exclusão, "no extremo limite do possível," no dizer do pesquisador romeno, de todo critério de subjetividade.

514 Azevedo, *A Escola Nacional de Música e as Pesquisa...*, p. 5 e 6.

515 Brăiloiu, Esquisse d'une Méthode..., p. 239.

O que também para este último, só pode ser obtido através do registro mecânico das melodias e das imagens, pois

> só a máquina é, sem contestação, objetiva, e só a sua reprodução é indubitável e completa. Mesmo que escrevamos uma melodia, a partir da execução de um intérprete, faltará sempre alguma coisa na nossa notação, tal como o timbre da voz ou aquele colorido particular da melodia, devido a um tipo de emissão vocal da região, sem mencionar os timbres instrumentais. Além do mais, o registro mecânico evita a fadiga dos informantes e facilita a coleta intensiva. Enfim, nos fornece um meio de controle do qual nenhuma ciência exata pode prescindir.[516]

Não possuindo existência, para o folclorista romeno, senão no momento de sua execução, a melodia popular vive pela vontade de seu intérprete e da maneira escolhida por ele. Daí o recorrente espanto dos pesquisadores com o grau de liberdade interpretativa dos executantes. A criação e a interpretação, enfatiza Brăiloiu, aí se mesclam em uma medida que a prática musical, baseada na notação escrita, não é capaz de abarcar. O intérprete de música folclórica, como produto de tradições arraigadas, concebe e trata a música como sua propriedade, a qual, em grande parte, de fato o é.[517]

Numa espécie de eco, na Introdução da primeira publicação do CPF, em 1944, observa Luiz Heitor que a

> coleta de música por meio de gravação discos constitui, como é natural, a parte mais importante das atividades da Escola Nacional de Música no domínio das pesquisas folclóricas. A absoluta autenticidade dos documentos assim obtidos, os quais, além de estarem a salvo de qualquer deslize auditivo do recolhedor (sempre possível na tarefa extremamente árdua e delicada que é reduzir a notas de música, um canto popular), apresentam-se como a viva reprodução do original com todas as nuanças que a grafia musical é incapaz de exprimir. Seja no timbre, no ritmo, ou no colorido emocional, a autenticidade dos documentos conservados em discos, dizia, torna o uso da fonografia o mais precioso auxiliar dos arquivos de folclore.[518]

Ao contemplar a "ficha de informante", reproduzida imediatamente abaixo, nosso olhar é primeiramente atraído para o pequeno instantâneo obtido em 1929, na cidade de Dragus, Romênia. Nela vemos uma aldeã de pé, posicionada rigorosamente no centro da fotografia. Vestida com roupas tradicionais, com as mãos entrelaçadas, ela fita diretamente o fotógrafo, cujo espectro, como um ladrão sorrateiro, se irradia pelo canto inferior direito da imagem. Sabemos que resiste ao roubo de sua imagem, como demonstra a sua postura rígida e as mãos entrelaçadas protegendo o ventre. Não obstante, sua sombra, como um sólido pedestal, fixa-a solidamente em seu universo, que

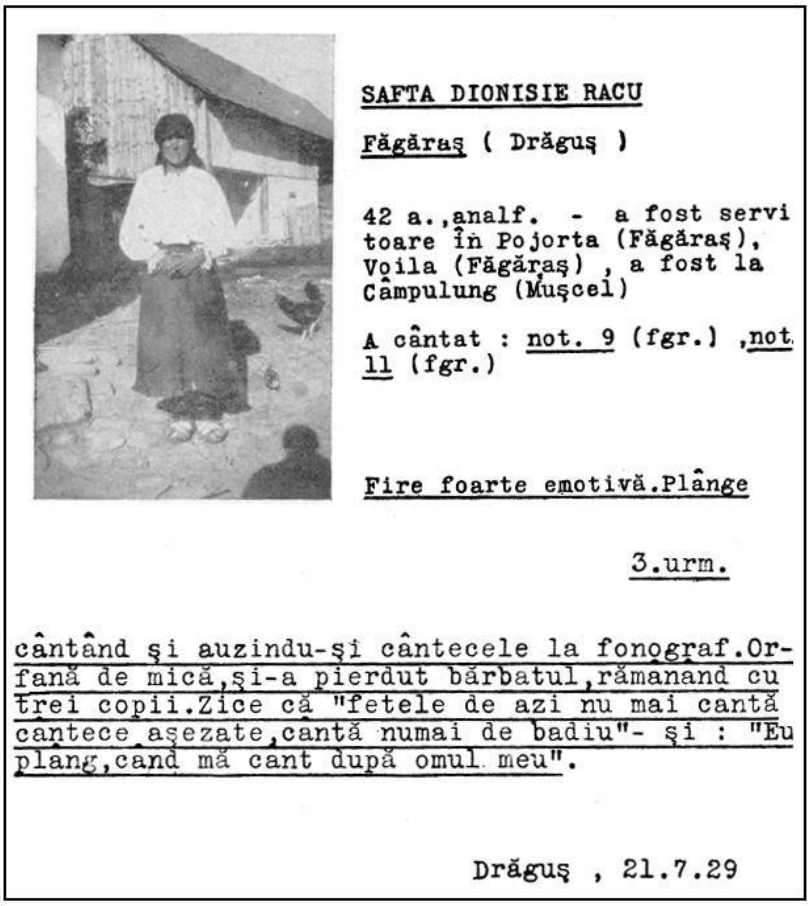
---

516 Brăiloiu, Esquisse d'une Méthode..., p. 240.

517 Brăiloiu, Esquisse d'une Méthode..., p. 242.

518 Azevedo, *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas...*, p. 7.

o fotógrafo teve o cuidado de preservar, impedindo a sua metamorfose taxidérmica. Mas é o galo, que ciscando displicentemente ao fundo, termina o resgate, conferindo tranqüilidade e pertencimento à jovem.



SAFTA DIONISIE RACU

Făgăraş (Drăguş)

42 a.,analf. - a fost servitoare în Pojorta (Făgăraş), Voila (Făgăraş) , a fost la Câmpulung (Muşcel)

A cântat : not. 9 (fgr.) ,not 11 (fgr.)

Fire foarte emotivă.Plânge

3.urm.

cântând şi auzindu-şi cântecele la fonograf.Orfană de mică,şi-a pierdut bărbatul,rămanand cu trei copii.Zice că "fetele de azi nu mai cantă cantece aşezate,cantă numai de badiu"- şi : "Eu plang,cand mă cant după omul meu".

Drăguş , 21.7.29

Figura 3.1. Modelo de "ficha de informante": Imagem extraída de Constantin Brăiloiu. Esquisse d'une Méthode de Folklore Musical, 1931, p. 244.

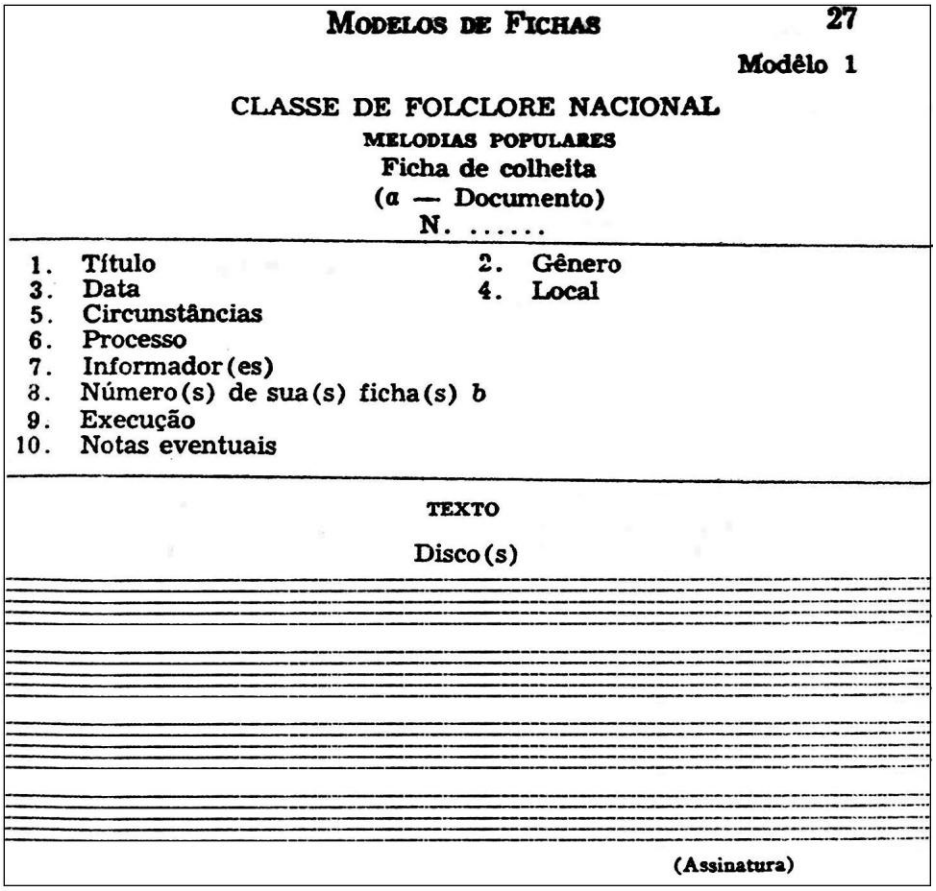
Na ficha, esclarece Brăiloiu, deve constar o nome do informante, o distrito e a cidade, seguidos de uma série de outras informações do tipo: idade, se é alfabetizado ou não, atividades profissionais que exerce ou exerceu (quando, onde e os períodos durante os quais as exerceu) e deve indicar a ficha onde está arquivada a melodia coletada. Mas a referida ficha, faz questão de ressaltar o pesquisador, deve conter – e aí está, penso, um sinal da extrema sensibilidade desse pesquisador romeno – o que ele define como "*dados mais precisos ainda*", quais sejam:

> Natureza emotiva; chora ao cantar e ao escutar as canções reproduzidas no fonógrafo. Órfã desde a infância, perdeu o marido, com o qual teve dois filhos. Ela diz que as jovens de hoje, não cantam mais canções sensatas [*raisonables*], mas somente aquelas sobre amantes. Eu choro quando canto lamentos em memória do meu homem.

Preocupa-se também em enfatizar que todos esses dados compõem

> uma *imagem moral, que a imagem física conservada pelo clichê fotográfico não contradiz*. A de uma pobre criatura sem instrução, que pertence por sua mentalidade e por seus costumes, a uma geração que desaparece: uma pessoa infeliz, dotada de uma boa voz [...]. em outros termos, um informante ideal, provável depositário de um repertório regional arcaico.[519]

Da mesma maneira, na primeira publicação do CPF, já referida, constam nove modelos de fichas catalográficas, utilizadas por Luiz Heitor em suas turmas de folclore. Na Figura 3.2 (abaixo) trata-se do modelo de ficha que era utilizada para anotações acerca de melodias populares. Trazia quesitos a serem preenchidos sucintamente, tais como o nome do informante, data de nascimento, além de outras informações básicas, e priorizava a transcrição de música gravada em disco. No segundo modelo (Figura 3.3, na página seguinte), também elaborada para o registro de melodia popular, podemos perceber a inclusão, à semelhança do modelo de Brăiloiu anteriormente exposto, de um espaço reservado para a fotografia.



MODELOS DE FICHAS 27

Modêlo 1

CLASSE DE FOLCLORE NACIONAL

MELODIAS POPULARES

Ficha de colheita

(a — Documento)

N. .....

1. Título
2. Gênero
3. Data
4. Local
5. Circunstâncias
6. Processo
7. Informador(es)
8. Número(s) de sua(s) ficha(s) b
9. Execução
10. Notas eventuais

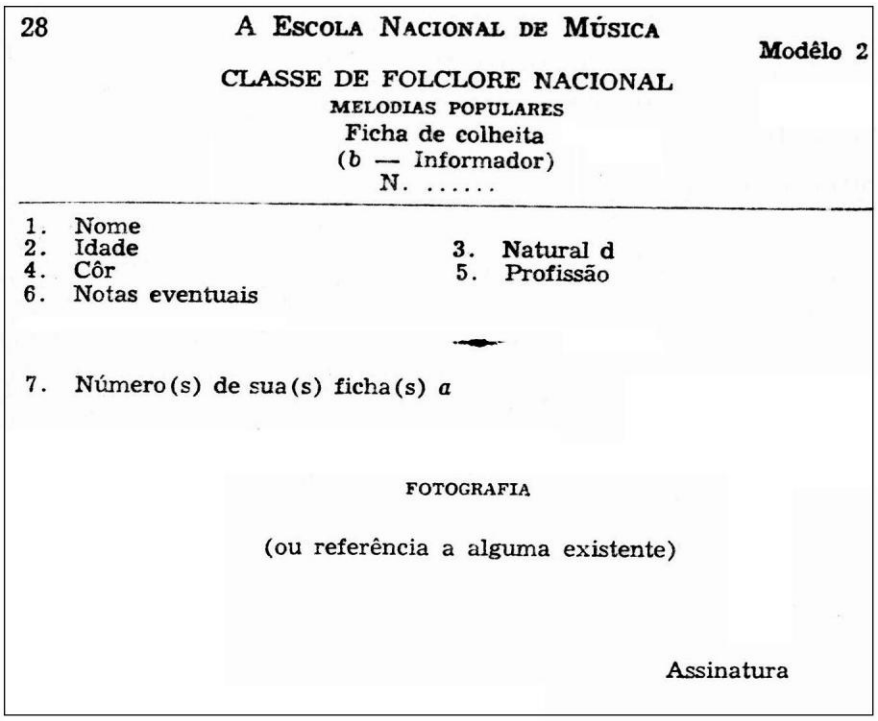
TEXTO

Disco(s)

(Assinatura)

Figura 3.2. Modelo de ficha catalográfica. Imagem extraída de Luiz Heitor. *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas de Folclore Nacional,* 1944.

519 Brăiloiu, Esquisse d'une Méthode..., p. 243. Grifos meus.



28 A ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA Modêlo 2

CLASSE DE FOLCLORE NACIONAL

MELODIAS POPULARES

Ficha de colheita

(*b* — Informador)

N. .....

1. Nome
2. Idade
3. Natural d
4. Côr
5. Profissão
6. Notas eventuais

7. Número(s) de sua(s) ficha(s) *a*

FOTOGRAFIA

(ou referência a alguma existente)

Assinatura

Figura 3.3. 2º Modelo de ficha catalográfica. Imagem extraída de Luiz Heitor. *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas de Folclore Nacional*, 1944.

Em seu manual, o folclorista romeno advertia para a necessidade de uma abordagem isenta de subjetividade no trabalho de coleta, durante a qual o cérebro do pesquisador devia trabalhar com a "objetividade de uma máquina." De uma maneira geral, a coleta devia ser feita por duas pessoas: uma equipada com um fonógrafo, uma câmera filmadora e algumas fichas impressas para a classificação provisória das melodias recolhidas; a outra, de preferência, um músico e filólogo, devia caber a anotação fonética dos textos. Recomendava ainda uma delimitação não muito extensa do campo de coleta a ser percorrido pela dupla e, ainda, que a escolha fosse feita "de uma maneira arbitrária para evitar qualquer critério apriorístico."[520]

Por sua vez, da primeira publicação do CPF, constam as "Instruções para Coleta de Discos de Música Folclórica Brasileira".[521] Organizadas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, definem que: 1) A coleta será procedida por duas pessoas indicadas pelo Professor de cadeira de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música, devendo ser de preferência um perito em gravação e um perito em pesquisas de folclore musical; 2) Ao primeiro caberá o manejo do aparelho gravador, sua guarda e a guarda das coleções de discos virgens ou gravados conduzidos pela expedição, bem como a solução das questões relativas à técnica do som; 3) Ao segundo compete estabelecer os contatos

520 Brăiloiu, Esquisse d'une Méthode..., p. 245.

521 Azevedo, *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas...*, p. 21. Ver Anexo 3.23.

com o povo, fazer os inquéritos, preencher as fichas de coleta e selecionar o material a ser recolhido. A instrução de número 4 determinava que o itinerário da expedição fosse organizado pelo professor de cadeira de Folclore Nacional, cabendo aos expedicionários resolver questões de ordem prática, etc. Numeradas de 1 a 20, as instruções continham ainda recomendações "apriorísticas" em relação à escolha das regiões visitadas pelas expedições realizadas por Luiz Heitor.[522] As diretrizes elaboradas por Luiz Heitor, em sua essência, deixam claramente transparecer, penso, a influência do pensamento metodológico de Brăiloiu.

Contudo, tampouco estão ausentes as recomendações de Alan Lomax, naquele momento, 1942, no *Archive of Folk Songs* da *Library of Congress*, patrocinadora de três das quatro viagens de pesquisa realizadas por Luiz Heitor. A diversas vezes mencionada publicação do CPF traz – e com o mesmo título "Instruções para Coleta de Discos de Música Folclórica Brasileira" – as diretrizes de Lomax, antecedendo as de Luiz Heitor. Organizadas em cinco tópicos principais, versam sobre: 1) Informações gerais; 2) Função; 3) Estética; 4) O cantor; 5) Técnica. Revelam-se mais específicas, enquanto que as de Luiz Heitor parecem mais preocupadas com aspectos logísticos e de organização.[523] No quesito "Função", Lomax cuida das relações da melodia com as instituições a ela ligadas e, como indica o título, com a sua função dentro da comunidade. Ele prioriza igualmente as opiniões dos músicos locais acerca da peça de música em questão, como acerca do que caracteriza um bom ou mau cantor. Sugere Lomax que se procure saber, junto aos informantes, as quais expressões musicais correspondiam os sentimentos de alegria, de tristeza, etc. No quesito número 4, o norte-americano recomendava que se coletassem informações sobre a história de vida do informante, de sua carreira musical, da trajetória de seu aprendizado e onde buscava a inspiração para suas composições.[524] No primeiro tópico do quesito 5, Lomax recomenda procurar sempre os melhores informantes considerados pela própria comunidade e não aqueles que o pesquisador ou pessoas *cultas* do lugar assim indicarem.

Em suas próprias "Instruções", Luiz Heitor recomendava que:

---

522 Outras circunstâncias determinaram a escolha dessas regiões, entre elas, os entendimentos com Mário de Andrade, no sentido de não percorrer os mesmos locais já cobertos pela Missão de Pesquisas Folclóricas, enviadas por este, em 1938.

523 Azevedo, *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas...*, p. 17. Ver Anexo 3.22.

524 A preocupação com os aspectos contextuais e estilísticos se tornará mais acentuada posteriormente, em seu pequeno artigo, de três páginas, publicado em 1956, intitulado *Folk Song Style* - ao qual já me referi em 2.3 – contendo o embrião do que viria a ser o seu sistema Cantométrico de Análise.

> 12) Antes de preceder a qualquer série de gravações, os pesquisadores devem procurar entendimento com as pessoas consideradas boas conhecedoras da região a explorar: ouvir os seus conselhos; confrontá-los com outras opiniões; e, entre as preferências do entendido em folclore local e as preferências do grupo popular no qual vão trabalhar, aceitar sempre estas últimas como as mais legítimas.[525]

No entanto, talvez premido por contingências tais como, escassez de verba, de tempo ou carência de recursos técnicos, há notícias certas que o pesquisador brasileiro freqüentemente, ao chegar numa localidade, preferia inquirir junto às *autoridade locais* sobre quais eram os repositários da manifestação folclórica mais adequados a registrar e, após a realização de ensaio prévio em local selecionado – geralmente um clube ou escola –, efetuava as gravações. Pelo menos no tocante aos *cantos de trabalho*, o procedimento estava em total desacordo com a recomendação nº 10 do quesito "técnica" de Lomax: "10) Registrar sempre os cantos de trabalho, *durante o trabalho* [grifo do autor], com o ruído próprio da espécie de trabalho a que pertencem, e não por informação especial".[526]

***

Para Bernard Lortat-Jacob e Mirian Rovsing Olsen, o surgimento da gravação mecânica revestiu a musicologia com um novo status de cientificidade. Na esteira dos movimentos identitários surgidos a partir do início do século XX, sobretudo na Europa do Leste, os nacionalismos, ao redescobrir o folclore, voltaram as atenções para seus pesquisadores. Nesse contexto, os autores apontam Béla Bártok (1881-1945) como sendo incontestavelmente "o maior de todos".[527] Seu "projeto científico" era,

---

525 Azevedo, *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas...*, p. 22.

526 Azevedo, *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas...*, p. 19.

527 Béla Bartok (1881-1945) nasceu na Hungria, onde aos seis anos começou suas aulas de piano, ministradas pela mãe. Estudou posteriormente com L. Erkel e terminou sua formação no Conservatório de Budapest, onde estudou de 1899 a 1903. Sua música recebeu influências de Bach, Beethoven e Liszt de um lado e de compositores contemporâneos ingleses e franceses de outro. Como pianista, sua carreira iniciou-se com concerto realizado em Budapeste, quando executou a sonata de Liszt, em 1901. Em 1904, durante uma estadia no interior da Eslováquia, ouve uma mulher húngara da região da Transilvânia cantar a canção *Piros Alma* (maçã vermelha), fato que marca o início de seu fascínio pela música tradicional de seu país. Em 1906, ele encontra Zoltan Kodály, que já havia iniciado um trabalho de coleta folclórica, realizando gravações num fonógrafo modelo Edison, equipado com cilindro de cera, e, no mesmo ano, publicam conjuntamente uma primeira compilação sobre folclore. Posteriormente, Bartók anotou e gravou em cilindros de cera algo em torno de dez mil melodias tradicionais da Hungria, Eslováquia, Romênia, Servo-Croácia, Ucrânia, Bulgária e Argélia, trabalho de grande amplitude e rigor metodológico. Em 1907, passou a ocupar cargo de professor no conservatório de Budapest. Sua reputação como compositor consolidou-se nos anos seguintes. Entre 1927 e 1928, realizou uma turnê pela Europa e Estados

resumidamente, o de criar uma "identidade musical" a partir da noção de "povo" e, por essa via, balizar fronteiras político-administrativas. Mas para os autores, o projeto e a metodologia de Bártok carregavam em seu bojo um "impasse teórico". Este se originava da abordagem analítica que adotava, orientada pela preocupação de classificar a música através de procedimentos formais, tais como tipos de periodicidades sintáticas e de escalas. No contexto do folclore europeu, tais características possuíam na realidade um "fraco poder discriminatório".

Inversamente, segundo os autores, era Constantin Brăiloiu quem escapava da armadilha delimitante do nacionalismo, imprimindo a suas análises um cunho transcultural. Sua originalidade em relação à Bártok residia no fato de que, enquanto este procurava os traços dessemelhantes entre culturas vizinhas, apartando-as umas das outras, Brăiloiu procurava os traços semelhantes – como, por exemplo, o uso da escala pentatônica – entre tradições tão afastadas quanto a russa, a africana, a chinesa, etc., aproximando-as em uma perspectiva transcultural.[528]

Em "Traços romerianos no mapa musical do Brasil", Maria Alice Volpe examina a influência das teorias cientificistas da chamada geração de 1870, e mais especificamente do pensamento de Sílvio Romero (1851-1914), nos primórdios da musicologia brasileira, que a autora delimita entre 1908, com a publicação da "primeira *História da Música Brasileira* de Guilherme de Mello, até a década de 1960. Segundo Volpe, nesse recorte, situa-se uma geração de folcloristas, musicólogos e compositores marcados pelo "ideário nacionalista-modernista de Mário de Andrade", pois este trazia para o campo da música as concepções do "caráter nacional" e a idéia do "mapeamento cultural do Brasil".[529] Assimilando o legado do pensamento de Romero,

> Mário de Andrade investigou as diferenças regionais do Brasil, buscando uma visão totalizadora da cultura popular, cuja fusão se expressaria no 'caráter nacional'. Tal empreitada de mapeamento musical, iniciada por

---

Unidos. Em 1940, fugiu da dominação nazista em seu país, viajando para os Estados Unidos, onde, durante dois anos, prossegue seus trabalhos sobre folclore, realiza conferencias e concertos. Apesar das ajudas e encomendas que encontra, como as de Yehudi Menuhin, de Serge Koussevitzky e de William Primrose, a saúde debilitou-se, passando a viver uma situação financeira muito apertada. Morreu de leucemia no *West-Side Hospital*, em Nova Iorque. A originalidade de Bártok dentre os compositores de inspiração nacionalista está no fato de haver assimilado de tal maneira o estilo da música folclórica de seu país que passou a criar *naturalmente* melodias folclóricas. Ver Roland de Candé. *Dictionnaire des Musiciens*. Paris, Microcosme / Seuil, 1964, p. 20.

528 Bernard Lortat-Jacob e Mirian Rovsing Olsen. Argument: Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire. *L'Homme*. Paris, nº 171-2, juillet-décembre 2004, p. 12.

529 Maria Alice Volpe. Traços romerianos no mapa musical do Brasil. In: *Colóquio Música e História no Longo Século XIX: de Caldas Barbosa a Baiano*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

> Andrade e concluída por Luis Heitor Correia de Azevedo (1954), assimilou a contínua atualização do mapeamento que Capistrano de Abreu havia realizado na virada do século e encontrou fundamentação teórica nas gerações subseqüentes de estudiosos de diversas disciplinas [...].[530]

Dessa forma, na procura de uma identidade nacional para a cultura e literaturas brasileiras, na busca de um *caráter nacional brasileiro*, as idéias de Sílvio Romero encontraram na pesquisa de campo a ferramenta capaz de conferir cientificidade a essa indagação, a partir das origens e dos legados do português, do africano e do americano. Isso permitia o "mapeamento cultural do Brasil" e, ainda, o alargamento do conceito de mestiçagem racial para o âmbito da psicologia social, cristalizado no enunciado "o brasileiro é fisicamente e moralmente um mestiço", incorporado por Mário de Andrade. Ressalva, porém a autora, que

> Mário de Andrade abandonou as teorias racistas implícitas na visão da Escola de Recife (Romero e Araripe Jr.), muito provavelmente influenciado pela veemente rejeição das idéias de superioridade e inferioridade racial por parte de diversos intelectuais brasileiros [...].[531]

Dessa maneira, os esforços de mapeamento musical emprendido por Mário de Andrade e concluído por Luiz Heitor compartilhavam uma base comum, o conceito romeriano do caráter nacional. Ao preocupar-se em balizar as diferenças regionais da tradição folclórica brasileira, Mário de Andrade buscava uma visão "totalizadora da cultura popular". Para Volpe, o mesmo ocorreu com Luiz Heitor e com

> toda uma geração de folcloristas, antropólogos, sociólogos, educadores. Tal pressuposto encontrou fundamentação teórica nas gerações subseqüentes de estudiosos de diversas disciplinas. Diégues Júnior ressalta que a 'particularidade regional' não contradiz a 'universalidade do fenômeno folclórico'; ao contrário, contribui para que se elucidem os elementos que concorrem para a sua 'origem, formação e difusão', sendo essencial para a compreensão da 'cultura popular' e da 'memória coletiva'.[532]

E, morto Mário de Andrade em 1945, a década de 1950 continuou a assistir à grande movimentação em torno do mapeamento cultural no Brasil. A proposta já constava dos planos da Comissão Nacional do Folclore, nascida em 1947, em pleno contexto do pós-guerra, tornando-se uma questão fundamental em seguida e tendo continuação na Campanha Brasileira em Defesa do Folclore (1958), vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. É nesse contexto que Volpe situa a sistematização de um "mapa das regiões musicais do Brasil", publicado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 1954 como um verbete no *Grove's Dictionary*. A divisão das áreas musicais

---

530 *Ibid.*, p. 2.

531 *Ibid.*, p. 6.

532 Maria Alice Volpe. Traços romerianos no mapa ..., p. 12.

> proposta por Azevedo (1954) coincide mais com a divisão das áreas geográfico-culturais descritas por Capistrano de Abreu, em sua obra de 1900 (reeditada quatro vezes até a década de 1950), do que com aquela atualizada por Diegues Júnior na década de 1950 (e publicada em 1960).[533]

De fato, nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ, foi possível localizar uma folha datilografada, sem data, com um pequeno roteiro temático, provavelmente destinado às classes de folclore ministradas por Luiz Heitor. Intitulado "Áreas Culturais para Estudo do Folclore Brasileiro" de autoria de Joaquim Ribeiro, mapeava 6 áreas: Área costeira / Agrícola / Pastoril / Área de Mineração / Platina ou Pampeana e Área Amazônica. Em anexo, com o cabeçalho "Áreas culturais aplicadas ao Folclore Brasileiro. Pontos a esclarecer", encontram-se algumas pequenas folhas manuscritas na letra de Luiz Heitor com perguntas que provavelmente pretendia desenvolver; ou, então, utilizar para a elaboração de algum teste sobre o tema. Assim, temos:

1) que gêneros musicais caracterizam a Área Amazônica;
2) a área do coco se estende até Sergipe?
3) Alagoas e Sergipe são indubitavelmente poços irradiadores de [ilegível]. Quais os Estados atingidos por essas irradiações?
4) o Espírito Santo está sob a influência da música negra?[534]

Na já citada publicação nº 3 do CPF, referente à expedição ao Ceará, Luiz Heitor, em texto intitulado "Folclore Musical Cearense", retoma o mapeamento musical proposto por Joaquim Ribeiro na obra *Folklore Brasileiro*, publicada em 1944, e que partia, sem dúvida, como assinalou Volpe acima, da divisão regional da América portuguesa, três séculos depois do descobrimento, que João Capistrano de Abreu estabelecera no último dos *Capítulos de História Colonial*.[535] Luiz Heitor esclarecia que era "inspirado" no trabalho de Ribeiro que propunha uma nova divisão do território brasileiro, procurando ampliar o que o autor já havia elaborado em "seu último livro", no qual reconhecia que tudo ali estava sujeito a reconstituição, imposta por pesquisas

---

533 *Ibid*., p. 11.

534 Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. [CPFPD 19]. Ver Anexo 3.42.

535 Joaquim Ribeiro (1907-1964), natural do Rio de Janeiro, exerceu atividades em diversas áreas, tais como: técnico em educação, jornalista, escritor, roteirista, filólogo, folclorista, historiador, entre outras. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, da Academia de Filologia, entre outras instituições. Sobre folclore também publicou *A Tradição e as Lendas*, em 1929, *Introdução ao Estudo do Folclore Brasileiro*, em 1934, *Folclore da Restauração*, em 1941, *Folclore dos Bandeirantes*, em 1946, e *Folclore Baiano* em 1956, além de ensaios e artigos na imprensa e publicações em especializadas. Fonte: Mário Souto Maior. *Dicionário de Folcloristas Brasileiros*. Goiânia: Editora Kelps, 2000, p. 121. Para as obras mencionadas, ver Joaquim Ribeiro. *Folklore brasileiro*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944, e João Capistrano de Abreu. "Três séculos depois". In: *Capítulos de história colonial* [1907]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / MEC, 1976, p. 189-213.

capazes de oferecer "dados para uma sistematização mais exaustiva." Embora não possuísse "todos os dados", Luiz Heitor julgava que já era possível, graças à experiência que acumulara como pesquisador de folclore, "obter uma classificação mais precisa."[536] Em vez de quatro divisões segundo o gênero musical, o catedrático da Escola Nacional de Música afirmava que sua idéia consistia

> em adotar nove divisões entre as quais se conservam três daqueles ciclos [de Ribeiro]: o da *Embolada*, aqui chamado de *Côco*, e restrito ao litoral; o da *Moda*; e o do *Jongo*, aqui chamado de *Samba*. Duas regiões que devem constituir áreas musicais à parte, mas que não me atrevo a caracterizar, por enquanto, escolhendo qual de suas canções ou danças é mais representativa, localizam-se no vale amazônico e nos pampas sulinos.[537]

Para tanto, esquematizava sua proposta da seguinte forma;

1. *Área Amazônica* (Amazonas e Pará).
2. *Área de Cantoria* (sertão: Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe).
3. *Área do Côco* (litoral: Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe).
4. *Área dos Autos* (Alagoas e Sergipe, com profundas ramificações em outros Estados).
5. *Área do Samba* (zona agrícola da Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, com núcleos isolados em outros pontos de mais forte afluência negra, especialmente Pernambuco).
6. *Área da Moda de Viola* (São Paulo, Paraná, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso).
7. *Área do Fandango* (litoral: São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul).
8. *Área Gaúcha* (Rio Grande do Sul).
9. *Área da Modinha* (centros urbanos tradicionais, principalmente Bahia, Rio de Janeiro e as cidades históricas de Minas Gerais).[538]

As linhas divisórias que contornavam essas áreas deviam ser consideradas "com muita tolerância", pois, na prática, ocorriam interpenetrações e às vezes superposições, como era o caso da área identificada ao *Samba*, que "obedece menos a um critério puramente geográfico, do que ao de expansão de raça negra em nosso país, às vezes cobrindo as mesmas zonas em que outras camadas da população determinam a existência de tipos musicais diversos".[539] Aponta então para o caso de várias áreas que se confrontam, tal como a de Minas Gerais, com o *Samba* ao sul e a *Moda de Viola* no Oeste do Estado. A *Cantoria* se irradiava do norte para o sul, enquanto *Côco*s e *Autos*, ocorriam com maior intensidade em Sergipe e Alagoas. Esclarecia ainda que

---

536 Luiz Heitor Correa de Azevedo. Folclore Musical Cearense. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará*. Centro de Pesquisas Folclóricas. Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro. 1953, p. 33.

537 *Ibid.*, p. 34.

538 *Ibid.*, p. 34.

539 *Ibid.*, p. 35.

> cada uma dessas áreas compreende uma grande variedade de tipos de canções e de danças subsidiários do principal. Assim é que no *Samba*, encontramos inumeráveis danças do mesmo tipo, ou as suas variantes, comportando designações diferentes; os cantos negro-fetichistas, de candomblés ou de macumbas; e todas as demais manifestações da musicalidade afro-brasileira. Na *Moda de Viola*, temos o *Recortado*, o *Cururu*, e outras variedades musical e coreograficamente aparentadas. Na *Modinha*, o *Chôro*, a *Seresta*, *Valsas* e *Schottisches* de serenatas. etc. [...].[540]

Em relação à *Modinha* e aos *Autos* populares, considerava que a característica melódica já era de outra espécie, sendo evidente a "conformação européia", que persistia "mesmo nos Autos negros como o *Congo* ou o cortejo do *Maracatú*".[541] Para concluir, sustentatava que tais especificidades haveriam de ficar melhor evidenciadas à medida que novas pesquisas fossem dedicadas a cada uma dessas manifestações.

O resultado desse trabalho (ver página seguinte) apareceu sob a forma de um mapa em artigo da 5ª edição, de 1954, do *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, e foi novamente reproduzido no verbete redigido por Gerard Béhague para a edição de 1980 da mesma obra.[542]

Não obstante, com tais propostas, os folcloristas brasileiros, marcados talvez em demasia pelo projeto romeiriano, como sustenta Volpe, acabaram mais próximos de Bártok do que de Brăiloiu. Embora, no caso, não se tratasse de traçar fronteiras político-administrativas entre *povos* diferentes a partir de suas respectivas tradições, o objetivo fundamental permanecia caracterizar uma certa cultura, mais do que explorar traços culturais peculiares através do tempo e do espaço. Para desespero desses pesquisadores, no entanto, por força do processo de colonização, o *caráter nacional* desse povo que buscavam estava tão fragmentado que exigia um mapeamento semelhante àquele produzido para a Europa do Leste, ocultando, mais do que revelando, aquilo que pretendiam encontrar.

---

540 *Ibid*., p. 35.
541 *Ibid*., p. 36.
542 Gerard Béhague. Brasil: Folk Music. In: *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980, v. 3, p. 225. Mapa publicado primeiramente em verbete de Luiz Heitor Correa de Azevedo no *Grove Dictionary of Music and Musicians* edição de 1954.

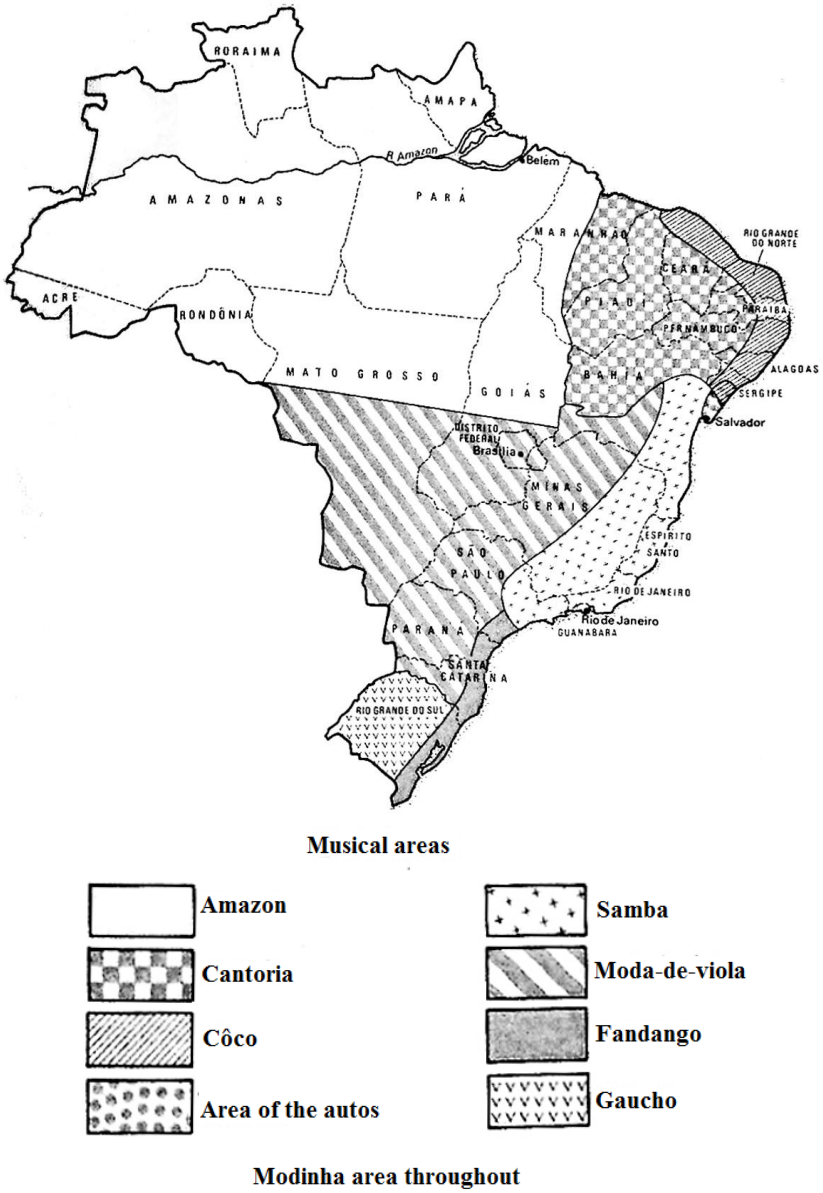


Figura 3.4. Mapa do Brasil mostrando as áreas definidas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Imagem do *The Grove Dictionary of Music and Musician.*

CAPÍTULO 4

AS VIAGENS DE LUIZ HEITOR

4.1. Goiás

No "Preâmbulo" da publicação nº 2 Centro de Pesquisas Folclóricas, intitulada "Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás", Luiz Heitor faz um pequeno resumo e tece alguns comentários acerca dessa primeira viagem de coleta. Na companhia de Eurico Nogueira França, o pesquisador enfrentou os quatro dias de trem que "separavam a capital do país da mais jovem capital brasileira" para aproveitar as comemorações da inauguração de Goiânia. A ocasião não podia ser mais oportuna. Afinal, para o evento, estavam previstos vários *festejos típicos*, devidamente programados pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, o DIP. Dessa forma, os dois integraram-se aos participantes do Oitavo Congresso Brasileiro de Educação, que lá também se realizou, adquirindo assim um *status* que muito facilitou o andamento das pesquisas.

Em Goiânia, permaneceram nove dias e tiveram a companhia de Renato Almeida, que para lá viajara de avião, interessado nas "prometidas manifestações folclóricas."[543] No entanto, adverte Luiz Heitor:

> Nem todos os documentos que colhemos têm igual valor folclórico. A propagação de sambas e marchinhas de carnaval pelas grandes rádio-difusoras nacionais, bem como a influência dos artistas que cultivam o gênero caipira, nessas mesmos difusoras, atingiram a imaginação poético-musical de certos bardos da região, que pensam elevar a sua arte, moldando-a pelos padrões mais cultos que vem do Rio ou de São Paulo.[544]

Aliás, a advertência sobre o perigo do rádio já estava igualmente presente na primeira publicação do CPF, de 1944.

> O rádio, cuja força de penetração não conhece limites, se encarrega de propagar o seu tipo de música urbana pelos sertões afora. E a marcha para o Oeste, a zona de guerra nordestina, e a batalha da borracha, no Amazonas, deslocam as populações, alargam as vias de penetração, desequilibram o ritmo sonolento de certos costumes secularmente inalterados. Tudo isso não podemos evitar; mas devemos precaver-nos contra o reflexo dessas modificações na linfa sensibilíssima do folclore.[545]

---

543 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. In: Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás. Publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas, 1950, n. 2, p. 3.

544 *Ibid* , p. 3.

545 Azevedo, *A Escola Nacional de Música e as Pesquisa...*, p. 5.

E continuava, pouco adiante:

> entre certos grupos de negros, integrando conjuntos dedicados ao cultivo dos bailados tradicionais, verifiquei que, fora das tradições do seu conjunto, a única música que sabiam cantar era uma servil imitação dos sambas e marchinhas com que as estações radiodifusoras cariocas inundam o país. Eram elementos presos por um fio à tradição; no dia que abandonarem o conjunto de que ainda fazem parte, estarão perdidos para o Folclore [...].[546]

Da mesma maneira,

> em Goiás, recolhendo a arte tradicional dos cantadores e dançadores daquelas longínquas paragens, pude constatar que alguns deles procuravam substituir seu estilo autêntico, herdado de muitas gerações, pelas falsificações de uma arte pseudo caipira, alimentada, nas cidades, pelo comercialismo do rádio e do disco.[547]

Portanto, se, em relação ao *disco*, situava-se Luiz Heitor de maneira curiosamente paradoxal, na medida em que o mesmo artefato tecnológico que podia corromper as tradições era aquele capaz salvaguardá-las, congelando-as numa fina camada de acetato, dada a sua rápida trajetória, a radiodifusão tornava-se sobretudo uma preocupação.

Nos EUA, as quatro emissoras em 1921 converteram-se,no final de 1922, em 382. No Brasil, no início da década de 1930, havia cerca de 29 emissoras de rádio, transmitindo música (incluindo até óperas) e textos variados. Um impulso adicional ao desenvolvimento da radiodifusão resultou da autorização para veicular publicidade comercial que o governo Vargas concedeu em 1932. De acordo com Fernando de Azevedo, em dezembro de 1939, o número de emissoras já chegava a "64, [...] sendo 39 em São Paulo (10 na capital e 29 no interior)" – ou seja, 15,6% e 45,3%, o que representava no conjunto do país quase 61% das rádios. No mesmo ano, foram registrados "357.921 aparelhos de rádio no Brasil sendo que destes, 115.042 [32,1%] somente em São Paulo [...]".[548]

O temor de Luiz Heitor também podia ser encontrado em Mário de Andrade. Para este, o processo de cultura de massas e de urbanização, que cada vez mais passou a caracterizar o mundo contemporâneo, significava algo ameaçador à tradição e precisava ser contido por meio de uma política de preservação, cuja forma mais acabada consistiu na fundação do Instituto de Proteção Histórico e Artístico Nacional (1937). A preocupação, no entanto, era anterior e mais ampla, pois a Constituição de 1934 já

---

546 *Ibid*., p. 6. Vale lembrar que, quando é impressa a primeira publicação do CPF, em 1944, Luiz Heitor já havia realizado a viagem a Goiás em 1942 e inaugurado o Centro em 1943.

547 *Ibid*., p. 5.

548 Fernando de Azevedo. *A Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 687.

introduzira a prerrogativa do poder público de estabelecer proteção para bens culturais brasileiros.

Como indício da influência do pensamento de Mário de Andrade sobre o de Luiz Heitor, Pedro Aragão aponta a distinção que ambos faziam entre "música popular" e música "popularesca".[549] Definida por Mário, a música popular era a música tradicional, das comunidades rurais, portanto *pura*, inequívoca expressão da alma popular brasileira, enquanto a *popularesca* era aquela produzida no contexto urbano, caracterizada pela superficialidade, incorporação de modismos e curta existência. Tal distinção ficava explícita na orientação dada por Mário de Andrade aos integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas, enviada ao Norte e Nordeste em janeiro de 1938. Em entrevista realizada por Flávia Toni no dia 1º de junho de 1984 com Martin Braunwieser e Benedicto Pacheco, participantes da expedição como visto acima, o primeiro relata que chegaram tanto a Recife quanto a Fortaleza, um pouco antes do carnaval, "mas a música era popularesca; e aí, só filmamos."[550] Do outro lado, Aragão aponta o pequeno artigo de 1950 intitulado "O Brasil e a Música", publicado na compilação *Música e Músicos do Brasil* de Luiz Heitor.[551] Este considerava que já havia sido deixado para trás a época em que se ignorava o valor educacional e social da música. Ao contrário, naquele momento, a música já era pensada como sendo, por excelência, "o meio de sublimação da alma popular brasileira", como uma necessidade de nossa formação e "psicologia nacional", embora fizesse questão de esclarecer que não estava referindo-se ao que definia como "música vulgar" ou "canção das ruas".

> Essa é apenas a manifestação inconsciente, não disciplinada do pendor musical. Todos os povos têm suas músicas de ruas, seus bardos de *cabaret*; nem todos possuem um patrimônio sério de obras musicais cultas; nem todos têm a mesma receptividade musical, educada e sensível.[552]

Por isso, achava perigosa a *confusão* que, às vezes, se fazia no Brasil, ao englobar

> sob o rótulo de *música popular*, não o fundo musical anônimo, de que a música artística se utiliza, para tonificar-se, mas a música sem classificação, baixa e comercial, que prolifera em todos os países do mundo, sem que por isso tenha que ocupar um lugar na história da arte.[553]

---

549 Pedro de Moura Aragão. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil:* Uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947). Rio de Janeiro, 2005. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 18.

550 Toni, *A Missão de Pesquisas Folclóricas*..., p. 31.

551 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante ed.. 1950, p. 11.

552 *Ibid*., p. 11.

553 *Ibid*., p. 11.

Entre todas as atividades artísticas, a música era aquela em que o artista brasileiro conseguia criar algo inequivocamente original e diferenciado dos moldes europeus, uma vez que esta afirmação de arte musical, longe de ser obra de uma geração recente, já

> era perfeitamente consciente em Alexandre Levy e Francisco Braga – um remanescente de nosso romantismo musical – e chegou à realização integral, pelo menos pragmática, na obra de Alberto Nepomuceno, que afinal de contas só tem de europeu a disciplina, que em si mesma não pode ser nem européia nem americana, pois é universal [...].[554]

Na mesma linha de pensamento, em outubro de 1941, de Washington como consultor na UPA, Luiz Heitor escrevera para a *Revista Cultura Política*:

> No Brasil, *folclore* é uma palavra que está na moda [...] O rádio e o disco abusaram do folclore convertendo em chamariz, para sucesso de balcão, o que, na realidade é a designação de uma árdua ciência que tem seu lado pitoresco, mas é exaustiva, pela especialização técnica que exige e tremenda bibliografia cujo conhecimento se impõe ao estudioso. Qualquer melodia de samba, infielmente grafada e rudimentarmente harmonizada, dentro de fórmulas rítmicas brutais, escolhidas arbitrariamente, era *folclore*. E o cantor fulano, ou a cantora sicrana, que sopram marchinhas de carnaval, diante do microfone, são *folcloristas*.[555]

O catedrático da Escola de Música tinha evidentemente consciência que o perigo na verdade advinha do conteúdo das transmissões e não do veículo utilizado, pois só

> um eu conheço, em nosso meio de rádio, que tem feito *folclore* de verdade: *Almirante*, na Rádio Nacional. Os seus programas, arranjados para divertir, misturados com o açúcar das partituras encantadoramente fáceis de Radamés Gnatali (às vezes tão imbuídas de cinema e de *jazz*), encerram debaixo das lantejoulas de um reconhecido programa de êxito publicitário, contribuição séria, recolhida com carinho e capaz de servir aos estudiosos, que em qualquer tempo, dela se queiram valer.[556]

E, mais adiante, descrevia um programa radiofônico da *Columbia Broadcasting System*:

> Alan Lomax é um folclorista nato [...]. Os seus programas, ano passado, na American School of the Air, difundidos pela *Columbia Broadcasting System*, fizeram época na história do rádio americano, e um deles, mandado para o ar, do interior do país, com a participação dos artistas populares locais, obteve o prêmio conferido ao melhor programa educativo nos Estados Unidos.[557]

Mais tarde, em atividade na UNESCO, Luiz Heitor elogiava as atividades da "Tribuna Internacional dos Compositores".

> Órgão de execução das atividades musicais da UNESCO, o Conselho Internacional de Música promove a difusão da música de autores

554 *Ibid*., p. 11.

555 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Música. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro. Ano I, n. 8, outubro de 1941, p. 306.

556 *Ibid*., p. 306.

557 *Ibid*., p. 306.

> contemporâneos, em cooperação com os organismos de radiodifusão de numerosos países (em 1966 nossa Rádio Ministério participou pela primeira vez, desse esforço em comum [...].[558]

O esquema de funcionamento era muito hábil.

> Uma obra de autor contemporâneo selecionada pelos representantes desses organismos de radiodifusão [refere-se a várias estações rádiodifusoras tais como BBC de Londres, a *Columbia Broadcasting* e outras semelhantes] anualmente reunidos em Paris, na sede da UNESCO, obtém normalmente várias dezenas de execuções na temporada seguinte, com todos os proventos materiais e artísticos que isso significa. Foi, aliás, através da Tribuna Internacional dos Compositores que, bem antes de esses jovens autores alcançarem renome internacional, ouvi pela primeira vez, a música de Luigi Nono, de Luciano Berio, de Nicolo Castiglioni, de Kristof Penderecki [...]. Pode-se dizer que a Tribuna Internacional dos Compositores os lançou no circuito internacional.[559]

Em suas viagens de coleta, ressalta ainda Aragão, Luiz Heitor não deixava de considerar tais manifestações influenciadas pelo rádio como revestidas de menor valor, mas nem por isso deixava de gravá-las. Na realidade, "[g]êneros musicais tipicamente urbanos como o samba e o choro [apareceram] em quase todos os Estados visitados por ele, o que confirma o alcance e a força do rádio na década de 1940".[560] E, inversamente à crença então amplamente difundida entre os pesquisadores do folclore, enfatizou o mesmo autor, os

> gêneros urbanos não substituíam completamente os gêneros locais, mas aparecem sempre em conjunto com eles; no Rio Grande do Sul, por exemplo, gêneros locais como a rancheira e as toadas aparecem junto com sambas, choros e marchinhas no repertório de um mesmo músico ou conjunto musical. [...] Esses gêneros urbanos assimilados pelo rádio adquiriam comumente características regionais muito fortes: cite-se como exemplo a denominação 'samba', que vai definir uma grande gama de práticas musicais, muitas vezes díspares entre si.[561]

Em que pese a inegável marca da influência do pensamento de Mário de Andrade sobre a concepção de pesquisa entranhada em Luiz Heitor, não custa relembrar que grande parte da fundamentação teórica, que norteou a famosa Missão de Pesquisas Folclóricas do primeiro, derivava de Constantin Brăiloiu, como assinalado acima, por meio dos cursos que Dina Lévi-Strauss ministrara na Sociedade de Etnografia e Folclore

---

558 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Minhas memórias da UNESCO. In: Dulce Lamas (org). *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos. Depoimentos/estudos/ensaios de musicologia*. Rio de Janeiro: FUNARTE,1985, p. 43.

559 *Ibid*., p. 43.

560 Pedro de Moura Aragão. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil:* Uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947). Rio de Janeiro, 2005. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 20.

561 *Ibid*., p. 20.

e na Divisão de Difusão Cultural de São Paulo. Ao tratar das transformações induzidas pela *modernidade industrial* sobre as pequenas e tradicionais comunidades rurais de seu país na década de 1930, o musicólogo romeno apontava para o surgimento de uma *nova geração* de habitantes do campo, evento que, longe de simplificar a tarefa da análise musicológica, agregava maiores dificuldades, pois tal transformação não acarretou, como se acreditava, a extinção de *toda a criação popular*, ao menos no âmbito da música.

***

Embora no preâmbulo do texto introdutório da publicação do CPF, referente à viagem de coleta em Goiás, Luiz Heitor não forneça detalhes sobre a data precisa da partida e do retorno dessa expedição, o relatório de despesas enviado à Embaixada dos Estados Unidos registra que ele deixou o Rio de Janeiro em 14 de junho de 1942, às 7 horas, desembarcado de volta às 19 horas, do dia 1º de julho.[562]

De Goiânia, em 24 de junho, Luiz Heitor escreve uma carta para Itiberê Cunha, então na redação do jornal *Correio da Manhã*, para relatar estar nesse "afamado Brasil central" realizando a coleta folclórica da qual fora incumbido pela Biblioteca do Congresso de Washington. Esclarece que, transcorrendo na cidade o 8º Congresso Brasileiro de Educação, o governo do Estado reunira os

> mais afamados cantadores e dançadores da região, a fim de proporcionar-lhes uma série de Festas Típicas, constantes de desafios, modas de viola, catiras, congos, dança dos tapuios. Para cá me transportei, com o Eurico Nogueira França, como assistente, máquina de gravação, discos, máquina fotográfica, cadernos de notas, etc., a fim de registrar essas manifestações folclóricas, apresentadas em tão excepcionais condições de facilidade para a colheita.[563]

De acordo com o relato do próprio Luiz Heitor, certamente preocupado em divulgar suas atividades junto à grande imprensa, as festividades foram organizadas para comemorar a inauguração de Goiânia, a nova capital do Estado, e lá, com ele, encontrava-se Renato Almeida, igualmente interessado em aproveitar a excepcional oportunidade da incomum concentração de manifestações folclóricas que então ocorreu. Com a máquina gravadora e o

---

562 Relatório de despesas, em cópia carbono, encontrado nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ. Centro de Pesquisas Folclóricas: Materiais e despesas - CPFMD.41.

563 Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ. Centro de Pesquisas Folclóricas: Cartas - CPFC.

> concurso do pessoal técnico do Instituto Nacional de Cinema Educativo, que também está aqui, estamos realizando uma das mais notáveis coletas já feitas no Brasil. Gravamos as músicas e registramos em filmes cinematográficos as danças.[564]

Otimista compulsivo, assegura ainda a Itiberê que as gravações tinham resultado "excelentes, pois já as ouvimos. Registramos um cateretê com especial atenção para as batidas de palmas e sapateados, cujos ritmos aparecem claramente no disco."[565]

Da mesma maneira, para Lorenzo Fernandez, em 26 de junho de 1942, mostrava-se "entusiasmado com a nossa colheita, apesar das possíveis deficiências técnicas de uma primeira experiência." E prosseguia informando que obtivera a gravação completa de um *Congo* e outra de uma estupenda dança chamada *Tapuios*,

> que não é dançada por índios, mas por mulatos e caboclos dentro de uma coreografia de procedência indígena e melodias tipicamente mestiças. Além disso, grande número de 'modas de viola', que são o gênero da terra, por excelência, e os ritmos de sapateado e palmas da 'Catira', que é a forma de 'Cateretê' aqui dançado.

E, sobre Eurico Nogueira França, observava que fora "um ótimo auxiliar para os meus trabalhos, inteligente, perspicaz e incansável. Nossa vida, nesses dias, aqui, foi dura. Às vezes não havia tempo nem para comer".[566]

Para Violeta, sua esposa, em 24 de junho do mesmo ano, fornecia outros detalhes da estadia na cidade. O gravador *RCA* – como acontecia com certa freqüência – estivera inoperante até esse dia: com os solavancos do transporte, uma das válvulas havia partido, somente sendo substituída "por conta do Governo de Goiás". Quanto a seus "sucessos pessoais", revelava que,

> embora não tenha vindo ao Congresso para tomar parte nele, mas sim para fazer gravações, fui obrigado, anteontem, a pedido do Renato Almeida, que preside uma das seções, a fazer uma exposição sobre o Cinema do ponto de vista do folclore. E como eu estava realmente feliz, e fiz toda essa palestra sem consultar uma única das notas que havia tomado, a mesma redundou num grande sucesso, foi calorosamente aplaudida e deu-me uma grande consideração no meio de todos os congressistas.[567]

Por outro lado, apesar do convite que lhe fora enviado, Câmara Cascudo não aparecera. Como resultado,

---

564 Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ. Centro de Pesquisas Folclóricas: Cartas - CPFC.

565 Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ. Centro de Pesquisas Folclóricas: Cartas - CPFC.

566 Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ. Centro de Pesquisas Folclóricas: Cartas - CPFC.

567 Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ. Centro de Pesquisas Folclóricas: Cartas - CPFC. Renato Almeida, em texto sobre "Congados" constante da publicação do CPF, referente à viagem a Goiânia, esclarece que os Congados, registrados em discos por Luiz Heitor, também foram filmados pelo Instituto de Cinema Educativo. *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás.* Publicação n.2 do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música. Rio de Janeiro, 1950, p. 43.

> todo mundo estava danado com isso. Logo que aqui chegamos o Dr. José Augusto, ex-Interventor no Rio G. do Norte, telegrafou ao atual Interventor, pedindo que mandasse o 'Cascudo nem que fosse pela polícia'. E o Renato mandou-lhe, em seu nome, no meu, no do Dr. José Augusto e do Câmara Filho, outro telegrama com solene 'excomunhão'. Ontem chegou um telegrama do homem, dizendo: 'Praga de urubu não mata cavalo'.[568]

Não obstante o entusiasmo demonstrado por Luiz Heitor, mais de dois anos depois, em 16 de novembro de 1944, como mencionado anteriormente, carta de Ben A. Botkin, assistente encarregado do *Archives of American Folk Song*, não deixava de queixar-se da qualidade técnica geralmente encontrada nas gravações enviadas. Dez dias após, o pesquisador respondia para esclarecer que as gravações, em sua maioria, não tinham sido realizadas com o gravador *Presto*, mas com o *RCA* de propriedade da Escola Nacional de Música, de qualidade inferior, e reconhece: "infelizmente nenhum dos 18 discos tomados em Goiás se encontram tecnicamente em condições satisfatórios".[569] Em 26 de fevereiro de 1945, acrescenta que os discos gravados em Goiânia e enviados para a *Library* eram cópias, pois, quando partira, levava discos pertencentes à Escola Nacional de Música, uma vez que aqueles enviados dos Estados Unidos "não estavam em seu poder". E esclarece:

> Meses mais tarde é que as cópias foram feitas; mas essas cópias estão muito superiores aos originais, pois aquela foi nossa primeira experiência e os discos originais, principalmente por questão de corte, ficaram muito longe de ser satisfatórios, tanto assim que, para nosso uso, também fizemos tirar outras cópias.[570]

As notas relativas à exposição sobre o cinema, outro motivo de entusiasmo para Luiz Heitor na missiva à mulher, foram efetivamente localizadas no diário referente à viagem a Goiás nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ. Constam de pequenos lembretes, mas, apesar desse caráter de simples tópicos a serem abordados, não deixam de ser reveladores, pois apontam para uma certa intrepidez que parece caracterizar a personalidade do personagem. Pego de surpresa, distante de fontes documentais, não hesita em proferir uma palestra, sobre tema com o qual provavelmente não estava familiarizado, redigindo notas que nem consultou.

---

568 *Ibidem.*

569 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*, através de especial gentileza de Todd Harvey.

570 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*, através de especial gentileza de Todd Harvey.

Como cabeçalho, escrito a caneta tinteiro em sua letra arredondada, encontra-se: "O Cinema como Fator de Penetração Cultural". Ao que se seguem, algo resumidamente, as anotações seguintes:

- Sou um educador. Mas não tenho especial interesse nos temas aqui tratados.
- Razão de minha presença aqui.
- Esta seção: R. Almeida, Paulo Barroso: improvisar, senão estas idéias, pelo menos a sua apresentação e a sua documentação.
- Assim como o canto, também a dança popular está cheia de particularidades individuais.
- O aprimoramento artístico. Maracatu de Chico Rei e Bailado do Guarani.
- Entretanto pouco se tem feito hoje, no campo do folclore, com a utilização do cinema.
- Apelo para esta Instituição inscrever entre seus mais chegados interesses essa coleta tão importante para a ciência do folclore, e através dela, tão útil para a educação.

Embora não se tenha registro do que foi dito por Luiz Heitor na palestra, alguns pontos parecem dignos de interesse. Nosso palestrante inicia pela sua condição de educador – o que imediatamente o situa entre seus pares, estabelecendo provavelmente uma sensação de pertencimento – e confessa não ter interesse sobre o assunto, franqueza que o exime de eventuais deslizes. É claro quanto a suas intenções ao salientar a razão que o levara a Goiânia. Costura habilmente assuntos de seu domínio, como as danças folclóricas, com outros que provavelmente não são, como o cinema. E finaliza apelando a favor do resgate do folclore, elemento a que atribui grande importância para a educação.

Durante os nove dias de permanência na cidade, foram gravados, segundo consta na respectiva publicação do CPF, 19 discos. A primeira peça catalogada na "Relação dos Discos" é uma *moda de viola*, intitulada "Festança na Capital", executada por Micuim e Chico Onça em 24 de junho de 1942.[571] Para Luiz Heitor, a maior e melhor parte das gravações de música folclórica realizadas em Goiânia constam de modas de viola. Conforme informa, o gênero era comum a toda região central do Brasil, sendo o foco de irradiação situado no norte de São Paulo, Oeste de Minas e sul de Mato Grosso e Goiás.[572] De acordo com Luiz Heitor, segundo o professor do ginásio goiano Pedro Gomes, "conhecedor como ninguém das tradições do seu Estado", a definição de moda de viola era a "imprensa do sertão". Por isso, em que pese a existência de exemplares de tradição muito antiga, em que "as coisas [de] que falam já não tem mais sentido", a

---

571 *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás*. Publicação n. 2 do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música. Rio de Janeiro, 1950, p. 6.

572 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. A Moda de Viola. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás*. Centro de Pesquisas Folclóricas. Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro. 1950, p. 19.

maioria das canções recolhidas consistia de composições com apenas três ou quatro anos de existência. Dentre elas, o pesquisador destaca uma em particular, que versava sobre o afogamento de uma menina numa piscina local e que causou grande comoção numa comunidade sem rio e sem mar.

A moda era sempre cantada a duas vozes. O segundo cantador atuava como acompanhante, devendo perseguir o primeiro "no que ele canta", mesmo quando as palavras eram improvisadas. O *truque* consistia em começar o canto acompanhador ligeiramente atrasado, de maneira a perceber o que o primeiro cantador está dizendo, produzindo um efeito que só não pode ser definido como *eco* porque não constitui uma réplica fiel do canto principal. Outra característica da moda era a "entoação frouxa", equivocadamente percebida como *desafinação*, pois não se trata aí de "imperícia dos cantadores." Essa *frouxidão*, ao situar o canto "constantemente fora da altura musical exata", integrava um estilo de cantar freqüente no gênero. A prova disso, constata Luiz Heitor, encontra-se no fato de que os mesmos cantadores, ao interpretarem "melodias popularescas", imitações das emissões radiofônicas do Rio de Janeiro ou São Paulo, "não discrepam da mais exata afinação", mas "dificilmente um cantor educado poderá reproduzir essa maneira nuançada de cantar a Moda, peculiar aos violeiros do Brasil Central."[573]

***

> Durante muito tempo pensei que precisava pôr toda a minha atenção em cortar, do presunto do tempo, fatias cada vez mais finas. Os resultados são decepcionantes. Quando a fatia não é recheada de um pouco de passado e de um bocadinho de futuro, restam sobre a transparência, apenas gesticulações sem sabor.[574]

---

573 *Ibid.*, p. 21.

574 Cf. Etienne Samain (org). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 2005, p. 1. A frase é de Robert Doisneau (1912-1994), que nasceu em Gentilly, França, e estudou gravura. Aprendeu fotografia no departamento de propaganda de uma firma farmacêutica. Vendeu sua primeira *Photo-Story* para o jornal *Exelcior*, em 1932. Em 1934, trabalhou no Departamento de Propaganda da fábrica de automóveis Renault, em Billancourt, até ser demitido em 1939. Em seguida, sustentou-se como *free-lancer* e atuou para a agência Ralpho. Foi membro da resistência francesa, onde usou suas habilidades como gravador para forjar passaportes falsos. Fotografou a ocupação e a libertação de Paris. Após a guerra, realizou trabalhos para a revista *Life* e outras famosas do gênero. Também fez fotografias de moda, fotografando para a revista *Paris-Vogue* de 1948 a 1951 e retratos para a *high-society*. Recebeu o prêmio Kodak em 1947 e o Niepce em 1956. Já foi tema de diversas exposições retrospectivas, tais como as da Biblioteca Nacional em Paris, a do Art Institute, em Chicago, e a da Fundação George Eastman, em Rochester, Nova Iorque, EUA.

Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som – MIS, gravado em fita magnética em 1972, uma das participantes da entrevista indaga de Luiz Heitor se possuía algum *hobby*. Ele responde que talvez fosse a fotografia, mas uma fotografia para a qual

> eu nunca tive verdadeiramente um aparelho de classe. Eu tenho atualmente uma Instamatic da Zeiss-Ikon, um aparelho que custa 30 dolares, né, com filme colorido, com o qual eu faço muitas fotografias, mas sem nenhuma pretensão de fazer fotografias de arte. Minha mulher fica desesperada com o numero de álbuns de fotografias que há em minha casa, mas que eu digo sempre que são o meu jornal. Quando eu quero tirar a limpo uma data, um acontecimento importante da minha vida, eu vou aos meus álbuns de fotografia, que, aliás, estão todos eles catalogados por personalidades, por lugares e tudo; e eu encontro todas as referências necessárias. Nunca escrevi jornal na minha vida, o único jornal é ilustrado: são as minhas fotografias.[575]

No diário da viagem ao Ceará em 1943, encontram-se as anotações de controle de Luiz Heitor referentes aos registros fotográficos que realizava. De uma das folhas dessa pequena caderneta, encimada pelo título "Fotografia", reproduzem-se a seguir algumas anotações, a título de exemplo:

1. Praia de Iracema 50-.-. – perdida.
2. Criança na praia 50-11-15 – excesso de luz
3. Praia de Iracema 50-11-8 – excesso de luz
4. Ferreira [ilegível] 50-11-8 – excesso de luz

4 de fevereiro

1. Crianças na jangada 6,3-50-15 – (sombra) falta de luz?
2. Antônio Ribeiro 11-50-4 – (sombra no rosto)

5 de fevereiro

1. Sinfrônio [refere-se ao cantador cego Sinfrônio Pedro Martins, natural de Jabotí] 8-50-4

6 de fevereiro

1. Eurico Nogueira França 6,3-50-5 – (sombra – contra-luz)

7 de fevereiro

1. Superposição
2. Mercado 11-50-∞
3. Ótimo
4. Superposição

Algumas folhas adiante, surgem então suas "Observações" acerca dessas fotografias tomadas: "O campo fotográfico é sempre maior que o da objetiva".

Aqui, Luiz Heitor referia-se ao fenômeno denominado *paralaxe*, que ocorre quando o campo de abrangência do visor não é o mesmo daquele da objetiva, sendo

---

575 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Depoimento para o Museu de Imagem e do Som – MIS, registrado em fita magnética, 17 de julho de 1972. Transcrição de Carolina Ferraz, Saulo Nunez e Jana Pereira Chaves. Ver Anexo I.

este, no caso, menor do que aquele. Geralmente, essa discrepância se acentua à medida que o objeto fotografado fica mais próximo da câmara, o que provoca as típicas fotografias de amadores com cabeças ou outros elementos da cena *cortados*. De fato, na observação seguinte, ainda com certa dificuldade para lidar com a paralaxe, ele acrescenta: "A tendência é fotografar demasiado espaço para cima. Cuidado com a base, que freqüentemente, é cortada". E, adiante, escreve: "Usar diafragma: 11– para sol; 8 – para mormaço e 6.3 – para sombra." Embora não tenha sido possível encontrar qualquer registro a respeito, a existência desse tipo de tabela, leva a crer que a câmera utilizada para documentar a viagem era provavelmente de modelo bem simples, não dispondo de fotômetro para calcular as exposições, nem de telêmetro para estimar as distâncias. Por isso, anota o pesquisador em seguida: "Fotografar pessoas, mais de perto. Com 3 metros pega corpo inteiro." E, como último lembrete, Luiz Heitor regitra: "Para infinito é preferível usar ∞, do que a combinação de pontos vermelhos", referindo-se aí, possivelmente, a alguma marcação imprecisa existente no anel de foco da objetiva da câmera, cuja utilização resultava em fotografias pouco nítidas segundo as circunstâncias.

Em face do exposto – e daí a relevância de reproduzir aqui essas anotações –, cabe a hipótese, penso, de que, quando parte, para realizar a sua primeira viagem de coleta, nosso pesquisador não possuía nem o equipamento adequado – situação, como já sabemos, diametralmente oposta àquela da Missão de Pesquisas Folclóricas enviada por Mário de Andrade em 1938 – e nem mesmo o conhecimento necessário que lhe possibilitasse obter uma documentação fotográfica de qualidade. Os números anotados ao lado da descrição do objeto fotografado, acima referidos, como, por exemplo, "Eurico Nogueira França: 6,3-50-5", reportam-se à regulagem da câmera: o primeiro indica a abertura do diafragma; o segundo, a velocidade do obturador; e o terceiro, a distância do objeto fotografado. Assim sendo, neste exemplo, a fotografia foi obtida usando uma abertura de diafragma 6.3, uma velocidade de obturador de 1/50 de segundo, estando o objeto a uma distância de 5 metros.

Quando se observa a velocidade do obturador selecionada por Luiz Heitor para fotografar os mais diversos temas, verifica-se que se mantém constante em 1/50 de segundo.[576] A razão é simples. Pouco familiarizado com o ato de fotografar, o pesquisador foi instruído a sempre usar a velocidade mínima capaz de impedir que as

[576] Nas quatro primeiras fotos da lista acima, os dados aparecem em ordem diferente, começando pela velocidade.

fotografias, tiradas com a câmera segura nas mãos, saíssem *tremidas*.[577] Há um grande número de fotos perdidas por essa e outras razões. Algumas o foram por *superposição*, o que significa, com uma máquina de controles totalmente manuais, que o fotógrafo esqueceu de avançar o filme para o próximo fotograma, disparando duas fotos no mesmo negativo, inutilizando-o. Para a regulagem do diafragma, a tabela anotada por Luiz Heitor estipula apenas três possibilidades: "11 – para sol; 8 – para mormaço; e 6.3 – para sombra", embora não se possa afirmar que ele não tenha utilizado aberturas intermediárias do diafragma, tais como 9 ou 5.6. Para sua eficácia, tal tabela pressupõe dois parâmetros fixos: a velocidade do obturador – que, como visto, parece ter sido sempre fixada em 1/50 por segundo – e a sensibilidade do filme utilizado, que provavelmente também foi a mesma, pelo menos no tocante à expedição do Ceará, de cujo diário foram extraídas as anotações. Assim sendo, é procedente afirmar que Luiz Heitor utilizou uma abordagem amadorística em relação aos registros fotográficos, a partir de regras rudimentares de fotografia, que não contribuíam para capturar, em sua plenitude, a multiplicidade dos universos que presenciava. Diversamente de Mário de Andrade, que, no projeto para a Missão de Pesquisas Folclóricas, dedicou praticamente a mesma atenção e cuidado aos equipamentos tanto de gravação quanto de fotografia, não há registro nos projetos de viagens de pesquisa elaborados por Luiz Heitor e enviados à *Library of Congress* de qualquer exigência em relação ao equipamento fotográfico. Por conseguinte, não parece absurdo aventar a hipótese de que Luiz Heitor atribuísse a esse tipo de registro uma importância secundária em relação à captação sonora. Como resultado, de maneira geral, do conjunto das fotografias tomadas por Luiz Heitor que tive oportunidade de examinar, pode-se afirmar que uma grande parte apresenta problemas de definição, seja por falta de foco, por estarem *tremidas*, super ou sub-expostas. Apesar disso, em última instância, como adverte Bóris Kossoy ao caracterizar a atuação como "filtro cultural" de quem está por trás da câmara, o

> talento e intelecto [do fotógrafo] influirão no produto final, desde o momento da seleção do fragmento até sua materialização iconográfica. O testemunho que é o registro fotográfico do dado exterior é obtido/elaborado segundo a mediação criativa do fotógrafo. É por isso que o testemunho e a criação são componentes de um binômio indivisível que caracteriza os conteúdos das imagens fotográficas. Qualquer que seja o assunto registrado nas fotografias, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo. A fotografia é,

[577] É necessário acrescentar que, mesmo esta velocidade mínima escolhida [1/50 avos de segundo], não evita, de maneira absoluta, a ocorrência de fotos tremidas. Muitos outros fatores estão envolvidos, tais como, por exemplo, o peso da câmera, a firmeza das mãos do fotógrafo, a ocorrência de ventos fortes, a velocidade de deslocamento do objeto fotografado etc.

> pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca do seu autor. Toda a fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda a fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho.[578]

***



Figura 4.1. Micuim e Chico Onça, Goiânia, GO: Foto de Luiz Heitor, junho de 1942: Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF – EM/UFRJ.

No verso da fotografia acima, na habitual caligrafia arredondada de Luiz Heitor, está apenas escrito: "Micuim e Chico Onça, Goiânia, junho de 1942". Sabemos através da publicação do CPF referente a essa expedição, que se trata de uma dupla de cantadores do gênero *moda de viola*. Não podemos afirmar com certeza quem é quem, mas quando o dicionário nos revela que *Micuim* é uma espécie de carrapato pequeno ou a larva do carrapato estrela, fica difícil não pensar na figura à esquerda da fotografia. Na lista dos informantes, constante da publicação do CPF, não foi registrado o nome original de Micuim, mas consta como branco, 26 anos, natural da cidade de Goiás, funcionário do Departamento de Saúde e alfabetizado. Chico Onça também é branco,

578 Boris Kossoy. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001, p. 49.

igualmente alfabetizado, natural de Barretos, São Paulo, sendo inspetor de alunos na Faculdade de Direito local.

Seja como for, a foto é inexorável. Ambos os personagens estão presos no meio de um espaço triangular, que não permite nenhuma divagação ao olhar, conduzindo-o sem subterfúgios, ao centro da imagem. A intenção, ao excluir qualquer plano de fundo, posicionando-os no centro de uma moldura, parece ser, como freqüentemente encontramos nas imagens capturadas por Luiz Heitor, *taxidérmica*. Porém, como freqüentemente também ocorre, seus *espécimes* recusam-se a ser empalhados, e o instantâneo pulsa vivo, pleno de significados. A composição verticalizada nos revela o violeiro posicionado à direita, que aparentemente aceita a sua moldura. Mas embora se mantenha rigorosamente vertical, ao observarmos seu olhar, veremos que conduz para fora do enquadramento, para longe do fotógrafo, enquanto seu rosto mantém uma expressão divagante. O personagem da esquerda, inversamente, fixa diretamente a câmera. Embora de pé, seu corpo, num sutil "S", rejeita a postura que lhe foi imposta, enquanto seu olhar e sua expressão marota ignoram qualquer temor reverencial. O instantâneo revela dois violeiros, desvela duas personalidades distintas, e o acaso posicionou duas portas às suas costas, que poderíamos considerar, talvez, como um signo de suas diferentes trajetórias de vida e de chegada.



Figura 4.2. Bráulio Moreira de Melo e Sebastião Galdino. Violão e viola. Goiânia, GO: Foto de Luiz Heitor, junho de 1942. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF - EM/UFRJ.

Braulio Moreira de Melo é branco, 42 anos, natural de Franca, São Paulo, fazendeiro e alfabetizado. Vive há quarenta anos no Estado de Goiás. Sobre Sebastião Galdino, sabemos também resumidamente que é branco, nascido em São Joaquim, São Paulo, sendo lavrador de profissão. Vive há quatro anos no Estado de Goiás e tem 40 anos. Enquadrados no centro da imagem, os músicos olham diretamente para o fotógrafo. A postura rígida e ensaiada não deixa margem à nenhuma espontaneidade. Braulio e Sebastião estão onde foram instruídos a ficar, como demonstra o paralelismo quase perfeito dos instrumentos. Curiosamente, nosso olhar tende a escapar pelo vão do losango central formado pelos ombros, cabeças e chapéus dos instrumentistas, ao invés de estacar em seus rostos, conforme parecia ser intenção do fotógrafo. Quase à contra-luz, a posição do sol traz alguma dificuldade técnica ao instantâneo, agregando sombra às feições e turvando-lhes a expressão. Por outro lado, a inclusão da paisagem ao fundo impede a transformação dos sujeitos em objetos, reatando-os com seu universo, que o vulto de um transeunte ao fundo, trilhando seu caminho, contribui para colocar em proporção.



Figura 4.3. Congo. Goiânia, GO: Foto de Luiz Heitor, junho de 1942. Foto de Luiz Heitor. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF - EM/UFRJ.

"Congos, Goiânia, 26.6.1942." Esta é a única indicação escrita por Luiz Heitor, em caneta tinteiro no verso da Figura 4.3. Num primeiro plano, três participantes do cortejo, de costas, vestidos com suas capas profusamente adornadas. À esquerda, mais ao fundo e de perfil, o *caixeiro* – quer dizer, o tocador do tambor chamado *caixa*. Tomada ao ar livre, a fotografia foi provavelmente obtida em um campo de futebol ou quadra esportiva, como sugerem ao fundo as linhas brancas traçadas no chão. As sombras alongadas de algumas pessoas fora do enquadramento indicam que a cena foi clicada às primeiras horas da manhã ou ao entardecer. O ambiente não deixa de estar incluído, mas, paradoxalmente, aí reside o problema desse fotograma como registro documental. Um diafragma demasiadamente fechado propiciou uma grande profundidade de campo, tendeu a fundir todos os planos e a gerar uma considerável confusão de elementos dispersivos. Aos quatro personagens principais, acrescentam-se

fragmentos de corpos e de paisagem. Como resultado, o olhar divaga, errante, e hesita em recuperar os vestígios do momento.

Segundo Renato Almeida, os congos são cortejos encabeçados pela presença de um rei, que, desfilando pelas ruas, representam um *auto*, uma pequena encenação em um local escolhido. O folguedo é celebrado nas festas de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário, rememorando "tradições nacionais africanas", embora também seja conhecido em Portugal. O congado de Goiânia difere bastante do nordestino, mas assemelha-se "aos demais do Brasil central". Em relação às vestimentas, que considera esplêndidas, os personagens usam uma camisa de mulher, uma saia – azul para o rei, vermelho para a corte, o embaixador e os soldados – e uma toalha nas costas. O rei e sua corte envergam capas enfeitadas com arminho, portando o primeiro uma coroa de papelão com enfeites prateados. O embaixador e os soldados trazem capas enfeitadas com estrelas e um cocar de penas na cabeça. Os instrumentos utilizados, com algumas variações, incluem uma caixa surda (tambor), violão, por vezes sanfona e cavaquinho e, segundo Almeida, mais ou menos quinze *caracaxás*, espécie de reco-reco de bambu ou feito com uma cabaça oblonga entalhada, que se esfrega com estilete de madeira.[579]



Figura 4.4. Adolfo Mariano, Goiânia, GO: Foto de Luiz Heitor. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF – EM/UFRJ.

[579] Renato Almeida. Os Congados. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Centro de Pesquisas Folclóricas Escola Nacional de Música Universidade do Brasil. 1950, p. 39.

Adolfo Mariano, elegante como sua viola de fino entalhe, fixa diretamente o fotógrafo. Sua expressão, embora não sugira um abandono da vigília também não se revela inteiramente acautelada. Um olhar mais atento, no entanto, desvelará talvez, na fronteira indistinta entre essas duas atmosferas, o esboço de um sutil e enigmático sorriso, passível de subverter a hierarquia entre o observador e o observado. Mariano, de 47 anos, informa Luiz Heitor, é fazendeiro, branco e nascido na cidade de Goiandira, Goiás, sendo também um dos mais conhecidos violeiros daquele estado.[580]



Figura 4.5. Adolfo Mariano com seu grupo, Goiânia, GO: Foto de Luiz Heitor.
Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF - EM/UFRJ.

Em oposição ao instantâneo anterior, qual seja, o do *Adolfo espécime,* temos, em meu juízo, diante da Figura 4.5, uma captura bem mais feliz, *Adolfo e seu grupo*. Fato digno de nota, o violeiro, não obstante líder do conjunto, posiciona-se à direita da foto, numa elegante postura, rejeitando o papel de *solista* que o instantâneo anterior impusera. Estáticos, num lugar qualquer da "Rádio Club de Goiânia", aguardam o momento do disparo, aí incluída a figura da esquerda que, temeroso de ser alijado do conjunto inclina-se para dentro, cobrindo uma grande parte da fisionomia de seu companheiro de trás. Elegantemente vestidos, todos com a cabeça coberta, inclusive o guilhotinado ao centro da imagem e o integrante ao fundo, em cujo chapéu, prestes a

580 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Relação dos Informantes. Publicação número 2 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1950, p. 12.

sair voando, parece ter sido fixado um dos cabos de sustentação da torre da antena de transmissão da estação radiofônica.[581]

Pela "Relação dos Discos", constata-se que o violeiro gravou em 24 de junho de 1942 uma *catira*, "executada e dançada" por ele e seu grupo. A instrumentação era constituída de uma viola, uma sanfona, percussão de palmas e sapateado. As modas de viola "Tudo que Deus faz é Bom", "Moda da Pobreza", "Mês de Agosto é tão Triste", assim como a marcha "Beija-flor" registram o canto a três vozes, sempre acompanhado de viola e sanfona.[582] Por conseguinte, ao menos na amostragem coletada por Luiz Heitor, não existe um *Mariano solo* e, sim, um executante indissoluvelmente integrado à identidade coletiva do conjunto. Por isso, em uma página não datada, anotava Luiz Heitor em seu diário:

> Violeiro e canto: Adolfo Mariano
> Ajudante: Clemente Vieira – 27 – Guayandira
> Pandeiro: João Henrique – 29 – Guayandira
> Sanfona: Não é muito usada, melhor outra
> Viola – Domingos Diniz – 49 – Abadia dos Dourados (Minas)
> Marcelino Palmeiras: Heitor Vitorino – 37 – Guayandira
> Acrísio Mariano – 39 – Guayandira
> Jesus Mariano – 24 – Guayandira.[583]

E logo abaixo acrescentou: "Adolfo Mariano, Guayandira, 8 cópias de fotografia". Daí, penso, o equívoco do instantâneo anterior [Figura 4.4] e o acerto deste.

Por último, cuidadosamente equilibrada sobre a cadeira, a um canto da parede, aparece o instrumento do violeiro Adolfo Mariano. A viola finamente entalhada, que provavelmente atraiu a atenção de Luiz Heitor, revela a perícia, a sutileza e o refinamento do construtor. Mas é o espectro do fotógrafo que, ao fundir-se à imagem capturada, rompe a fronteira sujeito-objeto e deixa intuir aquele que poderia ser o seu

---

581 A Rádio Clube de Goiânia foi fundada no dia 05 de julho de 1942 em Goiás, sendo a primeira emissora de rádio do Estado cuja concessão foi outorgada por Getúlio Vargas. Foi inaugurada durante o Batismo Cultural de Goiânia, festividades da inauguração da nova capital, ocasião, como já foi dito, aproveitada por Luiz Heitor para realizar sua coleta folclórica. Edmilson Marques.Fonte: A História do Rádio em Goiás (1942-1950). Universidade Federal de Goiás. Disponível em: http://www.ufg.br/this2/uploads/files/112/17_EdmilsonMarques_AHistoriaDoRadioEm Goias.pdf. Acesso em: 15/12/2010.

582 Publicação número 2 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1950, p. 6.

583 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Diário de viagem à Goiás. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

próximo passo evolutivo. Aquele que é também, no domínio da música, o ideal de todo o intérprete: tornar-se invisível. Desaparecer.



Figura 4.6. Instrumento do violeiro Adolfo Mariano, junho de 1942, Goiânia, GO: Foto de Luiz Heitor. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF – EM/UFRJ.

4.2. Ceará

Na "Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará", publicação nº 3 do Centro de Pesquisas Folclóricas, Luiz Heitor informa ter dirigido seus esforços no sentido de adentrar o coração do nordeste brasileiro, percorrendo as praias e caatingas cearenses, onde ainda resistiam cantadores populares, exercendo a arte da poesia cantada repentista, "cujas raízes se perdem na penumbra imemorial da cultura das

velhas idades".[584] Norteava-se, portanto, na escolha dessas regiões não pelas diretrizes de Brăiloiu, que postulava uma escolha aleatória para evitar qualquer caráter *a priori*, mas por entendimentos mantidos com Mário de Andrade. Citada, encontra-se a carta de Mário de 10 de novembro de 1942, onde este acha ótima a idéia de direcionar as pesquisas para o Ceará, que é riquíssimo e não aproveitado, e para o Piauí, que é uma incógnita. Dessa missiva, depreende-se que a Discoteca Pública de São Paulo possuía centenas de documentos grafados à mão abrangendo os estados da Bahia, Ceará, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Mato Grosso. Luiz Heitor optava pelo Ceará, no seu dizer, "terra clássica do folclore pátrio", de onde surgiram os primeiros estudos de poesia popular.

No entanto, em 1942, transportar o delicado equipamento de gravação e as caixas de discos sem atrasos, extravios ou avarias até o Ceará não constituía uma tarefa fácil.

> Resolvemos o caso com a partida antecipada de meu companheiro de excursão Eurico Nogueira França, que devia atingir o Ceará utilizando-se de comunicações ferroviárias, fluviais e rodoviárias, conduzindo a máquina gravadora, os volumes de discos e demais acessórios. A 30 de dezembro deixava ele a estação D. Pedro II rumo a Belo Horizonte; daí viajou para Pirapora no norte de Minas; em embarcação desceu o Rio São Francisco até Petrolina em Pernambuco [...][585]

Carregando o aparelho gravador, setenta e cinco discos virgens de alumínio e "uma caixa de discos de papelão", Nogueira França viajou, então, de Petrolina ao Crato, "acomodado em um caminhão de carga".[586] Nessa cidade, voltou a tomar um trem para chegar a Fortaleza dois dias depois, onde o aguardava Luiz Heitor, que viajara para lá de avião. Retornaram ambos de avião ao Rio no final da tarde de 1º de março.[587]

Em carta de 15 de janeiro de 1943, véspera de sua partida do Rio, a Harold Spivacke em Washington, ele relatava ainda que o

> Ceará é considerado, do ponto de vista do folclore, uma das mais importantes regiões do país. Mas inexplicavelmente, nenhuma gravação foi feita até os dias de hoje. A Discoteca Pública não possui nenhuma gravação realizada no Ceará. Nossos discos serão os primeiros gravados numa região cuja poesia

---

584 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. *Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará*. Publicação número 3 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1953, p. 3.

585 *Ibid.*, p. 4.

586 Os discos de papelão eram utilizados para retribuir autoridades ou informantes por sua colaboração.

587 Informações detalhadas da viagem podem ser encontradas nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. CPFMD 51-5, que incluem os "Diários de Viagem ao Ceará" e o "Relatório de Despesas" enviado à Embaixada Americana. Ver Anexo 4.1.

> folclórica e outros aspectos da vida folclórica são os mais conhecidos do Brasil através de numerosos livros e ensaios [...].[588]

Esclarece ademais que estava levando, não o gravador *Presto*, mas o *RCA Victor* da Escola Nacional de Música, que, apesar da qualidade inferior, podia funcionar com 120 ou 220 volts e com 50 ou 60 ciclos, mostrando-se, assim, mais adequado a um país com tanta variação de corrente elétrica de um lugar para outro. Posteriormente, como já visto, arrependeu-se, tendo em vista os contratempos causados pelos enguiços constantes do aparelho.

Segundo o "Diário", Nogueira França hospedou-se no Hotel Magestic da capital mineira. Em 4 de janeiro, visita o Conservatório de Belo Horizonte a fim de explicar os motivos da viagem ao Ceará a seu diretor, Professor Lambert, e entregar-lhe o programa de ensino de folclore da Eescola Nacional de Música, além de modelos de fichas de coleta. Em seguida, procura também o violinista, compositor e folclorista mineiro Flausino Rodrigues do Vale (1894-1954), a quem só encontra já à noite, antes de tomar o trem para Pirapora às 21h30.[589] Essas visitas evidenciam mais uma vez a habilidade de Luiz Heitor para criar e manter conexões com possíveis interlocutores, como era o caso desses dois personagens.

Em 5 de janeiro, embora ainda estivesse no Rio, Luiz Heitor registra no "Diário" que seu assistente amanhecia em viagem, almoçando em Corinto, onde fazia baldeação, para alcançar Pirapora entre 19 e 20h. Efetivamente, no dia 6 de janeiro, Nogueira França embarcou no vapor *Engenheiro Halfeld* e começou a descer o rio São Francisco. Em 7 de janeiro, de uma farmácia, passava um telegrama para Luiz Heitor. À noite, chegava a Manga, a "última cidade mineira alcançada pelo Rio São Francisco". Posteriormente, em sua coluna do *Correio da Manhã*, Nogueira França recordou a passagem por essa localidade.

> Há pouco mais de um ano, partia eu de Pirapora, em Minas Gerais, a bordo de um antiquado vapor – o 'Engenheiro Halfeld' – que faz o percurso do rio São Francisco até o porto fluvial baiano de Juazeiro, conduzindo na bagagem um aparelho portátil de gravação e cem discos virgens. Utilizava-me de um meio antiquado e moroso de navegação – uma vez que era impossível enviar por via aérea todo o aparelhamento necessário a coleta folclórica – para atingir a Bahia, atravessar Pernambuco em boléia de caminhão, por estradas de rodagem que são, por sinal, absolutamente impraticáveis quando chove e aguardar, já na fértil região cearense do Cariri, naquela cidade do Crato que

---

588 Carta obtida através do *American Folklife Center* da *Library of Congress*, através de especial gentileza de Todd Harvey.

589 Ver Marcos Antônio Marcondes (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1998, p. 798.

> foi, em tempos ainda próximos, um dos centros do cangaço nordestino, o trem para Fortaleza.

Pelas pequenas cidades ribeirinhas, o vapor ia realizando várias paradas para abastecer-se de lenha. Quando chegou finalmente a Manga, quase na fronteira com a Bahia, já anoitecera, mas, mesmo assim, teve início a faina de descarregar mercadorias. Nogueira França, então, desembarcou, junto com

> todos os companheiros de bordo, que aqueles dois dias de viagens já cimentara relações entre nós. Não sei mais se a 'troupe' habitual de mendigos, o Pátio de Milagres de todas as cidades ribeirinhas do São Francisco, estava ainda àquela hora a nossa espera. E prosseguimos em rápida sortida pelas duas ou três ruas longas e desertas da cidade de Manga, alumiadas, no entanto, para surpresa nossa, com focos esparsos de luz elétrica. Era perfeito o silêncio. Mas de súbito, ao dobrar da rua principal veio ao nosso encontro uma voz feminina que entoava, do interior de uma casa, uma velha modinha, ao som do violão.

Logo alguém do grupo lembrou-se do "técnico pesquisador de folclore", que tinha por incumbência recolher tais "documentos do canto popular por todo o Brasil". As objeções que imaginou levantar

> foram rebatidas com admirável presteza: 'a corrente elétrica de Manga é alternada, de 120 Volts' – veio informar-nos com solicitude, um dos raros passantes. O aparelho podia ser imediatamente trazido de bordo por qualquer latagão desocupado. Uma 'comissão' encarregou-se de bater à porta da jovem que cantava, para pedir a aquiescência da família.

E afinal, perguntava-se ele, "por que não?" De modo que

> veio o gravador, vieram as redondas placas intactas de alumínio e se fez o disco, um clamoroso disco de uma jovem agitada pelos mais desencontrados sentimentos humanos. Do riquíssimo folclore do rio São Francisco é o que há por enquanto nos arquivos da Escola Nacional de Música. Por isso mesmo à cantora anônima da cidade de Manga vale a pena dedicar-se uma crônica.[590]

Nos dias seguintes, prosseguiu a viagem e somente em 11 de janeiro, uma segunda-feira, chegava à noite na cidade baiana de Juazeiro, onde pagou Cr$ 4,00 para atravessar o rio até Petrolina, Pernambuco.[591] Travessia realizada, sem perda de tempo, embarcou às 20h20 no caminhão que devia conduzi-lo ao norte de Pernambuco. Em 12 de janeiro, conforme anotação de Luiz Heitor ainda no Rio de Janeiro, Nogueira França fez uma parada de madrugada na localidade de Juazeiro do Gravatá, dormindo no próprio caminhão. Retomada a viagem, outras paradas se seguem por mais cinco horas

---

590 Eurico Nogueira França. Reminiscências de um Folclorista. Coluna "Correio Musical". Jornal Correio da Manhã, 04 de fevereiro de 1944, p. 9. Seção de micro-filmes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. PR SPR 130, Correio da Manhã, 01 de jan/31 março.

591 Luiz Heitor C. de Azevedo. Diário de viagem ao Ceará. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ e Relatório de Despesas já citado anteriormente. Anexo 4.1.

em todas as pequenas localidades do percurso, para que os "passageiros" pudessem "comer e descansar". No limite da Serra do Araripe, à noite, interrompe mais uma vez a viagem para pernoite na última localidade de Pernambuco. No dia seguinte, quarta-feira, 13 de janeiro, o caminhão com o assistente de Luiz Heitor atravessou a serra e avançou pelo território cearense, para chegar ao Crato "pouco depois do meio dia". Hospeda-se no Crato Hotel e, à noite, grava na emissora local um disco com o cantador cego Zé Neguinho e seus acompanhadores. Às 14h30 de 15 de janeiro, parte em direção à Fortaleza, pernoitando às 20h na localidade chamada Nova Igaratés. Anota Luiz Heitor em 16 de janeiro:

> Eurico parte de Igaratés às 5h da manhã. Chegada à noite em Fortaleza [às 20h15] onde já me encontra, pois deixei o Rio nessa manhã, às 6h20, pelo avião da NAB. Chego a Fortaleza às 18h. Esperam-me, no aeroporto, o Ex. José Bruno Teixeira, Secretário de Educação do Estado, e o Sr. Juarez Brasil, Diretor de Instrução da Capital. Hospedagem no Palace Hotel.[592]

O mapa a seguir mostra o longo trajeto percorrido por Nogueira França.

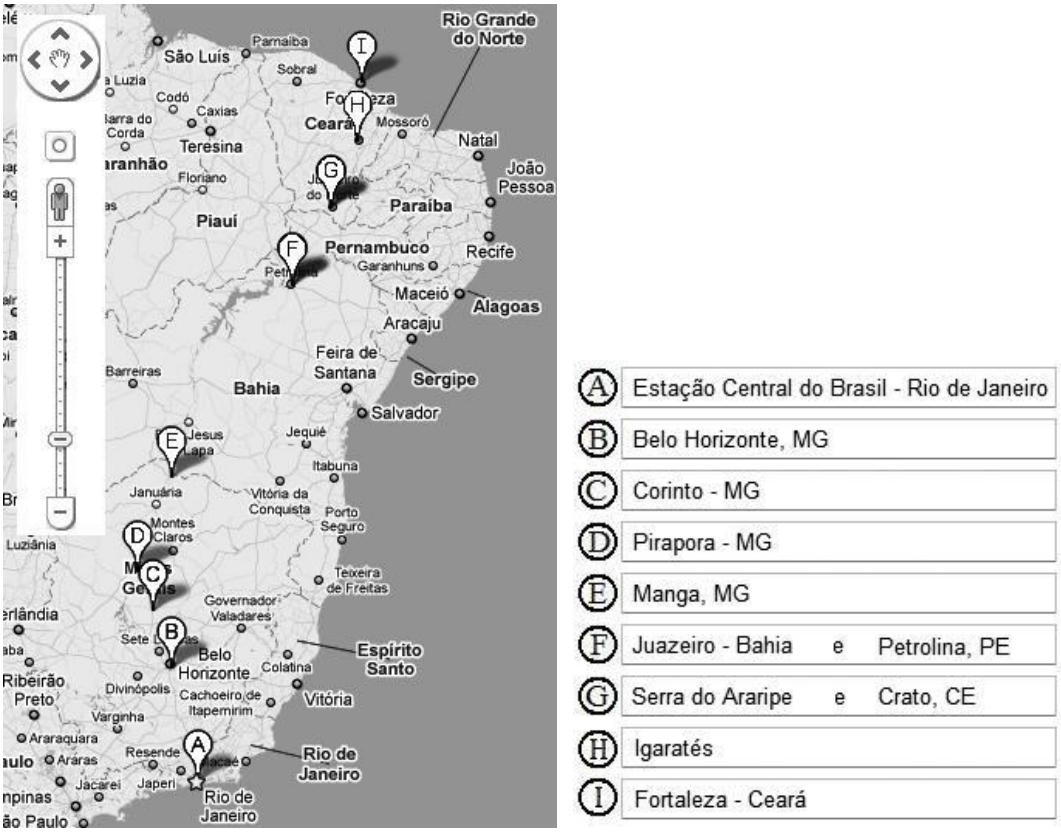


Figura 4.7. Trajetória percorrida por Eurico Nogueira França da cidade do Rio de Janeiro a Fortaleza, Ceará, por via férrea, fluvial e rodoviária.

592 Luiz Heitor C. de Azevedo. Diário de viagem ao Ceará. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ.

***

Em 1941 e 1942, em plena vigência de um *reaquecido* Panamericanismo, o *Office of Inter-American Affairs*, uma das instituições norte-americanas responsáveis pela implementação da Política da Boa Vizinhança, envia para "fotografar o Brasil" a norte-americana Geneviéve Naylor.[593] Segundo Ana Maria Mauad, Naylor voltada inicialmente para a pintura, conviveu com e foi influenciada pelos grandes fotógrafos da Grande Depressão Norte-Americana, cooptados pela *Farm Security Administration* e coordenados

> por Roy Stryker, e com os temas candentes da época: justiça social, integração racial, antifascismo e cultura de vanguarda. A fotografia urbana do nova-iorquino Weegee e as tomadas arriscadas de Robert Capa logo passam a integrar o conjunto das suas preferências fotográficas. Misturando-se a essas influências a sua formação nas artes plásticas, o resultado foi um olhar sensível aos temas sociais, mas também treinado na estética visual das formas plásticas, dos claros-escuros, das linhas e das composições.[594]

Em outubro de 1940, a fotógrafa norte-americana viaja para o Brasil. Além dela, G. E. Kidder Smith e Alan Fisher, outros dois fotógrafos norte-americanos, estiveram também no Brasil. O primeiro, especialista em arquitetura, e o segundo, interessado em registrar as instalações militares e as condições de assistência médica na região amazônica. Além do *Office of Inter-American Affairs*, o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP contratou igualmente fotógrafos com a intenção de produzir imagens positivas do Brasil. Naylor e o marido, baseados na cidade do Rio de Janeiro, realizaram várias viagens por capitais brasileiras e pelo interior. Em uma delas, iniciada em fevereiro de 1942, o casal partiu diretamente para Belém do Pará, descendo pelo nordeste e navegando o rio São Francisco, onde a fotógrafa a sua objetiva apontou para as pequenas localidades sertanejas. Em outra viagem, apenas um ano antes da epopéia de Eurico Nogueira França, ela revelou a amigos que a viagem que realizara pelo São Francisco não era de Pirapora, Minas Gerais, para Juazeiro, "Pernambuco", e, sim, de um banco de areia para outro.[595] Decorridos apenas cinco minutos após o embarque, ocorre o primeiro encalhe e não escapa de seu olhar fotográfico aguçado a luta do que define como "aqueles belos homens fortes e bronzeados" para literalmente levantá-los

---

593 Ana Maria Mauad. G. Naylor, Fotógrafa: Impressões de Viagens, Brasil (1941-1942). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 49, 2005, p. 43-75.

594 *Ibid*., p. 50.

595 Juazeiro, à qual Naylor se refere, situa-se, na verdade, no estado da Bahia, mas fica na outra margem do rio, defronte a Petrolina, esta sim em território pernambucano.

da areia. Mas depois de um dia inteiro passado à toa, agravado com o problema de pane elétrica, na expectativa de um próximo encalhe, Naylor e o marido se entregaram a Deus e a uma garrafa de gim.[596] Sem muitos recursos técnicos, a fotógrafa americana possuía apenas uma câmera Speed Graphic e uma Rolleiflex, trabalhando sempre com luz natural e filmes de sensibilidade não muito alta.[597] Em carta, Naylor destacava a "boa vontade" dos brasileiros como ingrediente especial de suas fotografias, afirmando que os brasileiros são tão espontâneos e naturais que "a câmera simplesmente os adora". Para Mauad, o frescor das fotos de Naylor provinha do fato

> de que ela estava vendo tudo pela primeira vez. Ao contrário das fotografias teatralizadas do DIP, tipicamente de propaganda política, suas fotos registraram como o cotidiano poderia ser extraordinário. Ela achava os brasileiros simples e abertos, fáceis de lidar. Para uma estrangeira com uma grande câmera, com roupas estranhas e sem muita habilidade para se comunicar com pessoas que por sua vez também não tinham muito contato com o exterior, o resultado foi surpreendente. As pessoas fotografadas por Naylor ora aceitavam a sua presença, sem que esta atrapalhasse o que estavam fazendo, ora assumiam uma cumplicidade com a câmera, encontrando em Naylor uma presença amigável.[598]

***

Conforme Luiz Heitor, a abundância e a espontaneidade do folclore nordestino, integrado à vida cotidiana dos grandes centros, surgia em meio a uma "algazarra de alto falantes" junto a linhas de bondes, cinemas, etc., fazendo com que não houvesse necessidade de internar-se pelo sertão. Dessa maneira, à exceção do disco gravado por Nogueira França em Manga (MG) e outro no Crato (CE), durante seu atribulado trajeto, e quinze discos em Itapipoca, todos os demais foram gravados em Fortaleza.[599] Apontava, assim, para a discrepância existente entre a ampla bibliografia do folclore cearense, referindo-se especificamente à literatura e à poesia, e a produção no campo do folclore musical. Embora abordada por Mário de Andrade, que no *Ensaio sobre a Música Brasileira* registra cinco melodias, a estrutura do canto nordestino continuava

---

596 Naylor *apud* Mauad, p. 54.

597 Trata-se a Speed Graphic de uma câmera profissional considerada *de ponta* pelos fotógrafos atuantes naquela época. Era o aparelho preferido da fotógrafa norte-americana Dorothea Lange, contratada para registrar as imagens da Grande Depressão norte-americana. Devemos relembrar ainda que, Mário de Andrade, que atribuía grande importância à documentação fotográfica, escolheu a câmera Rollei Flex para equipar sua Missão de pesquisas Folclóricas.

598 Mauad, G. Naylor, Fotógrafa.., p. 60.

599 Luiz Heitor C. de Azevedo. Música Popular Nordestina. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará*. Publicação número 3 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1953, p. 6.

desprezada em 1953 pelos grandes compositores brasileiros, que preferiam utilizar em suas obras material proveniente da cultura afro-brasileira ou o que Luiz Heitor define como "dengue precioso do choro urbano".[600]

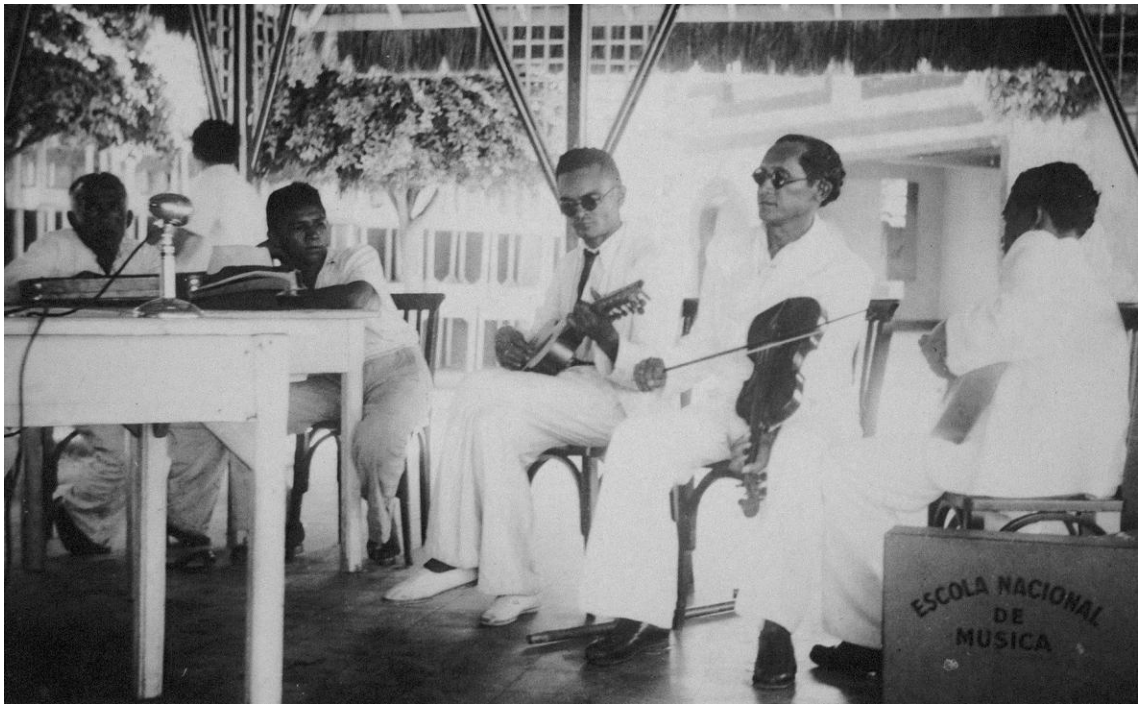


Figura 4.8. Trabalhos de gravação, Cego Ferreirinha e acompanhantes, Fortaleza, CE: Foto de Luiz Heitor. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF – EM/UFRJ.

A fotografia da Figura 4.8, tirada por Luiz Heitor em fevereiro de 1943 em Fortaleza, consta entre as primeiras páginas da publicação nº 1 do Centro de Pesquisas Folclóricas, impressa em 1944. É particularmente reveladora do método adotado por Luiz Heitor – na maioria das vezes – em seu trabalho de campo. Como já salientado, em desacordo com as instruções elaboradas por Alan Lomax para o trabalho de campo, que privilegiava os registros realizados nos ambientes de origem das manifestações folclóricas, o catedrático da Escola de Música, ao chegar em local previamente escolhido, selecionava seus informantes através de testemunhos recolhidos junto às *autoridades*, ou aos assim denominados *conhecedores* do folclore local, realizando um ensaio prévio e gravando, freqüentemente, no dia seguinte. No caso em questão, através do cruzamento de algumas informações, trata-se de gravação com o cego Ferreirinha e

600 Azevedo, Música Popular Nordestina..., p. 4. Exceção, no entanto, é o caso do compositor José Siqueira (1907-1985), que freqüentemente se utilizou frases melódicas retiradas do folclore nordestino. Em meu juízo, a questão é mais complexa, bastando lembrar, por exemplo, o compositor Béla Bártok, como mencionado, que se afirmava possuir a capacidade de compor *folcloricamente*, por assim dizer, sem necessidade da transliteração de melodias tradicionais.

dois acompanhantes realizada no "Ideal Club", escolhido como base das gravações na cidade, para onde o gravador foi transportado em 2 de fevereiro de 1943, após ter sido consertado.[601] Efetivamente, nesse dia, Luiz Heitor registra em seu diário: "Às 14 horas iniciamos as gravações com o cego Ferreirinha e seus companheiros"; e anota meticulosamente o número dos discos gravados: "35 – 36 – 37B – 38A". Parece perfeito, mas, na relação dos discos gravados relativa a essa viagem, foi possível verificar que tais números não correspondem aos indicados. As gravações com o cego Ferreirinha começam a partir do número 48 em diante.[602] Apesar disso, pode-se afirmar com razoável margem de segurança que a fotografia acima registra o momento da gravação pelo cego Ferreirinha e acompanhadores de um *schottisch* ("Chicute da Jurema"), uma mazurca ("Raposa Magra"), um samba ("Samba da Saudade") e uma valsa ("Valsa do Sertão"), para citar algumas, apenas a título de exemplo.[603]

Alguns dias mais tarde, em 11 de fevereiro, ao gravar no clube de maracatu "Áz de Ouro", Luiz Heitor anotava em seu diário: "A qualidade dos discos gravados no local, sem ruídos parasitas, nos faz pensar em abandonar o 'Ideal Club' como local de gravação permanente, para lá registrarmos sem tais ruídos".[604]

***

O Instante Contínuo de Geoff Dyer contém uma entrevista com Paul Strand, renomado fotógrafo norte-americano, realizada em 1971. Para Strand, a dificuldade, ao

---

601 O Ideal Club, foi fundado em 3 de dezembro de 1931, quando Fortaleza contava com cerca de 120 mil habitantes. Inicialmente instalado no bairro Damas, teve sua atual sede inaugurada em 31 de dezembro de 1939. Fonte http://www.idealclube.org.br/interno.php?arquivo=clube/historico.htm. Acesso em 21/05/2010. Para a identificação da foto, cf. Luiz Heitor C. de Azevedo. Diário de viagem ao Ceará. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. A identificação dos informantes fotografados por Luiz Heitor no decorrer deste trabalho de campo no Ceará fica particularmente difícil, pois não existem indicações dos nomes ou qualquer outra indicação catalográfica utilizável, no verso das fotografias.

602 Cf. Azevedo, Música Popular Nordestina..., p. 9.

603 Schottische. Dança de salão de origem alemã, com estrutura binária e andamento mais lento que o da polca. Muito difundida na Europa, por volta de 1848. Bastante apreciada nos bailes da corte de D. Pedro II, foi introduzida pelo professor de dança José Maria Toussaint. Popularizando-se rapidamente, penetrou pelo Rio Grande do Sul no nordeste sob a denominação xóti, espalhamdo-se por outras regiões do Brasil, apresentando diversas formações instrumentais. Cf. Marcos Antônio Marcondes (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1998, p. 837.

604 O maracatu Áz de Ouro foi fundado em Fortaleza, em 1936 por Raimundo Alves Feitosa, inicialmente como uma agremiação. No ano seguinte desfilou pela primeira vez arrebatando vários prêmios. Recentemente comemorou seus 75 anos de atividade. Fonte: Boletim Informativo da Câmara Municipal de Fortaleza. Disponível em http://www.cmfor.ce.gov.br/scripts/imprensa/ver_ultimas.asp?I1=03/03/200815:00. Acesso em 04/05/2009.

tirar flagrantes de pessoas nas ruas usando sua volumosa câmera, consistia em descobrir "como um fotógrafo torna alguém cego a sua presença". A solução a que recorreu foi prender uma objetiva falsa na lateral de sua câmera. Ao fotografar, ele apontava a volumosa objetiva falsa para frente, enquanto a verdadeira, em parte oculta pela manga de seu casaco, apontava diretamente para o objeto de seu interesse. O fotógrafo, afirma Dyer, não tinha escrúpulo algum quanto à artimanha que usava, pois acreditava que "somente iludindo as pessoas é que poderia ser-lhes fiel". Strand sentia que, para captar o que definiu como "característica essencial", precisava que a pessoa não percebesse estar sendo fotografada. Dessa forma, ao comentar a fotografia de uma cega realizada por Strand em Nova Iorque em 1916, considera Dyer que

> a cega constitui a mais extrema estrapolação desse argumento. O fotógrafo vê a mulher de um modo que ela não consegue ver a si mesma. Personificação inconsciente ou representante do processo mediante o qual o fotógrafo se torna despercebido, invisível, ela é, por sua vez, uma projeção da suprema ambição desse fotógrafo: tornar-se os olhos dela – e do mundo. [...] A mulher cega é o corolário objetivo da invisibilidade ansiada pelo fotógrafo. Não é de surpreender, portanto – a lógica do meio quase parece exigir isso –, que tantos fotógrafos tenham feito fotos de cegos.[605]

***

Embora não seja possível afirmar com certeza, a Figura 4.8, acima, sugere um momento de autêntica performance musical. A composição do grupo, no entanto, parece cuidadosamente arranjada. Iniciando no canto inferior direito do primeiro plano, onde explicitamente relaciona-se o evento à Escola Nacional de Música, nosso olhar descreve um arco até as duas figuras parcialmente ocultas nas sombras, por trás do microfone sobre a mesa, sugerindo uma audição atenta e respeitosa. Em sua imprecisão, o cálculo da exposição *explodiu* as cores claras das roupas de Ferreirinha e seus acompanhantes, curiosa – mas aleatoriamente – produzindo o efeito de halo. Ferreirinha, que vive nas trevas, é luz, quando sua mão direita empunha o arco e não a bengala, que jaz por terra, desnecessária neste breve momento de transcendência. Seu rosto sugere a introspecção do intérprete e a despreocupação daquele que não tem consciência da captura de sua imagem.

Por sua vez, numa das poucas folhas do diário de Luiz Heitor dedicadas a anotações sobre os registros fotográficos cearenses, consta no dia 5 de fevereiro de

---

605 Geoff Dyer. *O Instante Contínuo: Uma história particular da Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 21.

1943, quando foram gravadas as participações do cego da Figura 4.9, o breve registro: "Sinfrônio. 8 – 50 – 4". Significa dizer que nosso fotógrafo, para registrar a imagem, utilizou um diafragma 8, velocidade de obturador 1/50 e uma distância de 4 metros. A utilização dessa abertura do diafragma pressupõe a possibilidade de uma boa profundidade de campo, o que permitiria a inclusão no foco, além da figura principal, de vários planos do ambiente. No entanto, mais uma vez, eles não estão presentes. Sinfrônio foi retirado de seu entorno, tendo por companhia apenas a própria sombra, e aquela de um *alter* invisível, fora do enquadramento. Novamente, manifestam-se as dificuldades com a *paralaxe*, já mencionada, evidente na faixa superior demasiado larga. O avantajado chapéu, que o personagem talvez acredite fazer desaparecer, ocultando-o embaixo da cadeira, reforça sua existência, permanecendo num improvável equilíbrio vertical. Mas Sinfrônio é cego, e os cegos, como afirmava Paul Strand apesar de certo exagero, são as únicas pessoas que podem ser fotografadas como elas realmente são. Rigorosamente enquadrado no centro da imagem, nosso personagem, com um meio sorriso, relaxadamente descalça o chinelo do pé direito e flexiona a perna para trás, para apoiar o braço que segura o violino.

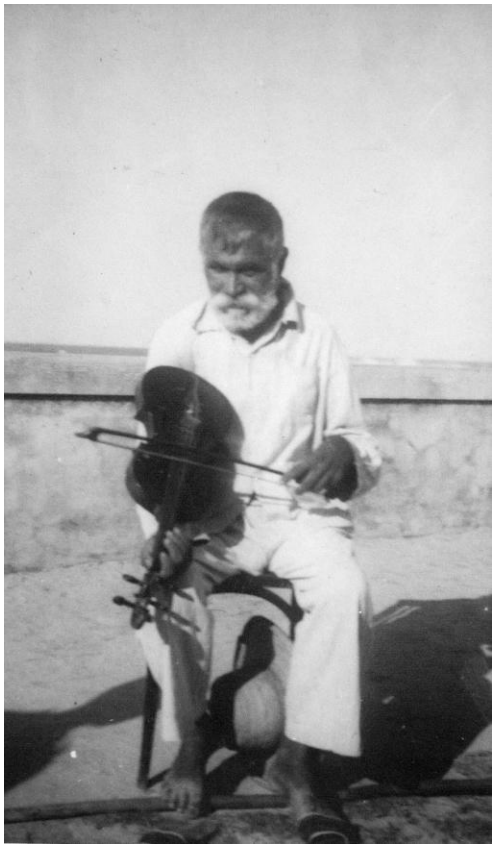


Figura 4.9. Cego Sinfrônio, Fortaleza, CE: Foto de Luiz Heitor. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF – EM/UFRJ.

O mendigo Sinfrônio Pedro Martins era branco de 64 anos, tendo nascido em Jaboti, município de Mecejana, Ceará. Em seu diário, Luiz Heitor ainda anotou: "A tarde foi dedicada ao cego Sinfrônio, que entre outras coisas nos dá uma versão do célebre 'Romance do Vilela'", que ele cantava com "toada própria", modificada ao final "para desenfastiar" e que aprendera com o cego Elias do Rio Grande do Norte, por volta de 1900, o qual, por sua vez, já o tinha aprendido de outros.[606]

***

Em *A Experiência Etnográfica*, James Clifford assinala que: "Em termos esquemáticos, antes do final do século XIX, o etnógrafo e o antropólogo, aquele que descrevia e traduzia os costumes e aquele que era o construtor de teorias gerais sobre a humanidade, eram personagens distintos".[607] A essa concepção, o autor opõe o entendimento da própria diversidade do processo de construção de textos etnográficos como "empreendimentos textuais situados em circunstâncias históricas e culturais específicas". E, para exemplificar a diferença entre a abordagem teórica da então nascente antropologia e a do trabalho de campo da antropologia contemporânea, apresenta uma fotografia impressa no frontispício do livro *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* de B. Malinovski, que registra uma cerimônia de troca nas ilhas Trobriand, na década de 1950. Chama então a atenção para o olhar de um dos participantes, fixando direta e atentamente a câmera. Tal olhar, diz ele, assegura que o pesquisador está situado no campo da pesquisa, e não em algum gabinete de estudo do princípio do século. Certamente. Mas, em nosso juízo, tal olhar também enseja a transformação do observador em observado, o que inviabiliza a aquisição de dados *cientificamente* impolutos.

***

Numa sexta-feira, na cidade de Itapipoca, em 22 de janeiro de 1943, Luiz Heitor anotou: "à noite gravamos o Boi de Reis, especialmente organizado para nós, com mascaras etc.". E, dois dias depois, na mesma localidade: "Fotografamos os

606 Luiz Heitor C. de Azevedo. Relação dos Informantes. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará*. Publicação número 3 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1953, p. 30.

607 James Clifford. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 26.

personagens do Boi e a Dança de São Gonçalo. À tarde estudamos o pife de Antônio Félix". A Figura 4.10 reúne, circunscritos dentro de um pátio, vários personagens mascarados, de pé, estáticos, fitando diretamente o fotógrafo, aí incluída a figura à esquerda da foto, situada em primeiro plano. Embora retirados de seu contexto, performance e função, os integrantes do Boi foram convocados precisamente para documentá-lo.[608]



Figura 4.10. Boi de Reis, Itapipoca, CE: Foto de Luiz Heitor. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF – EM/UFRJ

De fato, o auto popular "Bois de Reis" de Itapipoca constava de cantos (solos e coros) e danças, sendo acompanhado com uma harmônica, um cavaquinho e dois pequenos bombos com pratos. Sua gravação corresponde aos discos de número 42 a 46 e, na referida publicação sobre o Ceará, informava Luiz Heitor que, anualmente, em 6 de janeiro, para celebrar a festa dos Santos Reis,

> esse grupo ruidoso sai a rua, em quase todas as localidades do Estado. A versão que colhemos foi obtida em Itapipoca, atual ponto terminal da linha férrea que deve ligar Fortaleza a Sobral. Em 1943, devido aos rigores da seca que afligia o Estado, o povo não havia 'folgado' com o seu divertimento predileto.

Esclarece, em seguida, que graças à ajuda de um colaborador, cujos conselhos e experiência foram de grande ajuda, mais o dispêndio de

> algumas centenas de cruzeiros para custear as máscaras e gratificar os componentes, obtivemos um grupo que, por uma clara noite de luar, diante da

608 Azevedo, Diário de viagem ao Ceará, Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ.

> casa do major Lucas Araújo, num quadrângulo demarcado e bem regado, para evitar o levantamento de poeira, ofereceu-nos o espetáculo tão desejado.[609]

Como resultado, ao retornarem ao Rio de Janeiro em 1º de março de 1943 do Ceará, Luiz Heitor e Eurico Nogueira França traziam 75 discos de 12 polegadas gravados de ambos os lados, contendo 262 documentos musicais, gerados em condições dessa natureza.

4.3. Minas Gerais

"Partimos do Rio pelo noturno das 6,30. Carleton S. Smith, Viola e M. Cecília na Estação". Essa foi a anotação de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em seu diário na data de 27 de janeiro de 1944.[610] No dia seguinte, registra ter chegado a Belo Horizonte "às 11 e pouco", hospedando-se no Brasil Palace Hotel, cuja diária de Cr$ 50,00 foi considerada excessiva. Após almoço no Grande Hotel e algumas visitas obrigatórias, foi ouvir a cantiga dos capinadores, no Instituto Afondo Pena.[611]

A "Advertência" à publicação nº 4 do CPF de Henriqueta Rosa Fernandes Braga, que sucedeu a Luiz Heitor na direção, informa que, na viagem a Minas, apenas cinco documentos foram gravadas em Belo Horizonte. Todos os demais foram coletados em Diamantina.[612] Para essa escolha, anotação de 28 de janeiro revela que, por ocasião de visita ao "Sr. Renato A. de Lima", "fixamos a escolha de Diamantina para zona de nossas pesquisas".[613] Para o dia seguinte, às 10h30, fica então agendado um encontro com o prefeito, de quem obtém uma carta de apresentação, requisitando a colaboração das autoridades de Diamantina para as gravações nesta cidade. À noite, num dia, visita

---

609 Luiz Heitor C. de Azevedo. Autos Tradicionais no Ceará. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará*. Publicação número 3 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1953, p. 45-6.

610 Luiz Heitor C. de Azevedo. Diário de viagem a Minas Gerais. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. Por Viola, refere-se à sua esposa Violeta, em companhia de Maria Cecília, filha do casal então com 7 ou 8 anos.

611 Em 31 de janeiro, Luiz Heitor informa em seu diário que não foi possível realizar tal gravação.

612 Henriqueta Rosa Fernandes Braga. Advertência. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Publicação número 4 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1956, p. 3.

613 Trata-se de Augusto Renato de Lima, do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de Belo Horizonte. A ressaltar, a participação de funcionário do DIP local sobre a escolha da área a ser pesquisada. Não encontrei nos arquivos examinados nenhuma documentação referente a esse encontro.

Roberto Burle Marx e, no anterior, Aires da Mata Machado.[614] Em 30 de janeiro, Luiz Heitor e Euclides da Silva Novo, que o assistiu nessa viagem, levam o gravador para a casa de Mata Machado, "com quem gravamos".[615] Mais tarde, em 3 de fevereiro, já em Diamantina, escreve ele para Violeta, sua esposa, que tinha permanecido no Rio de Janeiro:

> No domingo à tarde, tivemos uma reunião bem mineira em casa do Aires da Mata Machado, que é um folclorista eminente, homem de profunda cultura e vivíssima inteligência. Estavam todos de sua família, pais cunhados etc cantaram muitas velhas modinhas que gravamos, e nos ofereceram uma 'merenda', constante de cuscús mineiro, que é um angú com pedaços de queijo de minas dentro, muito seco e que se toma no café, e muitos outros doces, inclusive pudim de pão. Os Mata Machado são das mais velhas e numerosas famílias de Diamantina.[616]

Gravadas foram as modinhas "Por entre as Trevas da Noite", "A Brisa corre de Manso", "E a Ti, Flor dos Céus" e "Meiga Virgem", mais a valsa intitulada "Diamantina". A particularidade desses registros reside no fato de que, à exceção da valsa, cantada por Maria Antonieta Mourão de Miranda, todas foram interpretadas a duas vozes por Lola Godoy Mata Machado e Solange de Miranda Mata Machado, com acompanhamento de violão executado por Euclides da Silva Novo.[617] "E a ti, flor dos céus", por sua vez, foi cantada a três vozes com a participação do próprio Aires da Mata Machado. Despachado, no dia seguinte, um caixote de discos para Diamantina, Luiz Heitor ainda fez visita de cortesia ao gabinete do Secretário do Interior, "a quem pedimos um telegrama para o prefeito de Diamantina".[618] E, finalmente, em 1º de fevereiro, partiram às 4h30, chegando ao antigo Arraial do Tijuco "às 21h15, onde esperamos por um representante do prefeito que nos conduziu em automóvel oficial ao Grande Hotel". Um dia depois, anotava: "comprei filmes e fotografias de Diamantina".

---

614 Trata-se do filólogo Aires da Mata Machado Filho. (1909-1985). Seu livro *O Negro e o Vissungo* (1943), foi de grande auxílio para Luiz Heitor para a coleta em Minas Gerais.

615 Sabemos, através do exame do "Material Conduzido ao Estado de Minas Gerais," lista de equipamento desta viagem, constante do Arquivo do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ, MGMD 03, que, nesta expedição foram levados os dois gravadores. Ver Anexo 4.2.

616 Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. MGC 18.

617 Trata-se de Mariana Flora de Godoy da Mata machado [Lola] (1884-1973), mãe de Aires da Mata Machado, de Maria Solange Mourão de Miranda da Mata Machado (1913-1985), sua esposa, e de Maria Antonieta Mourão de Miranda, sua cunhada. Fonte: Nossa Gente Genealogia. Disponível em: http://www.nggenealogia.com.br/treeindividual.php?pid=I656. Acesso em 08 de junho de 2010.

618 Na ocasião, Luiz Kubitschek de Figueiredo.



Figura 4.11. Foto de Diamantina, MG: Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF – EM/UFRJ. Autor desconhecido.

A Figura 4.11 integra o conjunto daquelas fotos adquiridas por Luiz Heitor, fornecendo um vislumbre da rua da Quitanda de Diamantina em 1944. Embora explícita na intenção de fornecer um *souvenir* para eventuais viajantes ou turistas, traz as marcas do profissional. A perspectiva e os sobrados de ambos os lados conduzem nosso olhar, sem subterfúgios, para o ponto de fuga, o horizonte bloqueado pelo edifício do "Grande Hotel", e acima, o céu, onde as nuvens foram ressaltadas através do uso de um filtro adequado. Além disso, o fotógrafo posicionou-se à esquerda da cena, não no meio da rua, o que teria produzido um ponto de fuga centralizado e banal. O diafragma fechado ensejou uma grande profundidade de campo, incluindo no foco, desde o primeiro plano até o infinito, perdendo-se nas nuvens. O mesmo artifício utilizado para ressaltá-las conferiu contraste, emprestando profundidade aos sobrados, esculpindo-os em luz e sombra, ainda que deixe escondida atrás de um poste – talvez por culturalmente não valorizá-la o suficiente – a famosa casa do *muxarabiê*.[619]

Da cidade, escreve para Aires da Mata Machado em 3 de fevereiro, relatando terem sido muito bem recebidos pelo prefeito, que além de designar um funcionário

[619] Para a Casa do Muxarabiê, cf. http://www.feriasbrasil.com.br/mg/diamantina/casadomuxarabie.cfm. Acesso em 05/05/2011.

para ficar "à nossa disposição", andou com eles pelas ruas, fazendo apresentações.[620] Declara-se "encantado com Diamantina, que é toda ela um museu" e, após conversar com alguns personagens, avalia que a "psicologia do seu povo não é menos pitoresca que a cidade". Naquela noite, pretendia gravar os primeiros coretos, às escondidas, "num alegre jantar que vai ser oferecido a um funcionário dos Correios e Telégrafos que deixa a cidade. Temos três lugares à nossa disposição para as gravações: o club Acaiaca, o cinema, e a Associação Comercial".[621]

Efetivamente, na já citada publicação do CPF, encontramos o registro do coreto, definido como "coro e percussão de talheres batidos em copos e garrafas" por "convivas de um jantar festivo", em que os participantes cantaram "Zum-zum", "Peixe-Vivo" e "Tem um, Tem um, Tem um". Nessa ocasião, foram igualmente gravadas a modinha "Elvira escuta", a "Valsa Diamantina" e as "Prosas ritmadas para brindes".[622]

Para Luiz Heitor, apesar de não possuir a riqueza de Ouro Preto ou São João del Rey, Diamantina conservava, "na simplicidade de suas construções mal alinhadas, o aspecto do que era há dois séculos". Nos hotéis, nas conversas, "só se fala de pedras", e "só se hospedam homens que compram pedras ou estudam terrenos de mineração". Não obstante, detecta, ao lado de todo "esse burburinho comercial meio alucinado", uma das comunidades "mais estranhamente tradicionais que é possível imaginar, alheia às aventuras do garimpo, cheias de padres, de música e de formidáveis tarrasconadas".[623] A ressaltar, penso, o refinado poder de observação e síntese do missivista, ao comentar três significativos aspectos daquela comunidade tradicional. O religioso, o musical e o festivo. Para a esposa, Luiz Heitor queria que ela

---

620 Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. MGC 31. Em outra carta datada de 3 de fevereiro de 1944, a qual examinarei mais adiante, esclarece o provável motivo de tamanha solicitude. Nela, Luiz Heitor relata a Violeta, sua esposa, que o Ministro Gustavo Capanema, quando esteve em Belo Horizonte, "falou pessoalmente ao Secretário do Interior sobre o nosso trabalho". Este telegrafou para o prefeito de Diamantina, "que nos recebeu nas palminhas das mãos", tomando todas as providências necessárias referentes à hospedagem, transporte etc. Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. MGC 22.

621 Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. MGC 31. Na fotografia 4.11, é possível distinguir a placa, a única visível no lado esquerdo, e parte da fachada do clube Acaiaca.

622 Cf. *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais...*, p. 8.

623 Esta carta, endereçada a Violeta, embora datada de 3 de fevereiro de 1944, foi escrita em forma de diário, abrangendo o período do dia 3 ao dia 5 do mesmo mês. Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. [MGC 18]. O termo *tarrasconada* deve provir do romance *Tartarin de Terrascon*, publicado inicialmente como folhetim em 1870, por Alphonse Daudet, pertencente ao círculo de intelectuais conservadores e monarquistas da Terceira República francesa (1870-1940), sugerindo alguma coisa das leituras realizadas pelo meio social a que pertencia Luiz Heitor. Ver http://en.wikipedia.org/wiki/Alphonse_Daudet. Acesso em 03/05/2011.

> visse o que eu vi, quando abri a janela do meu quarto no hotel. Ela dava para uma ruela torta, estreitíssima, calçada de lajes de pedra, sem calçadas laterais, e bordada de velhíssimas casas de alturas várias, através das janelas das quais podia-se ver a singela vida de família que continua a desenrolar-se naquelas vetustas construções; a cozinha, a pequena sala de jantar, o leito com colcha bordada. E ao longe, silhuetas de igrejas e aspectos vários da cidade, que é toda ela construída na encosta de um morro, cheia de ladeiras, de sorte que se oferece à nossa vista, de qualquer ponto que estejamos, debaixo ou de cima. E cercando a cidade montanhas de pedra; de pura pedra, sem vegetação, a não ser a que escassamente cresce nalguma fenda, ou garganta onde uma camada de terra ficou depositada. Uma cruz luminosa esta no ponto mais alto de uma delas. Vimos outras cruzes luminosas, em outras localidades por onde passamos de estrada de ferro, pois saímos de Belo Horizonte, de madrugada, com noite fechada.[624]

No relato do dia 5 de fevereiro, revela a Violeta que o gênero de música mais típico de Diamantina é o *coreto*, que define como sendo uma

> 'saúde' cantada, entoada por todos da mesa, sobre palavras e melodias imemorialmente velhas – evidentemente de importação portuguesa – com acompanhamento de batida de talheres nos copos, pratos e garrafas. Esse hábito é bem representativo da velha Diamantina, luxuosa e refinada do tempo dos Contratadores de diamantes e representa bem, por outro lado a psicologia do diamantinense de hoje, amigo de comer bem e beber bem, alegre, fanfarrão, ultraconservador.[625]

Aproveitando então, como visto, a realização do jantar de despedida oferecido pela sociedade local a um funcionário dos Correios e Telégrafos, em conluio com o servidor da prefeitura colocado à sua disposição, esconde o gravador no restaurante onde se realiza a festa, "de sorte que quando começaram os discursos, brindes e cantos, pudemos gravar estes últimos".[626] Cumpre destacar que se trata da primeira vez – explicitamente documentada – no decorrer das viagens, que o pesquisador revela a preocupação e faz uso de um artifício para obter um registro absolutamente espontâneo, aproximando-se assim das diretrizes e do *modus operandi* postulado por Alan Lomax.

Os diamantinenses, prossegue,

> são enormemente bairristas e tradicionalistas. Para todos eles, aqui, ou fora daqui, onde estejam morando, Diamantina é o centro do mundo. O Aires da Mata Machado, homem boníssimo, quase cego, de aspecto modesto e recolhido, mas de vivíssima inteligência, disse-me, em Belo Horizonte, que não sabia o que teria sido feito dele, se não tivesse casado dentro do clã diamantinense.[627]

---

624 Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. [MGC 19].

625 *Idem.*

626 *Idem.*

627 *Ibid.*, [MGC 20].

Descrevendo a viagem de trem a partir de Belo Horizonte, afirma que é "estupendamente bela", com um trajeto talvez comparável ao da serra de Paranaguá, em Curitiba, com caminhos cavados na rocha, bordejando vales profundos onde "correm rios torrentosos". Ressalta que a estrada de ferro,

> além das passagens grandiosas, com precipícios e cascatas, tem outras de uma deliciosa familiaridade quando o trem para em estações cujas árvores frutíferas tocam o vagão de um lado e de outro, os porcos se metem por baixo dos carros e os molequinhos entram no trem vendendo vidros de pimenta... Almoçamos e jantamos, nesse dia de viagem, em pequenas estações. A comida é sempre deliciosa, e muito típica; há sempre galinha e a galinha tem uma cor amarela de gema de ovo, dos ingredientes com que é preparada. Rodeador, onde paramos para jantar, é um dos pontos mais lindos que se pode imaginar, a meia altura na serra para Diamantina. Nossos companheiros na mesa eram os maquinistas, guarda-freios, caboclões da segunda-classe, etc... Louças e talheres, o que você pode imaginar. Mas, comida boa e água levíssima e deliciosa. Com tudo isso, e mais com a classe abaixo do sofrível, do melhor hotel de Diamantina, onde estamos hospedados, você deve calcular que eu acho que o Carleton [Sprague Smith] não pode vir aqui de maneira alguma. Provavelmente ele nem pode imaginar que haja hotéis como este 'Grande Hotel' em que estamos hospedados...[628]

Ao mesmo tempo, faz questão de chamar a atenção de Violeta para a intensa atividade religiosa da comunidade, pois

> A cidade aqui é cheia de padres. Diamantina é a sede do Arcebispado (Belo Horizonte só tem Bispo), há um tradicional seminário, freiras, ordens religiosas etc. Toda noite o terço, rezado na igreja, é irradiado por alto falantes para toda a cidade. O vigário é moço, filho do escrivão da coletoria federal, e tem quinze irmãos, quase tudo môças. O pai do vigário organiza as "Pastorinhas", que saem à rua, do Natal a Reis. É alegre, festeiro, falador e entusiasmado como todo diamantinense.[629]

Anuncia que vai gravar as "Pastorinhas" do "pai do vigário," o qual já havia autorizado, no dia anterior, a retirar da Igreja do Carmo

> as lanças com que os centuriões romanos acompanham a procissão do enterro, na Semana Santa, pois vamos gravar a música tradicional da mesma, executada pela banda da polícia, e a música é acompanhada a tacão de lança, batendo nas pedras da cidade, ritimadamente.[630]

Aponta para uma superposição temporal ao ressaltar a profusão de signos da religiosidade espalhados pela cidade, alguns deles de intrigante simbologia, remetendo a um passado colonial, convivendo com aspectos de aparente modernidade.

---

628 *Idem*. Parte do prédio do "Grande Hotel" é visível na fotografia da fig. 4.15. É a última construção, ao final da rua, posicionado transversalmente à mesma, com seus três andares bloqueando a linha do horizonte.

629 *Ibid.*, [MGC 21].

630 *Ibid.*, [MGC 21].

> Aqui em Diamantina há cruzeiros de madeira, nas praças e caminhos por todos os cantos. E os cruzeiros são cheios de objetos simbólicos: dezenas deles, nem sei o que significam (caveiras, torquês, escada, lança, galo, mãos, coroas, etc). Essa religiosidade, os padres pela rua, a feição de cidade portuguesa, que se tem, para onde quer que se olhe, fazem com que a gente viva hoje, em Diamantina, apesar do rádio, dos filmes americanos, e de um comércio bem bomzinho, como se estivesse em pleno século XVIII, ao tempo de Felisberto Caldeira Brant.[631]

Da mesma forma, há cerca de quarenta anos, quando a estrada de ferro alcançou a cidade,

> os velhos se revoltaram, ficaram brabíssimos, alegando que isso iria trazer forasteiros, adulterar os velhos hábitos e profanar a bonançosa rotina de vida da velha cidade cheia de sí, e que prescindia de todo o resto do mundo. Ainda hoje, notei-o, conversando com alguns velhos, eles tem uma certa mágoa da estrada de ferro. O menos que alegam é que depois dela, a melhor parte dos diamantinenses emigraram para Belo Horizonte e outros pontos do Brasil, que hoje não há mais músicos em Diamantina, poetas e intelectuais, por causa da estrada de ferro. E que com ela vieram os americanos das minas e outras coisas más...[632]

Euclides da Silva Novo, companheiro, no dizer de Luiz Heitor, "realmente estupendo" e "popularíssimo," empenhava-se na preparação de dois coros. Um com as crianças da Escola Pública e outro com as irmãs do vigário e mais "uma dezena de rapazes e moças", para participarem de uma festa em homenagem ao arcebispo. Além disso, era capaz de falar "com todos os capiaus e crianças nas ruas," demonstrando "entendimento das suas coisas", facilitando assim "entrar em contato com essa gente e adquirir sua confiança".[633]

Ao referir-se à comunidade no seio da qual pretende realizar pesquisas folclóricas como "essa gente" e "capiaus," o pesquisador não deixa de sugerir, no meu entender, que está assumindo a posição de um observador *outsider*, distanciado, de certa forma, do objeto da pesquisa. A impressão é reforçada quando na já citada primeira carta enviada de Diamantina para Violeta, ele declara não gostar dos mineiros, embora se apresse em esclarecer que fala de *mineiros* de forma geral, pois tinha encontrado "pessoas cativantes", a exemplo dos Mata Machado, e embora, posteriormente, impressionado com a calorosa recepção da comunidade diamantinense, tenha vindo a modificar essa opinião. Além disso, revela ter medo da "mulatisse" do Estado, à qual

631 *Idem*. Felisberto Caldeira Brant, nascido em São João D'el-Rei, no início do século XVIII, e falecido em Caldas da Rainha, Portugal, em 1756, foi o terceiro contratador de diamantes de Diamantina.

632 *Idem*.

633 *Ibid*., [MGC 22].

atribui a bagunça e relaxamento que daí "parecem derivar, apesar de todo o puritanismo dos costumes".[634]

Em outra carta-diário enviada a Violeta, reportando o período decorrido de 7 a 9 de fevereiro, informava que o trabalho de coleta na cidade era mais árduo e lento do que fora na expedição ao Ceará, pois fazia-se necessário "procurar muito". Até o momento, dos cem discos pretendidos, só tinham podido gravar 25, trabalhando vários dias até depois da meia-noite e reiniciando as atividades no dia seguinte às 7h. No relato correspondente ao dia 9 de fevereiro, ressalta uma especificidade da música daquela região, completamente diversa do que tinha encontrado até aquele momento.

> Predomina o tipo burguês das velhas modinhas, valsas de serenatas, marchinhas para procissões, que são verdadeiramente folclóricas, pois ninguém sabe quem as fez, vêm de uma tradição multi-secular e todo mundo as conhece e é capaz de cantar. A gente aqui canta muito. E canta sempre a duas e a três vozes. Qualquer um. É um hábito da cidade. As velhas modinhas são todas cantadas assim com vozes acompanhantes contraponteando a melodia.[635]

Há dois dias, visitara o Colégio das Irmãs de Caridade, onde funcionava um asilo, cujas meninas "vão cantar brinquedos de roda e outros para nós gravarmos", existindo "por aqui, uma porção de cantiguinhas infantis que nunca ouvi." O colégio, que é "de virar a cabeça da gente", consta de dois

> prédios, um de cada lado da rua, ligados por um passadiço de madeira colonial, com as esquadrias das janelas, e elegantemente arqueado. A casa foi dos Intendentes dos Diamantes. Na verdade as Irmãs escangalharam o prédio o mais que puderam, até o Patrimônio pôr alto na coisa.[636]

E revela então o seu espanto ao constatar que o Patrimônio Histórico naquela comunidade ultra conservadora era "impopularíssimo," concluindo que os diamantinenses gostavam de ser conservadores à sua maneira, sem ser mandados "pelo olho técnico" daquele Departamento.

Mais tarde, em 16 de fevereiro de 1955, já residindo em Paris a serviço da UNESCO, Luiz Heitor responde a dúvidas anteriormente formuladas por Dulce Lamas, a respeito de considerar-se, ou não, como folclóricas as canções infantis entoadas a várias vozes.[637] Para ele, os cantos infantis praticados em Diamantina, eram

---

634 Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. [MGC 17].

635 Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. [MGC 23].

636 *Ibid.*, [MGC 24]. Para uma foto do passadiço famoso, cf. http://www.overmundo.com.br/guia/passadico-da-gloria. Acesso em 27/04/2011.

637 Tais dúvidas reportavam-se aos textos que Dulce elaborava para a publicação referente a esta expedição. Devemos recordar que, embora a viagem de pesquisas em Minas Gerais tenha sido realizada em fevereiro de 1944, a publicação do CPF referente à mesma, só veio à luz em 1956. A

> folclore do bom, na batata. Numa terra em que todo mundo canta a várias vozes, não há que estranhar a harmonização das garotinhas. Que ela foi ensinada, de acôrdo, mas tenho a certeza que ela não está escrita. O desdobramento das vozes se faz por tradição que os grandes ensinam aos pequenos. Assim é Diamantina.[638]

Ainda em 9 de fevereiro de 1943, escreve a "Carleton [Sprague Smith] querido", reiterando a dureza do trabalho que o fazia recolher-se ao hotel tarde da noite. Na realidade, essa atividade inicial de desentocar os músicos, realizar seleções e separar o joio do trigo constituía a parte mais difícil de realizar. Definia a cidade como "encantadora," descrevendo os diamantinenses como sendo uma gente "muito peculiar, alegres, barulhentos e altamente sociáveis." A febre da mineração continuava, como durante séculos, a dominar todas as conversas e preocupações. Desaconselhava, no entanto, a vinda do norte-americano, ressaltando a dureza da viagem ferroviária e a precariedade e desconforto dos hotéis.[639]

Preocupando-se, como de hábito, em estabelecer e reforçar sua rede de conexões com uma ampla gama de interlocutores, nesse mesmo dia, escrevia para o já referido *Dr.* Renato Augusto de Lima, do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, em Belo Horizonte. Agradecia as atenções dispensadas, informando que foram "magnificamente recebidos" em Diamantina, onde tem encontrado "todas as facilidades". Coloca à disposição da Rádio Inconfidência (de Belo Horizonte) os discos obtidos para "serem copiados", esclarecendo que alguns podiam, contudo, ser de mais interesse, mais reveladores que eram das tradições mineiras. Nesse caso estavam as

> marchas de procissão da Semana Santa, que registramos, tocadas pela banda da Fôrça Pública, uma delas acompanhada pelo bater das lanças de ferro da guarda de honra, nas lages de pedra do calçamento da cidade. Também registramos músicas das 'Folias do Espírito Santo', acompanhada pelo repique de sinos, no mesmo ritmo dela e pelo espoucar de foguetes. Há também a dança dos 'caboclinhos', as 'Folias de Reis', a 'Marujada', os 'Coretos' [...].[640]

---

direção do Centro, nesta ocasião, estava a cargo de Henriqueta Rosa Fernandes Braga, que em sua "Advertência" constante de página 3 da referida publicação, nos esclarece que Luiz Heitor, em Paris desde 1948, não pôde fazer a apreciação de todo o material coletado. Apenas os artigos "Violas de Diamantina" (p. 87) e "A Rabeca de José Gerôncio" (p.93), são de sua autoria. "Música Tradicional de Serestas e Salões" (p. 63), "Música Tradicional de Autos e Celebrações Religiosas" (p. 69) e "Vissungos" (p. 75), são de autoria de Dulce Lamas, a cargo da qual, ficou a responsabilidade por esta 4ª publicação do CPF. Henriqueta R. F. Braga, além de sua "Advetência," colaborou apenas com o artigo "Cantigas e Jogos Infantis" (p. 69).

638 Biblioteca Alberto Nepomuceno [BAN], Escola de Música/UFRJ. Correspondência Dulce Martins Lamas–Luiz Heitor Corrêa de Azevêdo. ADEM. AP/ALHCH/EM. P53/2. D4.

639 Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. [MGC 34].

640 Laboratório de Etnomusicologia EM/UFRJ. [MGC 35].

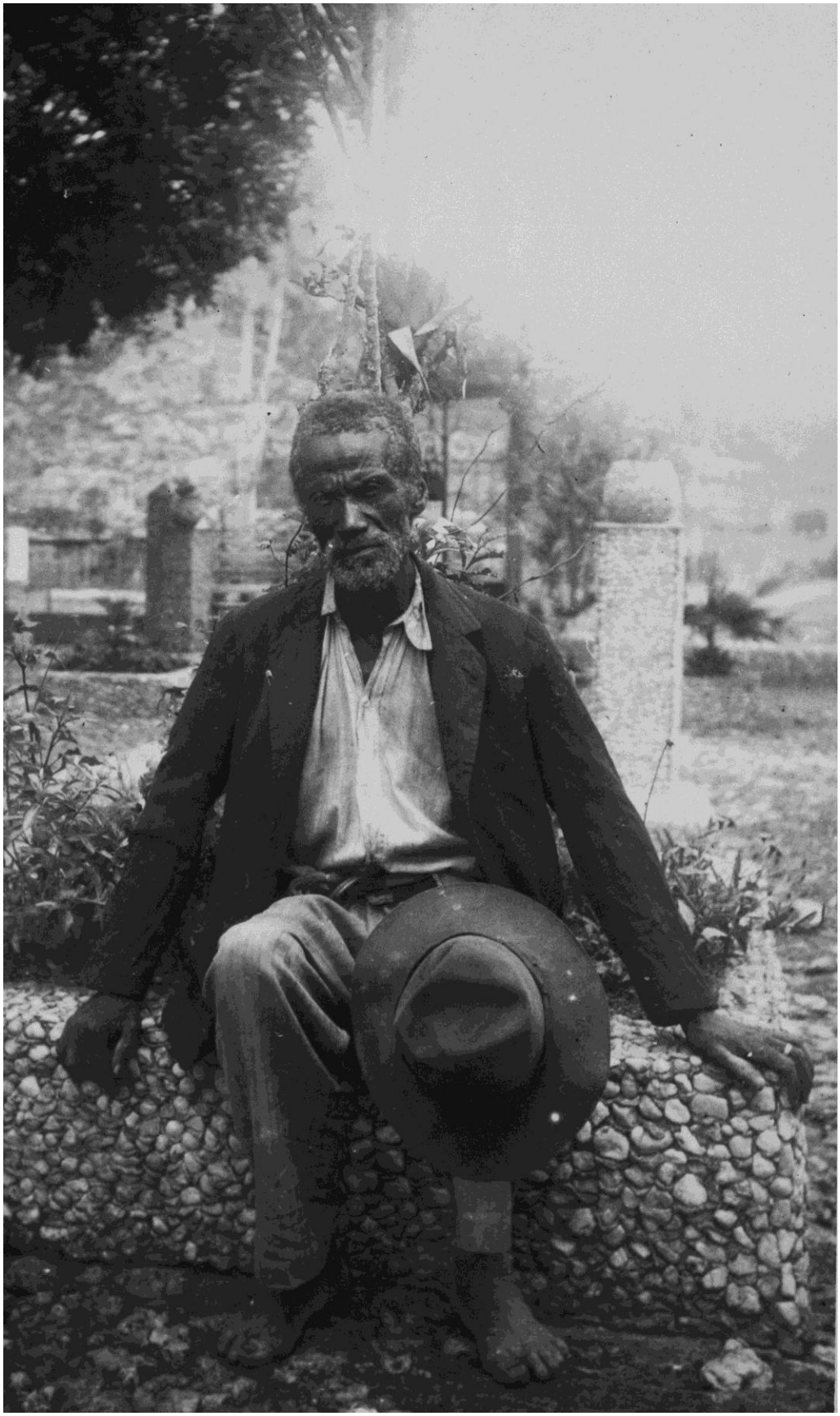


Figura 4.12. Antônio Félix Veloso, vulgo Aprígio, Diamantina, MG: Foto de Luiz Heitor. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF – EM/UFRJ

No dia anterior, depois do almoço, gravara "discos com o velho Aprígio, do cemitério", cuja foto compõe a Figura 4.12, acima.[641] Negro, com cerca de cem anos, era natural da África, mas, segundo seu próprio testemunho, "não pode cuspir regra", o que significava, na interpretação de Luiz Heitor, ser incapaz de dizer com certeza quando nascera. Residia há mais de 45 anos em Diamantina, exercendo o ofício de coveiro. Muito conversador, conta sua viagem em um navio negreiro, afirmando haver estado na Guerra do Paraguai e ter falado com a Princesa Isabel. Rezador contra cobras, para melhorar a virilidade e a voz, tomara caramujo com cachaça durante nove dias e falava "entremeando versos e frases latinas".[642] Na página 11, da referida publicação, na "Relação dos Discos" gravados nesta expedição, vemos que em Diamantina, em 8 de fevereiro de 1944, Aprígio gravou vários côcos batuque intitulados "O Iá Iá Côco Duro", "Fala Nego do Chapéu Morrudo", "A Menina do Aribú", "Majó Luca me Chamou", todos com acompanhamento de tambor, entre outros registros.[643]

Na Figura 4.12, acima, sentado, ao centro da imagem, Aprígio nos encara. O instantâneo foi disparado naquela fração de segundo definada por Cartier-Bresson como "momento decisivo". O personagem, descalço, senta-se com o chapéu no joelho, em uma mureta de pequenas pedras, mais parecendo conchas, que suas avantajadas mãos abarcam com familiaridade. A sobrancelha esquerda levemente erguida confere uma expressão indecifrável e inquiridora. Sua postura, empertigada, mas suavemente inclinada para a direita, sugere relaxamento e dignidade. No rosto, o tempo esculpiu seus veios. Ao fundo, incluídas num momento de inspiração do fotógrafo, as lápides fixam-no em seu universo.

***

Em 1932, nos Estados Unidos da América, Arthur Kyle Davis da Sociedade de Folclore do Estado da Virgínia gravou 325 discos de alumínio com canções folclóricas e baladas. Viabilizado através de uma doação de mil dólares feita pela *American Council of Learned Society*, esse trabalho de campo foi uma das primeiras gravações de música folclórica anglo-americana de que se tem notícia naquele país. Posteriormente, membros

641 Luiz Heitor C. de Azevedo. Diário de viagem a Minas Gerais. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ.

642 Luiz Heitor C. de Azevedo. Relação dos Informantes. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Publicação número 4 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1956, p. 39.

643 *Ibid*., p. 11.

do *Negro Studies Project*, gerenciado pelo *Virginian Writers' Projects Administration*, e pelo WPA (*Work Projects Administration*), juntamente com Roscoe Lewis do *Hempton Institute* gravaram, entre 1937 e 1942, 200 discos em pesquisas de campo. Realizada nas áreas de Petersburg, Hempton e Newport, Embora o objetivo não estivesse focado especificamente na área musical, esses pesquisadores não deixaram de registrar cantores de *blues*, coros vocais e música negra produzida individualmente ou por conjuntos remanescentes de ex-escravos. Em 1936, Harold Spivacke e John Lomax gravaram na peniteciária do Estado da Virgínia (*Virginia State Prison Farm*), canções de trabalho, *spirituals*, *blues*, etc., com a intenção de preservar essas tradições que acreditavam ainda não corrompidas por "influências comerciais". Alan Lomax e Herbert Halpe, pesquisadores da *Library of Congress*, e Peter Seeger, filho de Charles Seeger, também visitaram o sudoeste da Virginia coletando música folclórica.[644]

Segundo Alan Lomax, no verão de 1933, a viúva de Thomas A. Edison doou para seu pai, o pesquisador John A. Lomax, um gramofone a cilindro de cera, o que viabilizou a gravação de melodias negras norte-americanas que seriam incluídas em seu próximo livro sobre música folclórica. Para nós, relata ele,

> este artefato era um meio de registrar melodias de maneira rápida e precisa; mas para os próprios cantores, a voz rechinante e áspera que emergia do cone, significava que eles haviam estabelecido uma comunicação e contato com um universo maior que o deles.

Relembra que, certa ocasião, um presidiário do Tenessee executou um expressivo acompanhamento percussivo sobre a tampa de um pequeno balde de banha. Ao ouvir o que havia gravado, suspirou, afirmando que, quando "aquele homem da Casa Branca" ouvisse com quanta suavidade "posso tocar uma percussão", ele viria aqui e o libertaria. Foi então que "Leadbelly, cumprindo pena na cadeia de Lousiana, gravou um apelo de perdão em forma de balada, persuadiu meu pai a levar o disco ao governador O. K. Allen, e, de fato, foi libertado em seis meses".[645]

---

644 Fonte: *Early Field Recordings In Virginia*. The Library of Virginia. Disponível em: http://www.lva.virginia.gov/exhibits/rootsmusic /fieldrecs.htm. Acesso em: 05/03/2010.

645 Alan Lomax. Saga of a Folksong Hunter. A Twenty-year Odissey With Cylinder, Disc and TapeIn: *Hi/Fi Stereo Review*.May,1960, p. 40-6, disponível em http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_saga.php. Acesso em 04 de setembro de 2008. Huddie William Ledbetter (1888-1949) [Leadbelly] nasceu em uma fazenda perto de Mooringsport, Lousiana. Aos seis anos aprendeu a tocar acordeão, violão de 12 cordas, gaita e contrabaixo. Enquanto trabalhava como músico com Blind Lemon Jefferson, sua experiência itinerante contribuiu para o aprendizado de um extenso repertório da música tradicional norte-americana. Encarcerado em 1918 no Texas, por assassinato, obteve indulto em 1925, após cantar para o governador, por ocasião de uma visita à penitenciária. Em 1930, após envolver-se em uma briga, foi novamente preso em Lousiana, por tentativa de homicídio. Data dessa época sua *descoberta* por John e Alan Lomax, então em pesquisas de campo

***



Figura 4.13. Cadeia de Diamantina, MG. Fevereiro 1944: Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF – EM/UFRJ

Sobre um velho tanque
salta uma rã: ruído
submergindo.[646]

"Grupo de detentos na cadeia de Diamantina, vendo-se o Prof. Silva Novo no grupo. Diamantina, fevereiro 1944" – são as referências escritas por Luiz Heitor com caneta-tinteiro azul, no verso da foto acima. O instantâneo, tal como o meta-*haiku* de Matsuo Bashô, um pequeno explosivo carregado de significados, é ainda mais revelador

para a Divisão de Música da *Library of Congress*. Em campanha encabeçada pelos Lomax, foi novamente libertado em 1934, embarcando em seguida, sob a orientação de Lomax, em turnê por diversas universidades do país. No decorrer de 1936, gravou 48 canções e depoimentos sobre as condições de vida dos negros norte-americanos durante a Grande Depressão, sendo grande parte desses registros realizados para a *Library of Congress*. A companhia *American Records Corporation* produziu a sua primeira gravação comercial, focando-se, a despeito de seu extenso repertório, apenas no gênero *Blues*. Fixando-se em Nova Iorque a partir de 1937, foi novamente preso por assalto em 1939. Libertado após um ano, trabalhou com músicos de renome, tais como Woody Guthrie e Brownie MacGhee, tocou em radiodifusoras e, em 1949, um pouco antes de sua morte, realizou um concerto em Paris. Seis meses após seu falecimento na pobreza, a canção *Good Nigth Irene* atingiu a marca de um milhão de cópias vendidas, na interpretação do conjunto *The Weavers*. Com um repertório de mais de quinhentas canções incluindo vários gêneros, a influência de Leadbelly e seu estilo único e inconfundível, pode ser detectada não apenas em músicos de sua geração, como posteriormente, em Eric Clapton, Bob Dylan e até mesmo nos Beatles. Fonte: *The Columbia Eletronic Encyclopédia*, disponível em: http://encyclopedia2.thefreedictionary.com /Huddie+Leadbetter. Acesso em 10 de outubro de 2008.

646 Matsuo Bashô. *Sendas de Oku*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983, p. 38.

no que cala do que no que diz. Tomando Octavio Paz como inspiração, na primeira linha encontramos o elemento passivo, o ambiente, um velho tanque, um velho pátio de cadeia e seu silêncio. Na segunda, a surpresa do salto da rã que rompe a quietude: em meio aos presumíveis detentos, o impacto da figura em seu terno branco imaculado. Do encontro desses dois elementos deve brotar a iluminação poética assim como o significado imagético. E essa iluminação consiste em voltar ao silêncio do qual partiram, poema e disparo, só que agora carregados de significação. À maneira da água que se estende em círculos concêntricos, nossa consciência deve estender-se em ondas sucessivas, envolvendo detentos hirtos e o guarda oculto na sombra. O flagrante, como o pequeno *haiku*, é um mundo de ressonâncias, ecos e correspondências.[647]

Em 11 de fevereiro de 1944, Luiz Heitor anotou em seu diário: "Depois do almoço, livre. Vou com o fotógrafo Aorta a cadeia". É lícito afirmar, portanto, que o registro fotográfico mostrado na figura 4.13 foi, mais uma vez, *arranjado* e produzido fora do contexto da gravação, que sabemos realizada somente no dia 19 de fevereiro; e que, provavelmente, também foi feito pelo referido profissional. Alguns indícios apontam nessa direção. O cálculo da exposição da cena é particularmente problemático. Uma parte está sob a luz intensa do sol, e a outra, na sombra. Um fotógrafo inexperiente tenderia a expor corretamente apenas uma delas, o que, como podemos constatar, não ocorreu. A mesma habilidade revela-se no controle da profundidade de campo, com o foco adequado para incluir o guarda na sombra, com Euclides da Silva Novo à frente, no primeiro plano, e, no segundo, os presos, o motorista da cadeia (como veremos), e, provavelmente, o delegado responsável por ela, confirmando, mais uma vez a deferência de Luiz Heitor pelas autoridades.

Em 19 de fevereiro, no diário de viagem, lemos sucintamente: "pela manhã, gravamos na cadeia". Nesta mesma data, consta do "Caderno de Despesas" a quantia de CR$ 15,00 referente a "cigarros distribuídos aos presidiários". Não havendo registro de nenhuma outra despesa relativa a essa gravação, podemos assumir, penso, que esses informantes foram gratificados dessa maneira.[648]

---

647 "Na primeira linha encontramos o elemento passivo: o velho tanque e seu silêncio. Na segunda, a surpresa do salto da rã que rompe a quietude. Do encontro destes dois elementos deve brotar a iluminação poética. E esta iluminação consiste em voltar ao silêncio do qual partiu o poema, só que agora carregado de significação. À maneira da água que se estende em círculos concêntricos, nossa consciência deve estender-se em ondas sucessivas de associações. O pequeno *haiku* é um mundo de ressonâncias, ecos e correspondências". Octávio Paz. In: *Sendas de Oku*. *Ibid*, p. 38.

648 Azevedo, Diário [...] a Minas Gerais e Caderno de Despesas, cit., Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM /UFRJ.

Embora não haja identificação dos integrantes do conjunto musical de presidiários da Figura 4.13 mediante os seus respectivos nomes, o cruzamento de dados disponíveis em duas relações permite verificar que em 19 de fevereiro foram realizados os seguintes registros:

- Joaquim Antônio Braga, branco, 32 anos, natural de Peçanha, Minas Gerais, violeiro, motorista do presídio, e José Viana Lopes, branco, 29 anos, detento, lavrador, gravaram a cantiga a duas vozes "Desilusão de passarinho".
- Acompanhando-se ao violão, Joaquim Antônio Braga também encarregou-se da cantiga "Debaixo de um arvoredo".
- "Toada de boiadeiro", uma canção do gênero toada paulista, foi gravada por Joaquim Antônio Braga e Paulo Roque dos Santos. Este último, detento, era branco, lavrador de 29 anos, natural de Rio Preto, Minas Gerais.
- "Rapto de uma moça por um boiadeiro", uma moda de viola, foi gravada pela mesma dupla.
- Outra moda de viola, "Declaração de amor", foi igualmente gravada por Joaquim Antônio Braga, acompanhando-se à viola.
- A João Medrado dos Santos, canto e viola, e Anísio Costa de Carvalho couberam dois côcos, intitulados "Côco" e "Ferrado", cantados a duas vozes com acompanhamento de viola. O primeiro detento era mulato, 35 anos, natural de Jequitinhonha (Diamantina) e soldado de profissão; o segundo consta como "crioulo", de 32 anos, natural de Gouvêa, Minas Gerais, carreiro de profissão.

No instantâneo colhido na cadeia de Diamantina, ao empunhar, como um estandarte, seu instrumento ao centro e ao lado da *autoridade*, deve ser o violeiro Joaquim Antônio Braga, motorista do presídio, quem, de paletó, ostenta a condição diferenciada de que goza. À esquerda e à direita, os detentos formam dois pares, compostos de um mais moço e outro mais velho, um de tez mais clara e outro mais escura. No entanto, é impossível distinguir entre si os *brancos* José e Paulo, assim como o *mulato* João do *crioulo* Anísio.[649]

***

Segundo Alan Lomax, o *Archive of American Folk Song*, sediado na *Library of Congress*, onde trabalhava realizando pesquisas de campo, havia se tornado por volta de 1942 em uma instituição líder nesse domínio, com milhares de canções folclóricas coletadas naquele país e na América Latina. Juntamente com Harold Spivacke, na ocasião chefiando a Divisão de Música da *Library*, ele havia planejado, então, a

649 Cf. Luiz Heitor C. de Azevedo. Relação dos Informantes. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Publicação número 4 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1956, p. 7 e 39.

implantação de novas e sistemáticas pesquisas regionais de música folclórica norte-americana. Foi nesse momento que um membro do Congresso, casualmente inspecionando a verba destinada à *Library,* considerou como desperdício de dinheiro dos contribuintes o gasto com a coleção de "canções itinerantes". Após inflamado discurso no plenário, a verba anual destinada à instituição para esse fim foi retirada. Depois desse episódio, Lomax "sacudiu dos sapatos o pó de mármore da *Library* e só ocasionalmente passou a visitá-la". No entanto, quando

> o hábito do trabalho de campo toma conta de você, é difícil parar. Lembramo-nos daquelas vezes em que, no trabalho de campo, a situação é perfeita. Surge então uma relação de intimidade próxima ao amor. O informante doa o seu mais profundo sentimento, e, se ele é um cantador, essa emoção é reveladora do caráter de toda a sua comunidade. Um experiente coletor de folclore, pode suscitar esse nível de comunicação, onde quer que monte seu gravador. Pergunte-lhe como faz isso, e ele não poderá revelar mais do que revelaria um pregador sobre como proferir um magnífico sermão. Isso exige prática e, sobretudo, um profundo sentimento de necessidade, vivenciado pelo pesquisador de campo, que o informante sente e esforça-se por prover.[650]

***

Já o texto que acompanha a foto a seguir data de 1955. Foi escrito em Paris, quando Luiz Heitor tinha trocado suas atividades profissionais de folclorista pela diplomacia cultural. Encomendado por Dulce Martins Lamas no ano anterior, por ocasião de uma passagem pelo Brasil, destinava-se a integrar a publicação do CPF como um capítulo dedicado aos instrumentos musicais.

Conforme Luiz Heitor, o personagem estava

> sentado nos degraus de uma escada de hotel em Diamantina, de alpargatas, a face barbuda inclinada sobre o instrumento grosseiro cujas cordas ele esfrega desajeitadamente com um arco muito curto, tez escura, orelhas saltadas, de pequena estatura, a muleta de infirme descansando ao lado. Não me lembro muito bem como o encontrei. Mas lembro-me de que sua colaboração não foi muito bem vista pelos outros informantes. José Gerôncio de Oliveira exercia a mendicidade e seus dotes musicais eram assaz precários. Não considero como valiosos nenhum dos documentos que dele obtivemos.

650 Lomax, Saga of a Folksong Hunter, cit.



Figura 4.14. Diamantina, 1944. José Gerôncio de Oliveira. Foto de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF – EM/UFRJ

Apesar disso e do fato de que seu instrumento fosse "digno de museu", Luiz Heitor prosseguia afirmando que a "sua figura me divertia". Na realidade, embora houvesse "encontrado em Diamantina muitos músicos populares de bom quilate, cidadãos conspícuos, trabalhadores de ofício certo, de que me vali em muitas ocasiões", nem mesmo

> as portas da cadeia local resistiram ao nosso gravador RCA, que funcionou no seu pátio, para registrar as habilidades musicais de alguns detentos... Isso prova que em matéria de promiscuidade, mesmo sem o José Gerôncio, nossos outros informantes já estavam passavelmente bem servidos.

Por isso, fizera "ouvidos de mercador ao zum-zum de desaprovação que se espalhava", empregando os serviços de José Gerôncio "como bem [lhe] pareceu", pois "bem podia, por uma vez, consentir nessa pitoresca diversão." O rabequeiro não era de muito falar e não possuía grande vocabulário, mas gostava de tocar e, ajudado pela garrafinha de pinga que Silva Novo sempre trazia para as gravações, juntamente com uma pequena gratificação – em média, semelhante àquela paga aos carregadores de bagagens, mas de menor valor quando mendigos – "não se fazia de rogado".[651]

A natureza desse depoimento merece, no meu entender, especial atenção. Ao ingressar na Escola Nacional de Música como professor da cadeira de Folclore Nacional num contexto avesso aos estudos do folclore, Luiz Heitor encontrara uma academia voltada para o virtuosismo e a formação de músicos de concerto. O Centro de Pesquisas Folclóricas, fundado por ele em 1943, logo se torna uma espécie de corpo estranho, considerado de menor valor por grande parte do corpo docente. Um ano após a sua fundação, o marginalizado professor de Folclore, encontra, em Diamantina, o excluído José Gerôncio. Em seu depoimento, produz um discurso repleto de justificativas, onde, aparentemente, incorre nos mesmos equívocos de grande parte de seus colegas da Escola Nacional de Música. Embora não considere como valiosa nenhuma das gravações realizadas pelo rabequeiro e defina seu instrumento como "digno de um museu", não deixa de reconhecer mais adiante que a rabeca de José Gerôncio, construída por ele mesmo, a canivete, "era um instrumento bem razoável, cuja caixa de resonância media 40 centímetros de uma extremidade a outra", acrescentando ainda que, de todas as rabecas que tivera oportunidade de examinar, esta possuía a afinação

---

651 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. A Rabeca de José Gerôncio. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 4, 1956, p. 93.

mais grave.[652] Não seria, por conseguinte, graças à sua excepcionalidade, um instrumento mais valioso do ponto de vista documental? Ao contrário, limita-se a comentar que a figura do rabequeiro "o divertia" e que, apesar dos rumores de desaprovação, realizou as gravações, uma vez que, em matéria de *promiscuidade*, já havia gravado até mesmo na cadeia da cidade.

Estranho depoimento para um folclorista! Para compreendê-lo, vale ressaltar, inicialmente, que Luiz Heitor, apesar de já ter utilizado anteriormente a colaboração de informantes que exerciam a mendicância, decide pela primeira vez abordar mais diretamente a questão.[653] Em seguida, ele está se exprimindo em ambiente acadêmico ainda pouco receptivo aos estudos do folclore, do que pode seguir-se a quantidade de justificativas por estar despendendo tempo e recursos com semelhantes registros. Já o "zum-zum" de desaprovação, ao qual se refere, partia de uma comunidade que ele próprio definiu como "ultra conservadora e tradicionalista", com dificuldade portanto para compreender os trabalhos de gravação do distinto professor na cadeia da cidade. No entanto, como já se sabe, essa *promiscuidade* fora praticada desde o início da década de 1930 por John e Alan Lomax, tendo este elaborado as instruções para coleta folclórica das expedições realizadas por Luiz Heitor e, certamente, exercido considerável influência sobre ele durante sua estadia de seis meses na Divisão de Música da UPA em Washington. Assim sendo, por último, evidência maior de que tais justificativas, da maneira como foram expressas, não correspondiam à verdadeira maneira de pensar de Luiz Heitor, está o simples e irrefutável fato de que, a despeito delas, ele não deixou de registrar e de seguir registrando a colaboração de tais informantes.

Sobre José Gerôncio, a "Lista dos Informantes" nos diz apenas que é branco [sic] e natural da Paraíba do norte, com 82 anos, tendo sido pedreiro e atualmente sobrevivendo como mendigo. Na "Relação dos Discos" consta que em 15 de fevereiro de 1944 foi gravada a "Valsa Viana". Acerca desta, Luiz Heitor supõe que, como nunca sabia o título das músicas que tocava, em sua meia língua, Gerôncio se referia, por

---

652 Em nota de rodapé, Luiz Heitor informa que as dimensões excediam as dos exemplares pertencentes ao Museu Folclórico da Discoteca Pública de São Paulo.

653 Na lista dos "Informantes" da Publicação nº 3 do CPF, relativa à expedição ao Ceará, consta o nome de Jovelita, cabocla de 12 anos, analfabeta, e de Iraci, cabocla de 9 anos, natural do Piauí, ambas mendigas (p. 28). Na página seguinte, Marinete, branca, com 11 anos, também foi registrada como analfabeta e mendiga, assim como Tereza Ferreira, analfabeta, mendiga, cabocla, com 12 anos, natural de Espinho, na Paraíba, além do já mencionado Sinfrônio Pedro Martins, de 64 anos, cego e igualmente mendigo, aparecem na p. 30.

Viana, a uma valsa *Varsoviana*.[654] Na seqüência foram gravados também: "Mestre Domingos"; "Negro caloteiro", com canto e rabeca alternados, tocado e cantado pelo próprio Gerôncio; um *schottish*, executado com a rabeca; uma melodia denominada "Marieta", também alternando canto e rabeca; outra melodia sem nome, definida como "Puladinho", executada em solo de rabeca; "Sou pequenina", com canto e rabeca; e finalmente outro solo de rabeca denominado "Oitavo".[655] Para uma melhor avaliação dos registros obtidos através da tecnologia de gravação disponível naquele período, a "Valsa Viana", "Mestre Domingos", "Negro caloteiro", o *schottish* e "Marieta" estão reproduzidos no CD correspondendo ao Anexo IV.

"Diamantina é uma cidade feiticeira" escreveu Luiz Heitor para Violeta em 16 de fevereiro de 1944, embora compreender o sentimento de orgulho que os diamantinenses tinham por sua cidade exigisse ali permanecer algum tempo. Na realidade, seu feitiço – considerava ele, revendo sua impressão acerca dos mineiros – não vinha apenas de seu aspecto pitoresco, da localização privilegiada, plantada numa encosta de morro, com um panorama deslumbrante. Em grande parte, vinha era de sua população "absolutamente peculiar: dada, alegre, expansiva, amiga de festas e de música, entusiasmada, cativante". A cidade era um autêntico repositório de tradições que se perderam "Brasil afora", entre elas, a serenata, que, ali constituía algo quase cotidiano.

> A gente está na cama e ouve ao longe a música das serenatas. Quase todos tocam de ouvido e improvisam, na execução, suas partes cheias de variações e de melodias contracantadas. Vi, nas ruas, conjuntos como este: pistom, 2 violões e violoncelo. O violoncelo fincado nas lajes do calçamento e o executante curvado para tocá-lo.

Em certa ocasião, já recolhido, um pouco antes da meia noite, começou a ouvir sons de instrumentos, iniciando uma "valsa chorada", vindo dos jardins do hotel. Abrindo sua janela depara-se com um grande grupo de rapazes e moças, cantando e tocando acompanhados de clarinete, violões e cavaquinho, entoando as vozes femininas "como sempre, espontaneamente", o canto a três e quatro partes.[656]

---

654 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. A Rabeca de José Gerôncio. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 4, 1956, p. 94, e Lista dos Informantes, *ibid.*, p. 44.

655 "Puladinha", informa Luiz Heitor, refere-se a um tipo particular de afinação da viola de dez cordas. Azevedo, A Rabeca de José Gerôncio, cit., p. 91, sendo possível, por conseguinte, tratar-se de um gênero musical derivado dessa afinação da viola de dez cordas.

656 A insistência de Luiz Heitor em apontar a ocorrência corriqueira de cantos a três e quatro vozes na música tradicional que está ouvindo resulta do fato de ser esta forma contrapontística relativamente incomum. O termo contraponto surge no início do século XIV como uma simplificação de "punctos

> O espetáculo era inesquecível porque a lua em crescente estava muito luminosa, e ao longe, por trás dos morros, havia uma auréola de vapor, que o luar tornava resplandecente. E a música bem embaixo da minha janela. Todos os hóspedes abriram as suas janelas para ouvir a serenata, e aplaudiram o grupo e durante uma meia hora, houve cantos, valsas, modinhas, e esse povo daqui é tão alegre que logo alguns pares de serenateiros deslizaram dançando no chão de terra do jardim do hotel. Posso garantir a você que esse espetáculo no cenário da velha cidade, cujos telhados, ponteados de torres de igrejas, eu avistava de minha janela, é coisa profundamente tocante.

Ocorre que, "no final das contas", todos os seresteiros eram membros de uma só "encantadora família" segundo o missivista, bem diamantinense, unida pelo gosto da música, da boa mesa, divertimento e religião. Eram eles, os pais – com uma prole de 16 filhos –, os irmãos e cunhados do vigário, sendo que "quase todos" os filhos e genros tocavam um instrumento, cantando todos, em uma casa que é uma "perpétua festa".[657] Na prática, o que executavam consistia na mais autêntica música de câmera.[658]

Como já mencionado, Euclides da Silva Novo, por sua vez, organizou uma festa em homenagem ao arcebispo, realizada no cinema local e que, "estava super lotado", com gente amontoada na porta. Entre os presentes, estavam as autoridades locais, o prefeito e esposa, representantes do arcebispo e até uma banda de música.

> Com essa gente muito musical daqui, o Silva Novo conseguiu organizar, em uma semana, um coro misto, que cantou até polifonia a cinco partes. Como houve dificuldades em transportar um piano para o cinema, os acompanhamentos foram feitos em cavaquinho, empunhado pelo próprio regente e um grupo de violão e violas atrás do coro. [659]

---

contra puncto", ou seja, uma melodia contra outra. A complexidade da forma consiste no fato de cada voz exercer uma função dupla, melódica e harmônica, pois devem combinar entre si, segundo dadas leis e parâmetros estéticos vigentes. Rolland de Candé. *Dictionnaire des Musiciens*. Paris, Seuil, 1964, p. 84.

657 Arquivo do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. [MGC26].

658 O termo *música de câmera* é geralmente utilizado para a música escrita destinada a pequeno conjunto de instrumentos, composta para ser executada em ambiente doméstico, numa pequena sala, diante de número limitado ou mesmo sem a presença de espectadores. Embora a definição não sirva para todos os períodos, ela talvez possa ser mais bem caracterizada, segundo Michael Thilmout, como uma música "tocada e ouvida para o prazer pessoal, em ambientes privados, muito mais do que públicos, possuidora de um caráter íntimo e utilizando-se de meios sutis para efeito". Não obstante, hoje em dia, a "música de câmera parece ter migrado dos lares para as salas de concerto". Sobretudo a partir do século XX, o repertório de música de câmera passou gradualmente a ser concebido para execução de músicos e conjuntos profissionais em salas de concerto, pois, "algumas exceções feitas a Paul Hindemith, Krenek, alguns quartetos de Darius Milhaud e Shostakovich, existe muito pouca coisa para o amador de música de câmera do século XX". Como resultado, tal como no final do século XIX, quando a solução era recorrer às peças do período clássico, o amador de hoje refugia-se nas obras de câmera barrocas e renascentistas disponíveis com relativa facilidade e abundância. Ver Michael Thilmout. Chamber Music. In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 1954, v. 4, p. 113.

659 Arquivo do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. MGC27. Ver também a carta anteriormente citada, datada de 3 de fevereiro de 1944. Arquivo do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ. [MGC22].

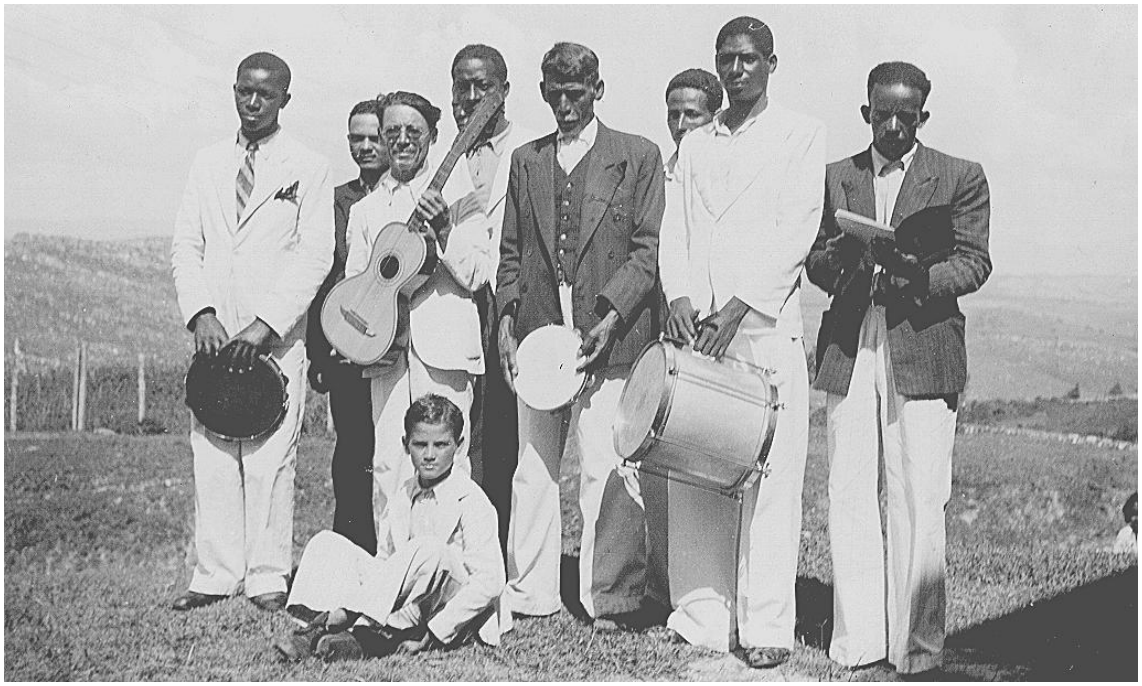


Figura 4.15. Grupo de "Marujeiros" do Rio Preto, Diamantina, MG: Foto de Luiz Heitor. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. CPF – EM/UFRJ

Na Figura 4.15, de fevereiro 1944, o sol a pino, desgosto dos fotógrafos, revela-se de particular predileção para Luiz Heitor. Trata-se de luz poderosa e calcinante, que não deixa muito espaço para sutilezas. Derrama-se sobre o grupo inserido como pinos de boliche em uma pradaria neutra, que se percebe, penso, mais por necessidade que por engenho, a luz intensa obrigando o fechamento do diafragma, com subseqüente aumento de profundidade do campo, adorna os rostos com profundas olheiras e faz *explodir* os impecáveis ternos claros, vestidos, é escusado dizer, para a memorável ocasião.

Comentando o instantâneo de um coletor de frutas feito pela fotógrafa Dorothea Lange por volta de 1935 na Califórnia, em plena Depressão, Mark Durden observa que "o flagrante nos fala de colaboração. O retrato não é roubado. Ao invés, o jovem olha calmo para Lange, composto [*composed*, no original], digno e relaxado ante as lentes."[660] Nossos bravos Marujeiros, ao contrário, defendem-se do roubo de suas imagens por meio de rígidas armaduras, aí incluso o menino que, sentado, do fundo de suas olheiras, fixa diretamente o fotógrafo, metamorfoseando-o, irremediavelmente, de observador em observado. Todos menos um. A figura central, o personagem com o pandeiro nas mãos, inteiramente absorto, olhar baixo e divagante, parece estar situado em outra dimensão espacial e temporal. Paradoxalmente, é ele, com sua não-presença,

660 Mark Durden. *Dorothea Lange. 55*. Londres: Phaidon Press Ltd, 2001, p. 24.

resistindo à transformação de sujeito a objeto, que se constitui no eixo central de nosso olhar, devolvendo por contraste, coerência, dignidade e significância à imagem.

Em 20 de fevereiro de 1944, Luiz Heitor anota brevemente em seu diário que, depois do almoço, gravara a marujada e utilizara os últimos discos com modinhas cantadas por Mário Luiz Fazzy e sua filha, Maria de Lourdes Fazzy, acompanhados ao violão por Euclides da Silva Novo.[661] Encerradas as gravações em Diamantina, Luiz Heitor retorna então ao Rio, após estadia em Belo Horizonte em 29 de fevereiro, trazendo na bagagem 100 discos de 12 polegadas, contendo 280 documentos.

Dulce Lamas, que assina o texto sobre música dos autos e celebrações religiosas constante na publicação nº 4 do CPF, descreve as Marujadas como sendo um auto que perpetua, na tradição sertaneja, os feitos heróicos dos marinheiros portugueses atraídos pela fascinação do ouro. Em sua maioria oriundos do norte de Portugal, os colonizadores lusitanos trouxeram, além dos hábitos e costumes, sua religiosidade e tradições. As festas cristãs passaram, dessa forma, a mesclarem-se com outras manifestações festivas de alegria e regozijo, ensejando o sincretismo dos autos e bailados populares, celebrados em Minas Gerais, "desde os seus primórdios". Os cantos eram geralmente entoados a duas vozes, às quais se opõe um coro masculino, com uma voz infantil. As melodias apresentavam uma seqüência alternada de andamento lento / vivo, correspondentes, em geral, a uma marcha e a um dobrado.[662]

Na respectiva data de 20 de fevereiro de 1944, a "Relação dos Discos", constante da mesma publicação, registra a gravação de uma *Marujada*, definida como "cortejo e danças na festa de Nossa Senhora do Rosário". Trata-se de um canto a duas vozes, entoado por Gabriel Pereira da Silva – de quem, na relação dos "Informantes", consta como única referência o fato de ser conhecido pelo apelido de "Bié" – servindo Querubim Nascimento de Araújo, branco, de 62 anos, natural de São Gonçalo do Rio Preto, Minas Gerais, garimpeiro de ofício, de segunda voz. Os dois, acompanhados por coro masculino acrescido de voz infantil, viola, caixa e dois pandeiros, constituíam o grupo de Marujeiros de Rio Prêto. Não há, porém, menção ao nome dos demais integrantes.[663]

---

661 Mário Luiz Fazzy foi o funcionário da Prefeitura de Diamantina designado pelo prefeito para ficar à disposição de Luiz Heitor, auxiliando-o no trabalho de coleta.

662 Dulce Martins Lamas. Música Tradicional de Autos e Celebrações Religiosas. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 4, 1956, p. 72.

663 Ver *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*, cit., p. 26-7.

4.4. Rio Grande do Sul

Em 27 de janeiro de 1946, recém-chegado da expedição ao Rio Grande do Sul, Luiz Heitor apresenta um relatório à Joanídia Sodré, então no cargo de diretora da Escola Nacional de Música.[664] Informa que realizara a excursão em companhia de Egídio de Castro e Silva, técnico pesquisador daquela instituição, e que, como já aludido, ela fora patrocinada pela Associação Rio-grandense de Música, auxiliada pelo governo daquele Estado, com o apoio do então diretor da Escola Nacional de Música, Antônio de Leal Sá Pereira. Ficou acordado, na ocasião, que o Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF) contribuiria com o pessoal e o equipamento necessário, fornecendo também uma cota de até 100 cópias dos discos gravados, que seriam arquivados na Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Além disso, o pesquisador ressalta as excepcionais condições em que foi realizada essa viagem, pois, entre outras facilidades concedidas pelo governo do Estado, estava o empréstimo de uma caminhonete com motorista.[665] Dessa forma, realizou-se uma colheita "sem precedentes", posto que foi possível a realização de gravações nas localidades mais remotas, desprovidas de rede de energia elétrica, de linhas regulares de transporte, linhas telegráficas, correios e somente alcançáveis por estradas que as chuvas tornavam praticamente intransitáveis. Em "À Guisa de Introdução", Luiz Heitor chega a salientar que Augusto Mayer, em seu *Guia do Folclore Gaúcho* [1951], sustentara que as gravações realizadas pelo Centro de Pesquisas Folclóricas, que ele analisava "perfunctoriamente", consistiam dos primeiros documentos do gênero, podendo servir de base a "estudos sistemáticos". Anteriormente, afirmava, dispunham os pesquisadores apenas de exemplos musicais transcritos, quase sempre arranjados, sem os "registros mecânicos indispensáveis", como ainda enfatizava o extraordinário valor das gravações dos cantos negro-fetichistas.[666]

---

664 Este relatório encontra-se na página 7 da Publicação nº 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas, relativa à viagem realizada ao Rio Grande do Sul. É necessário reiterar que, embora a Publicação nº 5 se refira à viagem realizada em 1946, somente foi para o prelo em 1959. A professora e maestrina Joanídia Sodré (1903-1975) assumiu a direção da Escola Nacional de Música em 1946 deixando o cargo, após seis reeleições consecutivas, somente no ano de 1967.

665 Para lista dos equipamentos levados nesta expedição, ver Anexo 4.3.

666 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. À Guisa de Introdução. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação número 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 3. Ver também Augusto Meyer. *Guia do Folclore Gaúcho*. Rio de Janeiro: Aurora Editora, 1951, p. 11, citado em nota de rodapé por Luiz Heitor.

Segundo Luciana Prass, tal como acordado entre o governo do Estado do Rio Grande do Sul e o CPF, as cópias foram efetivamente depositadas na hoje extinta Discoteca Pública do Departamento Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul, cuja atual herdeira é a Discoteca Pública Nato Henn, embora esclareça, no entanto, que, em 1985, esses discos foram vistos pela etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas na sede do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, em Porto Alegre, reduzidos a cacos.[667]

Em relação à escolha da região serrana como principal campo de coleta, reconhece Luiz Heitor, que, à primeira vista, a opção podia parecer estranha. Presente no imaginário popular, é a idéia do Rio Grande do Sul formado pela região fronteiriça dos pampas e da *peonada*. Além de várias outras razões, inclusive as de ordem prática, a principal, que determinara a escolha delas, fora o desejo de

> conhecer até que ponto a tradição musical genuinamente brasileira, pertencente a um ciclo que não podia ser o das danças e canções de cunho gauchesco, cultivadas nos confins do Estado e do Brasil, havia podido penetrar e tinha sido aceita pelas populações.[668]

Reportando-se a carta enviada a Renato Almeida em 13 de fevereiro de 1946, na qual informava sobre os trabalhos de campo na serra gaúcha, Luiz Heitor destacava que, efetivamente, nessa região, a viola já havia desaparecido, e que o gênero *moda de viola* não era mais conhecido. No entanto, era comum o canto a duas vozes, em que a segunda cantava a parte superior enfatizando as terminações das frases e ainda intercalando sons vogais, como "uai, uai", de maneira semelhante àquelas modas goianas que ambos tinham ouvido cantar durante a expedição a Goiás em 1942. Além do trabalho de campo na região serrana, Luiz Heitor chamava igualmente a atenção para a excepcional colheita da música das comunidades negras, especialmente em Porto Alegre e Osório, com grande quantidade de gravações de folguedos e música ritual religiosa. Tais documentos contavam-se

> entre os mais valiosos de toda a coleção do Centro de Pesquisas Folclóricas. Sua autenticidade, seu elevado interesse etnográfico, o clima de exaltação dionisíaca que nele se reflete, mostram como foi acertado realizar estas

---

667 Luciana Prass. Ouvindo Luiz Heitor. Primeiras gravações em áudio realizadas em campo na década de 40 retornam aos maçambiqueiros de Osório, RS, Brasil. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Esta comunicação, como nos informa a autora, em nota de rodapé, traz dados de sua pesquisa de doutorado na área de etnomusicologia, desenvolvida no PPGMUS/UFRGS, entre 2006 e 2009. Disponível em: http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2031%20%E2%80%93%20Cultura%20y%20sus%20Formas%20de%20Expresi%C3%B3n%20Sonora/GT%2031%20-%20Ponencia%20%5BPrass%5D.pdf . Acesso em: 10/02/2009.

668 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. À Guisa de Introdução. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação número 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 4.

> gravações, que à primeira vista podiam parecer paradoxais: música negra em território gaúcho.[669]

Ainda que prometa esclarecer, em capítulo específico, os motivos que permitiram a sobrevivência de tais manifestações em localidades cuja maioria da população era branca, oriunda da Europa em tempos relativamente recentes, não chegou a fazê-lo. Na realidade, quem veio a escrevê-lo, como explica Dulce Lamas, foi ela própria, em função dos compromissos de Luiz Heitor na UNESCO na época de encaminhar a publicação nº 5 do CPF para a gráfica, quer dizer, em março de 1959.

Lamas lamenta a superficialidade de seu texto, unicamente baseado nas informações extraídas das fichas de colheita, argumentando, porém, que era injustificável "deixar em branco a parte das gravações que consideramos das mais importantes nessa coleção". Referindo-se às circunstâncias em que foram gravados os cantos, observa algo que vale a pena ressaltar. Certa vez, o

> Prof. Luiz Heitor, em conversa informava-nos que as gravações dos cantos rituais negro-fetichistas, em Porto Alegre, se fizeram sem que os participantes tivessem qualquer conhecimento. Certamente isto confere aos cantos toda a espontaneidade e uma impressão magnífica de conjunto. A audição da maioria dos documentos colhidos é de expressão dionisíaca, onde a par da exaltação, delírio, vibração coletiva ouvem-se, também, gritos estridentes, exclamações pessoais. Musicalmente, podemos dizer, não se pode desejar melhor imagem da exaltação, frenesi, hipnose, que caracteriza os rituais afro-brasileiros.[670]

Esta constitui a segunda vez, no acervo examinado, que se encontra documentado o uso de expedientes para tornar os registros os mais espontâneos possíveis, em conformidade com as diretrizes de Alan Lomax, como abordado no Capítulo 2, sendo a primeira na gravação dos "Coretos", realizada em Diamantina, com a aparelhagem de gravação previamente escondida no local.

De acordo com Pedro de Moura Aragão, a análise de Dulce Lamas acerca da espontaneidade, da exaltação dionisíaca e do frenesi desses registros sonoros foi criticada pelo pesquisador Reginaldo Gil Braga.[671] Apoiando-se no depoimento de Pedro de Iemanjá, um tamboreiro remanescente, testemunha do evento, Braga considera que a gravação não foi realizada num contexto ritual de "frenesi" ou "hipnose coletiva",

---

669 Azevedo, À Guisa de Introdução..., p. 6.

670 Dulce Lamas. Cantos Negro-fetichistas. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação número 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 123 e 125.

671 Pedro de Moura Aragão. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil:* Uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947). Rio de Janeiro, 2005. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 142.

mas registrados em ocasião previamente combinada, executados especialmente para aquela gravação.[672] Embora essa possibilidade não possa ser descartada, a gravação realizada por Luiz Heitor em 19 de janeiro de 1946 na localidade de Pinhal, Rio Grande do Sul, faz questão de registrar igualmente que se tratava de "conversa espontânea" com [gravador oculto] os informantes Orlando Luiz Teixeira, Laudelino Riola Galvão, Francisco Borges dos Santos e outros.[673]

***

Do Rio de Janeiro, em 19 de novembro de 1944, Luiz Heitor envia carta a Ênio de Freitas e Castro em Porto Alegre. Informava que, com a última viagem a Minas Gerais, esgototara-se a verba da *Library of Congress* para a gravação de 200 discos, embora indique a existência de promessas de provimento de recursos para novos projetos, o que até aquele momento não se havia concretizado. Pouco mais, fazia enviar um orçamento prévio, realizado por Egídio de Castro e Silva, para excursão de 45 dias ao Rio Grande do Sul, no valor de Cr$ 13.500,00, e alertava que, já em Porto Alegre, mesmo,

> haveria trabalho a fazer, pois tenho recomendações escritas do Melville Herskovitz, no sentido de aí registrar os cantos de certas comunidades negras, cujas indicações ele me forneceu, bem como o nome das pessoas que devo procurar aí para encaminhar este assunto.[674]

Não foi possível encontrar, nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia as aludidas recomendações escritas "por Herskovitz". Ocorre que em 17 de junho de 1959, em outra carta, desta feita para Dulce Lamas e de Paris, Luiz Heitor anunciava a impossibilidade de que os dois artigos, "mesmo que muito breves" – um sobre música fetichista e outro sobre instrumentos musicais do Rio Grande do Sul – chegassem a tempo para que aparecessem em um "volumezinho" que ela devia apresentar em congresso de folclore. E indaga:

> Como estamos falando em Rio Grande do Sul, e em música negra, quer V. verificar se no arquivo do Centro de Folclore existe o original ou cópia de uma carta que o Melville Herskovitz me enviou, aconselhando-me a gravar as

672 Reginaldo Gil Braga. *Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação: concepções e práticas musicas em uma tradição percussiva do extremo sul do Brasil*. Porto Alegre, 2003. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PGMUS-UFRGS, 2003.

673 Este terceiro registro encontra-se na já citada "Relação dos Discos", publicação nº 5 do CPF, referente à viagem ao Rio Grande do Sul, p. 20.

674 Laboratório de Etnomusicologia... [RSC 02].

> cerimônias fetichistas de Porto Alegre e indicando, mesmo, o nome de pessoas locais que poderiam servir de intermediárias? Gostaria muito de reler esse texto, se ainda tiver de escrever o artigo; por outro lado ele lhe será útil, se V. tiver que fazer o malfadado artigo.[675]

É possível, portanto, que o único exemplar desse documento tenha sido enviado para o missivista nessa ocasião. Em carta anterior de 21 de março de 1958, também de Paris para Lamas, Luiz Heitor dá conta, "por muita dedicação" do envio de "À Guisa de Introdução", que veio a servir de prefácio à publicação nº 5 do CPF referente à viagem ao Rio Grande do Sul. Em provável resposta a pergunta anterior, esclarece que o

> mistério 'Alberto Flores' perdura. O que estou pensando, agora, e que me parece lembrar, é que essa pessoa era um jovem funcionário da polícia de Porto Alegre, que nos facilitou o acesso aos Centros religiosos africanos que visitamos. Penso que foi ele quem me comunicou essa lista de orixás, fruto de suas observações pessoais.[676]

A comentar apenas que – efetivamente – o *mistério ainda perdura*. A afirmação do pesquisador de que Flores, jovem funcionário da polícia, tinha facilitado o acesso aos Centros religiosos africanos provoca logo indagações acerca da posição ocupada por esse agente do Estado. Em primeiro lugar, constata-se que tais registros de manifestações da cultura negra foram realizados a despeito do empenho em sentido contrário de setores do governo rio-grandense. Em carta de 30 de novembro de 1944 a Luiz Heitor, ainda durante a fase de elaboração dos planos para a expedição, Ênio de Freitas e Castro enfatizava que era necessário

> orientar mais os trabalhos para o que for genuinamente rio-grandense. Essa questão dos negros, talvez não esteja neste caso. Segundo me declarou o Secretário da Educação o seu ideal é a defesa da cultura 'luso-brasileira'. E por estar a pesquisa de folclore proposta dentro desse ideal é que ele aceitou. Enfim, depois de iniciados os trabalhos poderemos ver o que mais convém. Eis o que me ocorre no momento. O nosso Interventor vai agora ao Rio. Caso seja oportuno você procurá-lo passarei um telegrama.[677]

Instruído por Luiz Heitor, como aludido acima, em 23 de novembro de 1944, Egídio de Castro e Silva já havia enviado a Ênio de Freitas o plano de viagem e o respectivo orçamento para a expedição.[678] No dia seguinte, era a vez de Ênio alertar Luiz Heitor a fim de que não assumisse compromisso algum "para essas fêrias", pois existia grande probabilidade de realização do projeto.

---

675 *Ibid.*, [RSC 19].

676 *Ibid.*, [RSC 61].

677 *Ibid.*, [RSC 10].

678 *Ibid.*, [RSC 04 e 05]. Ver Anexo 4.4.

> Hoje foi publicado decreto, do governo do Estado, concedendo à ARM [Associação Rio-grandense de Música] um auxílio de Cr$ 15.000,00 [quinze mil cruzeiros]. Felizmente estou ainda com uns Cr$ 8.000,00 em caixa. Isto quer dizer que só com os recursos de nossa sociedade, já eu poderia pôr o projeto em execução.[679]

Em 5 de dezembro de 1944, Ênio tornava a escrever, confessando ter sido esta aprovação uma de suas "mais brilhantes conquistas". A ressaltar que do ambicioso planejamento que propõe nessa carta – que, admite, talvez não pudesse ser cumprido em uma única temporada – constava a "realização de gravações de agrupamentos afro-brasileiros em Porto Alegre", demonstrando claramente a intenção de Ênio de não obedecer às diretrizes do governo do Estado.[680] Na verdade, parece haver certa imprecisão relativa à data da dotação da verba destinada pelo governo do Rio Grande do Sul à Associação Rio-grandense de Música nessa correspondência, pois, nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música, exemplar do *Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul* traz o Decreto nº 1524 de 24 de abril de 1945, pelo qual o interventor federal do Estado concedia um auxílio de Cr$ 15.480,00 à Associação Rio-grandense de Música "para custear as despesas de viagem neste Estado, para fins de colheita da música folclórica e gravação da mesma, até cem discos [...]".[681]

Conforme informação a Ênio em 27 de dezembro de 1945, Luiz Heitor pretendia sair do Rio de Janeiro no dia 30 do mesmo mês no trem com destino a São Paulo. Nesta cidade, o pai de Egídio Castro e Silva já tinha reservado acomodações na composição que partia dia 31 para Porto Alegre, de maneira que esperava chegar a seu destino, como de fato ocorreu, em 3 de janeiro. Além disso, mencionava pela primeira vez a esposa do adido cultural da Embaixada dos EUA no Rio de Janeiro, Mary Rowell, que ficou responsável pelos registros fotográficos da expedição embora não tenha sido possível esclarecer como isso se deu.

> Viaja conosco uma senhora americana, cujo nome não me ocorre agora. Ela vai a passeio, por conta dela, porque se interessa muito por esses trabalhos de coleta folclórica e, nos Estados Unidos, acompanhou várias vezes a equipe da Library of Congress, em missões como a nossa.[682]

Aqui, dois fatos são dignos de nota. O primeiro é que, até este momento, Mary Rowell era uma desconhecida da qual o missivista não sabia sequer o nome. O segundo é que, apesar da aparente condição de amadora – indo a passeio, por interessar-se por

679 *Ibid*., [RSC 03].
680 *Ibid*., [RSC 11].
681 *Ibid*., [RSC 11]. Ver Anexo 4.5.
682 *Ibid*., [RSC 18].

coleta folclórica – Rowell já havia acompanhado "várias vezes a equipe da Library of Congress em expedições semelhantes". Parece procedente considerar a hipótese, por conseguinte, de que sua indicação para integrar a expedição tenha ocorrido por essa via.[683] Quanto ao esclarecimento de Luiz Heitor segundo o qual Rowell iria por sua própria conta, uma relação de despesas impressa em papel timbrado da Associação Rio-grandense de Música, ao menos no tocante à hospedagem e alimentação, parece desmenti-lo.[684]

Chegando a Porto Alegre em 3 de janeiro de 1946, a expedição partiu dois dias depois para Osório, enfrentando os 95 quilômetros que separam a cidade da capital a bordo da já referida caminhonete de doze lugares, cedida pelo governo do Estado.

***

Os registros fotográficos que documentam esta expedição foram tomados, como acabou de ser dito, por Mary Rowell, esposa de funcionário da Embaixada dos EUA no Rio de Janeiro e não são, portanto, de autoria de Luiz Heitor. Não obstante, algumas razões justificam uso deles no presente trabalho.

De Paris, em 15 de janeiro de 1959, Luiz Heitor escreve para Dulce Lamas, já empossada como Diretora Interina do CPF e empenhada na tarefa de elaborar a publicação referente justamente a essa viagem ao Rio Grande do Sul. Entre outros assuntos, ele indaga:

> Já pensou nas fotografias para ilustração? Acho que deve haver uma coleção regular, no Centro, da qual não tenho cópia. A caminhonete com o grupo que participou da pesquisa deve figurar 'lembro-me que a fotografia está na mesa do Centro, debaixo do tampão de vidro'. No prefácio, falarei, certamente, nessa 'caminhonete' e na turma que participou da excursão. Creio que há, também, uma fotografia muito linda de duas garotinhas contra um fundo recortado de pinheiros, que podia servir, caso V. inclua um capítulo sobre 'música infantil'.[685]

Esse trecho pode ser interpretado, penso, como um consentimento e uma legitimação por parte de Luiz Heitor da capacidade de Rowell para documentar a expedição. Embora não se possa apontar para uma expressiva melhoria no sentido técnico – pois

683 Apesar do convênio com essa instituição já estar encerrado nessa ocasião, é possível, então, que o contato tenha sido estabelecido a partir dos Estados Unidos ou, ainda mais provável, através de conversas no Rio de Janeiro com o pessoal da embaixada ou com o próprio Carleton Sprague Smith, que andou por esses anos em missões no Brasil, como visto acima.

684 Laboratório de Etnomusicologia..., [RSC 19].

685 *Ibid.*, [RSC 65 e 66].

grande parte dos instantâneos apresenta-se desfocada, incorretamente exposta ou tremida – é possível detectar, no entanto, uma significativa mudança de conteúdo. Seus flagrantes não são *roubados*, os personagens permanecem inseridos em seu contexto, calmos, dignos e relaxados diante das lentes.

Ao discorrer sobre a fotógrafa norte-americana Genevieve Naylor, enviada para documentar aspectos da vida cotidiana do Brasil em 1941, Ana Maria Mauad ressalta que, em oposição às "fotografias teatralizadas" de propaganda política produzidas pelo DIP, o frescor de seus registros provinha, entre outras razões, do fato de estar "vendo tudo pela primeira vez". Seus retratados assumiam uma cumplicidade com a câmera, encontrando na fotógrafa uma presença amigável. Em carta enviada aos amigos, a norte-americana surpreendia-se com a naturalidade e espontaneidade dos brasileiros, afirmando que a câmera simplesmente os adorava.[686] E isso a despeito do fato de que tais registros eram obtidos, como lembra Mauad, por uma estrangeira vestindo-se de maneira incomum e com evidentes dificuldades de comunicação. Embora Naylor fosse uma fotógrafa profissional, e Rowell, certamente, uma amadora, ainda assim é possível, penso, estabelecer certos paralelos, sobretudo no tocante aos objetivos entre as duas. Em carta a Violeta de Porto Alegre em 12 de janeiro de 1946, Luiz Heitor desperta a suspeita de que os resultados obtidos por Rowell deviam-se à sua empatia, em detrimento da técnica.

> Mrs. Rowell, que nos acompanha na viagem, tem sido uma esplêndida companheira, alegre, bem disposta para tudo, não recuando nem diante de tomar bebidas esquisitas, nas macumbas, em copos dos quais todos os pretos já se serviram antes (antes os homens) tomando o mesmo líquido... Até eu tenho recusado dizendo que não bebo, quando estou trabalhando na máquina. Aliás, as experiências democráticas de Mrs Rowell têm sido das mais efetivas. Quando saímos do Rio, no Cruzeiro do Sul, ela foi para a cabine, no leito superior, sem saber quem era a sua companheira. De manhã verificou que era a empregada preta de uma família que viajava no compartimento vizinho... No trem para Porto Alegre, nas nossas duas primeiras refeições, tivemos como companheiro de mesa um sargento preto da aviação...[687]

****

686 Ana Maria Mauad. G. Naylor, Fotógrafa: Impressões de Viagens, Brasil (1941-1942). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 49, 2005, p. 60.

687 Laboratório de Etnomusicologia..., [RSC 24].

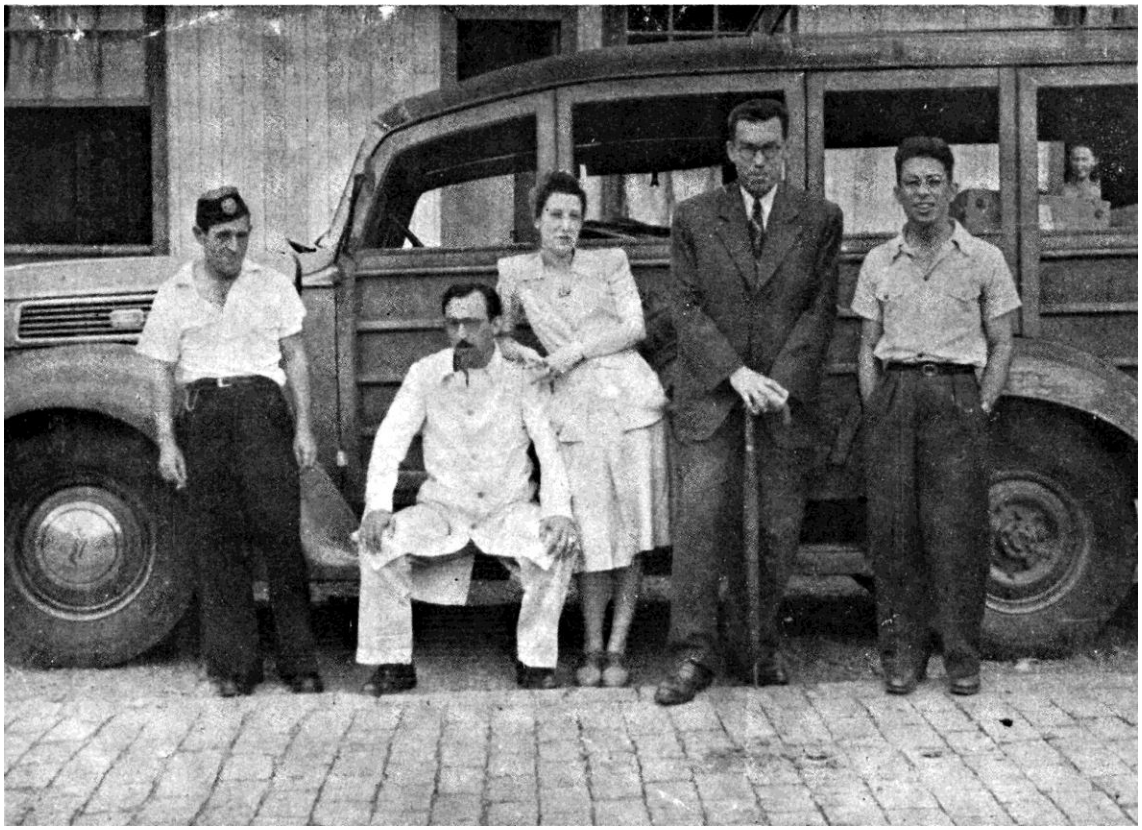


Figura 4.16. Caminhonete e membros da expedição de coleta no Rio Grande do Sul, janeiro de 1946, RS. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

No verso da página onde se encontra impressa a Figura 4.16, pode-se ler:

> Fotografia feita durante os trabalhos de gravação. Vendo-se, começando à direita, Egídio de Castro e Silva, Prof. Luiz Heitor, Sra e Sr Ênio de Freitas e Castro e o motorista da caminhonete, que conduziu os participantes da viagem de pesquisa e todo o aparelhamento para gravação mecânica da música popular.[688]

A ausência da Sra. Rowell faz supor que seja ela a autora do instantâneo. Luiz Heitor domina a composição com sua elevada estatura. Fita diretamente a fotógrafa, postura ereta, com as mãos sobre o guarda-chuva, à maneira de um cavaleiro templário com sua espada. Seu rosto ostenta um pequeno sorriso e sua figura sugere determinação, firmeza e liderança. Ao seu lado, o jovem escudeiro Egidio. As mãos nos bolsos indicam certa timidez, mas o sorriso é franco e confiante. Ylah apóia seu cotovelo sobre o ombro esquerdo do marido. O corpo inclina-se, assim, em sua direção. A expressão sorridente revela relaxamento. A despreocupação dos desobrigados. Na expedição, seu único mister era ser a esposa do prof. Ênio. Este, envergando um guarda-pó, senta-se no

688 *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação número 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 08.

estribo da caminhonete, mãos sobre os joelhos e pés firmemente plantados no chão. Cabe-lhe a tarefa de alocar recursos, gerenciá-los, estabelecer contatos e estreitar laços, enquanto engendra sua imagem e solidifica seu prestígio junto aos escalões superiores. O contraste que confere um humor paradoxal ao flagrante vem, porém, daquele que aceita astuciosamente o nome de "o motorista". Com uma expressão marota, o pequeno personagem encosta-se na avantajada caminhonete, cujo pára-lama atinge a altura de seu cotovelo. Com a gola desalinhada e o boné do uniforme assentado em displicente diagonal sobre a cabeça, dirige um olhar oblíquo, mas para o centro da objetiva. Mantém-se de pé, embora descomposto. Completa o quadro, o toco de um cigarrinho, resistindo entre as pontas dos dedos. A esse personagem, que aparenta ser a antítese de todo rigor formal, coube a tarefa de conduzir em segurança os bravos acadêmicos.

Na citada carta para Violeta, Luiz Heitor conta que se tratava, desde que chegara a Porto Alegre, do primeiro momento livre de que dispunha para escrever. O trabalho estava "brabo" e, durante a semana, nunca ia dormir antes das duas horas da madrugada, tendo gravado "muitos e curiosíssimos discos". Tal como supunha, Ênio de Freitas aproveitava a ocasião para ampliar o seu próprio prestígio e o da Associação Rio-grandense de Música, mantendo ao longo das tardes um intenso programa de visitas oficiais. Tinha tido reuniões, assim, com o Interventor no Estado, com o Secretário de Educação e Obras Públicas, com o Prefeito, com o Reitor da Universidade e com "muitos outros figurões". Não pode negar, no entanto, que a situação de Ênio é privilegiada e que ele vem conseguindo, em sua opinião, algo "verdadeiramente maravilhoso". A essa altura, já tinha gravado em Osório e, no momento, preparava-se para a expedição ao interior do Estado, viajando na caminhonete, onde ficava instalado o equipamento de gravação, toda a bagagem, além do gerador de energia elétrica, que funcionava "dentro do próprio carro".

> O motorista é um magnífico rapaz, muito disposto, amigo destas coisas, sempre pronto para trabalhar, e pegar o mais pesado, e que considera a maior sorte de sua vida poder acompanhar-nos na excursão. Entende de eletricidade e por isso ainda nos é ainda mais precioso, para lidar com nossas máquinas.[689]

Planejava partir no próximo dia 15 para a região de colonização alemã e italiana e, depois, seguir para Vacaria, "velha zona de pastoreio", ao norte do Estado, sem conexão por linha férrea, que, supõe, era mais adequada ao tipo de trabalho de campo que pretendia realizar.

689 Laboratório de Etnomusicologia..., [RSC 23].

Além das previsões, nessa missiva, Luiz Heitor relatava retrospectivamente o que se passara até então. Em 31 de dezembro de 1945, enquanto aguardava em São Paulo a hora da partida para Porto Alegre, estivera por algumas horas na casa de Carleton Sprague Smith, onde a esposa Elizabeth "ofereceu-nos um almoço", referindo-se provavelmente também a Egídio e a Mary Rowell. A narrativa é reveladora da relação de amizade entre eles. A residência de Carleton, descreve como "magnífica" e comenta a impressão causada pela mãe de Carleton, o tipo da senhora norte-americana que gosta de gozar a vida e que estava "louca" para conhecer Violeta. Carleton lhe havia mostrado o quarto, com banheiro ao lado, separado dos demais, onde os hospedará quando fossem visitá-los.[690] Quanto ao trajeto São Paulo a Porto Alegre, a viagem transcorreu também de maneira excelente, não cansando em nada, apesar dos três dias e três noites no trem, pois a cabine era espaçosa, enquanto a diversidade da paisagem os tinham mantidos sempre alertas.

***

Do alto da sua posição nos fita o personagem da Figura 4.17, na página seguinte. Nobreza, orgulho e dignidade engenhosamente captada por Rowell ao disparar a câmera apontada de baixo para cima. A imagem resultou tremida e/ou desfocada. Fato irrelevante. Trata-se inequivocamente de Sua Majestade, o Rei do Congo. Mas Sua Majestade, diferentemente do habitual olhar praticado por Rowell, está só. A não ser que se considere o instantâneo como sendo parte de uma seqüência maior, na qual esteja compreendida também a Figura 4.18 (mais adiante).

690 *Idem.*

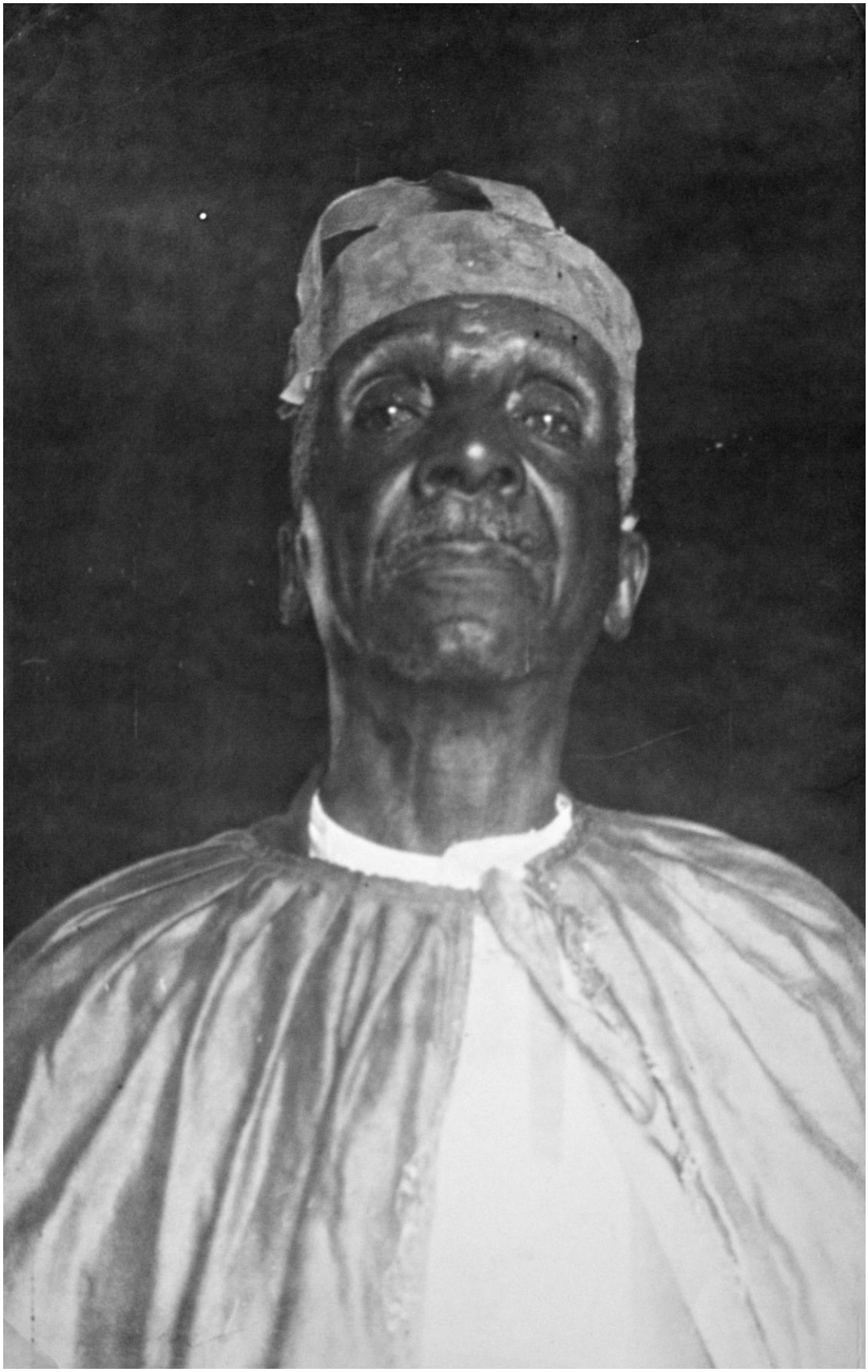


Figura 4.17. Congada de Osório, RS: Foto de Mary Rowell. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

O flagrante 4.18 fala de pertencimento. Próximo à linha do horizonte, o sol produz sombras alongadas e esculpe em luz e sombra os participantes, destacando-os da base da colina ao fundo. Capturados em plena performance, os pés descalços pisam a terra batida de sua pequena vila, com suas casas de madeira, incluídas no segundo plano pela fotógrafa. Apesar disso, uma leitura atenta é capaz de desvelar sua condição de *outsider*. Ela está no olhar fugaz que lhe dirige o participante à esquerda da composição, ao desviar momentaneamente do evento o foco de sua atenção.



Figura 4.18. Congada na rua, Osório, RS: Foto de Mary Rowell. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

No texto "Música Tradicional de Autos e Celebrações Religiosas", Dulce Lamas informa que este auto popular, gravado por Luiz Heitor em 6 de janeiro de 1946, já havia sido estudado por Dante Laytano na obra *Congadas do Município de Osório*, com melodias e versos recolhidos por Ênio de Freitas e Castro em 1945. E ressalta não só que foram precisamente as melodias copiadas por Ênio aquelas gravadas, como também o quanto há nelas de características que demonstram a força da tradição, em especial o coroamento do Rei do Congo pelo vigário da paróquia, na porta da igreja.[691]

[691] Dulce Lamas. Música Tradicional de Autos e Celebrações Religiosas. *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação nº 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 117.

No mesmo dia, Luiz Heitor ainda gravou em Osório uma série de melodias em solo de gaita, executadas por Ari Roberto Alves. A destacar que, entre os gêneros registrados pelo solista – rancheras, polcas, valsa e *schottish* – encontra-se um chorinho, que não obstante a sua provável origem urbana e possivelmente veiculada pelo rádio, Luiz Heitor não se nega a gravar. Sobre Ari Roberto Alves, a "Lista dos Informadores" revela apenas que é mulato, 24 anos, barbeiro e "gaiteiro".

No relatório para Joanídia Sodré, diretora da Escola de Música, Luiz Heitor informa que trabalhou em Porto Alegre dos dias 7 a 14 de janeiro, onde, por indicação de Melville Herskovitz, gravou "cerimônias negro-fetichistas".[692] Mais precisamente, conforme a "Relação dos Discos" referente a essa expedição, tais gravações ocorreram nos dias 10 e 11 de janeiro. Na primeira delas, colheram-se dez cantos ritualísticos no "Toque" do Pai Hugo Antônio da Silva, situado à rua Barbedo 385, correspondentes a Exu, Ogum, Oiá, Xangô, Odê, Ossaim e Xapanã, Obá, Oxum, Iemanjá e Oxalá. Da respectiva ficha consta que o "Babalaô" era do rito "jexá-nagô", e a Dona da Casa, Iemanjá. Hugo tinha 29 anos, natural de Porto Alegre, trabalhando no comércio. Com acompanhamento de coro, dois agês e uma campainha, canto e percussão foram executados por José Pedro Barbosa Lima, mulato de trinta anos, natural de Porto Alegre e operário.[693]

No dia seguinte, gravaram-se mais treze cantos no "Toque" de Mãe Rafaela, situado na Vila João Pessoa. Mãe Rafaela Fagundes de Oliveira, segundo a "Ficha dos Informadores", era preta, 61 anos, natural de Rio Pedro, Rio Grande do Sul. A avó fora africana, e o pai, índio. É Babalaô; os Donos da Casa, Oxum e Ogum; o rito, Oió. O canto solo foi entoado pelo "tirador de cantos" Antônio Costa, "mulato escuro", 40 anos, natural de Porto Alegre, pedreiro de ofício. Reportavam-se a Exu, Ogum, Oiá, Xangô, Odê, Obá, Ossaim, Xapanã, Oxum, Beije, Iemanjá e Oxalá. Em sua ficha, ele declara tocar tambor e saber os cantos de macumba desde os sete anos de idade. O acompanhamento com dois tambores foi executado alternadamente por Odílio Ochagavia da Costa, branco de 47 anos, natural de Rio Branco, Porto Alegre, quitandeiro, e por Adão Conceição, 17 anos, natural de Porto Alegre e alfaiate, mas também havia coro, um agê e uma campainha. Lamas salienta a identidade entre os

692 *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*..., p. 7.

693 Em seu pequeno artigo, "Cantos negro-fetichistas", ao qual já nos referimos, p. 124, Dulce Lamas esclarece que em *O folclore negro do Brasil* (1935), p. 16, Artur Ramos sustentava que "Toque" era a palavra usada naquela região para designar terreiro, candomblé ou macumba, ou seja, o local onde era realizada a cerimônia.

Orixás cultuados nos dois "Toques". Mesmo o *Canto de Beije*, ouvido no de Mãe Rafaela, não deixava de referir-se, segundo informação de Pai Hugo, a uma das diversas personificações de Xangô, tais como Xangô-Aganjú, Xangô-Ogodó e o próprio Xangô-Beije.

***



Figura 4.19. Asiladas da Pia Fundação Nossa Senhora da Aparecida, 13 de janeiro de 1946, Porto Alegre, RS: Foto de Mary Rowell. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

Na "Relação dos Discos", correspondendo à Figura 4.19, encontra-se apenas: "Canções pelas Asiladas da Pia Fundação Nossa Senhora da Aparecida (38 meninas de 15 a 18 anos)".[694] Da "Lista dos Informadores", consta que Carmozina Galego Bianchi, branca, 16 anos, natural de Uruguaiana, Rio Grande do Sul, e Clari Isabel Belém, branca, 15 anos, natural de Porto Alegre, da Fundação, gravaram no dia 13 de janeiro duas canções a duas vozes: "Trovas gaúchas" e "Vou cantar as maravia". Nas respectivas fichas, Luiz Heitor anota: "Documento sem valor folclórico. Falsamente popular. Estudado." Com as 38 meninas, incluídas as duas identificadas, gravaram-se 14 canções infantis.

694 *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação nº 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 18.

Nos dois círculos concêntricos dessa paradoxal captura, aparecem 37 meninas. A composição sugere disciplina, ordem e controle. No espaço delimitado, as meninas giram em torno de um eixo imaginário entoando canções. Em primeiro plano, numa meia lua, suas *guardiãs* observam vigilantemente. A fotografia – e aí reside o paradoxo – tomada provavelmente fora do contexto da gravação, numa ocasião arranjada para tal, exala frescor e espontaneidade.[695] Frescor e espontaneidade obtidas por Rowell através do artifício do ocultamento, a que recorreram tantos fotógrafos. De uma janela do segundo andar, no momento certo, furtivamente, ocorre o disparo.

***

Em 15 de janeiro de 1946, os pesquisadores partiram de Porto Alegre, equipamento e bagagem a bordo da robusta caminhonete, com destino à região serrana. O mapa da Figura 4.20 apresenta o trajeto percorrido.

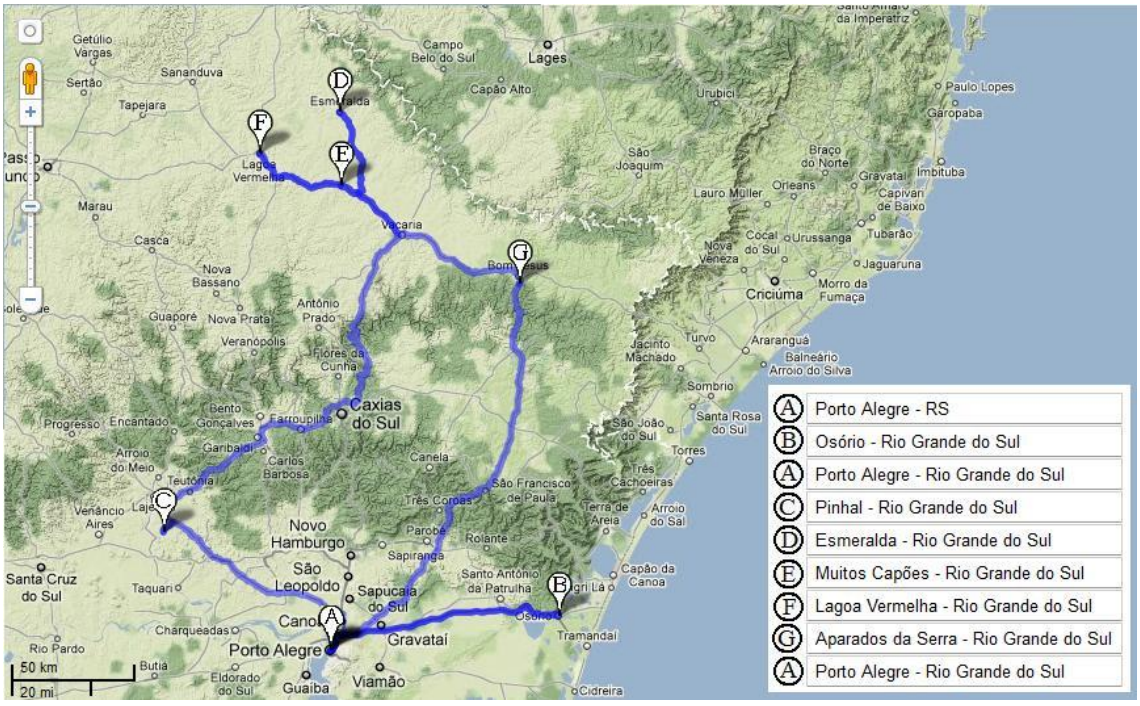


Figura 4.20. Trajeto percorrido pela Missão de Luiz Heitor ao Rio Grande do Sul em 1946. Imagem adaptada do Google

***

695 Primeiramente, consta nos registros, que as canções foram gravadas por meninas de 15 a 18 anos, e as que podemos observar no círculo interno são visivelmente menores. Em segundo lugar, não existe vestígio do microfone do gravador, que por razões técnicas, não poderia estar posicionado tão distanciado do evento.



Figura 4.21. Máximo da Silva Pinto, Pinhal, RS: Foto de Mary Rowell. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

Em 18 de janeiro, Máximo da Silva Pinto, branco de 31 anos, gravou uma "Ranchera", uma "Valsinha", um "*Schottish*" e uma "Valsa", todos em solo de "gaita cromática" [denominação usada por Luiz Heitor para definir o acordeão] que tocava há uns quatro anos. Flagrado em plena performance, a imagem da Figura 4.21 revela o momento de intensa introspecção característico dos instrumentistas. Rowell dispara frontalmente, mas o executante não a vê, pois não está ali. Aí reside grande parte da força e poder expressivo da imagem.[696]



Figura 4.22. Rua principal de Pinhal, RS: Foto de Mary Rowell. 19 de janeiro de 1946. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

696 *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*..., p. 48.

O enquadramento horizontal e as casas em perspectiva de ambos os lados, conduzem nosso olhar para o ponto de fuga, o final da rua com pinheiros, bloqueando o horizonte (Figura 4.22). No primeiro plano, o chão de terra traz os prováveis vestígios da passagem do gado e sulcos de rodas, que nos conduzem às duas transeuntes caminhando em direção à fotógrafa.[697] Atmosfera de tranqüilidade e amplidão. Ao fundo, alguns poucos caminhantes perdem-se no horizonte, reduzidos a pequenos pontos brancos.



Figura 4.23. Aspectos do trabalho de gravação no armazém de Seu Fábio, Pinhal, RS: Foto de Mary Rowell. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

Francisco Borges dos Santos, vulgo Chico Pelanca, mulato claro de 19 anos, natural de Sete Lagoas, Santa Catarina, agricultor, está no armazém para onde foi conduzida a aparelhagem e realizada a gravação em 19 de janeiro (Figura 4.23). O armazém de Seu Fábio, típico estabelecimento de uma economia incipiente, tem de tudo um pouco, como sugere a profusão de artigos ocultos nas sombras ao fundo. À direita da imagem, fixado na parede ao fundo, um cartaz de propaganda política expõe candidatos. À esquerda, a aba de uma janela, oculta parte de outro cartaz. A luz vinda da

697 Em Esmeralda, cidade visitada posteriormente, Rowell documenta em imagem semelhante a passagem do gado pela rua principal.

porta aberta produz intenso contraste, realçando a rusticidade da cena. Francisco dedilha o violão e observa a fotógrafa, no que é acompanhado pelas duas figuras à direita, uma sentada e outra de pé, da qual vislumbramos apenas metade do rosto. Mas deslocando-se discretamente e disparando no momento decisivo, Rowell capta a imagem de *Chico Pelanca* (Figura 4.24), quando como informa Luiz Heitor, provocava "os trovadores mais velhos". Estava "constantemente fazendo espírito". Bebia muito e se embriagava. Além de tocar o violão, cantava de memória ou improvisando. "Provocou afoitamente o contendor, muito mais velho e conhecido do que ele para essa pugna."[698]



Figura 4.24. Francisco Borges dos Santos, Pinhal, RS: Foto de Mary Rowell.
Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

***

De Muitos Capões, em 23 de janeiro, Luiz Heitor escreve a Violeta novamente. Há dois dias, deixara Pinhal, que Mrs. Rowell classificara de "enchanted place".[699] Contudo, em carta anterior, de 16 de janeiro, descrevera para a esposa o vilarejo de Esmeralda como sendo um lugarzinho tão pequeno e tão perdido que não estava assinalado no mapa, não possuía linha telegráfica e o correio não passava todos os

698 Os Informadores. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação nº 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 42.

699 Laboratório de Etnomusicologia..., [RSC 30].

dias.[700] Ficaram instalados num hotelzinho de madeira, assim como de madeira, eram as casas e a igreja da cidade. Os quartos amplos e simples tinham apenas uma cama e uma mesa, mas tinham permitido a recuperação da odisséia que fora a noite anterior, em um hotel inqualificável, do qual iriam fugir como "diabo da cruz". Fato curioso, pois estava localizado em Vacaria,

> sede do município, [que] é uma cidade muito progressista, com a mais bela igreja moderna, em estilo gótico, que já vi em minha vida (é toda construída em pedra, com altíssimos vitrais e uma leveza, um arrojo de linhas que se levantam para o céu verdadeiramente notáveis); tem, também, uma praça pública, como nunca vi igual, porque é um tapete de flores; canteiros cerrados, com as flores das mais variegadas.[701]

Contudo, não possuía um hotel decente. Mesmo os melhores "não prestam para nada". Naquele em que ficaram, ele e Egídio tiveram

> um quarto maior, numa ala nova. Mas a pobre da Mrs. Rowell ficou num quarticho imundo, tão pequenino que só cabia a cama. Tudo cheirava mal, era escuro e repelente. Tivemos um medo horroroso de percevejos, naquelas camas suspeitas, com edredons e cobertores sebentos e muito pouco tranqüilizadores. Resultado: o pobre do Egídio, que em Caxias já tinha sido mordido por uma espécie brava de mosquito, cujas picadas inflamaram e o obrigaram a usar medicamento, chamou-me para mostrar uns animaizinhos mortos na cama. Eram dos tais. E logo depois, ele apareceu todo mordido no pescoço e pela cabeça acima, o que nos levou a diagnosticar tratar-se de mordidas dos tais... Agora, entretanto, chegando a Esmeralda, ele continua a apresentar cada vez mais bolotas, como aquela, por todo o corpo; e pensamos que o que ele tem é alguma urticária causada por alimentação, talvez pelos vinhos baratos, desta zona de vinhos, ou qualquer outra causa. Absolvemos totalmente o 'Hotel Popular', apesar de seu aspecto imundo e dos dois percevejos mortos que havia no lençol, da responsabilidade no caso. Em todo caso, para aquele hotel não voltaremos. Preferimos dormir dentro da caminhonete.[702]

Dando conta do trajeto, informa que haviam chegado "ontem", ou seja, 15 de janeiro, em Vacaria, por volta das 17 horas, e tinham deixado a cidade, depois do almoço, porque

> fomos informados que nas proximidades de Esmeralda é que se encontram os mais afamados 'trovadores' do Estado, em cuja caça estaremos desde amanhã. Mas deixamos Vacaria com o maior dos prazeres para fugir daquele

---

700 Segundo a Relação dos Discos, ainda em Porto Alegre, Luiz Heitor gravou as canções infantis na Pia Fundação Nossa Senhora da Aparecida em 13 de janeiro de 1946. A gravação seguinte, com Máximo da Silva Pinto em Pinhal, ocorreu em 18 do mesmo mês. A primeira gravação registrada em Esmeralda acontecerá somente em 21 de janeiro de 1946. A discrepância da data torna-se então patente diante do trajeto percorrido pela expedição na Figura 4.20. Pinhal está no início do percurso e o vilarejo de Esmeralda se situa bem mais ao norte. Essa discrepância na data desta missiva pode ser interpretada como um possível equívoco de Luiz Heitor.

701 Para uma idéia da igreja, ver http://www.panoramio.com/photo/16972822. Acesso em 18/12/2010.

702 Laboratório de Etnomusicologia..., [RSC 28].

> amaldiçoado hotel. Achamo-nos, agora, quase na fronteira de Santa Catarina, e nas margens do rio Uruguai, que por aqui ainda se chama rio Pelotas. Viajamos numa caminhonete de doze lugares, da qual retiramos o banco de traz para colocar nossa vastíssima bagagem, que com as malas do Ênio, Ylah e do motorista sobe a 25 volumes. O gerador de eletricidade está instalado no próprio automóvel. Por causa dessas facilidades é que nos estamos aventurando a vir a lugares como este, nos quais seria completamente impossível fazer gravações se outras fossem as circunstâncias. Vou passar aqui dias muito descansados, depois da semana agitada de Porto Alegre.[703]



Figura 4.25. A rua principal e gado chegando para o peso, Esmeralda, RS: Foto de Mary Rowell. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

Na foto acima, tomada em 20 de janeiro de 1946, à semelhança de Pinhal, estão presentes o chão de terra pisada pelo gado, as poucas casas de madeira, em perspectiva, conduzindo o olhar para o horizonte. Postados à esquerda da composição, dois personagens vestindo longas capas, um a cavalo e outro apeado. Dois cães o acompanham, enquanto a neblina reforça a atmosfera de despovoamento e quietude.

Tirada igualmente em Esmeralda fora a "fotografia muito linda de duas garotinhas, contra um fundo recortado de pinheiros", que Luiz Heitor mencionara, como visto acima, quando Dulce Lamas preparava em 1959 a publicação do CPF sobre a expedição ao Rio Grande do Sul, caso viesse a mencionar músicas infantis.[704] Ambas

---

703 *Ibid*., [RSC 28-9].

704 Carta citada anteriormente, neste mesmo Capítulo 4.4. Laboratório de Etnomusicologia..., [RSC 65-6].

eram estudantes de 13 anos, brancas, uma natural da localidade, a outra de Antônio Prado.



Figura 4.26. Noeli Brandão e Lorena Mondadori, Esmeralda, RS: Foto de Mary Rowell. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

A "Relação dos Discos" registra apenas: "'Gostei de um negro'. Canto (por Noeli Brandão e Lorena Mondadori). Esmeralda, Município de Vacaria, Rio Grande do Sul. 21/01/1946."[705] Em relação à Figura 4.26, desnecessário qualquer artifício ou expediente. Noeli e Lorena estão radiantes, pedindo, pode-se dizer, para serem fotografadas. A atmosfera é de contentamento, entrega e cumplicidade. Rowell não deixa dúvidas sobre a centralidade do objeto de seu interesse, mas, como de hábito, tem o cuidado de incluí-lo no contexto. Dessa forma, o sol declinando (ou surgindo) no horizonte confere relevo às duas meninas e projeta suas compridas sombras na vegetação rasteira. Da esquerda para a direita sopra um vento dobrando a relva, esculpindo e realçando as pregas em seus vestidos. Ao longe, o telhado das casas, copas de árvores e algumas nuvens esparsas. Mas não os *pinheiros* de Luiz Heitor...

Na também já citada carta de 23 de janeiro para Violeta, Luiz Heitor narra ter deixado Esmeralda no dia anterior, em direção a Vacaria, mas, em vez de hospedarem-se naquele *melhor hotel* da cidade, "de funesta experiência", pararam na pequena vilazinha de Muitos Capões. Tinham comprovado a vantagem das pequenas pensões

705 *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*..., p. 25.

familiares dos vilarejos, como aquela, com uma encantadora arquitetura de madeira, "muito limpinha" e água excelente. No momento em que escrevia, esperava que "os dorminhocos" acordassem a fim de seguir para Lagoa Vermelha e aproveitava para esclarecer que *capão*, naquela região, significava um pequeno bosque, isolado no meio dos campos. Ali, em 22 de janeiro, gravou algumas melodias tocada por Euclides Teles de Abreu, criador local, natural do lugar, executadas em "gaita cromática" e "bandônio", entre as quais o sambinha intitulado "Limpa banco" e o samba "Maneco fogueteiro".

A Lagoa Vermelha chega em 23 de janeiro e inicia as gravações nesse mesmo dia, prosseguindo até o dia 27. Escreve então para a filha Maria Cecília, que havia ficado no Rio de Janeiro, contando que Violeta havia aparecido de surpresa em Lagoa Vermelha. Partira de Porto Alegre às 4 da manhã e chegara naquele vilarejo às 18 horas. Em certo trecho, os 70 quilômetros de estrada enlameada foram percorridos em quatro horas, pois, ainda em construção, ficava intransitável quando chovia. A lama era tanta que estavam ameaçados de não poder voltar, enquanto o tempo não melhorasse.[706]

Natural de Caseiros, município de Lagoa Vermelha, Waldomiro David de Oliveira era agricultor, preto, 18 anos, filho de Domingo, vulgo "Pai Faca". Este, segundo a "Ficha dos Informadores", preto também, natural de Campo do Melo, outra localidade do mesmo município, tinha 61 anos, aparentando, de acordo com a anotação de Luiz Heitor, ser mais velho do que declarava. Entre outras gravações, todas realizadas no dia 26 de janeiro, encontram-se um samba, cantado pela dupla a duas vozes, e uma valsa, executada em solo de violino por Domingo, intitulada "Vianna".

Muito já foi dito acerca da capacidade de uma boa fotografia documental de capturar o passado, o presente e o futuro de um instante. Empunhando seus instrumentos (Figura 4.27), que podem ser entendidos, talvez, como signos de sua inserção social, pai e filho estão de pé, apoiados na fachada da casa ocupada pelo escrivão local – como podemos, com alguma dificuldade, ler na placa afixada. Aberta, acha-se a porta por onde dificilmente passarão para resolver alguma pendência legal e, junto dela, um raspador que jamais usarão por não calçarem sapatos. O flagrante acena dessa forma para uma taxidermia e para uma dissonância. Retirados do ambiente ao qual pertencem e trasladados para outro, manifesta-se o desconforto explícito dos dois.

706 Laboratório de Etnomusicologia..., [RSC 31].



Figura 4.27. Waldomiro David de Oliveira e Domingo David de Oliveira, Lagoa Vermelha, RS: Foto de Mary Rowell. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

Mas Rowell, habitualmente avessa à taxidermia, sai à captura e contrapõe ao taciturno Domingo *espécime*, um outro Domingo, o "Pai Faca", exultante, em plena performance (Figura 4.28).



Figura 4.28. Domingo David de Oliveira, Lagoa Vermelha, RS: Foto de Mary Rowell. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

***

Escrevendo outra vez para Maria Cecília do município de Aparados da Serra em primeiro de fevereiro, Luiz Heitor conta que escrevia enquanto descansava um pouco, num intervalo entre as gravações. Já finalizara todo o trabalho no interior, só faltando mais dois discos a fazer em Porto Alegre. Na véspera, tinham ido

> num lugar no meio do mato para fazer disco com uns matutos. Choveu tanto que quase não pudemos voltar. O nosso automóvel dançava de um lado para o outro na estrada, por causa da lama, e ainda por cima tinha um rio sem ponte para atravessar, e um pedaço de estrada com tanta pedra que mais parecia uma escada do que uma estrada.[707]

Na "Relação dos Discos", encontram-se listadas diversas gravações efetuadas em Governador, distrito de Aparados da Serra, no dia 31 de janeiro. Provavelmente, é a essa localidade a que se referia.

[707] Laboratório de Etnomusicologia..., [RSC 38].



Figura 4.29. Luiz Lemos, Dóro Rodrigues Gonçalves e João Maria Castilhos. Governador, Município de Aparados da Serra, RS: Foto de Mary Rowell. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

Rowell dispara sua câmera frontalmente (Figura 4.29). Preocupa-se em situá-los em seu contexto. No entanto, isso em nada diminui o desconforto de Luiz, Doro e João. O segundo desvia momentaneamente o olhar, absorto em algum pensamento ou atraído por algo fora da cena. A condição de *outsider* de Rowell fica patente nos olhares de Luiz e de João, assim como no de mais três observadores sorrateiros, incluindo aí o personagem ao fundo cuja cabeça aparece por cima do ombro direito da figura central. Luiz Lemos era lavrador, caboclo, 27 anos, natural de Araranguá, Santa Catarina.[708] Gravou, entre outras, três canções a duas vozes juntamente com Darci Gomes Maciel: um *schottisch* chamado "Mariana", uma ranchera "Morena linda" e o samba da "Bola Preta".[709] Dóro Rodrigues Gonçalves, colono, branco, 41 anos, nascido em Governador. Gravou com uma *gaita* (acordeão) de fabricação italiana. Na sua ficha, acrescenta Luiz

708 Lista dos Informadores. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação nº 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 47.

709 *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação número 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 34.

Heitor: "músico popular de personalidade muito atraente".[710] Executou um *schottisch* chamado "Sete voltas", uma ranchera sem nome e uma "Décima do baralho".[711] Entre outros registros, João Maria Castilhos, diarista, branco, 19 anos, natural de São Marcos, distrito de Caxias do Sul, gravou a décima "A vida de solteiro", um canto a duas vozes, acompanhado por Darci Gomes Maciel, que fez a segunda voz e o acompanhamento ao violão.[712]



Figura 4.30. Aspecto do trabalho de gravação. Governador, Município de Aparados da Serra, RS: Foto de Mary Rowell. Arquivo Fotográfico do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ

O instantâneo da Figura 4.30 é semelhante àquele obtido por Rowell no armazém de Seu Fábio, em Pinhal. O mesmo contraste intenso enfatiza a rusticidade do ambiente. Algumas tábuas desalinhadas ao fundo, deixam vazar luz, por entre as frinchas. A iluminação provém de uma janela e de outra fonte, janela ou porta, localizada às costas da fotógrafa. A composição, em meia lua, induz nosso olhar a percorrer um arco, deslocando-se da direita para esquerda. Ao centro, reluz o microfone. Aponta para o objeto da captura, os músicos sentados à direita, com Luís Lemos em

710 Lista dos Informadores. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação número 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 40.

711 *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*..., p. 34-5.

712 *Ibid*., p. 34 e Lista dos Informadores. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação número 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 44.

primeiro plano, encostados à parede. Junto da janela, dois indivíduos observam atentamente a fotógrafa; um terceiro sugere uma audição atenta, seguido por outro, inclinado, sentado ao lado dos músicos. Em que pese a atenta observação dos personagens ao fundo, a presença de Rowell não parece afetar aos músicos, alheios à câmera, concentrados em sua performance. O documento respira vivo, remetendo-nos à atmosfera daquela seção em Governador no ano de 1946.

***

Finalizados os trabalhos de gravação na região serrana, Luiz Heitor pretendia partir no dia seguinte ao dessas gravações para Porto Alegre, aonde previa chegar por volta da hora do jantar. Na capital, ainda queria fazer mais uns discos, para então embarcar no navio, de volta ao Rio de Janeiro.[713] Não existe, porém, registro algum de novas gravações. É verdade que sucessivas greves paralisaram o porto e a rede ferroviária naquela cidade do dia 3 ao dia 25 de fevereiro de 1946.[714] Retido, Luiz Heitor viaja até Hamburgo Velho, de onde escreve para Maria Cecília em 9 de fevereiro. Para fugir do calor, resolvera passar alguns dias no meio dos alemães, os quais, se apressa em esclarecer, "não são maus não, porque são alemães brasileiros", apesar de não saberem falar português direito. Hospedam-se num hotel *muito bonzinho*, onde, no almoço, comeram repolho podre, pepino em conserva e mais "uma porção de porcarias gostosas que os alemães gostam de comer". E menciona uma conferência que realizara em Porto Alegre, fazendo ouvir uma série dos discos gravados na expedição.[715]

Em 17 de fevereiro, já de Porto Alegre, conta para Maria Cecília que, por meio de Ênio de Freitas, recorrera ao Interventor Federal. Este, da cota oficial que dispunha, cedera uma cabine do trem, com duas camas para ele e Violeta. O pobre do Egídio "terá de gramar no carro comum, dormindo três noites em cima do banco duro", embora planejassem deixar que ele dormisse na cama durante o dia. Pretendia partir para São Paulo na quarta-feira, onde ficariam hospedados na casa do *tio* Carleton sábado, domingo e segunda-feira. Nesse último dia, aniversário da morte de Mário de Andrade, estava programada uma cerimônia à qual queria assistir e "colocar umas florezinhas no

713 Laboratório de Etnomusicologia..., [RSC 38]. Carta à filha Maria Cecília, já citada anteriormente.

714 Relatório à diretora da Escola de Música, já citado, na *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação nº 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1959, p. 7.

715 Laboratório de Etnomusicologia..., [RSC 42].

túmulo dele".[716] No mesmo dia, para a mãe, dá conta das atribulações por que tinham passado e informava que embarcavam efetivamente no trem para São Paulo no dia 20, em cabine cedida pela interventoria, que "dispõe de uma cabine em cada trem". Mrs Rowell já viajara para o Rio de Janeiro.[717]

Embora no relatório a Joanídia Sodré Luiz Heitor escrevesse que ficara retido em Porto Alegre pelas sucessivas greves de 3 a 25 de fevereiro, o exame da correspondência leva à conclusão que, na verdade, partindo de Porto Alegre no dia 20 de fevereiro, quarta-feira, chegou a São Paulo no dia 23, sábado pela manhã, hospedando-se em casa de Carleton Sprague Smith, de modo a assistir à homenagem a Mário de Andrade no dia 25, segunda-feira. Para Maria Cecília, avisara que planejava embarcar no trem diurno de terça-feira ou no noturno desse mesmo dia, de modo a chegar ao Rio na noite de 26 ou na manhã de 27.[718]

Na bagagem, Luiz Heitor e Egídio de Castro e Silva traziam: 30 discos gravados em Porto Alegre; 7, em Osório; 27, em Pinhal; 10, em Esmeralda; 3, em Muitos Capões; 23, em Lagoa Vermelha; 10, em Aparados da Serra; e 7, em Governador. Ou seja, 117 discos, com um total de 269 documentos.[719]

716 *Ibid*., [RSC 45].
717 *Ibid*., [RSC 44].
718 Laboratório de Etnomusicologia..., [RSC 38]. Carta à filha Maria Cecília, já citada.
719 Relatório à diretora da Escola de Música, já citado.

CONCLUSÕES

No transcurso do mestrado em música finalizado em 2004, travei contato com o acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas, fundado por Luiz Heitor em 1943. Entre os vários documentos examinados, a fotografia de José Gerôncio e o texto descritivo, que a acompanhava, pareceram-me curiosos e desconcertantes. O marginalizado professor da cadeira de folclore encontrava o excluído mendigo rabequeiro, mas produzia um discurso com todas as aparências do preconceito. Não obstante, capturada por diversão, em oposição a outras, congeladas em sua *taxidermia* cientificista, aquela imagem pulsava viva, justapondo o passado, o presente e o futuro daquele instante. Desde a Diamantina dos idos de 1944, a rabeca de José Gerôncio fazia ressoar intrigantes questões para mim, que, nesta tese, me esforcei para tornar audíveis – tal o admirável sortilégio de que é capaz uma fotografia.

Luiz Heitor nasceu no seio do que se pode definir como uma família de recursos. Sua infância transcorreu entre a residência dos pais e a do avô, um daqueles casarões da rua Haddock Lobo, na Tijuca, Rio de Janeiro. O contato com a música surge nessa época, no meio familiar, acompanhado pelas primeiras aulas com a avó e a tia, pianista formado pelo Instituto Nacional de Música, além do *bugle* que tocava na banda do Colégio Santo Inácio. Em 1919, aos treze anos, após passar por pequenos educandários, vê-se matriculado, em regime de internato, no Colégio Anchieta de Nova Friburgo, que até hoje impressiona por suas dimensões e que exerceu, penso, um papel decisivo na formação de sua personalidade. Com uma pedagogia baseada em rígidos preceitos religiosos e de senso do dever, a escola, de onde saíram vários representantes da intelectualidade católica do período, orientava a formação dos alunos conforme princípios de fé, ciência e amor à pátria, mas oferecia igualmente um instigante ambiente artístico e cultural. Ali prosseguiu suas atividades musicais, deixou-se encantar pelas letras e estreou nas páginas do hebdomadário estudantil *Aurora Collegial* como autor de contos, em que já estão latentes traços do rigor formal, da atenção aos detalhes e do cuidado com a fundamentação e a cronologia do pesquisador adulto.[720] Presentes também estavam o aspecto da religiosidade e a noção do *dever*, que conservou toda a vida.

[720] Cf. a aula inaugural na cátedra de folclore em 25 de maio de 1939 para a descoberta da literatura.

A estréia literária por meio de "Um conto de guerra" revela ainda, assim penso, o choque produzido pelo recém-encerrado conflito no estudante e na comunidade escolar em que passara a conviver. O jovem Luiz Heitor não podia ficar imune ao impacto das vertiginosas transformações trazidas pela revolução científico-tecnológica a partir da segunda metade do século XIX. Nesse domínio, os depoimentos de seus colegas, igualmente publicados no jornal estudantil, mostram-se bastante ilustrativos. Já foi dito pelo historiador Alain Corbain que o século XIX inventou o minuto.[721] Por outro lado, Nicolau Sevcenko observa que, ao contrário do esperado, o poder do conhecimento científico, em virtude da escala de potência, dimensão e velocidade alucinante de que se revestiu, engendrou o oposto de um controle racional: desorientou a razão.[722]

***

Instituída pela reforma Campos-Gallet de 1931, dada a repulsa da congregação do até então denominado Instituto Nacional de Música, mais voltado para a produção de músicos e de música de concerto, a cadeira de folclore permaneceu sem preenchimento até 1939. Nesse ano, ingressou, então, Luiz Heitor como o primeiro professor de folclore concursado do país, celebrado, entre outros, por Mário de Andrade e João Itiberê da Cunha, mas, apesar do esforço que o centralizador governo Vargas conduzia em busca das raízes do Brasil e da identidade nacional, também no contexto das disputas que a disciplina, pouco valorizada pela academia passava a travar em busca de sua legitimação como campo de estudos autônomo. Nessas condições, o Centro de Pesquisas Folclóricas, fundado em 1943, rapidamente se transformou numa espécie de gueto, enquanto a própria disciplina via minguar os estudantes matriculados de 25 em 1940, para apenas dois no ano seguinte e não mais do que um em 1942 e 1943.[723]

Diante desse quadro, como resistir à tentação do convite, em plena vigência do panamericanismo e da política de boa vizinhança, para permanecer seis meses como consultor da Divisão de Música da União Panamericana em Washington? Inspirada pela experiência do amigo Alan Lomax, a estadia provocou mudança de tal magnitude que

721 Ver O prazer do historiador. Entrevista concedida a Laurent Vidal. Trad. de Christian P. Kasper. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, nº 49, 2005, p. 11-31.

722 Nicolau Sevcenko. A Capital Irradiante: Técnica Ritmos e Ritos do Rio. In: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.3, p. 516.

723 Ver Anexo 2.3.

penso não ser possível analisar o trabalho de campo de Luiz Heitor sob outro prisma. Bem no espírito panamericano, tratava-se de ambicioso projeto de mapeamento da música folclórica das Américas, com a criação de um grande arquivo. Financiadas pela *Library of Congress*, viabilizaram-se assim as três primeiras autêntica expedições de pesquisa do recém-catedrático, embora realizadas nas condições desfavoráveis da Segunda Guerra Mundial, com poucos recursos técnicos e monetários, ao contrário da última, patrocinada pela Associação Riograndense de Música e o governo do Rio Grande do Sul.

A fim de dar conta da incumbência para a qual não tinha qualquer experiência efetiva, recorre, com certo desespero, a Mário de Andrade, assim como esperava dispor de consultoria prestada por Artur Ramos e Luís da Câmara Cascudo, embora tenha sido Renato Almeida quem veio acompanhá-lo a Goiás. Da bibliografia de Luiz Heitor na cadeira de folclore já constava o pequeno, mas seminal trabalho do musicólogo romeno Constantin Brăiloiu, embora tenham cabido a Lomax as linhas gerais da metodologia de coleta propostas para as quatro viagens. Além disso, durante os meses em que trabalhou como consultor na União Panamericana, Luiz Heitor manteve contato com Charles Seeger e dificilmente um intelectual dessa envergadura, notório pela capacidade de incentivar o desenvolvimento das pesquisas de campo, terá deixado de exercer considerável influência no iniciante folclorista brasileiro.

Graduado por Harvard em 1908, Seeger viajou para Europa, mas, de volta aos EUA em 1912, apesar da intenção de tornar-se compositor e regente, ocupa o cargo de diretor do departamento de música da Universidade da Califórnia, onde ministra o primeiro curso de musicologia em 1916. Como ele, também Brăiloiu teve como primeira vocação a composição, viajando para Viena e Paris em busca de formação. Contudo, em 1914, já professor de música, trava contato com a música rural de seu país e gradativamente, ao contrário de seu amigo Bártok, muda o foco de seus interesses. Em curioso paralelismo, formado em 1928, Luiz Heitor apresentou-se freqüentemente, nos anos seguintes, ora como intérprete, ora como compositor. E é premido pelo exiguo salário de bibliotecário e pela insistência de amigos que prestou concurso para a cadeira de folclore em 1939.

Nesta, um exame da bibliografia utilizada nas aulas demonstra a preocupação de propiciar uma abordagem bastante ampla e multidisciplinar. Além do já mencionado Brăiloiu, encontram-se autores como Gilberto Freire, Guilherme de Melo, Joaquim Ribeiro, Sílvio Romero, Artur Ramos, Mário de Andrade, Flausino Vale, Luciano

Gallet, Edison Carneiro e Curt Lange; outros ligados à musicologia comparada – como Erich M. von Hornbostel, George Herzog e Karl George Izikovitz –, ou à antropologia, como E. Delieu e Claude Lévi-Strauss; além de figuras tão díspares como João do Rio, Carl F. P. von Martius & Johann B. von Spix e, indício de suas filiações intelectuais, a recém editada *História da Companhia de Jesus* [1938] do padre Serafim Leite S. J.

***

Depois do ensaio geral propiciado pela viagem a Goiânia em 1942, aquela ao Ceará, de 1943, embora exigisse considerável energia e já revelasse certo desembaraço, excetuando-se os quinze discos gravados em Itapipoca, mantém-se restrita ao ambiente urbano de Fortaleza. Em Diamantina, porém, em 1944, um fato aparentemente banal sinaliza, no meu entender, uma relevante mudança de paradigma. Luiz Heitor grava os *coretos* sem o conhecimento dos convivas, com o gravador previamente escondido. Trata-se da primeira ocorrência explicitamente documentada que foi possível encontrar, do uso desse expediente, de acordo com o pensamento de Lomax, para obter registros mais autênticos e espontâneos. Daí em diante, em diversas gravações realizadas nessa cidade, ouve-se o som de lanças golpeando o lajeado durante a procissão, o repique dos sinos das igrejas, o golpe da ferramenta de aço dos cavouqueiros, o pregão dos vendedores de pirulito, etc. Habitualmente tão ponderado e comedido nas palavras, é ainda de Diamantina que Luiz Heitor antecipa em carta a Violeta que os puristas e "quintessênciados" do folclore haverão provavelmente de ficar escandalizados com as gravações que levava – como modinhas de serenata, dobrados de banda, marchas de procissão – tachando-as mais de *burguesas* do que de *populares*. Mas, para "essa gente", aconselha "que [venham] a Diamantina e [ouçam] as serenatas noturnas para compreender o *espírito do folclore* dessa antiqüíssima parte de Minas Gerais", numa declaração em que talvez se possa é vislumbrar a presença do *espírito de Constantin Brăiloiu*.[724]

A última expedição realizada em 1946 no Rio Grande do Sul destaca-se por sua excepcionalidade, em decorrência das extraordinárias condições materiais e de logística, que permitiram a Luiz Heitor de realizar coletas bem à maneira de Lomax, nos lugares mais ermos, deslocando-se continuamente, pela região serrana, em busca das "fontes puríssimas". No entanto – e aí reside grande parte de sua especificidade –, contrariando

[724] Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ. [MGC 28]. Grifo meu.

instruções dos agentes do Estado no sentido de um *branqueamento* do folclore, é em Porto Alegre e Osório onde registra folguedos e rituais religiosos das comunidades negras, que, posteriormente, veio a considerar como estando entre as gravações mais valiosas de toda a coleção do CPF.

***

Ao desenvolver a presente tese, através do exame e análise das fotografias como dos demais documentos arrolados, era minha intenção revelar a trajetória que conduzia o Luiz Heitor *taxidermista* ao Luiz Heitor *hermenêuta*. Para as primeiras expedições, o catedrático da cadeira de folclore partiu daqueles elementos que balizaram sua formação, movendo-se no âmbito do folclore em busca da cultura e da identidade nacionais fomentadas pelo Estado de cunho autoritário, que cooptava intelectuais de diversas tendências. Paralelamente, encontravam-se as disputas e movimentos preocupados com a legitimação junto à academia do campo dos estudos folclóricos como uma disciplina autônoma, dotada de cientificidade, em oposição ao caráter amadorístico e romântico que até então lhe tinha sido atribuído. De fato, na esteira da *segunda* revolução industrial, as novas tecnologias como os aparelhos de gravação, filmagem e fotografia despertavam a expectativa de que, através das leis da física, da química e da ótica, tais artefatos mostrar-se-iam capazes de produzir um registro cientificamente impoluto da realidade. Paradoxalmente, no entanto, essa tecnologia transformava, na mesma velocidade das ondas da radiodifusão, as comunidades interioranas, esvaziando esses repositórios da *alma brasileira*, que urgia identificar, registrar e arquivar para "uso dos pósteros".

Dessa maneira, ao examinar os registros fotográficos produzidos por Luiz Heitor em suas expedições de coleta de música folclórica, evidenciava-se para mim a recorrência de um olhar cuja melhor definição veio a ser a de uma *taxidermia cientificista*. Tratava-se do procedimento de retirar o informante de seu *habitat* e posicioná-lo contra um fundo neutro, o que o transformava em *espécime* empalhado, do qual – com alguma licença poética – pode-se dizer que tinham sido retiradas as entranhas. O mesmo vale para as gravações, nas quais os executantes eram reunidos em local escolhido e gravavam após um ensaio prévio.

No tocante a esses procedimentos, em relação a grande parte das gravações é possível argumentar que foram assim realizadas por questões de ordem prática: poucos

recursos financeiros, exigüidade de tempo, fragilidade do equipamento de gravação, problemas técnicos e logísticos, como falta de transporte, disparidade ou inexistência de rede de energia elétrica. No meu entender, porém, tais argumentos não se aplicam às fotos. Para incluir os informantes em seu entorno, por exemplo, qualquer que ele seja, era suficiente, teoricamente, escolher apenas outro ângulo de enquadramento. É minha convicção, portanto, que os registros, em sua maioria, foram assim obtidos motivados por uma escolha pessoal, no sentido de produzir uma documentação que poderíamos definir como situando-se mais próxima possível ao âmbito da *coleta de espécimes*. Convicção fortalecida pelo depoimento ao Museu da Imagem e do Som quando, ao ser inquirido sobre possuir algum hobby, Luiz Heitor afirmava que talvez fosse a fotografia.[725] Mas, apressa-se em esclarecer, *sem nenhuma pretensão artística*. Quando quer recordar-se ("tirar a limpo") uma data ou acontecimento importante, recorre a seus álbuns de fotografia. Catalogados por personalidades, lugares e demais dados, lá encontra todas as referências de que necessita. Nunca escrevera na vida um "jornal" – ao que tudo indica, galicismo para referir-se a *diário* –, pois tais fotografias constituem o seu *jornal* ilustrado.[726]

Ocorre que em meio a essas fotografias *taxidérmicas*, o pesquisador produzia algumas outras contextualizadas, espontâneas e de grande força expressiva. Apesar das exceções apontadas, a grande mudança de paradigma no olhar ocorreu somente na documentação fotográfica da expedição ao Rio Grande do Sul, que, num primeiro momento, julguei ser também da autoria de Luiz Heitor. Na verdade, como visto, esses registros foram realizados por Mary Rowell, embora devidamente aprovados pelo pesquisador.

Dessa forma, em que pese a ocorrência, a partir de Diamantina, de uma significativa mudança no método de gravação empregado, não detectei, na cronologia dos registros fotográficos, como havia imaginado, uma trajetória conduzindo do Luiz Heitor *taxidermista* ao Luiz Heitor *hermenêuta*. Hoje, penso que, ao invés de uma *trajetória*, podemos apontar para uma *tensão*, entre a manifestação ora de uma ora de outra tendência. Mantém-se preservado o sonho cientificista da captura impoluta da realidade, mas é a sensibilidade do artista que resgata o trabalho, em ocasiões como a do flagrante de José Gerôncio. Apesar disso, não há como deixar de constatar o

725 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Depoimento para o Museu de Imagem e do Som – MIS, registrado em fita magnética, 17 de julho de 1972. Transcrição de Carolina Ferraz, Saulo Nunez e Jana Pereira Chaves. Ver Anexo I.

726 *Idem.*

irremediável distanciamento do pesquisador em relação a seu objeto de estudo. Oriundo de um estrato social que se pode classificar como privilegiado, traz ainda uma formação cultural elaborada em moldes europeus, fazendo com que, na documentação examinada, sejam abundantes as referências aos informantes como "essa gente", "matutos", "capiaus" e à recorrente distinção entre "eles" e "nós".[727]

***

Francisco Curt Lange, ilustrando a antiga paixão do mineiro pela música, reproduz depoimento do naturalista von Spix, que, havendo finalizado sua expedição de coleta pelo interior da província de Minas Gerais, acampou provisoriamente em um vilarejo denominado Brejo do Salgado. Ao tocar violino diante dos poucos habitantes do local, vê-se convidado para tocar quartetos de cordas com proprietário de terras que residia a vinte léguas daquele local e revela seu espanto pelo fato de estarem ali, no interior daquele sertão, executando um antigo quarteto de Pleyel, "com jovial segurança", um alemão, o dono e seus dois escravos.[728] Na Diamantina de 1944, Luiz Heitor surpreende-se com o lugar ocupado pela prática da música na comunidade, evidenciado pelos conjuntos instrumentais formados por numerosos membros de uma única família – testemunho da mais autêntica prática de *música de câmera*.

De fato, o que sobressai dos flagrantes fotográficos produzidos no decorrer das expedições realizadas por Luiz Heitor é o quanto a música daquelas comunidades permeava e estava associada a certo tipo de vida. Entre o final do século XVI, quando começou a surgir a música intimista, executada em âmbito doméstico, e o início do século XX, com o advento dos meios de reprodução mecânica, a radiodifusão e as grandes salas de concerto, parece ter havido um período particularmente propício ao desenvolvimento da prática musical amadora, cuja contrapartida, numa sociedade cada vez mais mercantilizada e complexa, aparecia sob a forma de um *mercado* para a profissionalização dos músicos – compositores e intérpretes. Diante da crescente dificuldade das novas peças e da qualidade evidenciada em sua execução, ao homem comum, ao indivíduo sensível, sem especialização ou pretensão a profissional, com

727 Essa dualidade também é apontada por Pedro Aragão, p. 58, de sua já citada dissertação de mestrado, quando enfatiza que o caráter "científico" manteve-se como objetivo norteador para Luiz Heitor, ao lado de uma visão idealizada e romântica da pureza da cultura folclórica. Ressalta ainda o distanciamento irremediável entre o *nós* e o *eles* como um fardo carregado por toda uma geração de folcloristas, decorrente de sua formação eurocêntrica.

728 Obra já citada no item 4.3.

raríssimas exceções, muito mais do que os ambientes domésticos, as salas de concerto tornavam-se os ambientes propícios para ouvir música, embora nas comunidades distantes dos grandes centros, fosse possível conservar velhas tradições ou lançar mão de transcrições e composições mais acessíveis, como era o caso dos quartetos de Pleyel, de Girovetz, etc. Se a sala de concertos convertia-se no espaço de uma nova sociabilidade mundana, tais práticas, realizadas entre amigos e familiares mais ou menos talentosos, asseguravam um outro tipo de sociabilidade, capaz de servir como forma de integração social e de fortalecimento dos laços comunitários.

***

Por mais pungentes e nostálgicas que nos pareçam as fotografias obtidas no decorrer das expedições de Luiz Heitor, flagrantes e testemunhos de um modo de vida simples que se apagava gradativamente, tais documentos não sinalizam o desaparecimento da música tradicional. Constantin Brăiloiu esclarece que nas cidades interioranas da Romênia, à medida que as transformações de vida trazidas pela modernidade penetravam, produzia-se um surpreendente movimento de dupla adaptação e integração. Por um lado, fundiam-se os atributos da modernidade aos moldes da tradição e, por outro, impunha-se a essa tradição aspectos do mundo contemporâneo. No primeiro caso, um camponês confeccionava uma sandália tradicional, utilizando pneus descartados. No segundo caso, uma colegial ia para escola vestida à ocidental, mas com tecido feito em seu tear doméstico. Longe de assinalar o desaparecimento da música tradicional, o pesquisador romeno chamava a atenção era para o nascimento, naquele contexto, de um *estilo popular moderno*, onde o "maravilhoso instinto de adaptação" da coletividade rural fundia elementos de "toda a espécie em uma síntese inesperada", produzindo criações melódicas, às vezes mais, às vezes menos felizes.[729]

Percorrendo comunidades até certo ponto equivalentes, com os meios limitados de que dispunha e todas as idiossincrasias da formação europeizada que trazia, Luiz Heitor não deixou de contribuir para a valorização do campo dos estudos folclóricos junto à academia. Seu acervo, cujo valor documental é incalculável, longe de constituir uma amostragem *taxidérmica* de espécimes espetados, constitui, apesar de tudo, uma

729 Constantin Brăiloiu. Esquisse d'une Méthode de Folklore Musical. In: *Revue de Musicologie*. n. 40 novembro de 1931, p. 239. Obra citada no item 3.4.

janela para a compreensão da dinâmica daquele período – desde que se esteja disposto a despojar-se das lentes do anacronismo e da intolerância.

FONTES

1. FONTES IMPRESAS

ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO

ECHO PHONOGRAPHICO – Publicação mensal: Anno III Número 22, São Paulo, Janeiro de 1904. (Texto de Rui Barbosa). Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/upload/pdfs/EP19040122.pdf. Acesso em: 07/12/2010.

BAN - BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Correspondência Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – Dulce Lamas. 44 cartas

BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO
Seção de Microfilmes

Jornal do Brasil

25 exemplares abrangendo o período de novembro de 1913 a agosto de 1914.

O Paiz

Exemplar n. 4.322, de 8 de junho de 1894. PR-SPR 06.

Jornal Correio da Manhã

Exemplar de 04 de fevereiro de 1944

Divisão de música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Composições de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

"Saudades" Para canto e piano, 1928/29. Casa Arthur Napoleão.

"Desejo" Para canto e piano, 1928/29. Casa Arthur Napoleão.

"Hymno de Natal". Para canto e piano, 1928. Casa Arthur Napoleão.

COLÉGIO ANCHIETA, Cidade de Nova Friburgo – Rio de Janeiro

Estatutos do Colégio Anchieta [Correspondente ao período do Internato]. Gráfica do Colégio Anchieta, Nova Friburgo, sd.

Aurora Collegial – Periódico quinzenal editado regularmente pela tipografia do colégio, de 1905 a 1922. Exame dos exemplares de n. 193, de 27 de abril de 1919 ao n. 235, de 19 de novembro de 1922.

Listagem por autor:

ANÔNIMO, Chonica e Vida Collegial. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 213, p.2, de 26 de agosto de 1920.

AZEVEDO, Luiz Heitor C de. Um Conto de Guerra – Parte I. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 194, p. 4, de 11 de maio de 1919.

_____. Um Conto de Guerra – Parte II. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 195, p. 4, de 25 de maio de 1919.

_____. O Corsário – Parte I. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 199, p. 4, de 31 de julho de 1919.

_____. O Corsário – Parte II. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 200, p. 4, de 17 de agosto de 1919.

_____. O Corsário – Parte III. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 201, p. 4, de 31 de agosto de 1919.

_____. O Velho Padre. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 208, p. 2, de 9 de maio de 1920.

_____. Jeanne D'Arc. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 209, p. 3, de 27 de maio de 1920.

_____. A Estátua. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 210, p. 6, de 11 de junho de 1920.

_____. Adeus. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 216, p. 2, de 21 de novembro de 1920.

_____. O Beijo da Babá. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 217, p.3-4, de 27 de março de 1921.

_____. A Opala. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 224, p. 6, de 28 de agosto de 1921.

_____. Dívida de Ódio. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 226, p. 5, de 20 de novembro de 1921.

_____. Arco-íris. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 227, p. 3, de 2 de abril de 1922.

_____. Voluntários da Pátria. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 231, p. 2-3, de 28 de junho de 1922.

_____. Fausta Data. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 234, p. 2, de 8 de outubro de 1922.

_____. Herr Fams. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 236, p. 2, de 19 de novembro de 1922.

CHONICA E VIDA COLLEGIAL. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 213, p. 2, 26 de agosto de 1920.

DE SABOYA ALBUQUERQUE. Alerta!... . In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 220. p. 2, 15 de março de 1921.

DO FR. A ti, alumno d'um collegio catholico. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 213, p. 1-2, 26 de agosto de 1920

DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. Uma Data. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 200, p. 1, 17 de agosto de 1919.

ENÉAS. Chonica e Vida Collegial. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 215, p. 2, 4 de novembro de 1920. p. 2.

_____. O Comercio Brasileiro em 1919. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 215, p. 2, 4 de novembro de 1920.

JOÃO DA CHRONICA. Marcha Militar. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 207, p. 4, 25 de abril de 1920.

LANÇAMENTO DE UM AEROPLANO POR UM DIRIGÍVEL. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 197, p. 6, 27 de julho de 1919.

LEFÉVRE, José Augusto. A Aurora do Futuro. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v.193, p. 1, 27 de abril de 1919.

LIMA, Sylvio A. de. A Aviação da Paz. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v.193, p. 3, 27 de abril de 1919.

PRADO, Luiz C. Chronica e Vida Collegial. In: Aurora Collegial, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchiet, v.195, p. 2, 25 de maio de 1919.

Livros de Matrículas - Exame dos volumes de 27 de abril de 1919 a 19 de novembro de 1922.

Livros de Premiações - Exame dos volumes de 27 de abril de 1919 a 19 de novembro de 1922.

Iconografia - Reprodução de registros fotográficos diversos, de atividades acadêmicas, esportivas, artísticas, assim como de portraits.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Arquivos da Correspondência Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – Américo Jacobina Lacombe – 03 cartas.

IEB - INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS - USP

Correspondência Mário de Andrade. Cartas de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. 54 cartas.

Jornal do Brasil

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 09/11/1913, p. 6.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 05/08/1914, p. 7.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 06/08/1914, p. 6.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 13/02/1914, p. 7, e 26/03/1914, p. 8.

LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA
Escola de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Arquivo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Fotografias tomadas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo durante suas viagens de pesquisas folclóricas.

Goiás – 1942 – 5 Fotos

Ceará – 1943 – 10 Fotos

Minas Gerais – 1944 – 10 Fotos

Rio Grande do Sul – 1946 – 49 Fotos

Fotografias de Autoria Desconhecida – Turmas da classe de folclore de 1939 a 1947 – 11 Fotos

2. FONTES ON-LINE

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC

A Era Vargas - 1º tempo - dos anos 20 a 1945. 1997: Os Anos 20; Anos de Incerteza (1930-1937) e Diretrizes do Estado Novo (1937-1945). CD-Rom. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/francisco_campos. Acesso em: 12/10/2011.

INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS AVANÇADAS – IPEADATA

Tabela com os valores em mil-réis (até 10/1942) e em cruzeiros (desta data em diante). Menu "macroeconômico" nas subsecções: peridiocidade>mensal>temas>câmbio. "Taxa de

câmbio - R$ / US$ - comercial - venda – média R$", "mensal." Disponível em: http://www.ipeadata.gov.br – Acesso em: 14/10/2010.

ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ. *A Escola - Histórico*. Disponível em: http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=64. Acesso em: 03/04/2010.

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ. *Laboratório de Etnomusicologia*. Disponível em: http://www.musica.ufrj.br/etnomusicologia/index.php?option=com_content&task=view&id=55&Itemid=33. Acesso em 25/04/2011.

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE, GENÈVE

Disponível em: http://www.ville-ge.ch/meg/Brăiloiu.php. Acesso em: 17/11/2010.

PÉGASE

<<www.Amismuseeair.org/site-aama/Peg2>>, acesso em 22/09/2009.

THE COLUMBIA ELETRONIC ENCYCLOPÉDIA

Disponível em: http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Huddie+Leadbetter. Acesso em 10 de outubro de 2008.

THE LIBRARY OF VIRGINIA

Early Field Recordings In Virginia. The Library of Virginia. Disponível em: http://www.lva.virginia.gov/exhibits/rootsmusic /fieldrecs.htm. Acesso em: 05/03/2010.

3. FONTES SONORAS / ENTREVISTAS

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM - MIS

Depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para o Museu de Imagem e do Som – MIS, registrado em fita magnética, em 17 de julho de 1972. Transcrição de Carolina Ferraz, Saulo Nunez e Jana Pereira Chaves.

Palestra de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo no Pen-Club do Brasil: "A Música na Semana". Transcrição de Jana Pereira Chaves.

ENTREVISTAS

Maria Cecília Thessyer D'Orfeuil – Junho de 2006 em sua residência.

Mercedes Reis Pequeno - 28/06/2007 - Realizada em sua residência [Apresentada no Anexo III]

Manoel Corrêa do Lago

Carlos Wehrs

Vasco Mariz

Luiz Pecci

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha & DANTAS, Carolina Vianna. *Música popular e história, 1890-1920*. Texto inédito, 2009, gentilmente disponibilizado por Martha Abreu.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio da História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.

_____. Os Congados. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1950.

ALVARENGA, Oneyda. *Cartas: Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANCONA LOPEZ, Telê Porto In: *Mário de Andrade, o Turista Aprendiz*. Livraria Duas Cidades. São Paulo. 1983.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865*. Rio de janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda. 1967.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobra a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1972.

_____. "Folclore na Universidade". In: *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo 80 anos; depoimentos, estudos, ensaios de musicologia*. Rio de Janeiro: INM-Funarte. 1985.

_____. Mário de Andrade. Introdução. In: *Estudos de Folclore*. Luciano Gallet. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia. 1934.

ARAGÃO, Pedro de M. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil: Uma Análise de sua Trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ARAÚJO JÚNIOR, Samuel Mello de. Pensando a indentidade. In: *Catálogo da Exposição Comemorativa dos 50 anos do Centro de Pesquisa em Música Folclórica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

AUDOUIN-ROUZEAU, Stéphane. Massacres: o corpo e a guerra. In: *História do corpo*. CORBAIN, Alain, COURTINE, Jean J. e VIGARELLO, George (org). Petrópolis: Vozes, 2008.

AZEVEDO, Cecília. Contradições e os limites da "Americanização" da América Latina. In: *Americanización: Estados Unidos y América Latina en el Siglo XX – transferencias económicas, tecnológicas y culturales*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2003.

_____. A Santificação pelas obras: experiências do protestantismo nos EUA. In: *Tempo*. Niterói: Revista do Departamento de História da UFF, v. 11, julho de 2001.

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. Brasília: UnB, 1996.

AZEVEDO, Luiz Heitor C de. Luciano Gallet. In: *Revista da Associação Brasileira de Música*. Ano II, n. 4, 1933.

_____. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da educação e Saúde, 1938.

_____. Introdução ao Curso de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, v. 6, 1939.

_____. Música. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro: DIP, v. 1, n. 7, 1941.

_____. Música. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro: DIP, v. 1, n. 8, 1941.

_____. Música. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro: DIP, v. 1, n. 9, 1941.

_____. Impressões Norte-Americanas. In: *Resenha Musical*, Araraquara, v. 4, n. 7, 1941.

_____. *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas de Folclore Nacional*. Centro de Pesquisas Folclóricas, Rio de Janeiro: Universidade do Brasil. Publicação n. 1, 1944.

_____. Music. In: HILL, Lawrence F (org). *Brazil*. Los Angeles: University of California Press, 1947.

_____. Música. In: *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*. MORAES, Rubens B. e BERRIEN, William (org). Rio de Janeiro: Gráfica Souza, 1949.

_____. Publicações Musicais da U.P.A. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 10, p. 102, 1949.

_____. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

_____. *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás*. Publicação número 2. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 2, 1950.

_____. Relação dos Informadores. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás*. Publicação número 2. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 2, 1950.

_____. A Moda de Viola. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás*. Publicação número 2. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 2, 1950.

_____. Relação dos Informadores. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás*. Publicação número 2. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 2, 1950.

_____. *Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará*. Publicação número 3. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 3, 1953.

_____. Autos Tradicionais no Ceará. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará*. Publicação número 3. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 3, 1953.

_____. Relação dos Informadores. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 3, 1953.

_____. Música Popular Nordestina. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará*. Publicação número 3. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 3, 1953.

_____. Folclore Musical Cearense. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 3, 1953.

_____. *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1956.

_____. *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 4, 1956.

_____. A Rabeca de José Gerôncio. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 4, 1956.

_____. Lista dos Informadores. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Publicação número 4. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 4, 1956.

_____. *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação número 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 5, 1959.

_____. À Guisa de Introdução. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação número 5. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 5, 1959.

_____. Lista dos Informadores. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação número 5. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 5, 1959.

_____. Minhas memórias da UNESCO. In: *Dulce Lamas* (org). Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos. Depoimentos/estudos/ensaios de musicologia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

AZEVEDO, Luiz Heitor C.; ANDRADE, Mário de. e CHIAFFARELLI, Liddy. A *parte do anjo (autocrítica de um cinqüentenário)*. Rio de Janeiro: E. S. Mangione, 1947.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BALAKRISHNAN, Gopal (org). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BANGERT, William V. SJ. *História da Companhia de Jesus*, São Paulo, Edições Loyola, 1985.

BARBOSA, Rui. *Fides et Scientia*. In: *Echo Phonographico*. Publicação mensal: ano III, n. 22, p. 3, Janeiro de 1904, São Paulo.

_____. O Caso Internacional. In: *Revista do Brasil*, v. 11, n. 42, junho de 1919.

BARROS, Felipe dos Santos Lima de. *Construindo um acervo etnográfico musical. Um estudo etnográfico sobre o arquivo de Luiz Heitor Correa de Azevedo, seu método de campo e documentação produzida durante suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro.

BARROS, Orlando. Um debate sobre a índole do rádio nos tempos de Vargas: a (pedagogia do ar) de Almitante. In: *Revista Maracanã*. Rio de Janeiro: UERJ, ano 1, v. 1, 1999/2000.

BASHÔ, Matsuo. *Sendas de Oku*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

BAYCE, Rafael. Conceituando a Interação Cultural Brasil- Estados Unidos. In: Guillermo Gucci e Mauricio David Dias (orgs). *Brasil-EUA; antigas e novas perspectivas sobre sociedade e cultura*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações. 1994.

BECKER, Howard S. Charles Seeger - A Life in American Music. In: *Society*. v. 30. n. 5, 1993.

BÉHAGUE, Gerard. Brasil: Folk Music. In: *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980.

BERLOWITZ, Leslie.; DONOGHUE, Denis, MENAND, Louis (org). *A América em Teoria*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: A semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 2008.

BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. Advertência. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Publicação número 4. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 4, 1956.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação: concepções e práticas musicais em uma tradição percussiva do extremo sul do Brasil*. Porto Alegre, 2003. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PGMUS-UFRGS, 2003.

BRĂILOIU, Constantin. Esquisse d'une Méthode de Folklore Musical. In: *Revue de Musicologie*. n. 40. Paris: Société française de musicologie – Centre National de la Recherche Scientifique, Ministère de la Culture et de la Communication e Centre National du Livre. 1931.

BUCH, Esteban. *Música e política: a Nona de Beethoven*. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BUSCACIO, Cesar Maia. Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956). Tese de Doutorado em História. Rio de Janeiro, IFCS-UFRJ, 2009.

CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: Crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.

CAMINHA, Adolfo. e outros. *Brasil - EUA - Antigas e novas perspectivas sobre sociedade e cultura*. Guilhermo Giucci e Maurício Dias David (orgs.). Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994.

CANDÉ, Rolland de. *Dictionnaire des Musiciens*. Paris: Seuil, 1964.

CÂNDIDO, Antônio. O significado de Raízes do Brasil. In: Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

CAPISTRANO DE ABREU, João. Três séculos depois. In: *Capítulos de história colonial* [1907]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / MEC, 1976.

CARMO, Maurício M do. *Paulicéia scugliambada, Paulicéia desvairada*. Niterói: EDUFF, 1997.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. Revista brasileira do Folclore. Rio de janeiro, ano II, n. 3, 1962.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Civilização e Cultura*. São Paulo: Global, 2004.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. In: *Estudos Históricos*, v. 3, n. 5, 1990.

CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *A Era Vargas - 1º tempo - dos anos 20 a 1945. 1997*: Os Anos 20; Anos de Incerteza (1930-1937) e Diretrizes do Estado Novo (1937-1945). CD-Rom. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/francisco_campos. Acesso em: 12/10/2011.

CHACE, James. Sonhos de Perfectibilidade: a Excepcionalidade Americana e a Busca de uma Política Externa Moral. In: *A América em Teoria*. Leslie Berlowitz, Denis Donoghue & Louis Menand (orgs.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

CHAGAS, Paulo César de A. *Luciano Gallet via Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COHEN, Ron. Alan Lomax: citizen activist. In: *ISAM Newsletter*. Outubro de 2002, v. XXXII, n. 1. Disponível em: http://depthome.brooklyn.cuny.edu/isam/ cohen1.html. Acesso em: 8 de julho de 2009.

COHEN, Ronald D. The Folk Revival (1960s). In: Ronald D. Cohen (ed). *Alan Lomax. Selected Writings 1934-1997*. Routlege Taylor & Francis Group. New York, 2005.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

CUNHA, João Itiberê da. A Música. In: Reginald Lloyd, W. Feldwick, L. T. Delaney, Joaquim Eulálio e Arnold Wright (org). *Impressões do Brazil no Seculo Vinte*. Inglaterra: Greater Britain Publishing Company, Ltd. 1913. Disponível em: http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0300g16.htm. Acesso em: 12/12/2010.

DE JAY, R. *Do Ensino da Antropologia Visual*. Filadélfia, Universidade Temple, 1989. Disponível em www.temple.edu/anthro/rubv/teaching.html. Acesso em 2/9/2002.

DE PAOLA, Andrely Q. e GONSALEZ, Helenita B. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: História & Arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ/SR5, 1998.

DICIONÁRIO de Música Zahar, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

DOISNEAU, Robert. O Fotográfico. In: *Etienne Samain* (org). São Paulo: Hucitec. 2005

DOUGALL, D. Mac. Photo Heirarchicus: signs and mirrors in Indian photography. In: *Visual Anthropology*. v. 5, n. 2, 1992.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Na rua com os Homens. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1964.

DURDEN. M. *Dorothea Lange 55*. Londres: Phaidon Press Ltd, 2001.

DYER, Geoff. O Instante Contínuo: Uma história particular da Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

EDMUNDO, Luiz. *Recordações do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1949.

ENCICLOPÉDIA Larrousse Cultural, São Paulo: Universo ltda. 1988.

ESCOBAR, Arturo. *Encountering development: the making and unmaking of the third world*. Princeton, New Jersey: Chichester, West Sussex, United Kingdom, Princeton University Presss, 1995.

ESCOLA DE MÚSICA, Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ. *A Escola - Histórico*. Disponível em: http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=64. Acesso em: 03/04/2010.

ESTATUTOS do Colégio Anchieta: Correspondente ao período em vigorou o regime de internato no colégio, 1886-1922. Gráfica do Colégio Anchieta, Nova Friburgo, s/d.

FAUSTO, Boris. *O Brasil Republicano. Sociedade e Instituições. 1889-1930*. Rio de Janeiro: Difel, v. 2, 1997.

_____. *O Brasil Republicano. Estrutura de Poder e Economia. 1889-1930*. São Paulo: Difel, v. 3, 1997.

_____. *A Revolução de 1930: Historiografia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FERREIRA, Marieta de Moraes e PIMENTA, João Augusto de Matos. In: Israel Beloch & Alzira Abreu (coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas / CPDOC, disponível em: http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx, acesso em: 29/12/2010.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Notas sobre a Institucionalização dos cursos universitários de história no Rio de Janeiro. In: Manoel Luiz Salgado Guimarães (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 139-61.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Reminiscências de um Folclorista. Coluna "Correio Musical". Jornal Correio da Manhã, 04 de fevereiro de 1944, p. 09. Seção de micro-filmes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. PR SPR 130, Correio da Manhã, 01 de jan/31 março.

FRANCA, Leonel S. J. *O Pedagógico dos Jesuítas*. O *Ratio Studiorum*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1952.

GALLET, Luciano. A missão dos músicos brasileiros de agora. In: *Weco*, Rio de Janeiro, ano II, n. 1, 1930.

GREENFELD, Liah. *Nacionalismo: Cinco Caminhos para a Modernidade*. Sintra, Portugal: Publicações Europa-América, 1998.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Lutando por sua Predestinação: Um estudo antropológico da trajetória de Heitor Villa-Lobos*. 2001. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GUMPLOWICZ, Philippe. *Les travaux d'Orphée: 150 ans de vie musicale amateur em France Harmonies-Chorales-Fanfares*. France: Aubier, 1987.

HENDERSON, W. O. *A revolução industrial*. São Paulo: Verbo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 1979.

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A Era do Capital 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. *La Era de la Revolución: 1789-1848*. Buenos Aires: Crítica, 2007.

HOBSBAWM, Eric J e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUGUES-D´HAET, Tony. [Departament of History, University of Western Austrália] *Ethnographic Photography and John Lindt*. Visual Antropology Forum. Disponível em: http://cc.joensuu.fi/sigths/tony.htm. Acesso em: 06/03/2010.

JOSEPH, Gilbert M. Close Encounters: Toward a New Cultural History of U.S. Latin American Relations. In: *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S. - Latin American Relations*. Gilbert Joseph, Catherine Legrand & Ricardo Salvatore, editors. Durham: Duke University Press, 1998.

KAHN, Ed. 1934-1950: The Early Collection Years. In: Ronald D. Cohen (ed). *Alan Lomax. Selected Writings 1934-1997*. New York: Routlege Taylor & Francis Group, 2005.

KANE Andrew L. e BARTON, Matthew. The 1950's: World Music. In: Ronald D. Cohen (ed). Alan Lomax. *Selected Writings 1934-1997*. New York: Routlege, Taylor & Francis, 2005.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Música - Atravez, 2001.

KAYE, Andrew L e BARTON,.Matthew. The 1950s: World Music. In: Ronald D. Cohen (ed). *Alan Lomax. Selected Writings 1934-1997*. New York: Routlege Taylor & Francis Group, 2005.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KINDLEBERGER, Charles P. *Foreign Trade and the National Economy*. New Haven: Yale University Press, 1962.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.

LACOUTURE, Jean. *Os Jesuítas: Os Conquistadores*. Porto Alegre: L&PM, v. 1, 1994.

LAMAS, Dulce M. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos; depoimentos, ensaios, estudos de musicologia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

_____. Luiz Heitor, uma personalidade na música universal. In: *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos depoimentos/estudos/ensaios de musicologia*. Rio de Janeiro: INM - FUNARTE, 1985.

_____. Música Tradicional de Autos e Celebrações Religiosas. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 4, 1956.

_____. Cantos Negro-fetichistas. In: *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação número 5 do Centro de Pesquisas Folclóricas. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 5, 1959.

LANDES, Davis S. *Prometeu desacorrentado: Transformação tecnológica e desenvolvimento industrial na Europa ocidental, de 1750 até os dias de hoje*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

LANGE, Francisco Curt. A música no período colonial em Minas Gerais. In: *Seminário sobre a cultura mineira no período colonial*. Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1979.

_____. La Musica em Minas Gerais: Um informe Preliminar. In: Instituto Interamericano de Musicologia – Montevidéu (org). *Boletín Latino-Americano de Música. Tomo VI - 1ª Parte*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, abril de 1946.

LANGE, Curt (org). *Boletín Latino-Americano de Música*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

LEITE, Serafim. História *da Companhia de Jesus no Brasil Tomo I (Século XVI – O Estabelecimento)*, Porto, Tipografia Porto Médico, 1938.

LIMA, Heitor Ferreira. *História Político-Econômica e Industrial do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *História do Rio de Janeiro; do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro: IBEMEC, v. 2, p. 867, 1978.

LOMAX, Alan. Instruções Para a Coleta de Discos de Música Folclórica Brasileira. In: *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas do Folclore Musical no Brasil*, Rio de Janeiro, v. 1, 1943.

_____. Folk Song Style: Notes on a Systematic Approach to the Study of Folk Song. In: *Ronald D. Cohen* (ed). Alan Lomax. *Selected Writings 1934-1997*. New York: Routlege, Taylor & Francis, 2005.

_____. Saga of a Folk Hunter. A twenty-year odissei with cylinde, disc and tape. In: *HiFi Stereo Review*. Maio de 1960. Disponível em: http://www.culturalequity.org/alanlomax/cealanlomaxsaga.php. Acesso: 04 de setembro de 2008.

LOPES, Cláudio Fragata. *O Último Sonho de Mário de Andrade*. Disponível em: http://galileu.globo.com/edic/104/con_mario1.htm. Acesso em: 04/10/2010.

LORTAT-JACOB, Bernard & OLSEN, Miriam Rovsing. Argument: Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire. In: *L'Homme*. Paris, nº 171-2, 2004.

MAC DOUGALL, D. Photo Heirarchicus: signs and mirrors in Indian photography. In: *Visual Anthropology*, v. 5, n. 2, p.107, 1992.

MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: Mecenas, artistas e outros marginais em Santa Tereza*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MADUREIRA, José M. *Representação do Collégio Anchieta ao Congresso Nacional em Defesa de seus Direitos*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1915.

_____. *O direito do Collégio Anchieta à equiparação com os institutos oficiais de instrução secundária*. Rio de Janeiro: Tipografia Besnard Frères, 1916.

_____. *A liberdade dos índios, a Companhia de Jesus: sua pedagogia e seus resultados*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1929.

MAGALHÃES, Basílio de. Centro de Pesquisas Folclóricas. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro, ano VI, n. 39, 19 de abril de 1944.

MAYER, Augusto. *Guia do Folclore Gaúcho*. Rio de Janeiro: Aurora Editora, 1951.

MAIA, Pedro Américo. *Colégio Anchieta de Nova Friburgo (1886-1976)*. São Paulo: Loyola, 1976.

_____. Pedro Américo (org). *Colégio Anchieta 1886/1986*. São Paulo: Loyola, 1986.

MAMEDE, Zila. *Luís Câmara Cascudo: 50 anos de vida intelectual, 1918-1968* (bibliografia anotada). Natal: Fundação José Augusto, 1970, 2v.

MANGER, William. *O Panamericanismo e as Conferências Panamericanas*. União Panamericana, Washington, DC, s/d.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. (org.). São Paulo: Art Editora, 1998.

MARIZ, Vasco. *Três Musicólogos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

_____. *Villa-Lobos: O homem e a obra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

_____. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, Luciano. "A gênese de uma intelligentsia: intelectuais e a política no Brasil, 1920-1940. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 4, v. 2, 1987.

MATTOS, David J. L. *O espetáculo da cultura paulista: Teatro e TV em São Paulo – 1940-1950*. São Paulo: Códex, 2002.

MAUAD, Ana Maria. G. Naylor, Fotógrafa: Impressões de Viagens, Brasil (1941-1942). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 49, 2005.

MAYER, Augusto. *Guia do Folclore Gaúcho*. Rio de Janeiro: Aurora Editora, 1951.

MAYER, Jorge Miguel. *Raízes e crise do mundo caipira: o caso de Nova Friburgo*. 2003. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MELO, Guilherme de. Compêndio de História da Música Brasileira. 1908.

MENDES, Erasmo Garcia. "Paulo Duarte". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 8, nº 22, set.-dez. 1994. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300018. Acesso em 25/04/2011.

MENDONÇA, Cecília de. *A coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro.

MIGUÉZ, Leopoldo. *Organização dos Conservatórios de Música na Europa*. Relatório apresentado ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo Ministério de 16 de Março de 1895. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: A penetração da cultura americana*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Os Estados Unidos e a América Latina*. Editora Brasiliense. 1991.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM – MIS. *Odisséia do som*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som – MIS, 1987.

NEVES, Guilherme Pereira das. A religião do Império e a Igreja. In: Keila Grinberg & Ricardo Salles (org). *O Brasil imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, v. 1, p. 377-428.

NOBRE, Marlos. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. In: *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos depoimentos/estudos/ensaios de musicologia*. Rio de Janeiro: INM - FUNARTE, 1985.

O'MALLEY, John W. *Os primeiros jesuítas*. São Leopoldo: UNISINOS; Bauru, EDUSC, 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAMPLONA, Antonio e DOYLE, Don H. *Nationalism in the New World*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2006.

PECHMAN, Robert e SOARES, José Eduardo de Macedo. In: Israel Beloch & Alzira Abreu (coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas / CPDOC, disponível em: http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/Busca Consultar.aspx, acesso em: 29/12/2010.

PEIRANO, Mariza G. S. A Legitimidade do Folclore. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore/IBAC, 1992.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. Musica Sociedade e Política. Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro. 1864-1920. 1995. Dissertação (Mestrado em História) - IFICS, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*, São Paulo: UNESP, 2006.

PEREIRA, Sônia G. *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1998.

PERNET, Corinne A. For the Genuine Culture of the Americas. In: Jessica C. P. Gienow (org). *De-Centering America*. New York: Berghahn Books, 2008.

PIKE, Frederick B. *The United States and Latin America: myths and stereotypes of civilization and nature*. Texas: University of Texas Press, 1992.

POIGNANT, Rosalyn. Surveing the Field of View: the making of the RAI photographic collection. In: *Anthropology and Photographic, 1860-1920*. Elizabeth Edwards (ed). Yale University Press: New Haven, 1992.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

PRASS, Luciana. *Ouvindo Luiz Heitor. Primeiras gravações em áudio realizadas em campo na década de 40 retornam aos maçambiqueiros de Osório, RS, Brasil*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. PPGMUS/UFRGS. Disponível em: http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2031%20%E2%80%93%20Cultura%20y%20sus%20Formas%20de%20Expresi%C3%B3n%20Sonora/GT%2031%20-%20Ponencia%20%5BPrass%5D.pdf. Acesso em: 10/02/2009.

RAYNOR, Henry. *História social da música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

RENAULT, Delso. *A Vida Brasileira no Final do Século XIX*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1987.

_____. *O Rio antigo dos anúncios de jornais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, sd.

REVILHAC, Jean B. Les Farman Goliath. *Pégase*. nº 4, 1976, p. 16-35. Disponível em: http://www.amismuseeair.org/site_aama/peg2d04.pdf. Acesso em: 22 de setembro de 2009.

RIBEIRO, Joaquim. *Folklore brasileiro*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944.

RIO, João do. *Histórias da gente alegre: contos, crônicas e reportagens da belle époque carioca*. Seleção, introdução e notas de RODRIGUES, João Carlos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____. *Vida Vertiginosa*. Organização de RODRIGUES, João Carlos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Martin Claret, 2007.

RODRIGUES, Antônio Edmilson M. *João do Rio: A cidade e o poeta: o olhar de flâneur na Belle Époque Tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

ROSENBERG, Emily S. Close Encounters: Turning to Culture. In: *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S. - Latin American Relations*. Gilbert Joseph, Catherine Legrand & Ricardo Salvatore, editors. Durham: Duke University Press, 1998.

ROSSELLI, John. *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1991.

_____. The Opera Business in Latin America. In: *Past&Present a Journal of Historical Studies*. Oxford: Oxford University Press, v. 127, 1990.

ROUGET, Gilbert. La Musique et la Transe. Paris: Gallimard, 1990.

RUBY, Jay. Teaching of Visual Anthropology. In: *Teaching Visual Anthropology*. Firenze; Editrice Il Sedicesimo. 1989.

SABÓIA, João. *Salário Mínimo no Brasil: a experiência brasileira*. Porto Alegre LPM. Coleção Universidade Livre. 1985.

SAINT IGNACE. *Constitutions de la Compagnie de Jésus*. Collection Christus n. 23 – Textes. Paris: Desclée de Brouwer, 1967.

SALVATORE, Ricardo D.. "Primeiras Visões de um Mercado Hemisférico". In: *Raízes e Rumos- perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Sonia Torres (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

_____. The Enterprise of Knowledge. In: *Close Encounters of Empire: writing the cultural history of U.S. – Latin American relations*. Durham/ London, Duke University Press, 1998.

SCHAEFFER, Pierre. Traité des Objets Musicaux. Paris: Éditions du Seuil, l966.

SCHERER, Frederic M. *Quarter notes and bank notes: The economics of music composition in the eighteenth and nineteenth centuries*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

SCHWARTMAN, Simon *et al*. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EdUSP, 1984.

SEL, Susana. Teoria critica em antropologia visual. In: *Revista Chilena de Antropologia Visual*. n. 2, julho de 2002. Disponível em: www.antropologiavisual.cl/artsel.html. Acesso em: 05/04/2010.

SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998.

_____. A Capital Irradiante: Técnica Ritmos e Ritos do Rio. In: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998.

_____. *A Corrida para o Século XXI: no loop da montanha russa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SHATTUCK, Roger. The Last Banquet. In: *The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I*. New York: Vintage, 1968.

SINGER, Paul. O Brasil no Contexto do Capitalismo Internacional 1889-1930. In: *História Geral da Civilização Brasileira*. *O Brasil Republicano; estrutura de poder e economia (1889-193)*, v.1, 1997.

SINZIG, Frei Pedro, O.F.M. *Pelo Mundo do som: Dicionário Musical*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1947.

SLOBODA, John A. L'esprit Musicien; La Psychologie Cognitive de la Musique. Liège-Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1985.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUTO MAIOR, Mário. Dicionário dos Folcloristas Brasileiros. Goiânia: Ed Kelps, 2000.

SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

TACUCHIAN, Maria de Fátima G. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. 1998. Tese (Doutorado em História) - Universidade de são Paulo, São Paulo.

_____. A Música Como Mecanismo de Propaganda nas Relações Brasil-Estados Unidos. In: *Anais do X Encontro Anual da ANPPOM*, p. 293-8, 1997.

THIESSE, Anne-Marie. *La création des indentités nationales: Europe XVIIIe-XXe siècle*. Seuil, France: L'Univers Historique, 1999.

THILMOUT, Michael. Chamber Music. In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian & Co.Ltd, v. 4, p.113. 1954.

TONI, Flavia Camargo. Missão: As Pesquisas Folclóricas. In: *Revista USP*. n.77, p.3, mar./maio2008, São Paulo. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo. Acesso em: 05/04/2009.

_____. A Missão de Pesquisas Folclóricas. In. *Mário de Andrade*. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Encarte de CDs. São Paulo: Departamento de Cultura e SESC São Paulo, Prefeitura da Cidade de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural de São Paulo, agosto de 2006.

TONI, Flavia Camargo; BRISSAC, M.M; SANTOS, M.F. A Missão de Pesquisas Folclóricas. São Paulo: Divisão de Difusão Cultural, s/d

TORRES, Sônia (org.). *Raízes e rumos - perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

TOTA, Antonio Pedro. *Americanização no Condicional*. Disponível em: http://seer.fclar.unesp.br/index.php/perspectivas/article/viewFile/778/639. Acesso em: 08/07/210.

VAINFAS, Ronaldo. *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VASCONCELOS, Ary. *A Nova Música da República Velha*. Rio de Janeiro. 1985.

_____. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Sant'ana, 1977.

_____. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991.

VAZ, Lilian F. *Modernidade e Moradia: Habitação coletiva no Rio de Janeiro séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

VELLOSO, Mônica P. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE – Instituto Nacional do Folclore, 1988.

VIDAL, Diana Gonçalves e de FARIA FILHO, Luciano Mendes. Reescrevendo a história do ensino primário: o c e n t e n á r i o da lei de 1827 e as reformas Francisco Campos e Fernando de Azevedo. In: *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 28, n. 1, 2002.

VIEIRA DE CAMPOS, André Luiz. *The Institute of Inter-American Affairs and Its Heath Policies in Brazil during World War II*. Presidential Studies Quartely 28. n.3 (Summer). Center of the Study of the Presidency, 1998.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

_____. Os Estudos de Folclore: os impasses na constituição de uma ciência brasileira. In: *Ciências Sociais Hoje*. Rio de Janeiro, ANPOCS, 1992.

VILLAS BOAS, Gláucia Kruse. Visões do Passado. In: Seminário Folclore e Cultura Popular, SFCP. Instituto Nacional do Folclore/IBAC. 1992.

VINCENT, Gérard. Guerras Ditas, Guerras Silenciadas e o Enigma Identitário In: *História da Vida Privada*. PROST, Antoine e VINCENT, Gerard (org). São Paulo: Swartcz, 1992.

VINHOSA, Francisco Luis T. *O Brasil e a Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: IHGB, 1990.

VOLPE, Maria Alice. Traços romerianos no mapa musical do Brasil. In: *Colóquio Música e História no Longo Século XIX: de Caldas Barbosa a Baiano*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

WEHRS, Carlos. *Meio século de vida musical no Rio de Janeiro: 1889-1939*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.

_____. *O Rio antigo de Aluísio de Azevedo*. Rio de Janeiro, 1997.

_____. *Machado de Assis e a magia da música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

WEHRS, Cristiano Carlos João. *O Rio antigo: pitoresco e musical*. Rio de Janeiro, 1980.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WHITAKER, Arthur P. *Las Américas y um Mundo em Crisis*. Lancaster: Lancaster Press, 1946.

_____. *The Western Hemisphere Idea: Its Rise and Decline*. *USA*. Cornell University Press, 1969.

ZAMITH, Rosa Maria. Breve Histórico do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música Da UFRJ. In: Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 19, 1991.

_____. Centro de Pesquisas Folclóricas: Breve Histórico. In: *Catálogo da Exposição Comemorativa dos 50 anos do Centro de Pesquisa em Música Folclórica*. Rio de Janeiro: UFRJ. 1993.

ZOTTI, Solange Aparecida. O ensino secundário nas reformas Francisco Campos e Gustavo Capanema: um olhar sobre a organização do currículo escolar. In: IV *Congresso Brasileiro de História da Educação - CBHE*. Goiânia: Ed. da UCG, v. 4, CD-ROM, 2006.

HENRIQUE DRACH

A RABECA DE JOSÉ GERÔNCIO: LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO, MÚSICA, FOLCLORE E ACADEMIA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

TESE DE DOUTORADO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM HISTÓRIA

ORIENTADOR: PROF. GUILHERME PEREIRA DAS NEVES

ANEXOS – ENTREVISTAS

NITERÓI
2011

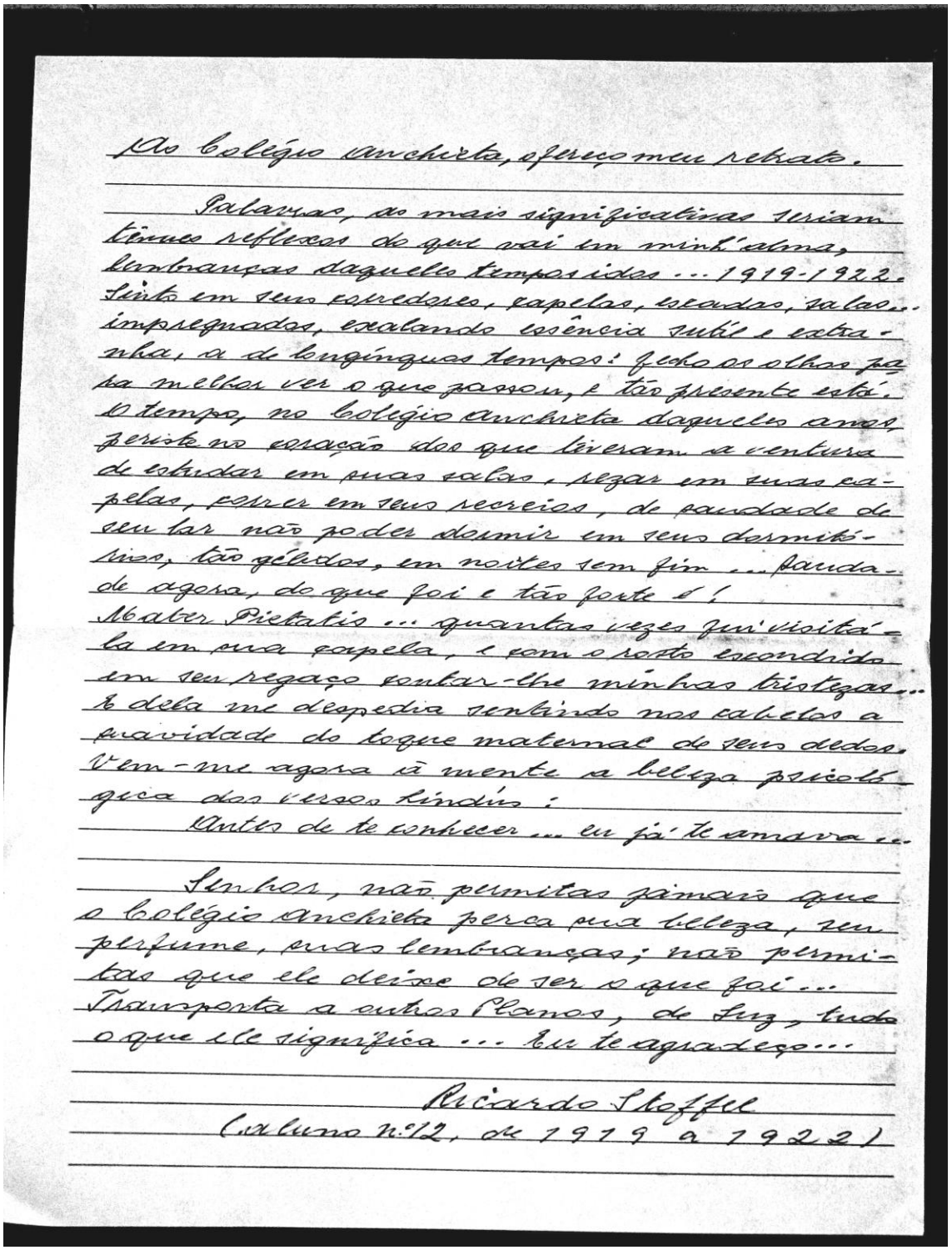
ANEXO 1.1



ANEXO 1.2



ANEXO 1.3



Ao Colégio Anchieta, ofereço meu retrato.

Palavras, as mais significativas seriam tênues reflexos do que vai em minh'alma, lembranças daqueles tempos idos ... 1919-1922. Sinto em seus corredores, capelas, escadas, salas... impregnados, exalando essência sutil e extranha, a de longínquos tempos: fecho os olhos para melhor ver o que passou, e tão presente está. O tempo, no Colégio Anchieta daqueles anos, periste no coração dos que tiveram a ventura de estudar em suas salas, rezar em suas capelas, correr em seus recreios, de saudade de seu lar não poder dormir em seus dormitórios, tão gélidos, em noites sem fim ... Saudade agora, do que foi e tão forte é!
Mater Pietatis ... quantas vezes fui visitá-la em sua capela, e com o rosto escondido em seu regaço contar-lhe minhas tristezas... E dela me despedia sentindo nos cabelos a suavidade do toque maternal de seus dedos. Vem-me agora à mente a beleza psicológica dos versos Lindús:
Antes de te conhecer ... eu já te amava ...

Senhor, não permitas jamais que o Colégio Anchieta perca sua beleza, seu perfume, suas lembranças; não permitas que ele deixe de ser o que foi... Transporta a outros Planos, de Luz, tudo o que ele significa ... Eu te agradeço...

Ricardo Stoffel
(aluno n.º 12, de 1919 a 1922)

ANEXO 1.4

Lista dos escritos de Luiz Heitor

Colégio Anchieta 1919-1922

AZEVEDO, Luiz Heitor C de. Um Conto de Guerra – Parte I. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 194, p. 4, de 11 de maio de 1919.

_____. Um Conto de Guerra – Parte II. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 195, p. 4, de 25 de maio de 1919.

_____. O Corsário – Parte I. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 199, p. 4, de 31 de julho de 1919.

_____. O Corsário – Parte II. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 200, p. 4, de 17 de agosto de 1919.

_____. O Corsário – Parte III. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 201, p. 4, de 31 de agosto de 1919.

_____. O Velho Padre. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 208, p. 2, de 9 de maio de 1920.

_____. Jeanne D'Arc. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 209, p. 3, de 27 de maio de 1920.

_____. A Estátua. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 210, p. 6, de 11 de junho de 1920.

_____. Adeus. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 216, p. 2, de 21 de novembro de 1920.

_____. O Beijo da Babá. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 217, p.3-4, de 27 de março de 1921.

_____. A Opala. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 224, p. 6, de 28 de agosto de 1921.

_____. Dívida de Ódio. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 226, p. 5, de 20 de novembro de 1921.

_____. Arco-íris. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 227, p. 3, de 2 de abril de 1922.

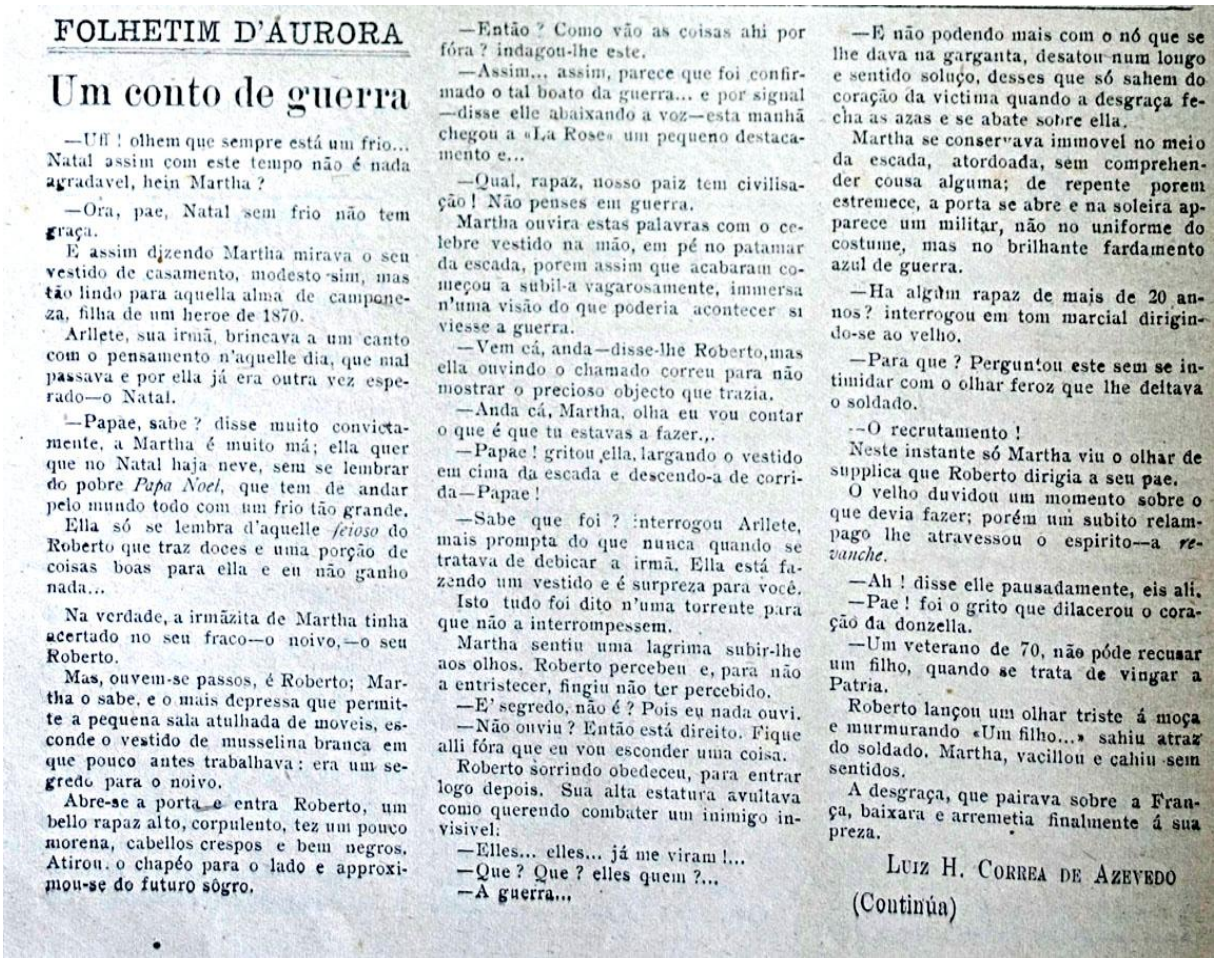
_____. Voluntários da Pátria. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 231, p. 2-3, de 28 de junho de 1922.

_____. Fausta Data. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 234, p. 2, de 8 de outubro de 1922.

_____. Herr Fams. In: *Aurora Collegial*, Nova Friburgo: Tipografia do Colégio Anchieta, v. 236, p. 2, de 19 de novembro de 1922.

ANEXO 1.5

Um Conto de Guerra – Parte I (Luiz Heitor)



FOLHETIM D'AURORA

Um conto de guerra

—Uff ! olhem que sempre está um frio... Natal assim com este tempo não é nada agradavel, hein Martha ?

—Ora, pae, Natal sem frio não tem graça.

E assim dizendo Martha mirava o seu vestido de casamento, modesto sim, mas tão lindo para aquella alma de camponeza, filha de um heroe de 1870.

Arilete, sua irmã, brincava a um canto com o pensamento n'aquelle dia, que mal passava e por ella já era outra vez esperado—o Natal.

—Papae, sabe ? disse muito convictamente, a Martha é muito má; ella quer que no Natal haja neve, sem se lembrar do pobre *Papa Noel*, que tem de andar pelo mundo todo com um frio tão grande.

Ella só se lembra d'aquelle *feioso* do Roberto que traz doces e uma porção de coisas boas para ella e eu não ganho nada...

Na verdade, a irmãzita de Martha tinha acertado no seu fraco—o noivo,—o seu Roberto.

Mas, ouvem-se passos, é Roberto; Martha o sabe, e o mais depressa que permitte a pequena sala atulhada de moveis, esconde o vestido de musselina branca em que pouco antes trabalhava: era um segredo para o noivo.

Abre-se a porta e entra Roberto, um bello rapaz alto, corpulento, tez um pouco morena, cabellos crespos e bem negros. Atirou o chapéo para o lado e approximou-se do futuro sôgro.

—Então ? Como vão as coisas ahi por fóra ? indagou-lhe este.

—Assim... assim, parece que foi confirmado o tal boato da guerra... e por signal —disse elle abaixando a voz—esta manhã chegou a «La Rose» um pequeno destacamento e...

—Qual, rapaz, nosso paiz tem civilisação ! Não penses em guerra.

Martha ouvira estas palavras com o celebre vestido na mão, em pé no patamar da escada, porem assim que acabaram começou a subil-a vagarosamente, immersa n'uma visão do que poderia acontecer si viesse a guerra.

—Vem cá, anda—disse-lhe Roberto, mas ella ouvindo o chamado correu para não mostrar o precioso objecto que trazia.

—Anda cá, Martha, olha eu vou contar o que é que tu estavas a fazer...

—Papae ! gritou ella, largando o vestido em cima da escada e descendo-a de corrida—Papae !

—Sabe que foi ? interrogou Arilete, mais prompta do que nunca quando se tratava de debicar a irmã. Ella está fazendo um vestido e é surpreza para você.

Isto tudo foi dito n'uma torrente para que não a interrompessem.

Martha sentiu uma lagrima subir-lhe aos olhos. Roberto percebeu e, para não a entristecer, fingiu não ter percebido.

—E' segredo, não é ? Pois eu nada ouvi.

—Não ouviu ? Então está direito. Fique alli fóra que eu vou esconder uma coisa.

Roberto sorrindo obedeceu, para entrar logo depois. Sua alta estatura avultava como querendo combater um inimigo invisivel:

—Elles... elles... já me viram !...

—Que ? Que ? elles quem ?...

—A guerra...

—E não podendo mais com o nó que se lhe dava na garganta, desatou num longo e sentido soluço, desses que só sahem do coração da victima quando a desgraça fecha as azas e se abate sobre ella.

Martha se conservava immovel no meio da escada, atordoada, sem comprehender cousa alguma; de repente porem estremece, a porta se abre e na soleira apparece um militar, não no uniforme do costume, mas no brilhante fardamento azul de guerra.

—Ha algum rapaz de mais de 20 annos? interrogou em tom marcial dirigindo-se ao velho.

—Para que ? Perguntou este sem se intimidar com o olhar feroz que lhe deitava o soldado.

—O recrutamento !

Neste instante só Martha viu o olhar de supplica que Roberto dirigia a seu pae.

O velho duvidou um momento sobre o que devia fazer; porém um subito relampago lhe atravessou o espirito—a *revanche*.

—Ah ! disse elle pausadamente, eis ali.

—Pae ! foi o grito que dilacerou o coração da donzella.

—Um veterano de 70, não póde recusar um filho, quando se trata de vingar a Patria.

Roberto lançou um olhar triste á moça e murmurando «Um filho...» sahiu atraz do soldado. Martha, vacillou e cahiu sem sentidos.

A desgraça, que pairava sobre a França, baixara e arremetia finalmente á sua preza.

LUIZ H. CORREA DE AZEVEDO

(Continúa)

Um Conto de Guerra – Parte II (Luiz Heitor)

FOLHETIM DA AURORA

Um conto de guerra

Momento depois Martha recobrava os sentidos. Estava agitada, olhava fixamente para a janella donde, minutos antes, ella, feliz, esperava Roberto. A um canto André, o pae, meditava em tudo aquillo; fôra isso tão rapido, que ainda lhe parecia um sonho. Poucos dias antes a pequenina aldeia ardia laboriosa na sua faina habitual, quando veio a noticia do assassinio barbaro do herdeiro d'Austria. O velho o conhecêra quando outr'ora o principesinho, seguindo o exemplo do venerando Imperador, servira aos pobres um banquete publico: André amava o principe, e sentiu os olhos humidos ao saber do seu tragico fim.

Correndo então o boato da declaração de guerra, o ancião não acreditou. Mas agora... estava tudo confirmado.

André meditava nesta serie de factos encadeados, quando Martha soltou um agudo e curto "Ah!..." que exprimia toda a surpresa e a dôr do seu já dilacerado coração.

Doutro lado da rua passava Roberto Desliot, soldado n' 105 da primeira companhia de infanteria, da villa de «La Rose», do norte de França!...

* * *

Era dia 25 de Dezembro de 1915, um anno depois dos acontecimentos já relatados.

A pequena egreja de «La Rose» fervilhava de gente. Era o Natal, e na capella se dizia missa pelos feridos na guerra. A um canto, perto do altar, achava-se uma moça, loura, muito pallida, que soluçava baixinho e junto della uma creança clara de olhos um tanto acastanhados.

Toca a campainha para a communhão, e uma longa turba, como jámais «La Rose» vira, dirigiu-se para a Sagrada Mesa.

A creança percorria a multidão com os olhos e derepente sahiu-se com esta exclamação:

—Olha ali papae!

Martha, deixa-te estar quietinha, segredou-lhe um velho que seguia os commungantes e de cujo peito pendia uma pequenina medalha. Era André.

Martha levantou a cabeça. Seria possivel?

Elle, seu pae, ha tanto tempo arredio das praticas religiosas, commungar?!

—Lembras-te? disse com voz tremula, lembras-te da promessa que te fiz de commungar, se Roberto voltasse? lembraste?...

Então... então elle voltou? exclamou Martha quasi em voz alta, esquecendo-se do silencio que lhe impunha o sagrado recinto em que estava.

O velho, porem, já ia adiante e não respondeu.

Martha sahiu da egreja. Tão contente estava que nem dava pelo reboliço, que ia na aldeia com a chegada das tropas inglezas.

Oh! que galante menina! exclamou um inglez, offerecendo um rebuçado a Arlete. Esta tomou logo intimidade com elle.

—Não viu você o Roberto por cá? perguntou-lhe.

O soldado riu-se e Martha sorriu tambem.

—Porque é que aquelle soldado está chorando? interrogou Arlete.

—Aquelle? E' porque não quiz que a mulher ficasse em poder dos allemães, então... matou-a.

Martha deu um grito de horror. O soldado porem falava com tanta simplicidade como se esta horrenda scena de guerra fosse a coisa mais banal deste mundo.

—Adeus, disse-lhe respeitosamente Martha, seja feliz.

—Adeus, adeus! exclamou o militar, apertando affectuosamente a mão das duas.

Arlete e Martha seguiram.

Um a um desfilavam os pezados canhões puxados com èsforço por quatro ou cinco parelhas de cavallos. Eram as machinas da morte passando indifferentes ás desgraças que iam semeando. Ao chegar á porta de casa Arlete, correndo para um leito improvisado com cadeiras, exclamou n'uma explosão de jubilo:

—Olha que bom presente que o Menino Jesus te trouxe, Martha!

E apontava para Roberto Desliot que ali estava deitado...

—Martha, disse elle com voz fraca, Martha!

—Roberto! acudiu a moça sem quasi poder falar. Roberto!

Ferido!... accrescentou pouco depois uma nota de immensa tristesa á alegria que lhe ia n'alma.

—Martha, eu não me furtei ao meu dever. Teu soffrimento e orações, unidos a meu sacrificio, chamaram as bençãos do céo sobre teu bom pae e sobre nós.

A este tempo André depois de ter commungado, estava em profundo recolhimento, pedindo ao Senhor pela felicidade dos seus na mesma egrejinha, que dois mezes depois presenciou o matrimonio de Roberto Desliot e Martha Grelle.

FIM

LUIZ H. CORREA DE AZEVEDO

ANEXO 1.6

Fausta Data (Luiz Heitor)

FAUSTA DATA

Salve Ypiranga... Hoje a posteridade
Já te consagrou—Altar da Liberdade.
(*Bernardo Guimarães*)

A Historia dos Povos nasce, quando morre o jugo que accaso os opprime.

Uma colonia não tem Historia. Sua Historia triste de povo submisso é a Historia da metropole, do conquistador, do governo que a dirige.

Esse estado devêra ser pois a felicidade : não sentenciou o Romano : «Felizes os povos que não teem Historia?»

Devêra. Mas o coração quando no rastro de suas tres aspirações, de Liberdade, de Justiça e de Amor, é infantil como o Amor, cégo como a Justiça e indomavel como a Liberdade.

E onde a Liberdade, onde o Amor, e onde o mais das vezes a Justiça no Regimen Colonial ?

Por isso, tarde ou cêdo, vem para cada colonia, o heroe que escreve a sangue e a fogo as primeiras linhas da Historia de seu paiz.

O do Brasil veio em 1822.

Foi Pedro, Principe Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve.

Veio no momento opportuno, quando ephemeramente feito Reino, o Brasil ia ser de novo humilhado a Colonia.

O século de D. João IV vivia ainda na alma dolorosa do Brasil, ébria de susto e de dôr.

E essa alma se revoltou.

O Regimen Colonial era a tyrannia, o roubo, a violencia, e, acima de tudo a humilhação.

Na alma do Povo, como na alma do individuo, viceja a aspiração ideal de Liberdade.

E o Brasil, nas convulsões do seu exhaustivo servilismo de tres seculos, exgotára todo fel que podia soffrer.

Mais uma gotta, e o gigante contorcendo-se horrifico, rebentaria os liames que ainda o acorrentavam.

A gotta cahiu. A mais negra das anarchias ia sombrear o sólo do Brasil, retalhando-o talvez em postas, desapiedadamente, desordenadamente, sacrificando o sangue brasileiro e o futuro e a honra do Brasil.

Não haveria uma acção em conjuncto ; pullulariam mil Tiradentes mallogrados, julgando salvar a Patria.

A Guerra da Independencia estalaria, guerra sangrenta que esfarrapára o Brasil de Norte a Sul si felizmente não nol-a fôra dado evitar.

Porque é certo que havia soado a hora abençoada da Liberdade, para a Terra de Santa Cruz. Os acontecimentos heroicos, são sempre filhos de uma epocha.

Foi nesse instante supremo em que o Brasil como uma creança tanto precisava de apoio moral, que chegou D. Pedro, o unico homem capaz de enfeixar nas mãos as redeas do paiz e conduzil-o á Liberdade por caminhos seguros.

Muitos desses individuos que são na vida, o que o zolismo é na arte, isto é, que tudo deprimem e tudo aviltam, sorriem á Historia *ingloria* de nossa Independencia proclamada sem sangue e sem lucta por um Lusitano.

Como si o brado do Ypiranga fosse obra do Principe Regente...

«A Independencia do Brasil — diz um popular historiador — confirmada definitiva e officialmente no dia 7 de Setembro de 1822, já existia, pode-se dizer, desde o dia do *Fico*. (9 de Janeiro do mesmo anno).»

E quem realmente a proclamou, pois lhe preparou caminho e a exigiu immediata, foi aquella pleiade destemida de brasileiros da qual faziam parte, José Bonifacio, Clemente Pereira e Frei Francisco Sampaio, e o povo em peso, clamando pelas ruas.

Pedro, com a auctoridade de que dispunha, foi um méro instrumento dos desejos nacionaes.

O que na nossa Libertação Politica ha de mais meritorio e de mais exemplar é justamente o que mais se deprime : não houve Guerra da Independencia.

Si desdoiro houvera nesse proceder, desdoiro seria para Portugal e não para o Brasil, pois a elle cabia reagir e a nós, nos defendermos.

Historia ingloria...

Mas, por acaso será Gloria ver correr o sangue de seus irmãos? ! será por acaso Gloria presenciar a destruição da terra natal por um vandalismo estupido ? !

Não foi muito superior, muito mais sublime, muito mais santa a nossa Libertação em que não houve a Guerra da Independencia a maculal-a de crimes e de luctas ?

Sim ! mil vezes sim ! A Libertação Politica do Brasil foi um lindo exordio para uma magnifica Historia.

Um seculo separa já este exordio das actuaes paginas da Historia do Brasil.

Um seculo ! Cem annos !

Quanta antigualha, quanta recordação, quanto heroismo e quanta abnegação não vão em cem annos de Historia.

Cem annos não sendo nada em relação a uma Terra é muito em relação a um Povo.

Que os Povos passam e as Terras ficam...

Nossa terra tem um seculo esplendido de Historia.

Historia de paginas calmas, bôas, generosas. Historia ideal de um povo forte e varonil, fiel aos seus deveres, amigo de sua Patria, que soube evitar o odio e o sangue, dedicando-se áquillo que é o Progresso : Ao Trabalho, a Arte e a Sciencia.

A Guerra do Paraguay foi apenas um exemplo, para provar ao mundo, que á apparencia gigantesca de paz e generosidade do Brasil correspondia uma alma altiva e nobre que, quando ferida, sabe reagir, e reagir...

O Progresso já passou de uma ficção...

Quem ousaria reconhecer no humilde Rio colonial de 1822 com seus costumes primitivos e seu casario esboroado o Rio phantastico de hoje, das noites de Exposição, esse sonho de fadas, marchetado de palacios, reverberando a luz opaca dos globos electricos e o jacto lacteo dos holophotes ?

Nós nunca vemos claro no presente. Uma especie de maldade ou de ironia para com elle, nos impede de reconhecermos as grandezas que accaso possúa.

Mas não é possivel negar : o Brasil atravessa agora os dias mais gloriosos de sua Historia. O primeiro Centenario de sua Independencia, surprehende-o brilhantemente estreando-se na elite das nações, na fina sociedade das outras Patrias.

E agora que esse primeiro Centenario chegou volvendo as paginas amarellecidas do passado, não podemos deixar de interrogar :

—Mas a Historia do Brasil não será a Historia ideal ?

A Historia desse Povo de Paz e de Trabalho que jamais teve uma Guerra Púnica, uma Lucta das Duas Rosas ou uma Revolução Franceza, a Historia desse Povo cujos mysticos heroes são uma Isabel de Alcantara e um José Bonifacio, não será a Historia desejada dentre todas, a Historia dentre todas gloriosa ?

Sim ! Porque no seu viver intelligente e laborioso o Povo Brasileiro realizou o que sob Antonino o Pio num reinado de Paz, o Povo Romano ousara predizer :

«*Felizes os Povos que não teem Historia*».

Luiz H. Correia de Azevedo.

Amei a Liberdade, a Independencia
Ei doce, cara Patria, a que o Luso
Opprimia sem dó, com riso e mofa.
Eis o meu crime todo !

José Bonifacio de Andrada e Silva
Patriarcha da Independencia.

Ode aos Bahianos.

ANEXO 1.7

AULA IV

Bibliografia utilizada

ANIBAL DE MATTOS, Das origens da arte brasileira

GONCALVES DIAS, O Brasil e a Oceania

A. MÉTRAUX, La réligion des Tupinambá

ESTEVÃO PINTO, Os índigenas do nordeste (2 volumes)

A. MÉTRAUX, La civilisation matérielle des tribus tupi-guaraní

JEAN DE LÉRY, Le voyage au Brésil

H. H. MANIZER, Música e instrumentos de música de algumas tribus do Brasil (in "Rev. Bras. de Música, vol. I, fasc. 4°)

LUCIANO GALLET, Estudos de Folclore

G. T. PEREIRA DE MELLO, A música no Brasil

FLAUSINO RODRIGUES VALLE, Elementos de Folclore musical brasileiro

O. BEVILACQUA, A sirinx no Brasil (in "Rev. Bras. de Música, vol.IV, fascs. 1°/2°)

SERAFIM LEITE, História da Companhia de Jesús no Brasil (2° volume)

EDUARDO PRADO, L'art au Brésil en 1882

ANIBAL MATTOS, Arte colonial brasileira

V. CERNICCHIARO, Storia della musica nel Brasile

ROQUETTE PINTO, Rondônia

MÁRIO DE ANDRADE, Compêndio de História da Música

MONTEIRO DO AMARAL, Memória sobre usos e costumes de índios guaranís, caiuás e botocudos (in "Rev. do Inst. Histórico vol. 63, segunda parte)

FERNÃO CARDIM, Tratados da terra e gentes do Brasil

HANS STADEN, Viagem ao Brasil

PEREIRA DA COSTA, Folclore Pernambucano

SPIX & MARTIUS, Viagem pelo Brasil (3 volumes)

N. BADARIOTTI, Exploração no Norte de Mato Grosso

E. DELEAU, Le sentiment musical chez les sauvages (in "Rev. de Antropologia n. 1)

MARIZA LYRA, Brasil sonoro

RENATO ALMEIDA, História da música brasileira

L. H. CORRÊA DE AZEVEDO, Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros

CPFPA
57

ANEXO 1.8

Caricatura em jornal sobre a guerra, 1914



ANEXO 1.9

Caricatura em jornal sobre a guerra, 1914



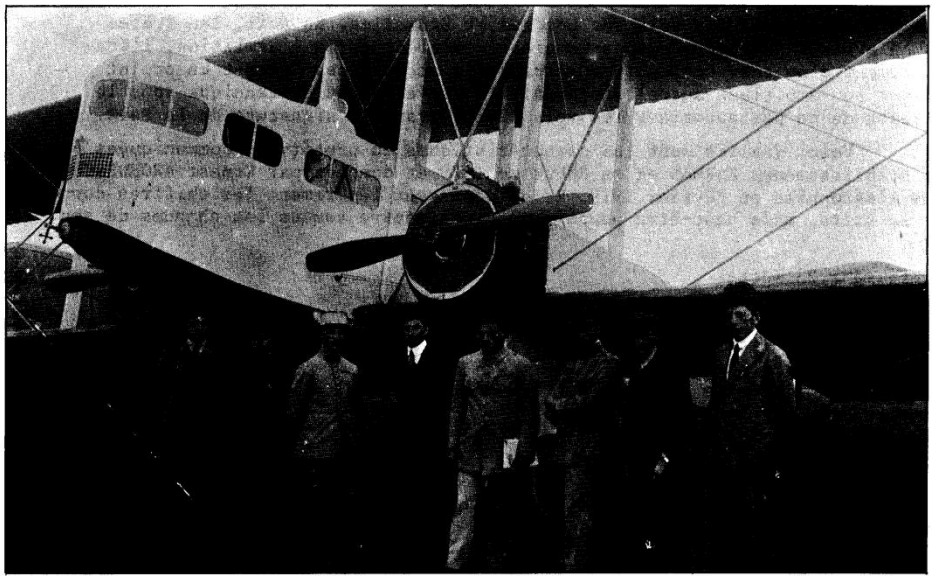
ANEXO 1.10

Foto do interior do aerobus Goliath



Decoração do interior do Aerobus Goliath.

Fotos (2) do Goliath



Tripulação do Goliath: Linha Paris - Dakar



05/08/1920: Chegada de Londres.

ANEXO 1.11



ANEXO 1.12

January 31, 1942

Dr. Fernando Saboya
Secretary, Brazilian Embassy
Washington, D. C.

Dear Sir:

This is to inform you that we have arranged, through Prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, to lend our recording equipment to the National School of Music of the University of Brazil, for the purpose of recording folk music in Brazil. The recordings will be in charge of Prof. Corrêa de Azevedo, professor of national folklore at the University of Brazil and for the past six months consultant in the Music Division of the Pan American Union in Washington. One copy of each record made will be retained by the National School of Music in Rio de Janeiro for its archives, and another copy will be sent to the Library of Congress in Washington.

We are sending to Prof. Corrêa de Azevedo, for delivery to the National School of Music, the following material:

1 Model K recorder	1 brush
1 dynamic microphone	1 level
1 microphone stand	100 glass records
1 A.C. extension	100 aluminum records
1 earphones	3 sapphire needles
2 packages playback needles	

This material is being packed in three boxes and will be shipped on the boat on which Prof. Corrêa de Azevedo is sailing, namely, the S.S. Cantuaria, leaving New York (Pier 7) on February 4, 1942, and arriving at Rio de Janeiro approximately on February 28, 1942.

As this equipment is being loaned to the National School of Music as a public service, and as it will eventually be returned to the Library of Congress, it is requested that the above-mentioned material be exempted from customs duty in Brazil.

Your attention in this matter will be greatly appreciated.

Sincerely yours,

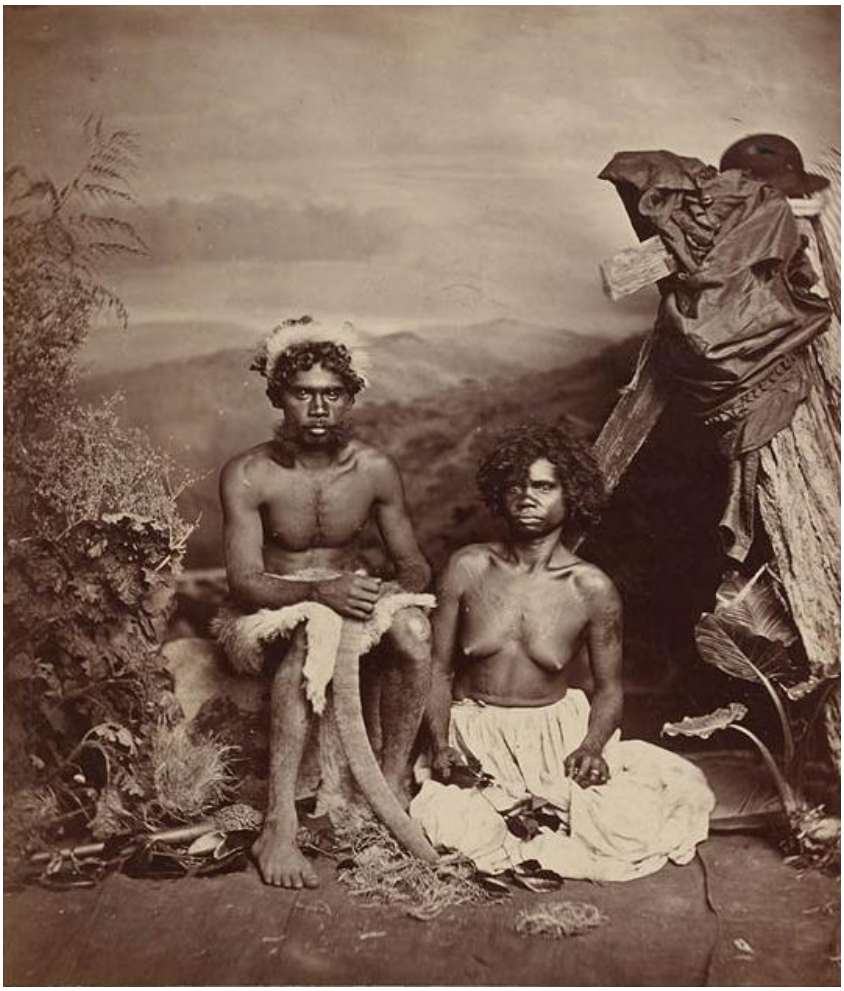
Harold Spivacke
Chief, Division of Music

ANEXO 2.1



Black Gin and Child

ANEXO 2.2



ANEXO 2.3

Rio de janeiro, 2 de abril, 1943
Snr. Diretor da Escola Nacional de Música.

No início do ano letivo de 1941, informando o requerimento de um candidato a aluno ouvinte da minha classe de Folclore Nacional, tive a ocasião de chamar a atenção de v.s. Snr. Diretor, para as restrições sucessivas impostas aos que desejam freqüentar essa classe; restrições essas que reduziram a 2 (dois) os alunos nela matriculados em 1941, a 1 (um) a "turma" de 1942, e que no corrente ano poderiam ter fechado as portas de minha classe, não fosse a inscrição de uma antiga aluna em vias de completar o currículo exigido para o Diploma Universitário (essa informação tivera hontem, do Snr. Secretário; até a véspera permanecia em branco a relação dos alunos da classe de Folclore Nacional para o corrente ano letivo)

Todos os anos têm sido despachados desfavoravelmente diversos requerimentos de alunos desejosos de se inscreverem em minha classe; ou tem sido outros candidatos desencorajados de fazer tal requerimento, em face das disposições vigentes. Como disse naquela citada informação, Snr. Diretor, "para minha comodidade pessoal seria preferível calar essa situação, que me proporciona lazeres para o prosseguimento de trabalhos e estudos de meu exclusivo interesse; mas o decoro da cátedra de que estou investido obriga-me respeitosamente a discordar de uma orientação ao que considero lesiva da cultura e que tranca as portas de classes vazias a alunos que desejam cursá-las e que para isso estão habilitados pelo conjunto de seus estudos musicais". Venho pois, mais uma vez, expor a v.s., afim de que se digne transmiti-lo ao Conselho Técnico e Administrativo desta Escola, o meu ponto de vista nesta questão. Faço-o para salvaguardar minha responsabilidade, para que não se possa dizer, de futuro, que calei minhas opiniões e que deixei passar sem protesto um estado de coisas com o qual não posso estar de acordo.

Permita-me v.s. recapitular a situação: a classe de Folclore Nacional, de acordo com a legislação vigente, é obrigatória para os alunos do Curso Superior de Composição e Regência; em 1939, ano que tive a honra de inaugurar essa classe, por sugestão minha,

além dos alunos cuja freqüência era obrigatória, foram admitidos, qualquer outros estudantes dos Cursos Superiores de canto ou instrumentos que desejassem completar, com os conhecimentos de Folclore Nacional nela ministrados, a sua cultura geral e especializada; em 1940, entretanto o C.T.A. decidiu que somente aos alunos do Curso de Composição e Regência seria facultada a matrícula na classe de Folclore Nacional; e em 1941 restringiu ainda mais as condições de matrícula, decidindo que dos alunos de Composição e Regência, somente os que estivessem dentro do regime universitário, isto é, de posse de certificado de conclusão de curso secundário, tivessem acesso à referida classe.

Ora, Snr. Diretor perece-me que essas restrições seriam perfeitamente compreensíveis se se tratasse de uma classe tão freqüentada que o excesso de alunos resultasse em prejuízo para aqueles para os quais ela era compulsória. Mas no caso contrário, nós que nesta Escola, executando nossas tarefas funcionais, somos uma parte do Estado, agindo pelo Estado no que se refere à faina educacional de competência desta Escola, teremos o direito de cercear a esse ponto o desejo de instruir-se que manifestam nossos alunos? Num país cujo problema primacial é o da cultura, não será demasiada a responsabilidade de quem indefere requerimentos solicitando matrícula em classes cujo professor, pago pelo Estado, senta-se em frente a bancos vazios?

São essas considerações, Snr. Diretor, que peço a v.s. levar ao conhecimento do C.T.A. desta Escola. O regimen que pleiteio para a classe de Folclore Nacional, pela qual sou responsável é o da matrícula para qualquer aluno do Curso Superior desta Escola, ou para qualquer ex-aluno que nela tenha concluído o Curso Superior.

De v.s. muito respeitosamente

ANEXO 3.1

May 4, 1942

Dr. Luis Heitor
Division of Music
University of Brazil
Rio de Janeiro, Brazil

Dear Luis:

We are delighted to hear about you and Violetta having had a safe voyage and that you arrived in good health and spirits. I only wish that Elizabeth and I could have gone along with you to Brazil to have gotten better acquainted with your country. We agree that if Brazilians are only half as charming as yourself and your friends, it must be a marvelous country.

Luis, it would be a matter of great interest to me and to the Library if it would be possible for you to make an occasional report on the progress of your field work in Brazil. These need not necessarily go into detail but it would be quite useful for this office to have information on hand as to the progress of the work. It would be a great pleasure to receive such reports and if it is more convenient for them to be made in Portuguese, they can be easily translated. It is quite possible too for them to be completely confidential if that should prove necessary. Personally I should like very much to hear how things are going and don't fail to get in touch with us if you have any serious problems in which we can assist you.

My kindest and warmest regards to both you and Violetta.

Sincerely yours,

Alan Lomax
Assistant in Charge
Archive of American Folk Song

AL:CB

ANEXO 3.2

RECORDING OF BRAZILIAN FOLK SONGS FOR THE LIBRARY OF CONGRESS

Expenses from February 4 to August 2, 1942:

Extra baggage paid for the recording machine and 2 boxes with records, from New York to Rio de Janeiro.....	150$000
Per diem for the travel of Luiz Heitor Corrêa de Azevedo and Eurico Nogueira França to Goiaz; left Rio de Janeiro Juin 14, at 7 a. m.; returned July 1, at 7 p. m. (30$000 per diem for each).....	1:065$000
	1:215$000

COPIA

[CPFMD 41

ANEXO 3.3

January 31, 1942

Dr. Fernando Saboya
Secretary, Brazilian Embassy
Washington, D. C.

Dear Sir:

This is to inform you that we have arranged, through Prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, to lend our recording equipment to the National School of Music of the University of Brazil, for the purpose of recording folk music in Brazil. The recordings will be in charge of Prof. Corrêa de Azevedo, professor of national folklore at the University of Brazil and for the past six months consultant in the Music Division of the Pan American Union in Washington. One copy of each record made will be retained by the National School of Music in Rio de Janeiro for its archives, and another copy will be sent to the Library of Congress in Washington.

We are sending to Prof. Corrêa de Azevedo, for delivery to the National School of Music, the following material:

1 Model K recorder	1 brush
1 dynamic microphone	1 level
1 microphone stand	100 glass records
1 A.C. extension	100 aluminum records
1 earphones	3 sapphire needles
2 packages playback needles	

This material is being packed in three boxes and will be shipped on the boat on which Prof. Corrêa de Azevedo is sailing, namely, the S.S. Cantuaria, leaving New York (Pier 7) on February 4, 1942, and arriving at Rio de Janeiro approximately on February 28, 1942.

As this equipment is being loaned to the National School of Music as a public service, and as it will eventually be returned to the Library of Congress, it is requested that the above-mentioned material be exempted from customs duty in Brazil.

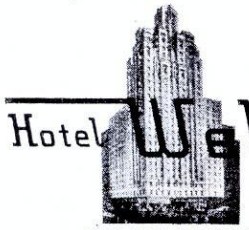
Your attention in this matter will be greatly appreciated.

Sincerely yours,

Harold Spivacke
Chief, Division of Music

HS/fg

ANEXO 3.4



Hotel Wellington
UNDER KNOTT MANAGEMENT
CIRCLE 7-3900

SEVENTH AVENUE
FIFTY-FIFTH AND FIFTY-SIXTH STREETS
NEW YORK, N.Y.

Fevereiro 2, 1942

Dr. Gilbert Chase
Music Division
Library of Congress
Washington, D. C.

Prezado amigo:

Escrevo-lhe esta carta para que lembre ao Dr. Spivacke diversas providencias ligadas à remessa do material de gravação que levo comigo.

1 - Peço comunicar ao Lomax e Wiesner que me entendí com ~~ø~~ a empreza de transportes Davidson e está tudo em ordem quanto ao embarque dos volumes.

2 - É extremamente importante que a Library se entenda, na Embaixada Brasileira, com o 2º Secretario dr. Fernando Saboya, que está ao par do negócio, e providenciará quanto aos documentos necessários para evitar complicações com Alfândega, no Rio. O dr. Spivacke deve mandar uma carta a ele, dizendo do que se trata, que esse material vai cedido pela Library à Escola Nacional de Musica da Universidade do Brasil para a coleta de cantos populares, ficando na Escola uma copia dos discos, e vindo outra para cá, comunicando que ~~ø~~ eu levo comigo, pelo vapor "Cantuaria", do Lloyd Brasileiro, que sai de New York a 4 de Fevereiro, a) uma máquina gravadora, b) 200 discos virgens, e pedindo que esse material seja isento de direitos alfandegários no Brazil.

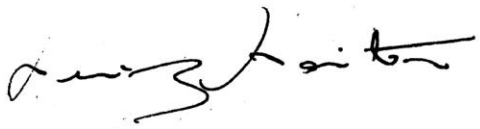
3 - Uma vez feita essa comunicação à Embaixada, ela oficiará ao Ministerio do Exterior, no Rio de Janeiro, a respeito. Será necessário pedir ao dr. Fernando Saboya, uma cópia desse Ofício, ou pelo menos o seu número e data, e comunicá-los a mim, afim de que eu apresse o andamento desse processo, no Rio.

4 -mPeça tambem ao dr. Spivacke que não deixe de escrever (em inglês, mesmo) ao Diretor da Escola Nacional de Musica da Universidade do Brasil (prof. Antonio de

CONVENIENT TO ALL CENTERS

Sá Pereira) e ao Ministro da Educação e Saude (dr. Gustavo Capanema), comunicando a missão de que vou incumbido, e pedindo facilidades para o meu trabalho. Seria um grande obséquio enviar-me cópias dessas cartas, ou então fazer-me portador das mesmas (prefiro a 1ª alternativa). Os termos dessas cartas, como os da que deve ser dirigida ao dr. Fernando Saboya, são os que deixei no memorandum em seu poder.

Queira aceitar, prezado amigo, o mais cordial abraço do



ANEXO 3.5

M. E. S. ; U. B. – ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA

COPIA - Oficio nº 249 de 15 de Maio de 1942- ESCOLA NACIONAL DE MUSICA da Universidade do Brasil.- Exmº Snr. Ministro das Relações Exteriores- Havendo V.Excia., pelo C/128/542.6(22) de 25 de Fevereiro do corrente ano, solicitado ao Exmº Snr. Ministro da Fazenda isenção temporária de direitos alfandegários para uma maquina gravadora e dois caixotes contendo discos virgens, vedidos pela Library of Congress, de Washington,D.C., à Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil e consignados ao prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que recentemente viajou dos Estados Unidos, e trouxe o citado material em sua bagagem, peço vénia para ponderar a V.Excia., o seguinte:-1) Metade dos discos destina-se a permanência definitiva no Brasil, pois de acôrdo com o estabelecido entre a Library of Congress e o Prof.Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, será gravada uma dupla coleção, uma para ser enviada àquela instituição do governo norte americano, outra para ser conservada na Escola Nacional de Música;- 2) Embora a màquina gravadora seja cedida a titulo precário à Escola Nacional de Música,não poderá permanecer no Brasil menos de 18 mezes ou 2 anos para os fins de colheita folclórica cientifica a que se destina;- Rogo pois a V.Excia. queira, em aditamento ao processo originado pelo citado oficio de V.Excia.ao Exmº Snr. Ministro da Fazenda,solicitar isenção permanente de direitos alfandegários para o material de gravação em questão.-Reitero a V.Excia. os meus protestos de elevado apreço e distinta consideração.(a)Agnello G. Vianna França- Diretor substituto.

[CPFC 22

ANEXO 3.6

M E M O R I A L

apresentado a S. Excia. o Dr. Gustavo Capanema

pelo Professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

2 explicações

Exmo. Snr. Ministro

Em Janeiro do corrente ano, achando-me em Washington, onde por seis mezes servi como Consultor à Divisão de Música da União Pan Americana, tive a felicidade de ultimar com os snrs. Allan Lomax e Dr. Harold Spivacke, respectivamente Chefe dos "Archives of American Folk Song" e Diretor da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso, os arranjos para um Projeto de coleta de música folclórica brasileira, a ser por mim empreendida, com aparelhamento e em discos fornecidos pela Biblioteca do Congresso, por conta da qual correriam todas as despesas relativas à execução desse Projeto. De todos os documentos obtidos seriam conservadas cópias na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, gravadas em discos para tal fim destinados pela instituição promotora dessa coleta.

As bases do entendimento por mim estabelecido com a Biblioteca do Congresso são as que constam do Anexo nº 1. Apenas o período de execução desse trabalho de coleta folclórica ficou alterado, de uma parte devido às dificuldades surgidas para obter o desembaraço alfandegário do material de gravação por mim trazido dos Estados Unidos; de outra pelo retardamento do processo de abertura de um crédito de Cr$ 20.000,00 (vinte mil cruzeiros), posto à minha disposição pela Biblioteca do Congresso na Embaixada Americana desta cidade.

CPFC 24

A primeira fase do meu trabalho de coleta foi executada no Estado de Goiaz, em Junho do corrente ano, durante a reunião, em Goiânia, do Oitavo Congresso Brasileiro de Educação. Dela resultaram 18 (dezoito) discos, que estão sendo expedidos para os Estados Unidos, depois de devidamente copiados nos laboratórios do Instituto Nacional do Cinema Educativo.

A segunda fase, que é a mais importante, será executada nos próximos mezes de Janeiro e Fevereiro, no Estado do Ceará.

Em Fevereiro do corrente ano (1942) - soube-o por uma notícis divulgada na imprensa por esse Ministério - V. Excia. recebeu do snr. Luther H. Evans, Diretor da Biblioteca do Congresso, uma carta comunicando a missão que me fora confiada e formulando um apelo a V. Excia. "no sentido de tudo facilitar para o completo exito" da mesma.

Animado pela boa acolhida que certamente teve esse apelo, venho, agora, à presença de V. Excia. expor quais as medidas que, a meu ver, poderiam facilitar o desempenho da segunda faze do Projeto de coleta folclórica de que estou incumbido e solicitar a V. Excia. que considere a possibilidade de prestar-me o auxílio que nas mesmas se contem.

1º) Obter da NAB (Navegação Aérea Brasileira S. A.) o abatimento concedido às passagens requisitadas oficialmente para: 1 ida Rio-Fortaleza, destinada a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; e 2 voltas Fortaleza-Rio, destinadas a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Eurico Nogueira França. O snr. Eurico Nogueira França viaja como meu auxiliar e no percurso de ida seguirá por via terrestre (Rio-Pirapora-Joazeiro-Petrolina-Crato-Fortaleza) afim de conduzir os maquinismos e caixas de discos destinados à gravação. As referidas passagens serão pagas por mim, à boca do cofre, nos escritórios daquela companhia de navegação aerea.

2º) Fornecer uma carta recomendando-me, e ao snr. Eurico Nogueira França, às autoridades municipais dos Estados que tivermos de percorrer, afim de que possamos encontrar, em todos os municípios onde formos levados pelo nosso trabalho, a boa vontade dos dirigentes locais e facilidades para o bom desempenho de nossa incumbência.

3º) Comunicar os objetivos de nossa viagem ao Governo do Estado do Ceará, afim de que esse nos dispense a assistência moral que for necessária.

CPFC
25

Terminando, Snr. Ministro, passo às mãos de V. Excia., juntamente com as cópias das "Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira" organizadas pelo snr. Allan Lomax (anexo nº 2) e pelo signatário deste Memorial (anexo nº 3), o Projeto para a organização de um Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (anexo nº 4), Projeto esse já submetido à apreciação do Snr. Diretor dessa Escola, de quem mereceu pleno apoio e a promessa de tudo fazer para que entre oportunamente em execução.

De V. Excia. com a maior consideração

CPFC
26

ANEXO 3.7

February 3, 1942

Dr. Gustavo Capanema,
Minister of Education and Public Health,
Rio de Janeiro,
United States of Brazil.

Dear Sir:

I have the honor to inform you that Professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, professor of national folklore in the National School of Music of the University of Brazil, has been entrusted with the recording of Brazilian folk music for the Archive of American Folk Song in the Library of Congress.

The Library of Congress has delivered to Professor Corrêa de Azevedo the necessary equipment and material for recording in the field, and the arrangement is that one copy of each record made will remain in the archives of the National School of Music in Rio de Janeiro, for use in connection with the course in National Folklore.

As this project has been conceived as a public service for the mutual benefit of our respective countries, and as its results will promote the study and knowledge of Brazilian folklore both at home and abroad, I take the liberty of requesting that whatever facilities are in your power may be extended to Professor Corrêa de Azevedo in the accomplishment of his mission.

The Brazilian Embassy in Washington has likewise been informed of this project.

Respectfully yours,

Luther H. Evans,
Acting Librarian of Congress

GC/gs

ANEXO 3.8

February 3, 1942

Prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo
Hotel Wellington
Seventh Avenue & 55th Street
New York City, New York

Dear friend:

This is to wish you and your wife "bon voyage", and to let you know that I have received your letter of February 2, and that all necessary steps in connection with your recording project have been taken in accordance with your instructions.

It has been a real pleasure to know you and I certainly look forward to our next meeting, here or in Rio.

Please give my best regards to your wife.

Cordially yours,

Gilbert Chase

GC/gs

AIR MAIL
SPECIAL DELIVERY

ANEXO 3.9

L. H. CORRÊA DE AZEVEDO
RUA DOS PARECIS, 8 (COSME VELHO)
RIO DE JANEIRO

May 11, 1942

Dr. Harold Spivacke
Music Division
Library of Congress
Washington, D. C., U. S. A.

My dear Dr. Spivacke

You must be surprised with the complete lack of news, from my part. But at least I have sent to you some messages in my last letters to Charles Seeger. I suppose he has told you something about. I miss too some words from you, about our recording affair, because from La Guayra, on the 13th February, I mailed a letter to Lomax, saying that I could not find the microphone of the recording machine, in the box where it was. Did he receive that letter?

I am writing to you only now, because till the first days of May the business of delivering the recording material from our Coustom House was not finished. And it is not yet!... I have a permission to take this material out of the Coustom House, but only temporarily; and by temporarily the people there mean by three months. I cannot accept this solution. I cannot have the records temporarily in Brasil, because in accord with our understanding half of these records are to stay in our Folklore Archives. I must get a permanent delivery, and not a temporary one. I am sure that we whall arrive to obtain it; but it is matter for some weeks more...

In these conditions I could not yet start the collects. My present projects are to record something in Rio, among the people of the army and navy corps, and in Juin to go to the central part of the country, where some Folkloric Festivals will take part, to celebrate the inauguration of Goiania, the new capital of the State of Goiás. We have three days, in railroad, from Rio to Goiania, but it will not be too expensive, because in this special opportunity, the railroads will give a great reduction in the thickets sold to people that is going to atted the Goiania Festivals and meettings. The program of the Folkloric Festival seems very important and interesting.

For the others projects we have considered, in Washington (recording trips to Minas Gerais and the Northeast) I must wait your instructions. We shall not can do that without resources. I joins, here, a copy of the project I have prepared, as well as the instructions I have to give to my assistants (some of these instructions were suggested by Lomax; others by myself).

I hope to have some words from you soon. And I am, my dear Dr. Spivacke, your very sincerely

Luiz Heitor

ANEXO 3.10

PROJECT OF RECORDING IN BRAZIL

We needs

1 Recording machine with microphones
1 Transformator
1 Generator to work where there is no eletricity
200 Records
10 Recording needles
1 Equipement to repeat sections of records in order to transcribe them

The collections will be made under the auspices of the National School of Music of the University of Brasil. The travell will be planed with the help of Mario de Andrade (general adviser), Artur Ramos (negro music) and Luis da Camara Cascudo (caboclo music). We shall stay in touch with the National Museum of Rio de Janeiro, National Institute of Educational Movies, Public Municipal Archives of Records, of Sao Paulo, and Society of Ethnography and Folklore of Sao Paulo. Most probably a technician to handle the record machine will be furnished by one of those entities. Copies of every record must stay in the Archives of Folklore of the National School of Music. They can be copied ########## either in Rio or in Washington.

We will send two people: a technician to handle the machine and an expert to conduct the collects. The music will be collected in April, Mai and Juin 1942.

APRIL - 20 days - States of Rio de Janeiro and Minas Gerais - Negro music

MAI & JUIN - 40 days @ Northeast - Caboclo music

2 People - $2.50 por day each - 60 days..... (this includes hotels and meals)	$300.00
TRAVELS (including railroads, carrs rented to travel in the Sertao; transportation by plane round trip Rio to Natal).....	500.00
Tips to folks.....	200.00
Arrangement and shipment of the records.....	100.00
A Secretary, in Rio, for 4 months, to help me in the organization.....	300.00
My trip to the Northeast (Juin 20 to 30) - Per day $2.50.....	25.00
" " " " " " " " - Transportation.....	125.00
	$1.450.00

In the future, if we are successful, most of these expenses can be suported by the Brasilian Government, through the Archives of Folklore of the National School of Music.

Washington, D. C., January 22, 1942

L. H. Correa de Azevedo

1.450.00
270.00

CPFMD
46

ANEXO 3.11

Phone: 25-2672

RECORDING OF BRAZILIAN FOLK SONGS FOR THE LIBRARY OF CONGRESS

Expenses from August 18 till September 28, 1942:

Porter to take the recording machine and 2 boxes with records from the Custom House to the National School of Music.... (Doc. 1)	20$000
Duties paid for a microphone received as Parcel Post..... (Doc. 2)	24$800
Manoel Rodrigues Alvarez, for helping the delivery of the recording machine and 2 boxes with records through the Customs..... (Doc. 3)	30$000
R.C.A. Victor Brasileira Inc. for repairs in the recording machine.....	245$000
	319$800

COPIA

CPFMD 42

ANEXO 3.12

September 15, 1942

Mr. William L. Schurz
Assistant Chief
Division of Cultural Relations
Department of State
Washington, D. C.

Dear Mr. Schurz:

We have just received a letter from Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, who is recording folk music for us in Brazil, informing us that the difficulty with the Brazilian Customs in connection with the duties on the recording equipment has now been cleared up.

Following our recent telephone conversation on the subject, therefore, I am glad to inform you that it will not be necessary for the Department of State to take any action in this matter.

Sincerely yours,

Gilbert Chase
Assistant for Latin American Music

GC
fg

ANEXO 3.13

CÓPIA. Rio de Janeiro, 13 de Abril de 1943. Snr. James B. Watson. Rua General Jardim 876 (Higienópolis). São Paulo. Prezado Snr. Watson: Respondo à sua carta de 3 do corrente, relativa à cessão do gravador "Presto" da Library of Congress que se encontra em meu poder. Já tinha tido conhecimento, por cartas do Dr. Harold Spivacke, e já lhe havia declarado, desde os últimos mezes do ano passado, que não teria impedimentos para fazer esse emprestimo, na parte referente à máquina gravadora. Quanto aos discos, disse ao Dr. Spivacke que já se achava esgotado o "stock" em meu poder. Entretanto, como posteriormente o Dr. Spivacke escreveu-me dizendo que ia enviar-me novo lote de discos, disse-lhe, em resposta, que nesse caso poderia ceder ao snr. os que necessitasse. Mantenho o que disse ao Dr. Spivacke, em fins do ano passado, muito embora eu pensasse, então, que o Snr. necessitava do gravador para os mezes imediatos, durante os quais eu mesmo estive no Norte do País, com outro gravador, procedendo a pesquisas de carater folclórico. Tambem ignorava que o seu destino seria o interior de Mato-Grosso, para estudo de suas populações primitivas; julguei que se tratava meramente de gravações de índole folclórica em São Paulo. Na verdade eu mesmo estava contando utilizar esse gravador no próximo mez de Julho, quando durante as férias da Universidade, conto percorrer qualquer zona mais próxima, para obter discos de folclore (a experiência de minha excursão ao Norte me ensinou que é sempre mais prudente viajar com 2 gravadores, um regulado para corrente de 50 ciclos e outro para 60 ciclos); e tenho medo que as duras condições de uma expedição como a que o Snr. está projetando não sejam bem suportadas por aparelhos tão delicados como são esses gravadores. Não obstante, como já afirmei, estou disposto a manter o que prometí ao dr. Spivacke, e entregar ao snr. não só a máquina gravadora como discos, uma vez que o snr. esteja para isso definitivamente autorizado pela Library Administration. Uma vez feita esta afirmação, desejo que o Snr. não considere má vontade de minha parte as considerações que passo a fazer. Na verdade parece-me difícil a utilização de um gravador elétrico, como o que o snr. pretende obter, em viagem como a que vai a empreender. Chamo apenas a sua atenção para algumas dificuldades; mas não ponho objeções ao seu empréstimo. MÁQUINA GRAVADORA - É um aparelho pesado (mais de 50 quilos), necessitando ser transportado com delicadeza, devido às válvulas e filtros elétricos que tem em seu interior. Quando viajei para o Brasil, o pessoal da Library recomendou-me que trouxesse o gravador comigo, no camarote do navio, em vez de deixá-lo no porão. Exige para funcionar corrente de 120 volts e 60 ciclos. Não pode funcionar com baterias, pois a rotação do prato exige muito mais força do que a que pode ser obtida com esse recurso. Para fazer funcionar esse gravador em lugares onde não haja corrente elétrica adequada (CA, 120 volts, 60 ciclos), o snr. deverá utilizar-se de um gerador elétrico capaz de produzir corrente com essas especificações. Alem do peso do gravador, pois, deverá levar, tambem, um gerador elétrico ainda mais pesado, e reserva de gazolina para seu funcionamento. Com o gravador, alem de ter cuidado com os solavancos naturais dos maus caminhos, será preciso, tambem, especiais cuidados para preservá-lo da humidade, pois a caixa em que está acondicionado não foi preparada para esses tests excepcionais de resistência. Para citar-lhe um exemplo direi que em 1942 estive em Goiânia e por causa do transporte do gravador, em caminhão, de Leopoldo Bulhões a Goiânia, numa estrada que evidentemente não é uma Highway, mas que deve ser muito melhor do que as que o Snr. irá percorrer em Mato-Grosso, chegamos àquela cidade com uma válvula inutilizada. DISCOS - Só poderei dispor, até o máximo de 100, de discos de base de vidro, que tambem é muito arriscado transportar em viagens dessa ordem. O acondicionamento que exigem, para não quebrar, torna-os carga volumosa e pesada. Tenho-os em quatro caixotes de uns 15 quilos cada um, e formato maior do que as latas em que habitualmente são acondicionados os discos de base de aluminium. OUTROS EQUIPAMENTOS - Não tenho agulhas de gravação para fornecer ao snr., pois a Library of Congress não me enviou tais acessórios. Temos trabalhado com agulhas de propriedade da Escola Nacional de Música. Tambem não tenho gerador elétrico para fornecer-lhe. Peço-lhe mais uma vez, caro Snr. Watson, que não considere essas minhas observações como argumentos contra o seu projeto ou objeções ao mesmo. Na realidade, porém, considero difícil a utilização de um aparelhamento elétrico tão complicado em expedições como a que o Snr. vai realizar. Muito cordialmente seu (a) Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

ANEXO 3.14

L. H. CORRÊA DE AZEVEDO
RUA DOS PARECÍS, 5 (COSME VELHO)
RIO DE JANEIRO

MUSIC DIVISION
MAR 1 8 1945
RECEIVED

Fevereiro 26, 1945.

LIBRARY OF CONGRESS
RECEIVED
MAR 15 1945
SECRETARY'S OFFICE
REFERENCE DEPARTMENT

THE LIBRARY OF CONGRESS
MAR 15 1945
REFERENCE DEPARTMENT
Music

Senhor B. A. Botkin
Archive of American Folk Song
Music Division
The Library of Congress
Washington, D. C.

Meu caro Botkin

Recebí, há poucos dias, sua carta de 8 do corrente, que passo a responder. O serviço de cópias dos 100 discos de Minas Gerais vai prosseguindo regularmente; já temos a metade copiada. A viagem ao Rio Grande do Sul, que parecia estar perfeitamente assegurada, em Dezembro, não poude ser realizada, por motivos estranhos à nossa vontade. É possivel, entretanto, que ainda tenhamos a oportunidade de empreendê-la, durante o ano.

Nosso aparelho de gravação portatil RCA é um modelo MI 12.702, para 240 ou 120 volts, 50 ou 60 ciclos, 105 watts, Serial P-3502. Foi adquirido pela Escola em 1941 e nos tem prestado bons serviços. Como terá ocasião de verificar é um aparelho inferior ao Presto modelo K da Library que tenho em meu poder; os resultados obtidos com discos gravados em um e outro são probantes. A sensibilidade dos microfones não tem comparação. Entretanto, como terminando a guerra, teremos possibilidade de adquirir novos equipamentos para a Escola, e como pela sua carta vejo que o gravador Presto da Library pode ser util em outra parte, a modalidade de combinação futura que preferimos é a seguinte: (1) trabalhar com equipamento da Escola, devolvendo à Library o Presto ora em nosso poder; (2) usar para as coleções a serem arquivadas na Escola, discos fornecidos pela mesma, e para as que serão enviadas à Library, discos vindos daí; (3) obter assistência financeira da Library para cobrir despesas de viagem, na base da combinação em vigor em 1942-1944.

Quanto à questão de serem originais ou cópias os discos para aí remetidos a situação é a seguinte: os discos da coleção de Goiaz (1 a 17), são cópias, porque quando empreendemos a viagem levamos discos de propriedade da Escola, uma vez que os da Library ainda não haviam chegado a nosso poder; mezes mais tarde é que as cópias foram feitas; mas essas cópias estão muito superiores aos originais, pois aquela foi nossa primeira experiencia e os discos originais, principalmente por questão de corte, ficaram muito longe de ser satisfatórios, tanto assim que, para nosso uso, tambem fizemos tirar outras cópias. Os discos da coleção do Ceará (18 a 93) são originais. Os da coleção de Minas Gerais (94 a 193) são cópias, pois os originais se acham em discos com base de vidro, que tenho medo de expedir para aí. A razão pela qual os originais estão em discos de vidro é que recebemos dois caixotes de discos idênticos da Libray, em 1943. Abrindo o pri-

L. H. CORRÊA DE AZEVEDO
RUA DOS PARECIS, 3 (COSME VELHO)
RIO DE JANEIRO

meiro verifiquei, com satisfação, que continha discos de aluminium. Pensando que o segundo tivesse o mesmo conteudo, despachei-o para Minas Gerais, sem abrí-lo, aproveitando o excelente acondicionamento que trazia. Qual não foi minha surpreza, desagradavel, ao retirar os discos, no interior, encontrando discos de vidro, em vez de aluminium! Felizmente, embora viajando com tão fragil carga, só tivemos um disco quebrado. Mas não tenho coragem de expedir para aí esses originais de vidro; sendo a considerar, tambem, que o acondicionamento exigido impediria a remessa pela mala diplomática da Embaixada, como fazemos habitualmente, a vista das restrições atuais da censura, que impedem a remessa de discos por via commum.

Quanto às imperfeições técnicas encontradas em nossos discos, tambem as reconhecemos e temos tentado corrigí-las. Posso assegurar que os 100 discos de Minas Gerais, do ponto de vista de gravação, estão muito superiores aos anteriores.

Não há repetição de documento em nenhum dos discos enviados; o que há é a extensão de certos documentos, principalmente "romances", que são as nossas "ballads", em forma narrativa, ocupando 3 e 4 faces de discos. Isso está indicado no catálogo que acompanhou os discos.

Hoje tivemos uma grande perda no Brasil, que nós todos sentimos vivamente: morreu, às últimas horas de hontem, repentinamente, em São Paulo, Mário de Andrade. Seus últimos grandes trabalhos de índole folclórica serão publicados este ano no Boletin Latino Americano de Música (estudo sobre Danças Dramáticas Brasileiras) e na Revista Brasileira de Música (estudo sobre o Lundú).

Quero 2 obséquios seus, meu caro Botkin: o 1º é obter cópia de 6 discos que anviamos para a Library e cujas cópias, arquivadas na Escola, estão em péssimas condições. Os discos são os seguintes: 33, 34, 35, 36, 37 e 38. Como compensação abriremos aquí um crédito de 6 discos para a Library, que nos comprometemos a enviar preenchidos com novos documentos. O 2º favor é o seguinte: recebí em 1943 a excelente "Bibliography of Latin American Folklore", de Gilbert Chase, publicação de enorme utilidade que emprestei a um estudante chileno que comparecia ao meu curso de Folclore. Crae dá-se que esse nosso amigo voltou para o seu país sem devolver-me o volume, com grave desfalque para a minha biblioteca. Seria possivel arranjar-me um outro exemplar dessa publicação? Ficar-lhe-ia muito grato se pudesse auxiliar-me nesses 2 pontos.

Recomende-me ao dr. Spivacke e receba o mais cordial abraço do

ANEXO 3.15

November 16, 1944

Dr. Luiz Heitor Correa de Azevedo
Rua dos Parecis 5, Cosme Velho
Rio de Janeiro, Brazil

Dear Luis Heitor:

I am writing you about several matters in connection with your recordings and your recent letters.

To date we have received 67 records. We cannot understand why the shipment which you were getting ready in January has not yet arrived, and we hope nothing has happened to it. We, too are interested in continuing the project, but if your records were all here, we should have a better idea of where and what to record next. Meanwhile, with a view to a new project, we should appreciate a statement from you as to your plans and prospects, including the approximate number of blanks And duplicates you will need.

It appears from the quality of the records that the Library of Congress recording equipment is in need of overhauling. Many of the records which contain very excellent material, and which we should like to press, do not, however, come up to the high technical standards required for our albums. As a matter of fact, we are most concerned now in making a selection of your Brazilian folk music to be included in our 1944 series of Folk Music of the Americas. This series is to be devoted entirely to the music of the other Americas, and we are most eager to have you represented. For this purpose we should like you to send us a list of records or parts of records which you recommend for inclusion in an album of five 12-inch records. Please select a variety of types and indicate alternative choices for each type so that we shall be sure to have a sufficient number of records that will meet our technical requirements. We shall also need the texts of songs and a brief note about each song and its performance for our printed leaflets.

We are glad to hear that the organization of your Center of Folklore Research is progressing and trust you will keep us informed of the latest developments. In this connection you may be interested to know that we have under way in Mexico and Guatemala a project for collecting the Indian music of those countries in cooperation with the Instituto Indigenista Interamericano, working through the Music Section of the Department of Fine Arts of the Ministry of Education in Mexico.

Looking forward to hearing from you, I am, with best wishes to you and your wife,

Sincerely yours,

B. A. Botkin
Assistant in Charge
Archive of American Folk Song

BAB/k

ANEXO 3.16

(58)

L. H. CORRÊA DE AZEVEDO
RUA DOS PEREIRAS, 5 (COSME VELHO)
RIO DE JANEIRO

Novembro 26, 1944.

LIBRARY OF CONGRESS
RECEIVED
DEC 7 - 1944
SECRETARY'S OFFICE
REFERENCE DEPARTMENT

THE LIBRARY OF CONGRESS
DEC 8 1944
REFERENCE DEPARTMENT
Music

RECEIVED
DEC 8 1944
MUSIC DIVISION

Senhor B. A. Botkin
Archive of American Folk Song
The Library of Congress
Washington, D. C.
U. S. A.

Prezado amigo Botkin

Tive hontem a satisfação de receber sua carta de 16 do corrente. Respondo hoje brevemente aos seus pontos principais.

Somente ha 1 mez, isto é, desde a segunda quinzena de Outubro, tenho Egídio de Castro e Silva trabalhando comigo, no Centro de Pesquisas Folclóricas. Isto me possibilita, agora, dar mais pronto andamento aos nossos projetos combinados. Várias vezes expús ao dr. Harold Spivacke as dificuldades em que me encontrava, trabalhando completamente só, e tendo de atender aos muitos compromissos de minha vida profissional.

É certo que até agora só foram expedidos para aí 67 discos. Os numerados 68 a 93 já estão copiados desde o começo do ano e serão entregues à Embaixada Americana por estes dias. Com eles ficará terminada a remessa dos que foram registrados no Estado do Ceará. Em minha carta de 31 de Maio do corrente ano, ao dr. Spivacke havia dito isso mesmo. Só que a designação de Egídio Castro e Silva, para trabalhar comigo, demorou muito mais do que pensava. Alem desses 93 discos, tenho mais 100 já gravados, mas que é preciso copiar.

Pela falta de requesitos de bôa técnica de gravação em discos já enviados não é responsavel o gravador "Presto" da Library of Congress que tenho comigo. Na verdade eu tenho gravado todo esse material não com o gravador "Presto" mas com uma máquina de qualidade muito inferior "RCA Victor", portatil, pertencente à Escola Nacional de Música. E isso porque o gravador "Presto" é para corrente com 60 ciclos, e em todos os lugares em que temos trabalhado, encontramos corrente de 50 ciclos. Só tenho 3 discos feitos com o gravador "Presto", em Belo Horizonte. No Brasil encontram-se ambos os tipos de corrente, e o gravador "RCA Victor", apesar de muito inferior, apresenta a vantagem de poder adaptar-se às duas, mediante substituição do cilindro que impulsiona o prato rotativo. Na realidade trabalhamos com o gravador "RCA", muitas vezes, em péssimas condições, produzindo ruidos parasitas que se encontram nos discos, etc.. Mas que fazer? Aliaz, sob esse ponto de vista de técnica de gravação, penso que os melhores discos são os últimos 100, da coleta em Minas Gerais, que ainda não foram enviados.

L. H. CORRÊA DE AZEVEDO
RUA DOS PAIÇÓIS, 5 (COSME VELHO)
RIO DE JANEIRO

Quanto à seleção de gravações para inclusão em um dos futuros albuns vou fazê-la, entre os 75 discos da coleção do Ceará. Infelizmente nenhum dos primeiros 18, tomados em Goiaz, se encontra, tecnicamente, em condições satisfatórias. E infelizmente, tambem, os 100 de Minas Gerais ainda não foram remetidos para aí, pois entre eles encontramos documentos muito curiosos e alguns, posso garantir-lhe, em bôas condições de gravação. Escrever-lhe-ei breve sobre este assunto. Quanto à tradução das letras e informações sobre os tipos de canções e sua execução, prefiro enviar depois da seleção definitiva, que o amigo poderia comunicar-me em carta.

Caso a Library esteja interessada em continuar nossa colaboração, julgo conveniente melhorar a situação do material à minha disposição, sendo enviado outro gravador, para 50 ciclos, ou um conversivel a ambos os tipos. Bem como seria interessante obter, tambem, um pequeno motor elétrico portatil, para ser usado em localidades sem corrente elétrica, ou com corrente contínua ou de péssima qualidade, como já nos tem sido dado encontrar tantas vezes. Poderiamos considerar, tambem, agora que as condições de transporte marítico se vão normalizando e tornando seguras, a possibilidade das cópias serem feitas em Washington, em vez de no Rio de Janeiro. Pois, como sabe, em nossa Escola não temos equipamento para tirar essas cópias. Somos obrigados a recorrer a outras entidades que possam fazê-las para nós; mas sujeitos aos vagares que nos impõe esse serviço emprestado, que é um obséquio que recebemos.

É possivel, porem não certo, que durante as próximas férias escolares (Janeiro e Fevereiro) vamos ao Estado do Rio Grande do Sul, afim de proceder lá a gravações. Esse é um projeto exclusivo nosso. Mas está claro que, com a maior satisfação fornecerei cópias desses discos à Library of Congress, tão pronto receba discos virgens para esse fim.

Há alguns mezes a Escola Nacional de Música foi consultada, pelo dr. Rex Crawford, da Embaixada Americana, sobre se desejaria receber um certo número de albuns de música folclórica confecionados pela Library of Congress, em troca de permutas. Está claro que a Escola respondeu afirmativamente, e citou este nosso projeto de coleta folclórica, bem como as publicações que tem sempre enviado à Library. Até hoje, porem, nada recebemos. Pode dizer-me alguma coisa a esse respeito? Estamos muito interessados em possuir esses albuns.

Sem mais outro assunto, por hoje, pedindo que me recomende ao dr. Spivacke, sou, muito cordialmente seu

Luiz Heitor

P. S. - Desculpe se lhe escrevo em português. Provavelmente não terá grande dificuldade em ler esta minha carta. E assim eu escrevo mais depressa em sem graves ofensas à gramática, ortografia, bom gosto, etc....

ANEXO 3.17

L. H. CORRÊA DE AZEVEDO
RUA DOS PARECIS, 5 (COSME VELHO)
RIO DE JANEIRO

Fevereiro 4, 1945.

LIBRARY OF CONGRESS
RECEIVED
FEB 13 1945
SECRETARY'S OFFICE

THE LIBRARY OF CONGRESS
FEB 15 1945
REFERENCE DEPARTMENT

Music

Senhor B. A. Botkin
Archive of American Folk Song
The Library of Congress
Washington, D. C.
U. S. A.

Prezado amigo Botkin

Escrevo, hoje, ainda em referência à sua de 16 de Novembro, a que já respondí a 26 desse mesmo mez. Depois disso tive ocasião de ultimar a remessa da coleção de discos gravados no Estado do Ceará, expedindo, por intermédio da Embaixada, os 25 que faltavam (numerados de 69 a 93). Se ainda não tiverem chegado, até à data de recepção desta carta, pouco depois deverão estar aí, pois foram enviados no começo do ano. Já começamos a copiar, tambem, a coleção de 100 discos referentes ao Estado de Minas Gerais, os primeiros dos quais deverão seguir para aí ainda esta semana. São numerados de 94 a 193; ainda não remetí à Library o catálogo dos mesmos, com as devidas indicações; vamos proceder, agora, à tradução do catálogo português e adaptação da numeração dos discos, para enviar o mesmo.

Ainda em referência à má qualidade de alguns discos das minhas coleções precedentemente enviadas, peço verificar que não estão todos assim. Houve avarias na máquina gravadora, que produziram ruidos parasitas, mas que depois foram reparadas, sendo os discos de numeração mais alta bastante bons, e melhores, ainda, os de Minas Gerais, que agora estão sendo enviados para aí.

Sem mais, pedindo que me recomende muito especialmente ao dr. Harold Spivacke, subscrevo-me, muito cordialmente

Luiz Botkin

P. S. - Lí, no "Musical Quarterly" uma apreciação sobre seu livro "A Treasury of American Folklore", que já encomendei para a Biblioteca da E. N. de Música. Luiz da Câmara Cascudo acaba de publicar um volume que tem alguma semelhança com o seu; trata-se da "Antologia do Folclore Brasileiro" (S. Paulo, Livraria Martins, 502 p.).

ANEXO 3.18

February 8, 1945

Dr. Luiz Heitor Correa de Azevedo
Rua dos Parecis 5, Cosme Velho
Rio de Janeiro, Brazil

Dear Luiz Heitor:

I was pleased to have your long letter, and hope you will excuse the delay in answering. It is good to hear that you have such excellent assistance at the Folklore Center. We look forward to receiving records 68 to 93 and the 100 which are still to be copied. If the project were not already closed, I should offer to have the duplicates made here. But unfortunately it is too late.

As to future projects, there are two possibilities: One is for you to continue to record with your RCA Victor machine, as you are doing in Rio Grande do Sul, and let us have copies, either to be made here or to be made by you in exchange for blank discs or for an equal number of duplicates of other recordings in our collection. The other is for us to supply you with a converter and recharger so that you can continue with our Presto on the same basis as the project just completed. I am not sure which of these alternatives would suit you better. Could you please tell us a little more about your RCA Victor machine -- model, age, condition, etc. -- so that we may know exactly how "inferior" it is? If, on the other hand, we were to send you converter and recharger with batteries, there would be some delay as our equipment is in need of repair. Another consideration, of course, is the fact that we might have to use the Presto somewhere else in South America, as we have no other machine available. So if you could get satisfactory results with your RCA Victor, perhaps by having it overhauled, that would release one more machine for our use. (In this connection, I might say that we are receiving many proposals for recording projects in South America.)

There are several points I meant to raise in connection with the records we have received. First, I assume that you are sending us originals and keeping the copies yourself, according to usual procedure. Secondly, we notice that the voice is often too close to the microphone, with the result that the accompaniment is too faint. There should be a better balance between voice and accompaniment. Sometimes there is blasting, due to cutting too deep, or there is too much bass. We suggest that you use earphones while recording; also, that the cut be tested by making sure that the thread is as fine as human hair. Finally, we should like to know why the same song is often found on both sides of a record. Is it continued or repeated? Please indicate which.

Dr. Luiz Heitor Correa de Azevedo, #2

We are very glad that you will undertake the selection of records for the proposed album. It is perfectly agreeable to us that you write the notes after the selections have been approved. Please let us know how many records you make in Rio Grande do Sul so that we can arrange to acquire copies.

We are sorry to hear of the delay in your receiving the 1942 albums from the State Department. Why not check with Dr. Rex Crawford again? Meanwhile, we are inquiring at this end.

Dr. Spivacke joins me in sending best wishes,

Sincerely yours,

B. A. Botkin
Chief, Archive of
American Folk Song

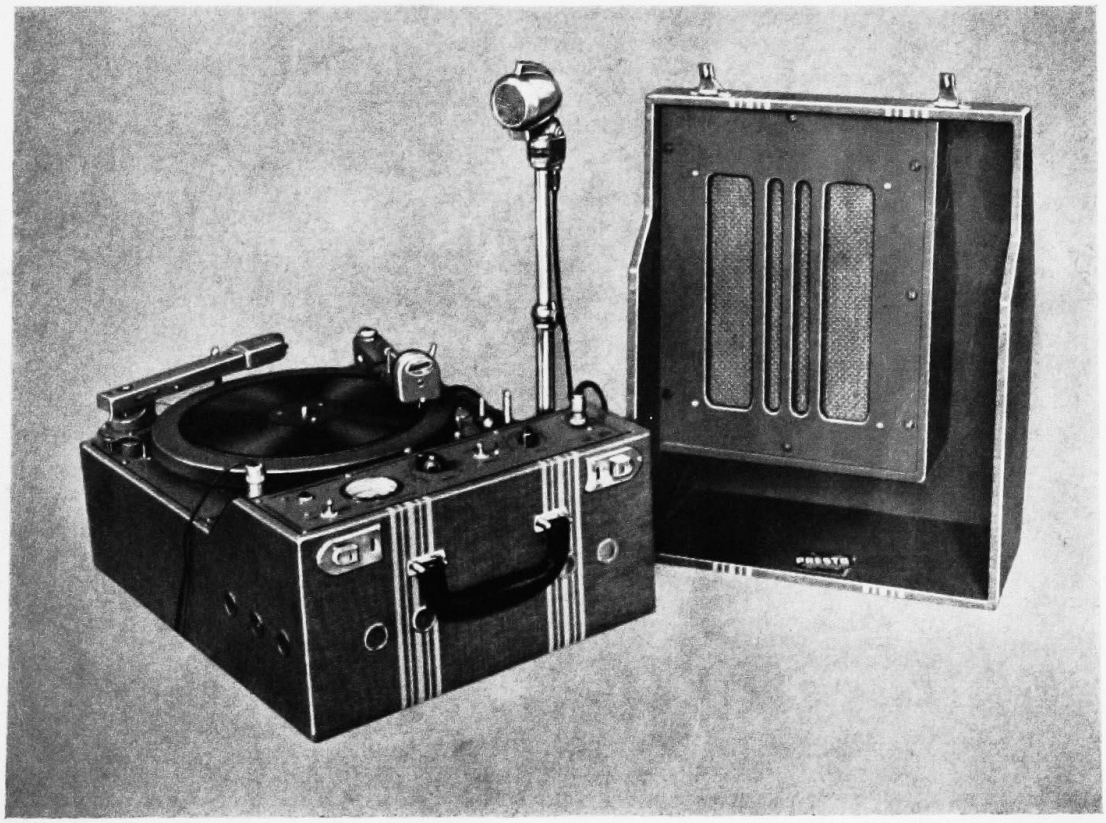
BAB/k

ANEXO 3.19

OPERATING INSTRUCTIONS

FOR THE

PRESTO
MODEL "K" RECORDER



PRESTO

RECORDING CORPORATION

242 West 55th St. New York, N. Y.

ANEXO 3.20

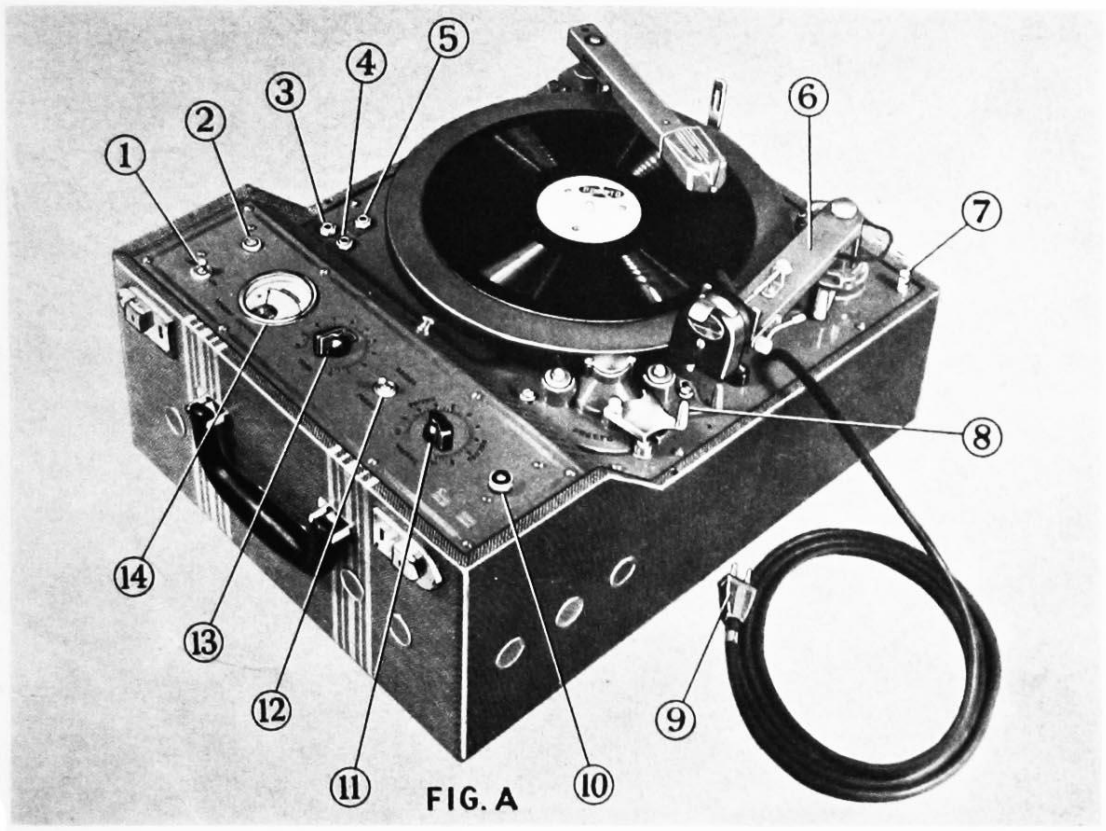


FIG. A

OPERATING INSTRUCTIONS

FOR THE

PRESTO

MODEL "K" RECORDER

READ CAREFULLY BEFORE ATTEMPTING TO OPERATE MACHINE

Unpacking

In removing the recorder from the carton, take care not to pierce the wrapping with a sharp instrument that might damage the finish of the case. The recorder will be found unlocked. The keys are in a small paper envelope attached to the inside of the cover. The cover may be removed if desired by swinging it all the way back.

Open the case and carefully remove the wrapping from the cutting mechanism and pickup. The recorder is shipped with the amplifier tubes in their sockets, ready for operation.

A roll of insulated wire, for the ground connection is inside the recorder case. The brass spindle (B2) is in an envelope, next to key envelope, inside the cover. It is used to collect the thread, which is cut from the surface of the disc, while recording. The microphone and stand are packed in three separate cartons. When assembling microphone stand make sure that the base and microphone are screwed on tightly to prevent metallic rattling while recording.

How to Set Up the Recorder for Operation

Connect a wire from the binding post (A7) to a water pipe or radiator. **This ground connection is essential for good results.** Screw the microphone plug to the receptable (A10) on the amplifier panel. Insert the loudspeaker plug into the receptacle (A4), marked SPEAKER. If headphones are to be used while recording, insert the headphone plug into receptacle (A3) marked MONITOR.

Insert a Presto cutting needle in the cutting head (B7) making sure that the flat side of the needle shank faces the cutting head set screw (B8).

ANEXO 3.21

Push the needle all the way in and tighten the set screw firmly.

Insert a Presto red shank playing needle in the pickup head (B1) and tighten the set screw.

Insert the power plug (A9) into a wall or lamp socket, **first making sure that your power supply is ALTERNATING CURRENT.** Plugging into a direct current outlet will damage the machine instantly. Throw the toggle switch (A1) to the on position. The red bulls-eye (A2) should light indicating that the amplifier is on.

How to Make a Record

Place a blank disc on the turntable, fitting the three holes over the pins near the center of the turntable. Fit the brass spindle (B2) over the turntable shaft. Set the switch (A12) in the "Record" position. Turn the tone control knob (A13) all the way to the right, pointing to zero. Speak into the microphone and at the same time turn the volume control knob (A11) slowly to the right until the hand on the meter (A14) starts to kick upscale. When the hand begins to kick up within the green section it indicates that you are using the proper amount of amplification for recording. Push the cutting head cam lever (B6) all the way back so that it points away from you. Pull the lever (B4) toward you as far as it will go and move the cutting arm (A6) so that the cutting needle will start about one quarter inch inside the edge of the record. Holding the cutting head in position, push the lever (B4) all the way back to lock the cutting arm in place. **After locking the cutting arm press it gently to the right and left to make certain that the gear and worm beneath the table are properly meshed.** Because these parts are fitted very closely it is sometimes necessary to snap them into mesh. Start the turntable by pushing the lever (A8) all the way back. This lever engages the motor pulley with the turntable rim and also turns the motor on. Pull the cutting head cam lever (B6) forward all the way to lower the cutting needle onto the disc. A fine thread will start to collect in a ring on the surface of the disc about one half inch from the cutting needle.

You are now recording and any sound impressed on the microphone will be recorded. While cutting the record it is necessary to sweep the thread toward the center of the turntable occasionally letting it wind up on the brass-spindle (B2). The thread may be guided toward the center by resting your fingers lightly on the surface of the disc. Do

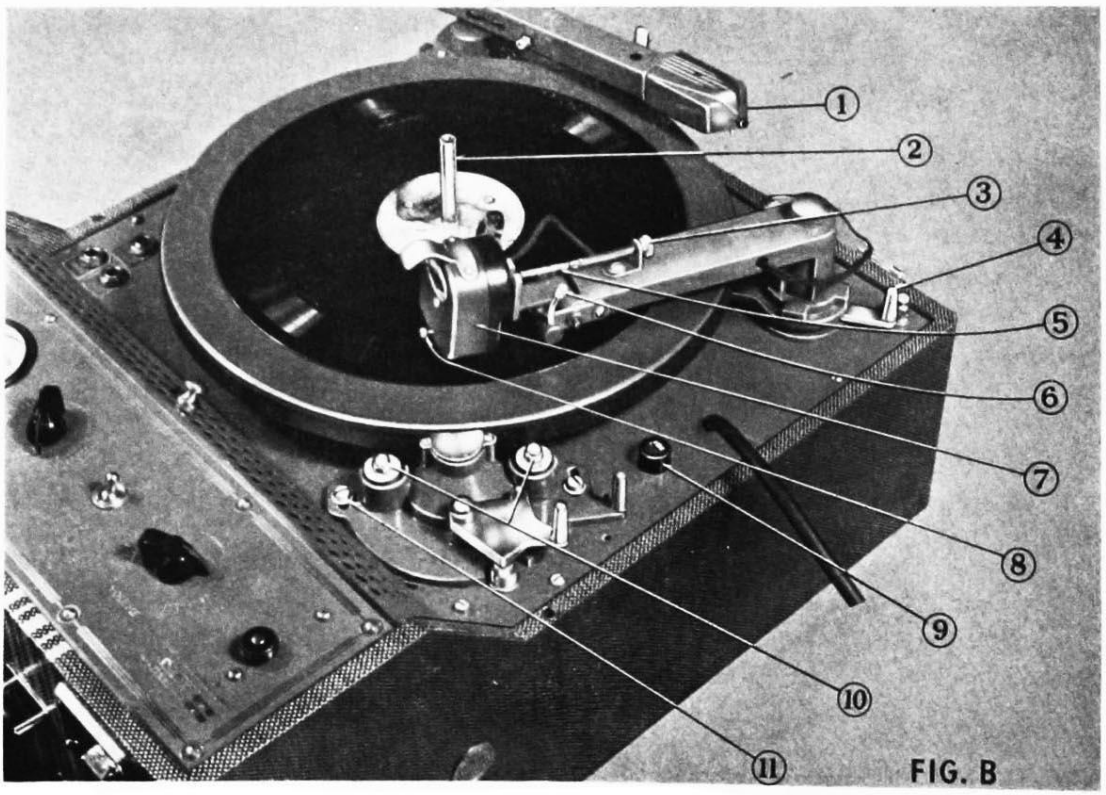


FIG. B

ANEXO 3.22

INSTRUÇÕES PARA A COLETA DE DISCOS DE MÚSICA FOLCLÓRICA BRASILEIRA

Organizadas por

ALAN LOMAX

Diretor dos Archives of American Folk Song,
Library of Congress, Washington, D. C., U.S.A.

A) INFORMAÇÕES GERAIS

1.°) Nome, idade, local do nascimento, côr, ocupação e classe social do informante.

2.°) Idade da melodia (na opinião do informante).

3.°) Classificação do gênero da melodia, segundo a opinião do informante.

4.°) Indagar se o assunto tratado no texto (quando êste é narrativo) tem fundo de verdade ou é fictício. No primeiro caso, porque é que o informante julga a história verdadeira. Qual o valor moral atribuído a ésse canto.

5.°) História local do canto. Como foi composto. Fatos que o cercam.

B) FUNÇÃO

1.°) Descrição das relações da melodia com as instituïções a que está ligada (cantos religiosos, de trabalho, etc.; quando e em que circunstâncias são empregados).

2.°) Posição do cantor nessa instituïção (se é um celebrante, se é um membro da instituïção, se está a soldo, etc.).

120.345 F. 2

C) estética

1.°) Idéias da comunidade sôbre a música (em geral).

2.°) O que é, para a comunidade, um bom músico.

3.°) O que é, para a comunidade, um bom ou um mau cantor.

4.°) Porque razão, na sua opinião, uns cantos sobrevivem e outros perecem.

5.°) Análise da comunidade, sob o ponto de vista do gôsto, de acôrdo com: *a*) a idade dos indivíduos; *b*) sua posição social e econômica.

6.°) Quais são as expressões musicais correspondentes às diversas emoções: alegria, tristeza, religiosidade, sátira, amor, etc..

D) o cantor

1.°) História da sua vida.

2.°) História da sua carreira musical.

3.°) Como aprendeu os seus cantos.

4.°) Como se inspira para fazer música.

E) técnica

1.°) Procurar sempre os informantes considerados os melhores pela comunidade; e não os que o pesquisador ou pessoas cultas acham os melhores.

2.°) Recolher não só o canto, mas também a voz falada de cada cantador.

3.°) Pedir o significado das palavras que não são usadas na linguagem comum.

4.°) Em cada disco fazer ouvir o diapasão, afim de ser possível, na transcrição, determinar a altura exata dos sons.

5.°) Fazer ouvir em cada disco: o nome da música, o lugar e a data em que foi tomado.

6.°) Gravar as diferentes partes polifônicas ou instrumentais separadamente, afim de permitir a sua fiel transcrição. Para êsse fim aproximar do microfone um cantor ou instrumentista, enquanto os outros estão mais ao longe.

7.°) Registar o mesmo canto por muitos cantadores.

8.°) Tomar tôdas as fotografias que for possível.

9.°) Dansa: se possível registá-la cinematogràficamente.

10.°) Registar sempre os cantos de trabalho *durante o trabalho*, com o ruído próprio da espécie de trabalho a que pertencem, e não por informação especial.

1.°) Elaborar um diário, durante os períodos de coleta, com informação sucinta de tôdas as ocorrências. Guardar cópia de tôdas as cartas (mesmo a correspondência privada e de família).

ANEXO 3.23

INSTRUÇÕES PARA A COLETA DE DISCOS DE MÚSICA FOLCLÓRICA BRASILEIRA

Organizadas por

LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO

Professor Catedrático de Folclore Nacional
da Escola Nacional de Música

1. A coleta será procedida por duas pessoas, indicadas pelo Professor da Cadeira de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música, devendo ser, de preferência, um perito em gravação e um perito em pesquisas de folclore musical.

2. Ao primeiro caberá o manejo do aparêlho gravador, sua guarda e a guarda das coleções de discos virgens ou gravados conduzidos pela expedição, bem como a solução das questões relativas à técnica do som.

3. Ao segundo compete estabelecer os contactos com o povo, fazer os inquéritos, preencher as fichas de coleta e selecionar o material a ser recolhido.

4. Em linhas gerais o itinerário da expedição será organizado pelo Professor da Cadeira de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música, cabendo aos expedicionários, dentro dessas linhas gerais, resolver sôbre os detalhes, de acôrdo com as condições das regiões percorridas e da experiência local que adquirirem.

5. A função dêsses elementos expedicionários não será remunerada. Durante o período das coletas êles terão tôdas as despesas de locomoção pagas e perceberão uma diária individual arbitrada suficiente para sua manutenção.

6. Os expedicionários ficam obrigados a manter um diário sucinto da viagem, no qual sejam mencionados: *a*) o local em que se encontram, ou a transferência de um local para outro, efetuada nesse dia; *b*) a quantidade e a numeração dos discos gravados; c) outras atividades diárias relativas aos objetivos da viagem.

7. Um dos pesquisadores será investido das funções de caixa, cabendo-lhe a guarda do numerário destinado à expedição e escriturar detalhadamente as despesas de locomoção e as gratificações pagas aos informadores.

8. As gratificações pagas aos informadores exigem recibo; as despesas de locomoção controláveis pelos meios comuns de informação, como sejam guias ferroviários, impressos de companhias de navegação, etc., não estão sujeitos à apresentação de recibo. Êste é conveniente, entretanto, quando os expedicionários contratarem, para seu transporte, veículos privados, como automóveis, pequenas embarcações, etc..

9. Os pesquisadores terão pagas as suas despesas de locomoção de uma localidade para outra, ou de uma localidade para os locais de informação. Não, porém, seus transportes diários dentro de uma mesma localidade.

10. As gratificações aos informadores deverão ser despendidas prudentemente, consultando-se as condições regionais e levando em conta, tão sòmente, as horas de trabalho perdidas pelo informador e sua locomoção, no caso de ser êle chamado ao local da gravação.

11. As diárias dos expedicionários serão dadas por adiantamento a cada um dêles, sendo justificadas, ao terminar a expedição, pela apresentação do diário aludido no item 6.

12. Antes de proceder a qualquer série de gravações, os pesquisadores devem procurar entendimento com as pessoas consideradas boas conhecedoras da região a explorar; ouvir os seus conselhos; confrontá-los com outras opiniões; e, entre as preferências do entendido em folclore local e as preferências do

grupo popular no qual vão trabalhar, aceitar sempre estas últimas como as mais legítimas.

13. Os discos gravados deverão ter inscrito nos rótulos das duas faces um número seguido da letra A para a 1.ª face e da letra B para a 2.ª. Além dêsse número devem ser inscritos, nos rótulos, os títulos de cada uma das suas secções.

14. Fichas, segundo o modêlo adotado, devem ser inscritas no mesmo momento da gravação, para cada secção do disco, contendo o número do disco e os demais esclarecimentos nelas solicitados. Essas fichas constituem o documento de identificação do material folclórico recolhido.

15. Em cada secção de disco convém registar, sempre, se possível com a própria voz do informador, além de outras informações eventuais e inquéritos oportunos: *a*) o título da peça; *b*) o local da gravação; *c*) a data. Fazer ouvir, também, o lá do diapasão, afim de tornar possível o reconhecimento da exata altura dos sons da melodia em qualquer circunstância.

16. Não começar os trabalhos de gravação sem ter conquistado a confiança do informador, ou, pelo menos, tê-lo posto à vontade, através de uma cordial conversação prévia. Do momento em que essa conversação se torne informativa e interessante (relativamente à documentação do disco) passar a gravá-la, de preferência sem que o informador o perceba.

17. Sempre que forem gravadas longas secções faladas devem ser empregadas 33 rotações por minuto; em vez de 78.

18. Ao gravar conjuntos instrumentais ou vocais, fazer ouvir separadamente cada uma das partes, afim de permitir, mais tarde, a sua fiel transcrição. Para êsse fim aproximar sucessivamente do microfone cada um dos instrumentistas ou cantores, deixando os restantes mais afastados do que ordinàriamente.

19. Havendo instrumentos musicais, no conjunto a ser gravado, é útil inquerir os informadores acêrca da sua técnica e nomenclatura, pedindo demonstração prática do que asseveram e registando, no caso dos instrumentos de corda, a afinação de cada um.

20. Êsses instrumentos devem ser, outrossim, fotografados e preenchida a ficha respectiva, segundo o modêlo usado na Classe de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música.

21. Sempre que oportuno os expedicionários deverão, também, preencher as fichas do Calendário Folclórico Brasileiro, segundo o modêlo usado nessa mesma Classe de Folclore Nacional.

ANEXO 3.24

CÓPIA - 21 de Setembro de 1943. Snra. D. Heloisa Alberto Torres. D.D. Diretora do Museu Nacional. Quinta da Bôa-Vista. Rio de Janeiro. Prezada D. Heloisa: Respondo à sua carta de 14 do corrente, referente à cessão do gravador pertencente à Library of Congress, e que se acha em meu poder, ao snr. James B. Watson. Ficar-lhe-ia grato, D. Heloisa, se comunicasse ao snr. Watson que não ha vislumbre de má vontade, de minha parte, em emprestar-lhe essa máquina. Em minha carta de 13 de Abril do corrente ano a ele enviada comprometi-me a mandar-lhe o gravador assim que ele o pedisse, bem como adiantar-lhe discos, em quantidade não superior a 100. Estou nessas disposições; posso, mesmo, sob minha responsabilidade pessoal, adiantar-lhe, tambem, agulhas de gravação, muito embora não tenha, em meu poder, agulhas fornecidas pela Library of Congress, mas, sim, pertencentes à Escola Nacional de Música. Não estou habilitado, entretanto, a arranjar: (a) nem condensador de baterias; (b) nem gerador movido a gazolina; (c) nem gazolina. Porque não recebí esses equipamentos da Library, e não os possuo, para meu próprio uso. O meu eminente amigo Dr. Harold Spivacke, na carta dirigida ao Dr. Watson, cuja cópia a Snra. me forneceu, declara supor que esses equipamentos devem ser facilmente encontrados em um país tão grande como o Brasil. De fato o são; e mesmo nos rincões mais remotos, onde eles são, justamente, de maior utilidade. Mas aquí, como em qualquer parte do mundo, eles são encontrados para vender; a não ser que algum conhecido os possua e queira emprestá-los. Eu, de fato, tenho viajado sem eles, e tenho sempre conseguido, em Goiás ou no Ceará, quem queira emprestá-los. Mas não posso tomar por empréstimo um gerador, no Rio, para dáspachá-lo para Mato-Grosso. Não poderia o Dr. Watson conseguir nas localidades por onde anda, um gerador elétrico a gazolina emprestado? Quem sabe se o próprio Posto Indígena onde ele está não possue tal máquina? Sem esse gerador, e sem gazolina, não me parece que haja utilidade, para ele, em receber o gravador. Não aconselho, tambem, o uso de condensador de pilhas, a ser usado com conversor de corrente. O consumo de força é tal que as baterias ficam esgotadas ao fim de uns pares de discos. Isso sucedeu ao Schultz, do S. P. I., quando esteve, ha poucos mezes, em Mato-Grosso. Aguardando suas prezadas ordens, subscrevo-me, muito cordialmente (a) Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. P. S. - Para informação do Dr. Watson, caso lhe seja possivel obter por empréstimo um gerador de corrente, é necessário advertí-lo de que a corrente distribuida por esse gerador deverá ter as seguintes especificações, para adaptar-se ao gravador da Library: (a) corrente alternada; (b) 120 volts; (c) 60 ciclos.

ANEXO 3.25

Curitiba, Paraná, January 7, 1944

Dr. Harold Spivacke
Music Division
The Library of Congress
Washington, D. C.
U. S. A.

My dear dr. Spivacke

There is a long while I have not written to you, except for our Season Greetings. I came back from Ceará in March and I had a very hard year with my habitual jobs and some others. But I think it was a very fructuous one, too. I gave three different courses, with 9 and 6 months of duration, many lectures and I wrote several articles, including a very extensive bibliography on Brazilian music studies or studies on Brazilian music. That bibliography will be partially published in the Handbook of Brazilian Studies, edited by William Berrien; and will appear complete in the sixth volume of the Boletin Latino Americano de Musica, to be published in Brazil, this year. With all this I could not dispose of much time to dedicate to our recording project. In the last quarter of the year, however, my situation was ameliorated, because I could get an auxiliar to help me in the copies of records, catalogues, etc.. In November I installed in the National School of Music a Center of Folkloric Researchs; I could have a small room for it and we had many successfull meetings. Basílio de Magalhães, who is the older and the most important of our folklorists, was so interested in the job we sere doing that he presided almost all our sessions. For 1944 it seems already sure the appointment of Eurico Nogueira França to be in charge of the Center (Nogueira França was my companion in the travels to Goiaz and Ceará). As you see things are much better now, and we can have large prospects of work.

I join here the catalogue of the records taken in Ceará (LH 1 to 18 were enregistered in Goiaz; 19 to 93 are the Ceará records). I hoppe you are already in possession of the first two boxes shipped in October; they contain records 19 to 38. In December I shipped three more boxes, with records from 39 to 68. All these were sent through the American Embassy by diplomatic pouch. I kept copies of all these records.

The collect in Ceará was, as I see it, magnificent. Not only the records are well enregistered, but the folk material collected is of great importance. You have, in these records, a great quantity of traditional songs, improvisations (like Louvações or Desafios that are a kind of Jeu Floral, poetic fight between two singers), dance music, sung or played on instruments, some folk plays (like "Boi do Reis", "Congo", "Fandango" and "Cana Verde"), songs of the "Maracatú" (that is a carnival procession of Recife, Pernambouco) and negro religious songs.

Records 69 to 93 are already copied and will be shipped immediately after I go back to Rio from my vacations in Paraná. I handled so carefully the economy of our precedent trips that I could save still some 400 dollars for a new trip. That one will be in the State of Minas Gerais and I shall start it from 20 to 31 of this month.

Now an explanation I think is necessary. I received in the second semester of 1943 two more boxes with records you sent to me. Before that I had only 200 records I brought with me from the States. Accordingly with our combinations half of these records should be destinated to the Library and half for copies to stay in the National School of Music. I was planning then to record 100 discs to you. If I had knew, in January 1943, I was going to receive more records, surely I had taken with me,

in the trip to Ceará, not only 75 but much more records. I am happy I could save money for a new trip because I can continue to sending to you other records, in order to fill the discs of your last envoice.

I have to entertain you, too, on the James B. Watson affair. I am affraid you can think there is from my part the slightest lack of goo will. I never refused to lend to him the recording machine. Even records and needles belonging to the National School of Music (before I received your envoice or records, when I had no more records of the Library with me) I had the intention to send to Watson. And I told him that. If he didn't use the recording machine is hecause he didn't wish. And he didn't wish because, as I had foreseen, it was impossible to use that machine in the conditions he was making his exploration. You know very well, my dear dr. Spivacke, that the "Presto" recorder you lent me is not the type of recording machine adequate for ethnographical purposes. I warned Watson about this and indicated to him some of the difficulties he could have carrying the machine with him; but I told him very clearly that he would have the machine and equipments if he wanted. That's all. I join here the copies of two letters concerning this affair, in order you can judge my behaviour: one is the only letter I sent to Watson, April 13; the other was addressed to the Director of the National Museum, September 21, when Watson was already in Matto Grosso doing his ethnographical job among the indians.

With my next trip to Minas Gerais I shall expend the last money the Library allowed for our recording project. In the future, if you keep interested in the Brazilian folk-music records, I think a new combination is possible withouth the condition of blank discs furnished in double, half for your records, half for copies to be kept in the National School of Music. We can be sure, now, of having records for ourselves. If you assure your records and a sum destined to cover the travelling expenses, our project can be continued. I am improving my organization, here, and I am sure I shall be able to work much quicker. In any case, even if this combination is not possible, I shall be glad to offer my collaboration to the Library, furnishing copies of all records enregistered for the National School of Music. But, as I have not yet obtained from the School money for that kind of work, I am not sure if I can keep enregistering many records or interesting ones. As you know Rio de Janeiro is not the right place to have folk records. And to go out of Rio de Janeiro requires not only good will, but money too. I think in the basis of 500 dollars for each 100 records to be sent to the Library it will be possible to organize new trips, like those to Goiaz, Ceará and the next, to Minas Gerais. If you will consider this and think we can talk about, send me a word in your next letter.

I hope you received my last letter to which, in the same envelop, I added two ohters, addressed to Gilbert Chase and Allan Lomax. I am in Curitiba, Paraná, now, expending some days of vacation. I shall leave to Rio next 17th.

Excuse this too long letter, destined to compensate a too long silence. And please believe me your verey sincerely

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo
Rua dos Parecís 5, Cosme Velho
Rio de Janeiro, Brazil

ANEXO 3.26

Brazil
51

January 29, 1944

Mr. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo
Rua dos Parecís (Cosme Velho)
Rio de Janeiro, Brazil

Dear Luiz Heitor:

I have just received your communication of January 7. I dictated the other letter before I read this one from you of January 7 and I am therefore adding this short note to what I said. I am delighted to learn about the Center of Folkloristic Research established at the National School of Music. I want to repeat what I have already written you that we are very anxious to continue to cooperate with you in recording.

Please do not worry about the "Watson affair". I am, however, surprised to hear that you do not regard the Presto recorder as adequate for ethnographical purposes. We are now using this machine in Africa and in the South Seas with great success. Perhaps you did not understand our instructions, which were that you were to attempt to obtain in Brazil a converter and batteries which would enable you to operate independent of electric current. We did not supply you with these at the time because we thought you could obtain them without difficulty in Brazil.

As soon as you can furnish me the information I have asked about the accounting, I shall prepare the details for an extension of our project. Thank you very much for sending us the list and we are anxious to hear records 69 to 93 which you are going to send us soon.

With kindest regards,

Sincerely,

Harold Spivacke
Chief, Music Division

HS
fg

ANEXO 3.27

L. H. CORRÊA DE AZEVEDO
RUA DOS PARECÍS, 5 (COSME VELHO)
RIO DE JANEIRO

APR 17
SECRETARY'S OFFICE
REFERENCE DEPARTMENT
APR 17
Music
(69)

Abril 9, 1946

Senhor Duncan Emrich
Archive of American Folk Song
Music Division
Library of Congress
Washington, D. C.
U. S. A.

Prezado Senhor Emrich

Foi com muito prazer que recebí sua carta de 27 de Fevereiro, que só há poucos dias me chegou. Tomo a liberdade de escrever-lhe em português porque sei que maneja perfeitamente o espanhol, e creio, assim, que poderá compreender sem dificuldade a nossa língua.

Até à data em que foi recebida essa sua ca rta haviam sido expedidos para a Library of Congress discos LH de 1 a 153. Depois disso, nesta última semana, expedimos mais dois volumes, contendo discos de 154 a 163. E ainda temos aquí, para serem expedidos brevemente, os de n. 164 a 190. Com o disco 190 termina-se a coleção referente ao Estado de Minas Gerais. Mas como tinha em meu poder 200 discos virgens da Library of Congress, para preencher com gravações, enviarei os 10 restantes com documentos colhidos em nossa última viagem ao Estado do Rio Grande do Sul. Nessa viagem foram colhidos 117 discos. Desses, como já vimos, apenas 10 serão enviados a Washington, a não ser que façamos novo projeto de colaboração.

Dr. Spivacke tambem me escreveu, em Dezembro, sobre a continuação de nossos projetos de colheita folclórica no Brasil, em cooperação com a Library of Congress. Penso que poderiamos considerar o assunto sob 3 diferentes aspetos:

1º) Um projeto análogo ao que levamos a bom termo de 1942 a 1944, isto é, com auxílio financeiro da Library of Congress para as nossas excursões (é o que mais nos interessa; e, até o presente momento, o único capaz de garantir a continuidade de nossos esforços, pois não dispomos de meios, na Escola Nacional de Música, para as despesas de viagem);

2º) A remessa de máquina de gravação e demais equipamento, adatado às condições de corrente elétrica usual no Brasil, pois a atual Presto Recording Machine, da Library, em nosso poder, ainda não poude ser utilizada, devido a funcionar com corrente de 60 ciclos, quando o padrão brasileiro é 50. Devolveriamos todo o material atualmente em nosso poder, para receber outro de mais utilidade;

3º) A remessa de 100 discos virgens nos quais fariamos copiar o material recolhido no Rio Grande do Sul, muito embora essa viagem tenha ficado fóra do alcance de nosso plano anterior.

Esperando uma palavra sua para estudo mais detalhado de qualquer desses planos, aquí apresentados em ordem decrescente de interesse, subscrevo-me, muito atenciosamente

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

SL 2D6-3.1

MODELS MI-12701, MI-12702
PORTABLE DISC RECORDING EQUIPMENT
INSTALLATION INSTRUCTIONS AND SERVICE DATA

SERVICE DIVISION • RCA MANUFACTURING COMPANY, INC. • CAMDEN, N. J., U. S. A.
A Service of the Radio Corporation of America

Electrical Specifications

POWER SUPPLY

MI-12701	105-125 volts, 60 cycles
MI-12702	210-250 volts/105-125 volts, 50, 60 cycles

POWER CONSUMPTION

Amplifier	60 watts
Motor	70 watts

Input Impedance (Microphone receptacle)	100,000 ohms
Load Impedance (At amplifier output socket)	0.53; 2.6; 7.1; 15; 27 ohms
Power Output (5% distortion)	3 watts
Power Level (.006 watt Reference Level)	27 db
Voltage Required for Cutter Head	3.5 volts
Maximum Input Level	−28 db
Average Over-all Gain	100 db
Frequency Response	60 to 6,500 cycles
Record Lines Cut	112 Lines per inch

RCA RADIOTRON COMPLEMENT

(1) RCA-6J7	Voltage Amplifier	(3) RCA-6F6	Power Output
(2) RCA-6J7	Driver	(4) RCA-5Y4-G	Rectifier

SPEAKER

Type	6-inch Permanent Magnet
Voice Coil Impedance	6 ohms at 400 cycles

Mechanical Specifications

Height	12½ inches	Depth	17½ inches
Width	15½ inches	Weight	37½ pounds



Figure 1.—MI-12701 Portable Recorder

General Description

The MI-12701-12702 are portable type instantaneous disc recorders consisting of a turntable, cutter head, pickup head, 3 watt amplifier, dynamic speaker and MI-6228 type microphone. The turntable speed is 78 r.p.m. and the turntable will accommodate discs of any diameter from six to twelve inches. The MI-12701 Recorder is for use on 105-125 volts a.c., 60 cycles only. The MI-12702 Recorder is normally shipped connected for 220 volt 50 cycle operation. If it is desired to operate this unit on 110 volts, the power transformer connection may be changed to the 110 volt tap. If it is desired to operate this unit on a 60 cycle supply line, a 60 cycle drive pulley may be substituted for the 50 cycle pulley on the motor drive shaft. When the pulleys are changed, it may be necessary to adjust the position of the motor for proper turntable drive. See "Adjustments." It is recommended that RCA instantaneous Recording discs be used for recording with this equipment.

The equipment may also be used for playing standard 78 r.p.m. records. RCA Victor Green Shank Chromium Needles are recommended for this use.

This instrument will record and instantly play back records of the lacquer coated aluminum disc type. Either a steel or sapphire cutting tool may be used. The steel cutter is satisfactory for approximately 15 minutes of actual recording after which it must be discarded, while the sapphire can be used for approximately 12 hours of recording and then may be returned to the factory for re-sharpening. Records made with a sapphire cutter tend to have less surface noise than records made with a steel cutting tool, however, the surface noise is very low on records made with either type of cutter.

Printed in U. S. A.

Trademark "Radiotron" Reg. U. S. Pat. Off. by RCA Mfg. Co., Inc.

ANEXO 3.29

L. H. CORRÊA DE AZEVEDO
RUA DOS PARECÍS, 5 (COSME VELHO)
RIO DE JANEIRO

January 15, 1943

RECEIVED
JAN 25 1943
MUSIC DIVISION

29

Dr. Harold Spivacke
Music Division
Library of Congress
Washington, D. C.
U. S. A.

My dear Dr. Spivacke

Coming back from a ten days vacations in Paraná I found your good letter of December 31.

After my last letter of December 17 many things advanced, in our folkloric project. In December 31 I delivered at the American Embassy two boxes with the first records of the collect (18 records enregistered in Goyania); and a third box with the microphone extra that I received by Post. These three parcels will be sent to the Library through one of the next diplomatic pouchs. Once more I had to ask Mr. Joseph Piazza, of the Coordinator's Office, in Rio, to help me. He was very kind and could arrange the things very easily. The only inconvenient of sending the records and microphone by diplomatic pouch is that, as you certainly know, it is impossible to insure the parcels. We have to hope good luck for them...

In connexion with the continuation of the folkloric activities I am glad to tell you that to morrow I shall fly to Ceará, where Eurico Nogueira França is already, having travelled with the machine and the records by railroad, by boat and by bus, though the true "sertão" of Brazil. I am very enthousiastic about the prospect of recording in Ceará. We shall stay there till the first days of March, when our School will open the classes. Ceará is considered one of the most important regions of the country under the point of view of Folk Lore. But inexplicably no enregisterements were made there till to day. The Discoteca Publica of São Paulo doesn't possess anything from Ceará. Our discos will be the first enregistered in a region whose Folk Poetry and other sides of the Folk Life are the best known in Brazil, through many good books and essaies. I prepared very carefully this excursion and studied all points connected with. I think we shall have very good results.

As you see, I shall be absent when Mr. James B. Watson is supposed to arrive in Brazil. But I left everything prepared for him in order he can use the recording machine of the Library. I am going to the North not with the machine of the Library, but with that of the National School of Music (it is a RCA recording machine). I prefer to take that machine with me because it can run with 120 or 220 volts; with 50 or 60 cycles. It is not a so good recorder as the Presto you loaned to us; but it is more serviceable in a country where the electricity presents so many variations from one town to other. Mr. Watson can call Sá Pereira, at the National School of Musica, in Rio, and Sá Pereira will deliver to him the recording machine. Regarding the blank discs, I cannot dispose of them, because I have only 200: 100 allumen records for the Library of Congress, and 100 glass records to stay in the Schoool, with copies of the songs enregistered for the Library. I hope with the collect in Ceará to have all the records of the Library enregistered, and of course, all the records of the School filled with copies of them. But if you make sure that you can supply me with new discs, in the next months, I shall be very glad disposing of some

L. H. CORRÊA DE AZEVEDO
RUA DOS PARECÍS, 5 (COSME VELHO)
RIO DE JANEIRO

of the glass records in favour of Mr. Watson. I cannot give him the allumen records because they are all in Ceará, already, to be enregistered during the collect we shall start next week. Can I give the blank discs to Mr. Watson and receive others to substitute them?

Till the end of February you can writte to me to Ceará. My address will be:

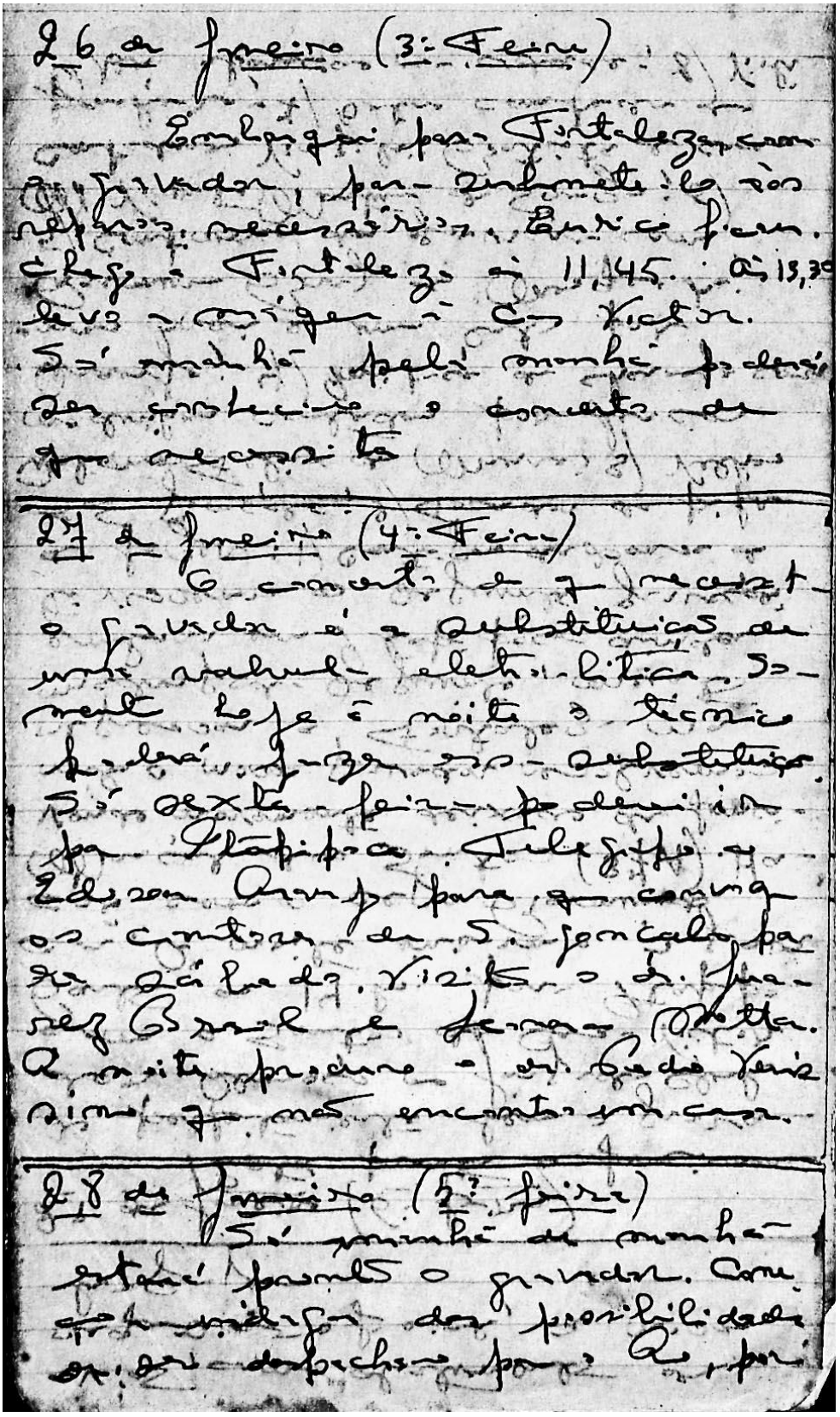
c/o Mr. Fernando Pinto
Casa Victor
Caixa Postal 340
Fortaleza, Ceará
Brazil

Goodbye, my dear Dr. Spivacke. I hope when this letter will reach you, the first 18 records of Goyaz and the microphone will be in Washington, too. I shall writte to you from Ceará, reporting something about our job there. I apologize for the bad aspect and the detestable English of this letter. But I am writting at 2 a. m., and I am very tired.

Very friendly yours

Luiz Heitor

ANEXO 3.30



26 de Janeiro (3ª Feira)

Embarquei para Fortaleza com o gravador, para submeter-lo aos reparos necessários. Eurico ficou. Chego a Fortaleza às 11,45. Às 13,30 levo a máquina à Casa Victor. Só amanhã pela manhã poderá ser conhecido o concerto de que necessita.

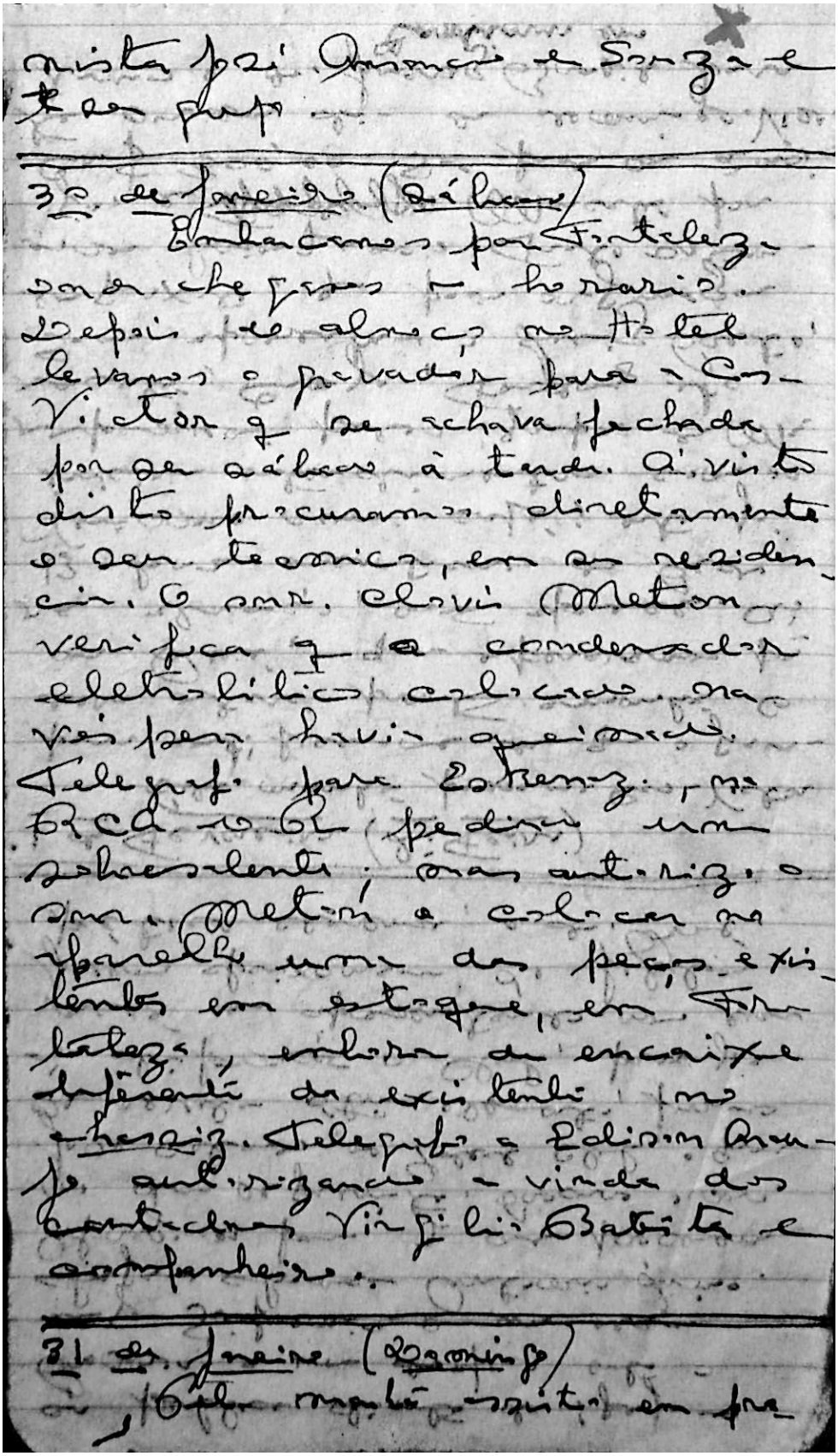
27 de Janeiro (4ª Feira)

O concerto de que necessita o gravador é a substituição de uma valvula eletrolítica. Somente hoje à noite o técnico poderá fazer essa substituição. Só sexta feira poderei ir para Itapipoca. Telegrafo a Edison Araujo para que convoque os cantores de S. Gonçalo para sábado. Visito o dr. Juarez Brasil e Leonardo Motta. A noite procuro o dr. Pedro Verissimo que não encontro em casa.

28 de Janeiro (5ª feira)

Só amanhã de manhã estará pronto o gravador. Começo a indagar das possibilidades de ser despachado para o Rio, por

ANEXO 3.31



nista José Ansancio de Souza e
seu grupo.

---

30 de Janeiro (Sábado)
Embarcamos por Fortaleza
onde chegamos no horario.
Depois do almoço no Hotel
levamos o gravador para a Cas-
Victor q se achava fechada
por ser sábado à tarde. Á visto
disto procuramos diretamente
o seu tecnico, em sua residen-
cia. O snr. Clovis Meton
verifica q o condensador
eletrolitico colocado na
vez pera havia queimado.
Telegrafo para Estrenaz, na
RCA do R pedindo um
sobresalente; mas autorizo o
snr. Meton a colocar no
aparelho uma das peças exis-
tentes em estoque, em For-
taleza, embora de encaixe
diferente da existente no
chassiz. Telegrafo a Edison Araujo
autorizando a vinda dos
contadores Virgilio Batista e
companheiro.

---

31 de Janeiro (Domingo)
Pela manhã assisto em pra-

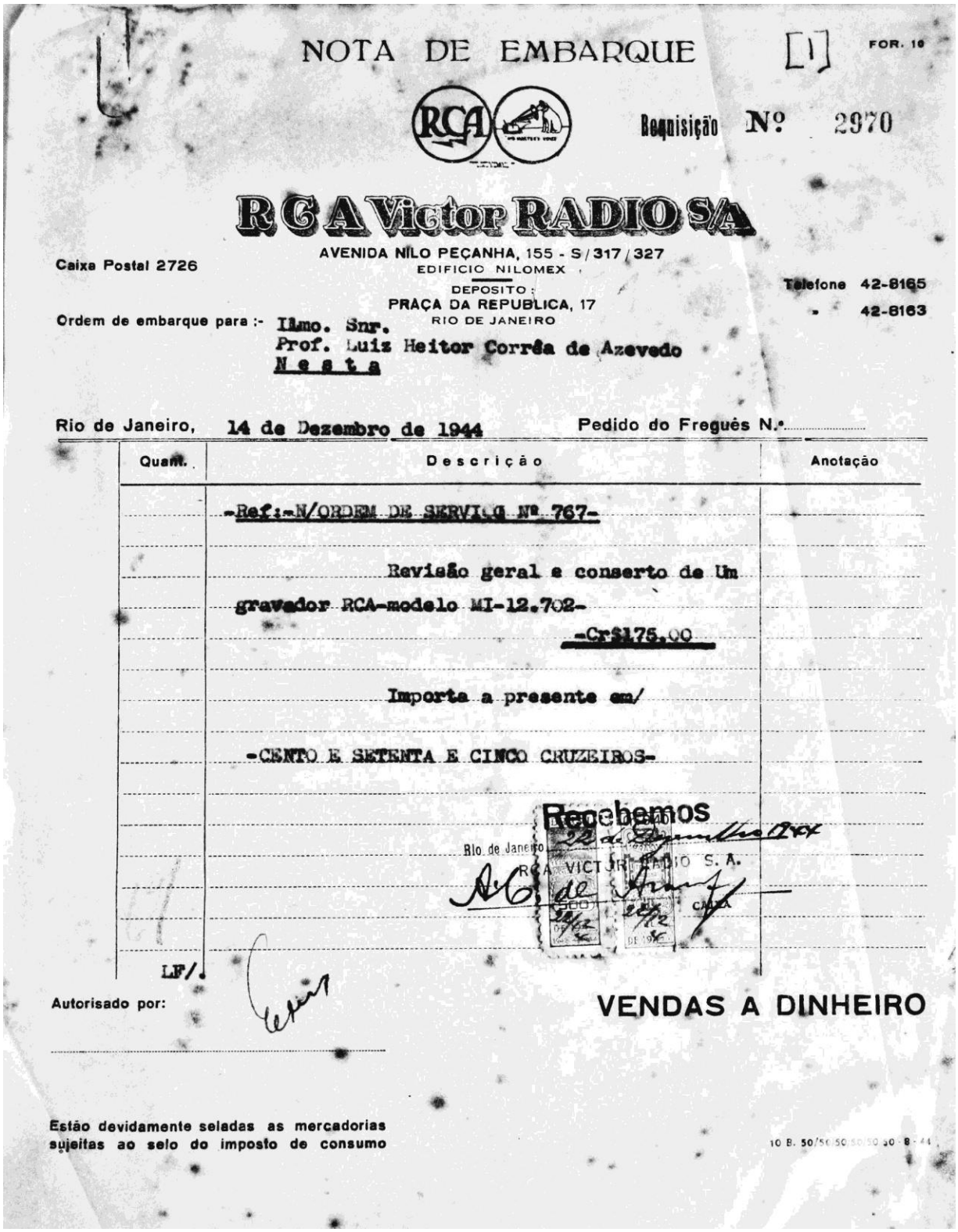
ANEXO 3.32

Semana), Fandango e Can-
verde

Fevereiro 3 (4ª feira)
Antônio Lima não aparece
de manhã para as gravações.
À tarde comparecem Virgílio
Batista e Antônio Augusto
Ribeiro mas nada podemos
gravar porque se acentua o
defeito constatado na vespera,
consistindo em forte rumor,
sempre que o aparelho está
ligado. Levando-o à oficina
o snr. Clovis Melton descobre
que há um fio partido na
extremidade da linha de
extensão do microfone. Com-
certa essa extensão. À noite
assistimos ao Maracatú que
gravamos no proximo do-
mingo.

Fevereiro 4 (5ª feira)
De manhã transportamos o
gravador para o Ideal Club onde
iniciamos as gravações com o
cego Ferreirinha e seus companhe-
ros [38A, b/38B], Virgílio Batis-
ta de Lima e Antônio Augusto
Ribeiro [34, 39, 40, 41, 42, 43 e
xxx

ANEXO 3.33



NOTA DE EMBARQUE [1] FOR. 10

Requisição Nº 2970

RCA Victor RADIO S/A

AVENIDA NILO PEÇANHA, 155 - S/317/327
EDIFICIO NILOMEX

Caixa Postal 2726

DEPOSITO:
PRAÇA DA REPUBLICA, 17
RIO DE JANEIRO

Telefone 42-8165
" 42-8163

Ordem de embarque para :- Illmo. Snr.
Prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo
N e s t a

Rio de Janeiro, 14 de Dezembro de 1944 Pedido do Freguês N.º

Quant.	Descrição	Anotação
	-Ref:-N/ORDEM DE SERVIÇO Nº 767-	
	Revisão geral e conserto de Um	
	gravador RCA-modelo MI-12.702-	
	-Cr$175,00	
	Importa a presente em/	
	-CENTO E SETENTA E CINCO CRUZEIROS-	

Recebemos
Rio de Janeiro
RCA VICTOR RADIO S. A.

LF/.

Autorisado por:

VENDAS A DINHEIRO

Estão devidamente seladas as mercadorias sujeitas ao selo do imposto de consumo

10 B. 50/50 50 50 30 8-44

ANEXO 3.34

Operating Hints

1—Be sure the instrument is level at all times.

2—It is advisable to test for depth of cut of the cutter after the cutter has been changed. The proper depth of cut may be determined by looking at a test cut through a magnifying glass. As the width of the cut depends on the depth, because of the shape of the cutter head, the depth of each groove is properly adjusted when the width of each groove is approximately equal to the space between the grooves. It may be advisable to have an extra blank record to test for depth of cuts before each recording.

To adjust for depth of cut, proceed as follows:

To cut a shallower groove loosen the machine screw that holds the clip in place on the recorder arm, slide the clip toward the base of the recorder arm a very small amount and tighten the machine screw. Cut a new groove and test for depth and width. If the groove is still not shallow enough, proceed as above until the desired depth is obtained.

To cut a deeper groove proceed as above except move the clip toward the recorder head thus removing some of the tension from the weight adjusting spring.

3—To remove any "flutter" or needle "chatter," it is necessary to change the angle of the cutter, this may be accomplished as follows:

Loosen the two screws which hold the recorder head to the casting, slide the recorder head upwards slightly and tighten the two screws. This adjustment will cause the stylus to cut more perpendicularly to the record and may remove the "flutter." If raising the recorder head does not eliminate the "flutter," then the reverse should be done, that is, lower the recorder head nearer to the record.

4—Before recording, the volume of voice or music or whatever it is desired to record should be tested at the actual volume to be used while recording, and the volume control set so that the meter indicates in the green area of the meter dial during average recording passages.

5—Do not shut "off" the motor switch before lifting the recorder head off the record.

6—The cuttings should be removed from the recording by moving the fingers or a small fine brush in a gentle circular motion over the record. Do not scrub.

7—When a new cutter is used, loosen the machine screw which holds the spring adjusting clip in place on the recorder arm, slide the clip toward the base of the recorder arm and tighten the machine screw. This is to make sure that the groove depth for the new cutter is not too deep. If the groove is too deep the cutting tool may be easily chipped, if it cuts through the lacquer coating and touches the aluminum disc.

8—Correct grouping of recording artists and microphone placement are of extreme importance in order to get the best possible results. This grouping and placing will be facilitated by listening in on a pair of RCA High Fidelity headphones, such as MI-3453-B, plugged into the monitoring jack on the front panel, prior to making a recording.

9—When cutting a record it is advisable to lower the cutting head and let it cut two or three blank grooves before starting the modulation. At the end of the recording, when the modulation is stopped, the cutter head should remain on the record to cut two or three blank grooves before it is raised.

Service Data

Radiotron Socket Voltages and Currents

115 A. C. line. Read on 20,000 ohms per volt meter

Radiotron	Volts Plate to Ground	Volts Screen to Ground	Volts Cathode to Ground	Plate Current	Heater Volts
RCA-6J7 Voltage Amplifier	73.1	33.6	1.1	0.5 ma	6.4
RCA-6J7 Driver	126.6	46.6	1.6	0.7 ma	6.4
RCA-6F6 Output	300	275	17	32 ma	6.4
RCA-5Y4-G Rectifier*	341 a.c.	—	—	—	4.8

* 400 V. D. C. to Gnd.

Adjustments

Drive Mechanism.—The feed screw should be adjusted so that it has a minimum amount of end play yet rotates freely. Loosen the two set screws before attempting to adjust the cone pointed end play screws. The feed plate should be adjusted so that there is no back lash and no play between the feed plate and the feed screw.

The motor should be adjusted so that when the motor switch is in the "off" position, the motor pulley does not touch the edge of the turntable. When the motor switch is in the "on" position, the motor pulley should engage the turntable securely. This adjustment may be made by loosening the right-hand motor mounting screw and moving it in its slot in the desired direction.

Pickup Arm.—A flat bronze spring for adjusting pickup needle pressure on the record is located between the tone arm and its horizontal supporting arm. This spring should be bent upward or downward as necessary so that the pickup needle pressure on the record will be approximately three ounces.

Lubrication.—The feed screw and feed plate should be lubricated every two or three months with a small amount of clean high-grade light body grease, such as vaseline.

The motor should be lubricated about every 500 operating hours with a few drops of S.A.E. No. 50 oil placed in the two red oil holes one at each end of the motor. Access to the motor is gained by removing the motorboard.

ANEXO 3.35

SAFETY CARTON

FOR RESHIPPING GLASS BASE AUDIODISCS

or shellac pressings



THE SAFETY CARTON

NET PRICE 12" CARTONS

$2.50

PER DOZEN

(Price subject to change without notice)

Weight per carton 1 lb. 14 oz.

NET PRICE 16" CARTONS

$3.00

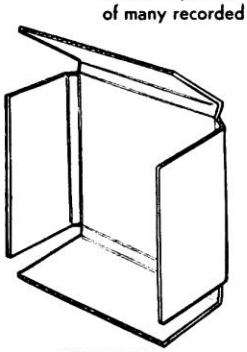
PER DOZEN

(Price subject to change without notice)

Weight per carton 2 lb. 10 oz.

COMPLETE PROTECTION

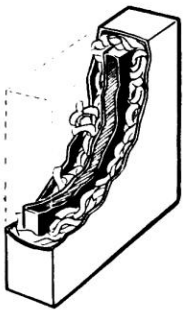
The SAFETY CARTON consists of an inner carton to contain the discs, an outer carton to contain the inner carton, and shredded lint-proof, paper cushioning material. Each carton holds from 1 to 3 AUDIODISCS. Approved by leading transportation companies, the ability of this carton to protect discs in spite of rough handling is self evident. In view of the irreplaceability of many recorded discs, shipping in SAFETY CARTON is essential.



INNER CARTON



OUTER CARTON WITH INNER CARTON IN PLACE



CROSS SECTION OF SAFETY CARTON

★ *EASY TO USE*

1 – Simply put discs in envelopes into inner carton and seal.

2 – Place inner carton inside outer carton making sure that cushioning material is equally distributed on each side.

3 – Seal outer carton and address. Oute carton has "Fragile" stickers already att ched. These packing instructions are prin ed on each inner carton.

★ *ECONOMICAL*

The SAFETY CARTON can be used several times and is furnished at a cost consistent with our purchase of a very large quantity. This low cos' is passed along to the user without prof t. SAFETY CARTONS are furnished as an essential service to the recording industry.

Order from your Jobber or

AUDIO DEVICES

INCORPORATED

1600 BROADWAY NEW YORK

PRINTED IN U. S. A.
AUDIO PRINTED FORM 47 SM-11-41

RS MD 08

ANEXO 3.36

CÓPIA

Julho 20, 1942

Snr. Prof. A. Sá Pereira
D.D. Diretor da Escola Nacional de Música
Rio de Janeiro

Senhor Diretor

Como V. S. deve saber, por comunicação recebida do Dr. Harold Spivacke, Chefe da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso, Washington, D. C., fui encarregado por essa instituição de proceder, em nosso país, à coleta de discos de música folclórica destinados aos seus "Archives of American Folk Song". Trouxe, para esse fim, em meu regresso daquele país, um aparelho gravador "Presto", cedido pela Biblioteca do Congresso, e 200 discos virgens, metade dos quais se destina a essa Biblioteca e a outra metade, com a cópia dos mesmos documentos, à nossa Escola. A Biblioteca do Congresso fornecerá, outrossim, os recursos necessários ao custeio das expedições empreendidas para esse trabalho de coleta. No momento, segundo comunicação que recebí da Embaixada Americana, já se acha aberto para esse fim, e em meu nome, um crédito de 20:000$000 (vinte contos de réis).

Tenho a honra de passar às mãos de V. S., neste momento, uma cópia do Projeto que elaborei para dar início a essas pesquisas de Folclore Musical; nele se acham contidos os termos do acordo feito com a Biblioteca do Congresso. Esse acordo foi comunicado ao snr. Ministro da Educação e Saude pelo Snr. Luther H. Evans, Bibliotecário do Congresso, e pelo Dr. L. S. rowe, Diretor Geral da União Panamericana. Na carta que enviou ao snr. Ministro, o Bibliotecário do Congresso apelava para esse titular, no sentido de que me fossem concedidas facilidades para o desempenho da missão que me foi confiada.

Venho, pois, à presença de V. S. expor quais as medidas mais necessárias ao início dos trabalhos em apreço. Sendo eles de iniludivel interesse para a nossa Escola, com a qual a Biblioteca do Congresso vem colaborar, no sentido de fornecer material de observação e pesquisa aos estudantes do Curso de Colflore Nacional que tenho a honra de professar, espero que V. S. considere com boa vontade e interesse as minhas sugestões.

SALA

Para início dos trabalhos é indispensavel que V. S. conceda local para guarda dos aparelhos, discos e demais material, bem como para a faina interna exigida pela classificação, catalogação, transcrição e audição do material obtido. Deverá ser uma sala da qual eu possa ter completo

uso, a qualquer hora do dia, e na qual possa, em confiança, deixar o valioso aparelhamento e material de coleta confiado à minha guarda. As aulas do meu curso de Folclore Nacional seriam, de preferência, dadas nessa mesma sala, afim de usufruirem os documentos de estudo nela conservados. Sugiro a V. S. as seguintes soluções:

a) Uma sala grande, no edifício das aulas, na qual poderia ficar instalada, tambem, a Redação da "Revista", no caso de continuar confiada a mim essa publicação;

b) Uma sala pequena, nesse mesmo edifício (p. ex., uma das que ficam fronteiras ao elevador), somente com o material folclórico;

c) A atual sala dos Professores, contígua ao depósito da "Revista", uma vez que a sala 2 já tem esse fim e é muito mais usada pelos professores do que a primeira, que frequentemente nem aberta e iluminada está.

ASSISTENTE

Uma vez introduzida essa parte de laboratório em nosso Curso de Folclóre Nacional, julgo imprescindivel o concurso de um assistente para a regência do mesmo. Não sei se isso será possivel; mas o que sei é que sem isso não me será possivel, tambem, dar andamento ao projeto de colaboração com a Biblioteca do Congresso, uma vez que o mesmo exige pesquisa em campo, isto é, viagens pelo interior do país, que o Professor não poderá fazer sem deixar acéfala a sua cadeira; alem de um complexo trabalho de copias e transcrições de material obtido, sua classificação e catalogação, demonstrações para os alunos do curso, etc., o que, tudo, não pode ficar a cargo de uma única pessoa, principalmente se tão sobrecarregada de outros deveres, como é o meu caso. No caso de não ser possivel a obtenção de um assistente seria necessário designar um funcionário técnico para essas funções especializadas, que seriam as de Encarregado do

ARQUIVO DE FOLCLORE

cujo projeto de organização tambem tenho a honra de passar às mãos de V. S.. Já não é esta a primeira vez que pleiteio a criação desse serviço anexo ao meu Curso, muito embora, agora, os encargos financeiros da Escola fiquem reduzidos ao mínimo, com a colaboração que obtive, da Biblioteca do Congresso, que está disposta a manter permanentemente e desenvolver as coletas de folclore musical em nosso país, considerado como um dos mais ricos, nesse particular, em todo o Continente. Praticamente a criação do Arquivo de Folclore depende, apenas, da designação de um Assistente para o meu Curso, ou de um encarregado dos serviços do Arquivo. De sua complexidade e utilidade V. S. poderá aquilatar pelo projeto anexo. No momento em que o Folclore começa a organizar-se, efetivamente, em nosso país, com a criação do Instituto Brasileiro de Folclore, do Museu Folclórico do D. I. P. e das importantes coletas fonográficas e cinematográficas já realizadas, por mim mesmo, com o concurso do pessoal do I. N. C. E., e pelo snr. Aires de Andrade, por parte do D. I. P., penso que não devemos perder a oportunidade de nos integrarmos nesse movimento, uma vez que a nossa Escola foi a primeira, no Brasil, e uma das primeiras, no continente, a manter um Curso de Folclore Nacional.

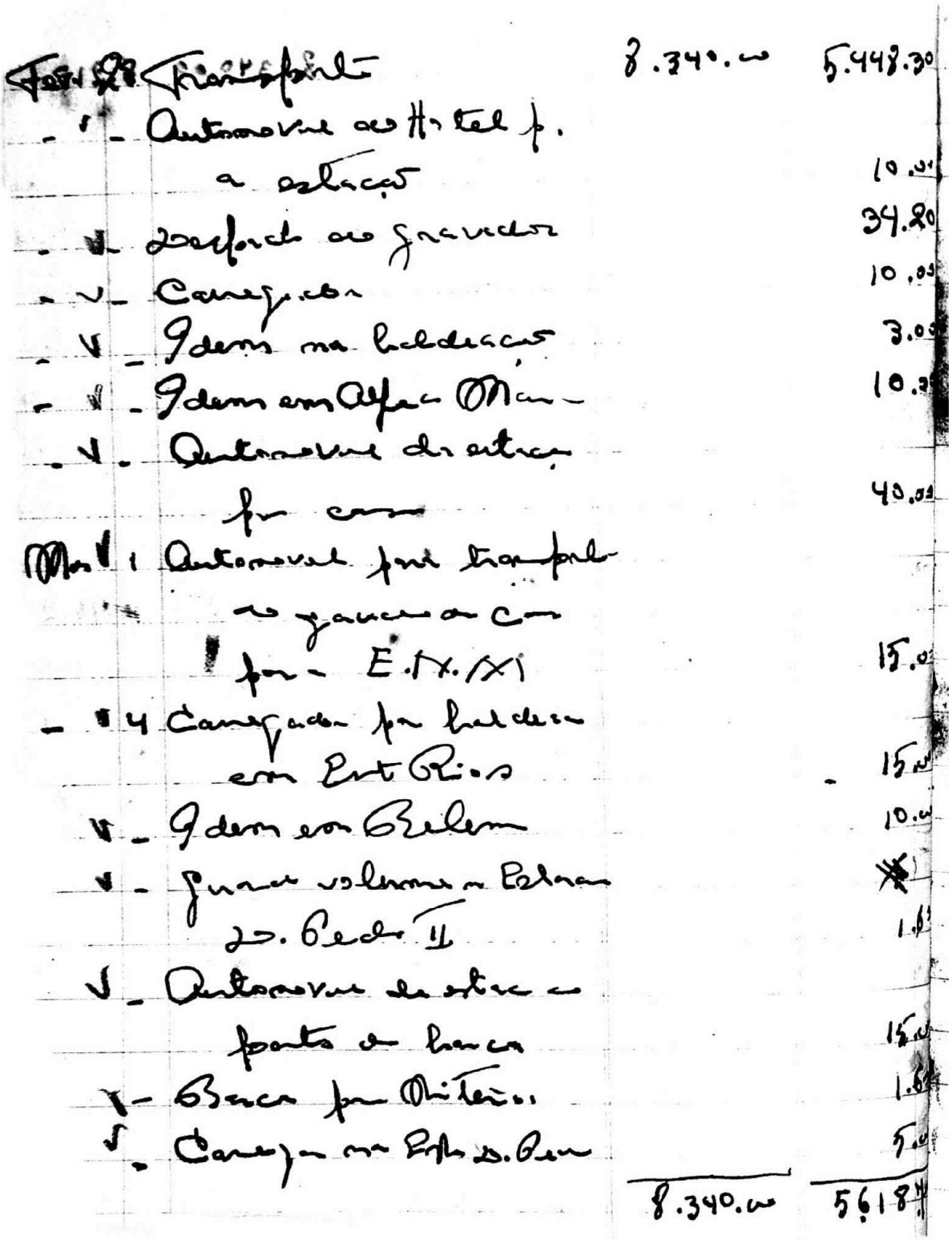
(a) Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

ANEXO 3.37

1942

Fev.	4	Bagagem extra "Centuria"		150.000
Age.	18	Viagem Goiaz (diarias)		1:065.000
–	–	Adeantamento		2:000.000
–	–	Meu credito	20:000.000	3:215.000
			3:215.000	
–	–	Saldo	16:785.000	
Ag.	31	Carregador para transporte da máquina do Armazem de Bagagem para o E.N.M. [1]		20.000
Set.	21	Despacho de importação de 1 microfone recebido pelo Serviço de Com. Postais Internacionais [2]		24.800
–	25	A Manoel Rodrigues Alvarez por serviços prestados para o desembaraço alfandegário da máquina gravadora e discos [3]		30.000
			16.785.000	74.800

ANEXO 3.38



Fev. 28	Transporte	8.340.00	5.448.30
- V -	Automóvel do Hotel p. a estação		10.00
- V -	Desforde do gravador		34.20
- V -	Carregador		10.00
- V -	Idem na baldeação		3.00
- V -	Idem em Alfa Maria		10.00
- V -	Automóvel da estação por casa		40.00
Mar. V 1	Automóvel para transporte do gravador da casa para E.N.X.		15.00
- V 4	Carregador para baldeação em Ent. Rios		15.00
V -	Idem em Belém		10.00
V -	Guarda volume na Estação D. Pedro II		1.60
V -	Automóvel da estação ao ponto de barca		15.00
V -	Barca para Niterói		1.60
V -	Carregador na Estação D. Pedro		5.00
		8.340.00	5.618.40

Mar 4	Transporte	8.340.00	5618.70
V	Automóvel das barcas para casa E.S.N.		10.00
V	Carregador em Ritoré		5.00
V	Automóvel para transporte do gravador da estação para a E.N.M.		10.00
Ab. V 1.0	Excesso de dia de L.H. e Belo Horizonte (de 23 a 28 Fev.)		180.00
		8.340.00	5.823.70

Liquidado em 16.6.1944

ANEXO 3.39

TABELA 5.17 — Custo de Vida na Cidade do Rio de Janeiro — 1912-46 — Orçamento Mensal para uma Família de 7 Pessoas

1 — Números Absolutos

Anos	VALOR EM CR$						
	Aluguel de casa	Alimentação	Combustível e luz	Criados	Vestuário	Móveis, utensílios, roupa de cama, de mesa, etc.	Total
1912	200,00	302,70	68,40	50,00	50,00	30,00	691,10
1913	200,00	321,70	64,10	40,00	50,00	30,00	705,80
1914	200,00	318,40	67,90	40,00	50,00	30,00	706,30
1915	210,00	346,80	77,80	45,00	55,00	32,00	706,60
1916	210,00	374,50	99,60	45,00	60,00	34,00	823,10
1917	220,00	420,10	120,70	45,00	65,00	36,00	906,80
1918	240,00	464,30	160,80	70,00	70,00	38,00	1.018,10
1919	260,00	484,40	142,10	50,00	75,00	40,00	1.051,50
1920	300,00	515,40	142,00	55,00	100,00	45,00	1.157,40
1921	300,00	542,10	133,80	60,00	100,00	50,00	1.185,90
1922	350,00	541,60	178,60	70,00	100,00	60,00	1.299,60
1923	400,00	611,60	166,40	75,00	100,00	70,00	1.433,00
1924	500,00	739,50	151,70	80,00	120,00	80,00	1.671,20
1925	550,00	766,20	154,70	90,00	140,00	85,00	1.785,90
1926	610,00	714,50	164,10	100,00	160,00	88,00	1.836,60
1927	610,00	737,90	165,90	120,00	160,00	95,00	1.888,90
1928	610,00	741,60	133,60	120,00	160,00	93,00	1.858,20
1929	610,00	732,90	127,70	120,00	160,00	93,00	1.843,60
1930	550,00	648,60	128,60	120,00	144,00	85,00	1.676,20
1931	500,00	614,40	162,00	120,00	140,00	80,00	1.616,40
1932	460,00	659,90	161,70	120,00	140,00	80,00	1.621,60
1933	460,00	646,60	161,50	120,00	140,00	80,00	1.608,10
1934	500,00	715,80	127,00	120,00	190,00	82,50	1.735,30
1935	500,00	747,10	126,20	120,00	235,00	90,00	1.828,30
1936	600,00	846,00	126,80	139,20	250,00	137,50	2.099,50
1937	620,00	935,10	126,80	178,80	250,00	157,50	2.200,20
1938	635,00	934,90	126,80	186,70	259,60	210,80	2.353,80
1939	650,00	953,30	126,80	200,00	260,50	225,20	2.415,80
1940	665,00	1.066,80	134,30	210,00	368,00	226,80	2.510,90
1941	760,40	1.088,10	166,80	220,00	298,10	269,10	2.803,10
1942	810,00	1.223,90	191,10	240,00	321,00	347,80	3.133,80
1943	810,00	1.412,00	224,00	240,00	407,50	370,30	3.473,10
1944	810,00	1.635,90	210,05	240,00	536,90	410,80	3.843,65
1945	810,00	1.956,10	205,10	240,00	699,40	559,40	4.470,00

cont.

conclusão

Anos		VALOR EM CR$						
		Aluguel de casa	Alimentação	Combustível e luz	Criados	Vestuário	Móveis, utensílios, roupa de cama, de mesa, etc.	Total
1946	Jan.	810,00	2.137,38	210,26	240,00	848,96	587,83	4.834,43
	Fev.	810,00	2.124,60	209,18	240,00	848,96	587,83	4.820,57
	Mar.	810,00	2.082,42	210,18	240,00	848,96	587,83	4.779,39
	Abr.	810,00	2.157,78	209,42	240,00	848,96	587,83	4.853,99
	Mai.	810,00	2.156,28	210,94	240,00	848,96	587,83	4.854,01
	Jun.	810,00	2.203,59	207,10	240,00	848,96	587,83	4.897,48
	Jul.	810,00	2.257,46	210,54	240,00	923,26	642,55	5.083,81
	Ago.	810,00	2.267,46	211,32	240,00	923,26	642,55	5.094,59
	Set.	810,00	2.414,66	208,52	240,00	923,26	642,55	5.238,99

Fonte: BRASIL. Ministerio do Trabalho, Indústria e Comercio. Serviço de Estatistica da Previdência do Trabalho. *Levantamento do custo de vida no Brasil.* Rio de Janeiro, 1946. p. 95-8.

TABELA 5.18 — Custo de Vida na Cidade do Rio de Janeiro — 1912-46 — Orçamento Mensal para uma Família de 7 Pessoas

2 — Números Relativos

Anos	ÍNDICES						
	Aluguel de casa	Alimentação	Combustível e luz	Criados	Vestuário	Móveis, utensílios, roupa de cama, de mesa, etc.	Total
1912	100	100	100	100	100	100	100
1913	100	106	99	100	100	100	102
1914	100	115	94	100	100	100	101
1915	105	115	114	112	110	107	111
1916	105	124	164	112	120	113	119
1917	110	139	176	112	130	120	131
1918	120	153	235	112	140	127	147
1919	130	100	208	125	150	133	152
1920	150	170	208	137	200	150	167

cont.

ANEXO 3.40

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE
GABINETE DO MINISTRO

Às

Autoridades municipais dos Estados

de Minas Gerais, Baía, Pernambuco e

Ceará.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
GABINETE DO MINISTRO

Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1943.

Às autoridades municipais dos Estados de Minas Gerais, Baía, Pernambuco e Ceará.

Os portadores desta carta, Professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Dr. Eurico Nogueira França viajam em missão da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, para gravar em discos a música folclórica de nosso país, e são especialmente recomendados a todas as autoridades dos municípios que percorrerem, pelo Ministério da Educação e Saude. Queiram V.V.S.S. prestar-lhes assistência moral, prestigiando-os nos trabalhos de que estão incumbidos, dando-lhes as informações que necessitarem e facultando-lhes oportunidades para entrevistarem os mais afa

mados músicos populares e cantadores dessa região, pelo que antecipo os melhores agradecimentos.

Gustavo Capanema

Ministro da Educação e Saude

ANEXO 3.41

Exmº Snr. Reitor

Desde o ano de 1940 que o Professor da Cadeira de Folclore Nacional desta Escola faz sentir a esta diretoria a imperiosa necessidade de ser organizado um serviço de pesquisas folclóricas subordinado à sua Cadeira e destinado a fornecer aos seus alunos material para estudo e observação. Na proposta orçamentária para o exercício de 1941, encaminhada por esta Escola à Divisão do Orçamento (8), foram incluidos pedidos de verba para:

a) aquisição de máquinas gravadoras, discos e demais equipamento necessário a tal sorte de pesquisas;

b) aquisição de mobiliário adequado à instalação de uma sala destinada à conservação e trabalhos de análise e classificação do material recolhido;

c)contrato de um técnico em pesquisas de folclore musical;

d) custeio das excursões a serem empreendidas por esse técnico e, eventualmente, pelos alunos da classe de Folclore Nacional.

Nem todas essas verbas puderam ser obtidas, no orçamento de 1941. Mas, com as que teve à disposição, nos exercícios de 1941 e 1942, esta Escola adquiriu uma máquina gravadora, um gerador elétrico, discos virgens, agulhas e outros materiais solicitados pelo Professor da Cadeira, bem como mobiliário para a instalação de uma sala para a sua classe. Por sua vez o Professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, durante sua recente viagem aos Estados Unidos, estabeleceu um acordo pessoal com a Biblioteca do Congresso, de Washington, em virtude do qual essa instituição do governo norte-americano fornecerá recursos para a coleta de folclore musical do nosso país em discos destinados aos seus Arquivos da Canção Popular Americana (Archives of American Folk Song), ficando cópias de todos esses discos na Escola Nacional de Música. Uma grande parte dos nossos objetivos já foi, pois, alcançada, faltando, apenas, para o perfeito funcionamento do serviço de pesquisas folcló-

[CPFC 14 /

ricas reiteradamente reclamado pelo aludido Professor, o contrato de um técnico em pesquisas de folclore musical.

Apreveitando o ensejo que oferece a saldo existente na VERBA I - PESSOAL - CONSIGNAÇÃO II: "Pessoal extranumerário" - SUB)CONSIGNAÇÃO 04: "Contratados" - 70 - Universidade do Brasil - Escola Nacional de Música -que proporciona recursos para esse fim, vem pois esta diretoria propor o contrato de um técnico em pesquisas de folclore musical, com a remuneração mensal de Cr$ 1.500,00, solicitando a V. Excia. se digne encaminhar essa proposta ao Snr. Diretor do Pessoal do Ministério da Educação e Saude.

Não me parece que seja preciso encarecer a urgente necessidade da organização do serviço de pesquisas folclóricas de que deverá ficar incumbido esse técnico. Nosso país é prodigiosamente rico em música popular, mas até agora nada se fez, sistematizadamente, no sentido de registrar essas riquezas, afim de conservá-las para as gerações vindouras. É tarefa que urge, pois a facilidade crescente das comunicações, no mundo contemporâneo, constitue uma ameaça constante à pureza das tradições populares. A Escola Nacional de Música, que mantem uma Cadeira de Folclore Nacional no seu Curso de Composição e Regência, afim de por ao alcance dos jovens estudantes o manancial da inspiração popular, que tem revigorado a obra de quasi todos os grandes compositores brasileiros deste século, está naturalmente ~~destinada~~ indicada para ser o centro onde devem ser conservados e estudados tais documentos. E para que isso se torne uma realidade é que esta diretoria vem propor o contrato desse técnico em pesquisas de folclore musical, que deverá ter as seguintes funções;

1º) ~~Promover a coleta~~ Recolher documentos, (em todo o país), de música popular brasileira, por meio de gravações fonográficas ou outros processos mecânicos, e arquivar esse material, bem como os documentos gravados por outras instituições ou pessoas cedidos à Escola Nacional de Música;

2º) ~~Conservar~~ Arquivar, em fichas devidamente informadas, as melodias recolhidas pelos alunos da Classe de Folclore Nacional ou enviadas à Escola Nacional

CPFC 75

rial ou quando tiver de ~~realizar~~ efetuar pesquisas em outras coleções etnográficas ou bibliotecas, segundo determinação desta diretoria, de acordo com os planos estabelecidos pelo Professor da Cadeira de Folclore Nacional.

Para exercer essas funções de técnico em pesquisas de folclore musical, esta diretoria propõe o snr. Eurico Nogueira França, médico formado em 1934 pela Faculdade de Medicina da Universidade do ~~Brasil~~ Rio de Janeiro, ex-aluno desta Escola, onde concluiu o Curso de Piano em 1935, e Professor de ~~Canto Orfeônico~~ diplomado em 1940 pelo ~~Instituto de Belas Artes da extinta Universidade do Distrito Federal.~~ Curso de Formação de Professores de Música e Canto Orfeônico da Prefeitura do Distrito Federal.

CPPC 77

ANEXO 3.42

M. E. S. - U. B. — ESCOLA NACIONAL DE MUSICA

ÁREAS CULTURAIS PARA ESTUDO DO FOLCLORE BRASILEIRO

(Joaquim Ribeiro)

I. ÁREA COSTEIRA

1. Ciclo da Jangada (do Pará à Baía)
2. Ciclo dos Caiçaras (do Espírito Santo ao Rio Grande do Sul)

II. ÁREA AGRÍCOLA

1. Ciclo do Mimoso. Matutos, tabaréus, cassacos. Cana de açucar, algodão, fumo.
2. Ciclo do Café (Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo e Paraná). Caipiras, tapiocanos, capiaus. Policultura.
3. Ciclo dos imigrantes. Italianos, japoneses, letões, russos, polonêses, etc.

III. ÁREA PASTORIL. Ciclo do Couro (sertão nordestino, baiano, mineiro, goiano e mato-grossense).

IV. ÁREA DA MINERAÇÃO

1. Ciclo da Mineração
2. Ciclo de Garimpagem (Minas Gerais, Goiaz, Mato-Grosso, Baía, Paraná, etc.).

V. ÁREA PLATINA OU PAMPEANA

VI. ÁREA AMAZONICA. Ciclo do seringueiro. Seringueiro, bebe-água.

Áreas culturais aplicadas ao Folclore Musical Brasileiro.

Contos a esclarecer

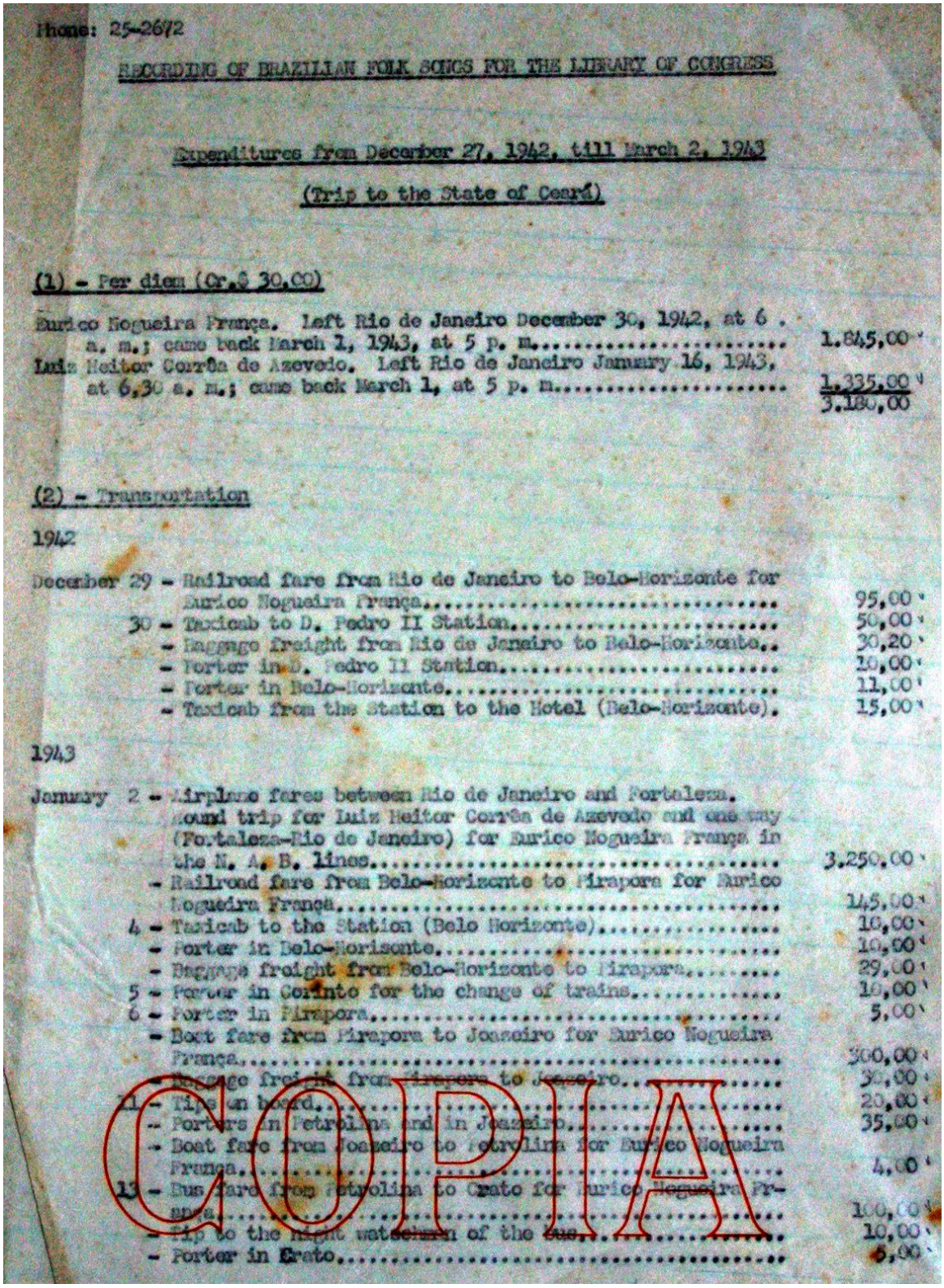
1. Que genero musical caracteriza a "Área Amazonica"?

2. A área do coco se extende até Sergipe? Em q medida, e em q Estados penetra pelo Sertão?

3. Alagoas e Sergipe são, inclu hitavelmente, focos irradiadores de Autos? Quais os Estados atingidos por essa irradiação?

4. O Espirito Santo está sob a influencia da musica negra?

ANEXO 4.1



Phone: 25-2672

RECORDING OF BRAZILIAN FOLK SONGS FOR THE LIBRARY OF CONGRESS

Expenditures from December 27, 1942, till March 2, 1943

(Trip to the State of Ceará)

(1) - Per diem (Cr.$ 30,00)

Burico Nogueira França. Left Rio de Janeiro December 30, 1942, at 6 . a. m.; came back March 1, 1943, at 5 p. m..... 1.845,00
Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Left Rio de Janeiro January 16, 1943, at 6,30 a. m.; came back March 1, at 5 p. m..... 1.335,00
3.180,00

(2) - Transportation

1942

December 29 - Railroad fare from Rio de Janeiro to Belo-Horizonte for Burico Nogueira França..... 95,00
30 - Taxicab to D. Pedro II Station..... 50,00
- Baggage freight from Rio de Janeiro to Belo-Horizonte.. 30,20
- Porter in D. Pedro II Station..... 20,00
- Porter in Belo-Horizonte..... 11,00
- Taxicab from the Station to the Hotel (Belo-Horizonte). 15,00

1943

January 2 - Airplane fares between Rio de Janeiro and Fortaleza. Round trip for Luiz Heitor Corrêa de Azevedo and one way (Fortaleza-Rio de Janeiro) for Burico Nogueira França in the N. A. B. lines..... 3.250,00
- Railroad fare from Belo-Horizonte to Pirapora for Burico Nogueira França..... 145,00
4 - Taxicab to the Station (Belo Horizonte)..... 10,00
- Porter in Belo-Horizonte..... 10,00
- Baggage freight from Belo-Horizonte to Pirapora..... 29,00
5 - Porter in Corinto for the change of trains..... 10,00
6 - Porter in Pirapora..... 5,00
- Boat fare from Pirapora to Joazeiro for Burico Nogueira França..... 300,00
- Baggage freight from Pirapora to Joazeiro..... 30,00
11 - Tips on board..... 20,00
- Porters in Petrolina and in Joazeiro..... 35,00
- Boat fare from Joazeiro to Petrolina for Burico Nogueira França..... 4,00
13 - Bus fare from Petrolina to Crato for Burico Nogueira França..... 100,00
- Tip to the night watchman of the bus..... 10,00
- Porter in Crato..... 5,00

COPIA

January 15	- Railroad fare from Crato to Fortaleza for Eurico Nogueira França	52,00
	- Porter in Iguatú	4,00
16	- Porter in Iguatú	5,00
	- Porter in Central Station (Fortaleza)	5,00
	- Taxicab from Central Station to Palace Hotel	15,00
18	- Taxicab from Palace Hotel to down town and from there to Central Station	30,00
	- Railroad fares from Fortaleza to Itapipoca for Luiz Heitor Corrêa de Azevedo and Eurico Nogueira França (round-trip)	55,00
	- Porter in Central Station	3,00
	- Porter in Itapipoca	2,00
24	- Porter to take the recording machine from the Hotel to Casa Lucas	1,00
26	- Porter in Fortaleza, from Central Station to Palace Hotel	6,00
	- Taxicab to take the recording machine from the Hotel to Casa Victor	10,00
29	- Railroad fare from Fortaleza to Itapipoca for Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	27,50
	- Porter in Itapipoca	10,00
30	- Porter in Itapipoca	5,00
	- Porter in Central Station (Fortaleza)	5,00
	- Taxicab from Central Station to Palace Hotel	10,00
	- Porter to take the recording machine from Palace Hotel to Casa Victor	5,00
	- Taxicab to take the recording machine from Casa Victor to the radio repair shop	10,00
ebruary 2	- Taxicab from Casa Victor to Ideal Club	10,00
	- Railroad freight of an electric motor from Itapipoca to Fortaleza (Doc. 31)	14,80
3	- Taxi cab to take the recording machine from Ideal Club to Casa Victor and the way back	20,0
	- Taxicab to take a transformer from Ideal Club to the radio repair shop	10,0
	- Taxicab to take the recording machine from the radio repair shop to the Palace Hotel	15,00
4	- Taxicab to take the recording machine from Palace Hotel to Ideal Club	15,00
	- Porter to take an electric motor from Palace Hotel to Casa Victor	3,00
6	- Taxicab to take the recording machine from Ideal Club to Palace Hotel	10,00
	- Airplane freight of 25 records sent to Rio de Janeiro (Doc. 32)	143,00
7	- Taxicab to take the recording machine from Palace Hotel to Alcides Ribeiro do Carmo's	20,00
	- Taxicab from Alcides Ribeiro do Carmo's to Palace Hotel	20,00
	- Taxicab to take a transformer from Palace Hotel to Alcides Ribeiro do Carmo's	15,00
8	- Taxicab to take the recording machine from Palace Hotel to Ideal Club	15,00
11	- Taxicab to take the recording machine from Ideal Club to Alcides Ribeiro do Carmo's	30,00
	- Taxicab to take the recording machine from Alcides Ribeiro do Carmo's to Palace Hotel	20,00

COPIA

February 15	- Airplane freight of 25 records sent to Rio de Janeiro (Doc. 48).....	153,20
17	- Taxicab to take the recording machine from Palace Hotel to Alcides Ribeiro do Carmo's.....	20,00
	- Taxicab to take the recording machine from Alcides Ribeiro do Carmo's to Palace Hotel.....	30,00
19	- Porter to take the recording machine from Palace Hotel to Círculo de Operários Católicos and the way back.....	10,00
	- Taxicab to take the recording machine from Palace Hotel to Alcides Ribeiro do Carmo's.....	10,00
	- Taxicab to take the recording machine from Alcides Ribeiro do Carmo's to Palace Hotel.....	20,00
20	- Porter to take the recording machine from Palace Hotel to Círculo de Operários Católicos.....	5,00
23	- Porter to take the recording machine from Palace Hotel to Jangada Club.....	15,00
	- Taxicab to take the recording machine from Jangada Club do Palace Hotel.....	10,00
24	- Porter to take the recording machine from Palace Hotel to Casa Victor.....	3,00
	- Airplane freight of 25 records sent to Rio de Janeiro (Doc. 58).....	153,20
March 1	- Taxicab from Palace Hotel to the Airport.....	30,00
	- Porter in Santos Dumont Airport.....	5,00
	- Taxicab from Santos Dumont Airport to my home.....	30,00
	- Extra baggage paid in Santos Dumont Airport.....	103,00
2	- Taxicab to take the records from M. A. B. office to my home.....	16,00
		5.416,00

(3) - Reimbursement of folkmusicians

January 20	- Cícero Marques de Souza. Records n. 20, 21, 22, 23 B, 24 and 25 (Doc. 13).....	30,00
	- Antônio Leitão. Records n. 23 B, 24 and 25 (Doc. 14)...	20,00
	- Drací & Marinette. Record 23 A, a (Doc. 15).....	12,00
	- Tereza Ferreira & Jovelita. Record 23 A, b (Doc. 16)...	4,00
21	- Raimundo Braga do Mesquita. Record s/n (Doc. 17).....	2,00
	- Vicente Martins de Souza. Records n. 26, 27 and 28 (Doc. 18).....	illegible
22	- Folkplay called "Boi do Reis". Records n. 29, 30, 31, 32 and 33 A (Doc. 22, 23, 24 and 25).....	171,00
23	- Demas of São Gonçalo. Record 93 A (Doc. 26).....	40,00
	- José Caleriano and his companions. Record n. 33 B (Doc. 19).....	20,00
29	- Raimundo Marçal dos Santos. Record n. 37 A (Doc. 30)...	10,00
February 2	- Vicente Feitosa and his companions. Records n. 35, 36, 37 B and 38 A, a (Doc. 28).....	30,00
4	- Antônio Augusto Ribeiro & Virgílio Baptista da Lima. Records n. 34, 39, 40, 41, 42, 43 and 44 (Doc. 38).....	100,00
	- Vicente Feitosa and his companions. Records 38 A, b and 38 B (Doc. 40).....	10,00
5	- Antônio Augusto Ribeiro & Virgílio Baptista de Lima. Record n. 50 (Doc. 35).....	10,00

COPIA

CPFMD 53

February 5	- Vicente Peitosa and his companions. Records n. 45, 46, 47, 48 and 49 (Doc. 34).....	50,00
	- Sinfrônio Pedro Martins. Records n. 51, 52, 53, 54 and 55 (Doc. 36).....	25,00
6	- Vicente Peitosa & João Moreno. Records n. 56, 57 and 58 (Doc. 37).....	30,00
	- Antônio Augusto Ribeiro & Virgílio Baptista de Lima. Records n. 59 and 60 (Doc. 38).....	20,00
7	- Barracuá Az de Ouro. Records n. 61, 62, 63, 64, 65, 66 and 67 A (Doc. 41).....	150,00
9	- Pedro Onofre Carneiro & Chico Pequeno. Records 67, 68 and 69 (Doc. 44).....	30,00
11	- Folkplay called "Fandango". Records 70, 71, 72 and 73. (Doc. 45).....	150,00
13	- Pedro Onofre Carneiro and his companions. Records n. 74 and 75. (Doc. 47).....	20,00
17	- Folkplay called "Congos". Records n. 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83 and 84 A (Doc. 49).....	310,00
19	- Pedro Onofre Carneiro & Nicolau Pereira. Record n. 92 (Doc. 50).....	20,00
	- Folkplay called "Cana Verde". Records n. 85, 86, 87 and 88 (Doc. 52).....	100,00
	- Raimundo Alves Peitosa and his companions. Records n. 84 A and 89 (Doc. 54).....	20,00
20	- Raimundo Nonato and his companions. Record n. 93 (Doc. 56).....	40,00
23	- Cocos sung and danced by Manoel Raimundo Silva and his companions. Records n. 90 and 91 (Doc. 57 and 57 bis).	90,00
		1.525,00

(4) - Other expenditures

1942

December 27	- Telegram asking for reservation in a boat of the São Francisco Lines (Doc. 3).....	3,50
	- Emergency medicines to be used during the travel (Doc. 4).....	94,00
29	- Repairs in the recording machine box (Doc. 5).....	70,00
30	- Paper sheets to pack 18 records sent to the Library of Congress.....	4,50
	- Two small wooden boxes to pack the same 18 records (Doc. 1).....	24,00

1943

January 7	- Telegrames sent by Murico Nogueira Franca from Januaria to Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, in Curitiba, and the National School of Music, in Rio de Janeiro, concerning providences related with the travel (Doc. 6 and 7).....	8,00
13	- Telegrams sent by Murico Nogueira Franca from Carinhanha to Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, in Rio de Janeiro, concerning providences related with the travel (Doc. fls. 9 and 10).....	11,40

COPIA

CPFMD 54

January 14	- Telegram sent by Murico Nogueira França, from Crato, to Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, in Rio de Janeiro, concerning providences related with the travel (Doc. 11).....	3,00
	- Bank charge for the invoice of Cr$ 9.000,00 to Fortaleza (Doc. 2).....	25,40
15	- Telegram sent by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, from Rio de Janeiro, to Palace Hotel, Fortaleza, asking reservations (Doc. 12).....	1,60
18	- Telegram sent to the Minister of Education thanking him for some providences he took concerning our trip (Doc. 13 bis).....	8,00
21	- Tip to the man in charge of the electric machine in Itapipoca.....	10,00
	- Stamps to be used in the documents signed by the folk-musicians.....	7,00
23	- Cares bought for the organization of the folk-play called "Boi de Reis" (Doc. 27).....	120,80
24	- Tip to a flute player.....	4,00
26	- Stamps to receive Cr$ 9.000,00 from Banco Frota Gentil, in Fortaleza.....	4,40
	- Five fuses for the recording machine (Doc. 20).....	15,00
27	- Telegram sent by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, from Fortaleza, to Murico Nogueira França, in Itapipoca, concerning providences related with the travel (Doc. 21).....	2,80
30	- Consuming of electric power in Itapipoca (Doc. 29)..	20,00
31	- Tips to the folk-singers Sinfrônio Pedro Martins and Antônio Lima.....	7,00
February 1	- Travel, lodging and boarding expenses for Antônio Augusto Ribeiro and Virgílio Baptista de Lima, to come from Itapipoca to Fortaleza (Doc. 32).....	60,00
	- Tip to the folk-singer Antônio Lima.....	2,00
	- Tips to the employees of the Ideal Club where many records were made.....	15,00
2	- Tip to the man who called the musicians to record the "Boi de Reis" and the "Dança de São Gonçalo"...	10,00
3	- Tip to Antônio Casimiro da Silva to call the musicians to perform the "Coco".....	1,00
5	- Stamps to be used in the documents signed by the folk-musicians.....	7,00
6	- Aid provided for the return trip of Antônio Augusto Ribeiro and Virgílio Baptista de Lima (Doc. 43)....	10,00
7	- Consuming of electric power to record the "Maracatú" (Doc. 42).....	10,00
11	- Consuming of electric power to record the "Fandango" (Doc. 46).....	10,00
19	- Tambourines bought to be used in the folk play classed "Cana Verde" (Doc. 51).....	16,00
	- Tip to the men who called the musicians for the rehearsals and recording performance of the "Maracatú", "Fandango", "Congos" and "Cana Verde" (Doc. 53)	25,00
	- Consuming of electric power to record the "Cana Verde" (Doc. 55).....	10,00
20	- Tip to the [illegible] of the "Círculo de Operários Católicos" where some records were enregistered....	5,00

COPIA

©PFMD 55

ANEXO 4.2

Material conduzido para viagem ao Estado de Minas Gerais.

M. E. S. - U. B. - ESCOLA NACIONAL DE MUSICA

Material conduzido na viagem ao Estado de Minas Gerais

ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA

1 Gravador R. C. A.
1 Cilindro para modificar a ciclagem
1 Chave para o mesmo
4 Agulhas de safira para gravação
1 Caixa de agulhas para reproduzir
1 Transformador
1 Voltímetro
24 Discos de cartão

LIBRARY OF CONGRESS

1 Gravador Presto
1 Microfone
1 Tripé para o mesmo
2 Extensões cobertas de borracha
1 Par de audifonos
1 Condensador eletrolítico
1 Escova
100 Discos com base de aluminio

PARTICULAR

1 Estojo de carpintaria
1 Martelo
1 Formao
1 Torquez, digo, Alicate
1 Verruma
1 Chave de parafusos
1 Diapason cromático
2 Tomadas de pino
2 Ditas de rosca

ANEXO 4.3

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

Escola Nacional de Música
Centro de Pesquisas Folclóricas

Material levado na viagem ao Rio Grande do Sul

- 1 Gravador RCA
- 1 Gravador Presto
- 1 Gerador de eletricidade
- 100 Discos Lc base de vidro
- 50 Discos Enm base de aluminium
- 1 Microfone
- 1 Tripé para o microfone
- 1 Extensão de borracha para o microfone
- 1 Extensão de borracha com interruptor
- 1 Par de audifonos
- 1 Transformador
- 1 voltimetro
- 1 Extensão com fio verde-amarelo
- 40 Discos pequenos de cartão
- 400 Fichas de colheita (a)
- 200 Fichas de colheita (b)
- 1 caderno de música
- 2 Cadernos de apontamentos
- 2 Pastas de perfurar
- 1 Pasta com fichas do calendário folclórico
- 1 Pasta com documentos de viagem
- 11 discos Especiais

RSMD
01

ANEXO 4.4

M. E. S. - U. B. — ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA

Ilmo. Sr.
Enio de Freitas e Castro
R. Carlos de Carvalho 43 (Petrópolis)
Porto Alegre, Rio Grande do Sul

Rio, 23 de Novembro, 1944

Caro Enio

De acordo com a sua consulta, feita ao Prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, diretor do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, sobre a possibilidade do acima mencionado Centro realizar uma viagem ao Estado do Rio Grande do Sul para fins de colheita de música folclórica, tenho o prazer de apresentar a seguinte proposta, á qual junto um orçamento, ambos feitos de acordo com as nossas experiências anteriores em viagens aos Estados de Goiaz, Ceará e Minas Gerais, para o mesmo fim.

PROPOSTA

I - O Professor Luiz Heitor viajará em companhia do Prof. Egydio de Castro e Silva, técnico pesquisador do Centro de Pesquisas Folclóricas.

II - No caso da viagem ser custeada pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, o Centro de Pesquisas Folclóricas se compromeeteria a oferecer ao Estado cópias de todos os discos gravados nessa viagem, até um limite de 100 (cem) discos.

III - O Centro fornecerá, outrossim, o trabalho de coleta, incluindo todo o material necessário á mesma, discos virgens para as cópias e o trabalho de execução destas últimas.

ORÇAMENTO

Passagens de ida e volta do Rio a S. Paulo .....Cr.$ 920,00
(a razao de Cr.$ 230,00)
(Trem "Cruzeiro do Sul)

Passagens de ida e volta de S. Paulo a .....Cr.$ 4$060,00
(a razao de Cr.$ 1.015,00)
(Trem "Internacional")

segue

RSC 04

M. E. S. - U. B. – ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA

ORÇAMENTO (continuação)

Viagens pelo interior do estado do Rio Grande do Sul	.....Cr.$	2.000,00
Eventualidades	.....Cr.$	2.000,00
Diarias (tambem para duas pessoas, a razao de Cr.$ 50,00 para cada uma) (prazo calculado para a colheita: 45 dias)	.....Cr.$	4.500,00
TOTAL.	.....Cr.$	13.480,00

OBSERVAÇÕES

I - Seria possivel uma redução nas despezas constantes do orçamento acima, mesmo de serem concedidas aos Profs. Luiz Heitor e Egydio de Castro E Silva viagens e estada pagas.

II - A importância de Cr.$ 2000,00 (dois mil cruzeiros) fixa-para despezas "Eventuais" é absolutamente imprescindivel pois dela deve sair tudo quanto se refere a seviços de reparaçao do aparelho gravador, aquisiçao de peças sobressalentes, extensoes elétricas e todos os demais imprevistos que seguramente ocorrem em uma excursao como a projetada.

Esperando queaa nosse proposta e orçamento mereçam de sua parte um estudo atento, envia-lhe um grande abraço o amigo

Egydio de Castro e Silva
Técnico pesquisador

RSC
05

ANEXO 4.5

Decreto número 1524, de 24 de abril de 1945 do Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul. Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia. EM/UFRJ.

DECRETO N.º 1524, DE 24 DE ABRIL DE 1945

Concede um auxilio de Cr$ 15.480,00 à Associação Rio-Grandense de Música.

O Interventor Federal no Estado do Rio Grande do Sul, no uso das atribuições que lhe são conferidas pelo art. 7.º, inciso n.º I,do decreto-lei federal n.º 1.202, de 8 de abril de 1939, alterado e retificado pelo de n.º 5.511, de 21 de maio de 1943, resolve conceder um auxílio de Cr$ 15.480,00 (quinze mil quatrocentos e oitenta cruzeiros) à Associação Rio-Grandense de Música, para custear as despesas de viagem neste Estado para fins de colheita da música folclorica e gravação da mesma até 100 discos, correndo a despesa pela verba dos códigos local 04-10, geral 8-38-4, Contribuições, Subvenções e Auxílios, rubrica 1) Verba a distribuir, do orçamento do corrente ano.

Palácio do Govêrno, em Pôrto Alegre, 24 de abril de 1945.

(ass.) ERNESTO DORNELLES
Interventor Federal

(ass.) Caio Brandão de Mello
Respondendo pela Secretaria de Educação e Cultura

(ass.) Oscar C. Fontoura
Secretário da Fazenda

ANEXO I

Depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

Museu da Imagem e do Som - MIS.

Apresentadora: – "Hoje, dia 17 de julho de 1972 o museu da Imagem e do Som tem a honra de receber o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que aqui fará o seu depoimento para a posteridade. Funcionarão como entrevistadores Cleofe Person de Matos, Mercedes Dias Pequeno...

Entrevistadora: – Reis

Apresentadora: – Perdão, Mercedes Reis Pequeno, Aloísio de Alencar Pinto, Dulce Martins Lamas, membros do Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som. E como convidado especial o jornalista Nogueira França. E com a palavra, o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Luiz Heitor: – Eu sou um carioca da gema. Nascido na rua Aguiar, não sei se no número 30 ou no número 32, porque dessa casa onde eu nasci, eu não me lembro. Pouco depois, nos mudamos para o número 36, casa da qual eu me lembro muito bem, um velho sobrado cor-de-rosa, no meio de terreno e, portanto, tendo nascido ali, ao lado do Largo da Segunda-Feira, na confluência da rua Haddock Lobo com a Conde de Bonfim e são Francisco Xavier, eu me considero um carioca da gema. A minha família era, ha... quase toda, eu sou ¼, português. Meus pais são brasileiros, Fernando de Castro Corrêa de Azevedo, meu pai, Henriqueta Cunha, minha mãe, pelo lado de meu pai meus avós são Luis Augusto Corrêa de Azevedo e Joana de Castro Abreu Magalhães, todos os dois brasileiros, e pelo lado de minha mãe Heitor Ribeiro da Cunha, que era português de nascimento, veio com 14 anos de idade para o Brasil num navio veleiro para trabalhar e ganhar a vida aqui, e minha avó, Umbelina Marques, que era brasileira. A minha infância se passou, pois entre a Rua Aguiar, onde moravam meus pais, e minha avó, Umbelina Marques que era brasileira. A minha infância se passou, pois entre a rua Aguiar, onde morava meus pais, e minha avó paterna, e o grande casarão da rua Haddock Lobo de meu avô Heitor, pai de minha mãe. Um daqueles casarões do Rio antigo, com um jardim, pomar, horta, e ainda atrás, um morro ao qual se subia por umas pequeninas escadas que meu avô havia mandado cavar na pedra ou construir em cimento, e donde se descortinava a vista sobre o que era então a Praça Campos Salles,

que acho que tem outro nome hoje em dia, e o campo do América Football Club, cujas partidas, podia, podiam ser assistidas do alto do morro da casa do meu avô, o que eu nunca fiz porque nunca me interessei por football. Ali, pois, passei a minha infância como um menino um pouco mimado demais, talvez, que numa certa época teve um carneirinho para montar, e um carneirinho que, que... sobre o qual se punha uma sela, freios, e que podia passear no enorme terreno, da rua Haddock Lobo, e às vezes mesmo na rua, entre a rua Haddock Lobo e minha casa na rua Aguiar.

Como colégios, eu freqüentei, de início, o Instituto Beltrão, um estabelecimento que era famoso na época, no Largo da Segunda-Feira, e que era dirigido pelos dois, pelos pais do que depois foi um político ilustre na vida do Distrito Federal, Heitor Beltrão, e pela sua irmã Guiomar, que foi esposa de Orlando Frederico, professor de, de... Música de Câmara da Escola Nacional de Música. No tempo em que eu freqüentava o Instituto Beltrão, a dona Guiomar era noiva do Orlando Frederico, o qual não ensinava música, mas ginástica, fiz muita luta romana e muita ginástica no Instituto Beltrão sob a direção de Orlando Frederico. Depois deste... do ensino primário , de 2 anos no Instituto Beltrão, 1914 e 1915, passei para o Colégio Santo Ignácio, que ficava bastante longe de minha casa, mas para imaginar a facilidade de comunicação naquele tempo, eu podia sair, menino de 11 anos, sozinho, do Largo da Segunda-Feira, tomar 2 bondes, ir e voltar todos os dias de lá até a rua São Clemente, sem nenhum problema para voltar às 6 horas da tarde à farta dos bondes no centro da cidade. Isso foi em 1916. Em 1917 freqüentei o colégio Paula Freitas, que era na... na rua Haddock Lobo, quase em frente ao casarão de meu avô, porque já nessa época minha família se havia mudado do Rio de Janeiro, por motivos de saúde da minha mãe, para ir morar em Vassouras, no Estado do Rio. Em 1919 voltei de novo para o Colégio Santo Ignácio, e finalmente, em 1920, para comodidade de todos, fui internado no Colégio Anchieta em Nova Friburgo onde terminei o meu curso secundário entre 1919 e 1922, e acabei com o colégio porque os jesuítas o fecharam em 1922. E só muito mais tarde é que ele foi reaberto, primeiro como escola apostólica e seminário e ultimamente de novo como externato. Minha família se mudou, portanto em 1917 para Vassouras e uma parte da minha infância eu a passei em Vassouras em período de férias ou em visitas à família porque na realidade a partir deste momento meu verdadeiro lar foi à casa de meu avô e as minhas tias sempre me disseram que eu tinha três mães: a minha e elas duas, uma das quais, Hermínia, que muitos dos que estão presentes aqui conhecem e que mandou as fotografias para o Museu da Imagem e do Som. Era a mais nova e está com mais de 80 anos hoje.

Vassouras eu nunca tive uma simpatia especial por essa cidade, entretanto tão interessante historicamente de uma arquitetura tão curiosa, uma espécie de Ouro Preto do Estado do Rio de Janeiro, mas não sei por que nunca me interessei por Vassouras e ao contrário sempre tive muita atração por Petrópolis, cidade dos meus antepassados, cidade em que moraram meus bisavós, pais de minha avó paterna, os Castro Abreu Magalhães. Foi como comecei a pensar em música, menino com 8 ou 9 anos, minha avó Umbelina que era extremamente musicista, começou a querer me inculcar uns princípios de música e de Piano. Ela era realmente uma musicista falhada, com um ouvido infalível, que desde menina era capaz de reproduzir no piano tudo que ouvia, mas que nunca teve, é.. oportunidade de, de fazer um estudo sério e seguido de piano, só depois de casada, com o seu primeiro marido, Ferraz, é que ele, apaixonado por música confiou-a aos cuidados de um famosos professor de piano no Rio de Janeiro em fins do século passado, Bernardo Wagner. Mas minha avó tinha paixão de música, se ela não pode seguir estudos musicais fez questão que todos os seus filhos o seguissem, minha mãe como minhas duas tias, e um tio meu que tocava violino, as moças tocavam piano, e a mim ela começou a querer inculcar princípios de música, mas eu era de uma extrema rebeldia, e judiei muito da pobre velhinha da minha avó, e um dia de bom grados combinamos que eu havia de interromper as lições de música.

E foi internado no Colégio Anchieta, em Nova Friburgo, em 1919, que de repente começou, comecei, a querer de novo estudar música. Já no Colégio Santo Inácio havia estudado clarim pra tocar na fanfarra escolar, que fazia passeatas pela praia de Botafogo com o pomposo uniforme do colégio, naquela época. E como eu havia tocado clarim na banda marcial do Santo Inácio, quando fui para Friburgo naturalmente me candidatei a fazer parte da banda de música que havia no colégio. Porque no Colégio Anchieta, em Friburgo, havia uma banda de música, havia uma pequena orquestra, havia um coral. E na banda de música comecei a estudar trompete, ou melhor, mais modestamente, uma variante do pistom, que é o Bugle, um pistom grave, em si bemol, que era o meu instrumento na banda de música. E reclamei lições de piano. Então aí estudei de boa vontade.

O meu primeiro professor de piano foi um italiano, Higino Mancini, que mais tarde se transferia para São Paulo, onde foi organista. E quando ele abandonou o Colégio Anchieta, Heitor de Lemos, o irmão de Milton de Lemos, durante tantos anos o diretor do conservatório de Pelotas, no Rio Grande do Sul; e Heitor, depois que o Colégio

Anchieta fechou, em 22, foi nomeado diretor do conservatório da cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, posto que, conservou durante muitos e muitos anos e tive inúmeras vezes de encontrá-lo depois disso.

E foi nessa época, que terminando meus estudos no Anchieta, eu resolvi, com grande alegria de minha avó, que nesse tempo já se achava bem doente, me dedicar inteiramente à música. Voltando, pois, em 23, regressando de Friburgo – terminei meu curso em 22, o ano da independência. Voltando para o Rio, em 23, a questão era encontrar um professor de piano. Pensou assim: Luciano Gallet era muito jovem, começava a ter muito sucesso e Barroso Neto, que era certamente um dos maiores mestres da época, e que eu cheguei a ver e penso que toquei uma sonata de Beethoven pra ele. Mas finalmente se caiu no velho professor que havia sido de toda a minha família e velho amigo da família, Alfredo Bevilacqua.

Foi, pois com Alfredo Bevilacqua, em 1923, que eu preparei o meu concurso de admissão à classe de piano do então Instituto Nacional de Música. E em começo de 24 fiz o meu concurso de admissão. E lembro-me que tive como colegas nessa prova alguns nomes que se impuseram na música brasileira, como Arnaldo Rebelo, como Mário Azevedo, como Valdemar Navarro para, e como, sobretudo, e como o que devia ser tantos anos, e, sobretudo durante os anos de estudo, o meu colega de todos os dias e amigo muito querido, Augusto Monteiro de Souza. Tanto Augusto Monteiro de Souza quanto Arnaldo Rebelo se tornaram mais tarde professores catedráticos do Instituto Nacional de Música.

Em 24 e 25, portanto, fui aluno de piano do Instituto Nacional de Música. E em 26 e 27 preparei os meus estudos de harmonia fora do Instituto, com o Paulo Silva. E em 1928 prestei, como era permitido na época, o exame final dessa matéria, naquele Instituto. Nessa, desse exame, guardo lembrança de uma pequena rusga com Oscar Lourenço Fernandez, que me examinou e discordamos sobre questões bizantinas de harmonia. E me lembro que escrevi um grande artigo em defesa do meu exame, que Otávio Bevilacqua quis publicar em sua Revista Musical, então publicada no Rio de Janeiro, e mais tarde fiquei muitíssimo ligado a Lourenço Fernandes e esse foi assunto que nunca mais foi tratado entre nós. Não sei se fui muito duro no que disse no meu artigo, não me lembro mais do que disse, mas me lembro que era cheio de exemplos musicais e cheio daquelas justificações de todas aquelas bizantinices que constituem o curso de harmonia.

Como eu sempre fui um mau pianista, na esperança de poder melhorar um pouco meus dedos, porque eu havia começado o estudo de piano realmente muito tarde, porque o estudo de piano no Colégio Anchieta se limitava a uma meia hora de estudos por dia e com um repertório muito pitoresco de autores italianos que ninguém conhecia. Me lembro de um autor que o Higino Mancini gostava muito de dar aos seus alunos, que chamava-se Mário Tarengue. Não sei se alguém aqui conhece as composições de Mário Tarenge, mas eu toquei muitas composições desse autor italiano. Como eu me achava fraco no piano, resolvi tomar lições com o Charley Lachmund, que durante dois anos foi o meu professor. Ele já havia sido professor de minha tia Ermínia, que essa havia feito o curso do Instituto Nacional de Música, obtido uma medalha de ouro e depois fez um curso de aperfeiçoamento com Charley Lachmund.

Nessa época eu já morava com meus avós em Santa Tereza, na rua Joaquim Murtinho, no que era então o número 102, 182 da rua Joaquim Murtinho, numa daquelas casas típicas de Santa Tereza com um andar dando pra rua e dois dando pra baixo da rua e com uma vista excepcional sobre os arcos e a baía. Em 1922, 23, sobretudo, com a exposição internacional da independência do Brasil, era uma coisa realmente fascinante o que se descortinava dos terraços da casa, com cúpulas iluminadas e os edifícios todos cintilando.

E, pois, em Santa Tereza, na rua Joaquim Murtinho, que comecei a estudar seriamente piano. Ainda recentemente encontrei uma muito jovem colega, jovem em relação a minha idade, na UNESCO, brasileira, que me disse que quando era muito menina ainda se lembrava de ter morado de fronte de mim, na rua Joaquim Murtinho, e como seu pai também se interessava por música, éramos os dois a bater piano o dia inteiro. O seu pai de um lado da... da rua Joaquim Murtinho e eu da outra.

Assim foram, pois os meus estudos de... os meus estudos de piano e de harmonia. E devo dizer que desde o Colégio Anchieta que tinha umas veleidades de composição. Já no colégio havia, se me lembro bem, para registrar isso aqui, a primeira página que eu compus e escrevi. Se chamava "Evangélica". E era uma peça inspirada na calma, na atmosfera singela e repousante dos evangelhos. E escrevi uma outra peça que não me lembro como é que se chamava, que Dora Bevilacqua executou em um dos seus concertos. E os meus manuscritos tinham capas, admiravelmente desenhadas por um dos meus colegas no Colégio Anchieta, que não era outro senão Accioly Neto, que mais tarde foi diretor do "Cruzeiro" e tinha um imenso talento para desenho; e que fazia

capas deliciosas a cores para todos os manuscritos que eu escrevia no colégio. Foi o único período em que as minhas composições tiveram capas. E também elas não se prolongaram durante muitos anos.

Mas nesse período de Santa Tereza eu compunha bastante e para piano, e para canto, e em várias ocasiões nessa época e mais tarde alguns artistas como Augusto Monteiro de Souza, evidentemente o meu íntimo amigo, no seu grande primeiro recital no Teatro Municipal executou uma peça de minha composição. A Dora Bevilacqua também tocava, e sem falar em Antonieta de Souza, Roseta Costa Pinto, Cecília Rud etc, para peãs de canto.

Em 1928 eu começo a enveredar pela crítica musical. Eu tinha um tio, casado com uma de minhas tias, que se especializava em advocacia teatral. Era advogado dos empresários, dos grandes agentes e representantes de grandes agências de concerto e artistas do Rio de Janeiro. E habitualmente ele rabiscava umas críticas musicais para o jornal "O Imparcial". Ora, acontece que, creio que foi em 28, veio uma companhia, uma trupe lírica alemã dar Wagner, e o meu tio Américo se julgou muito enfadado em assistir as óperas de Wagner, que no fundo ele detestava, e me pediu então que fizesse então a crítica musical da temporada wagneriana. E essa foi a minha estréia na imprensa musical. Escrevi para "O Imparcial" cuja redação era naquele tempo na rua do Passeio, bem próximo da Escola de Música.

Ora, acontece que em mil e novecentos, no ano seguinte, em 1929, ou no fim desse ano mesmo, "O Imparcial" é comprado pelo Partido Democrático do Distrito Federal e passa a ser dirigido por Marcos Pimenta e Mário Brito, o mesmo que mais tarde foi diretor do Instituto de Educação. E como eu já tinha feito uns primeiros passos na crítica musical nesse jornal, me interessei em ser nomeado crítico do jornal. O que finalmente consegui, e durante dois anos escrevi assiduamente para esse jornal. Até que ele se incendiou e foi substituído por um outro jornal criado pelo Partido Democrático do Distrito Federal, e que era "A Ordem", cuja a, cuja redação era na rua do Ouvidor, perto do Largo de São Francisco.

Essa, o fato de escrever em dois jornais, que no fundo não tinham grande repercussão, fez com que eu angariasse inúmeras amizades no meio musical do Rio de Janeiro. Porque eu fazia uma crítica assídua e que procurava, que tinha pretensões a renovar o ambiente musical da época. Fiz mesmo uma longa série de entrevistas com músicos eminentes sob o título "De que precisa a música no Brasil?". E Henrique Oswaldo, e

Francisco Braga, e Paulo Silva, e Charley Lachmund, e J. Otaviano, e não me lembro mais quem, foram entrevistados nessa série que foi interrompida pelo incêndio do jornal.

Isso fez com que eu fosse sendo visto com bastante simpatia pelos meios musicais brasileiros. Maria Emília de Resende Martins, Paulina Ambrósio e Alfredo, Alfredo Gomes, Alfredo Gomes Grosso... Não! Ele não é Grosso não!

Entrevistadora: – Alfredo Gomes.

Luiz Heitor: – Alfredo Gomes, que passara a me tratar com muito carinho. E um belo dia a Casa Carlos Wehrs, que editava uma pequena revista musical chamada "Weco", me chamou, não me lembro se foi o chefe da Casa, Gustavo Rollerstein, que eu conheci tão bem, ou mesmo o velho Carlos Wehrs, não me lembro quem foi, me pediu para escrever um artigo para essa revista, que fazia um número consagrado ao meu antigo professor de piano Instituto Nacional de Música, João Nunes.

Foi essa, pois, a minha primeira tentativa de letras musicais mais sérias, com a responsabilidade de escrever um artigo de caráter biográfico e analítico, de um homem que eu admirava e que foi um dos bons compositores do Brasil. Porque devo dizer que Alfredo Bevilacqua, muito doente, só foi meu professor no Instituto Nacional de Música em 24. Em 25 eu passei para a classe de João Nunes. Este artigo apareceu, pois na revista "Weco" e deve ter chamado sobre mim a atenção de Luciano Gallet, que mais tarde me requisitou, na qualidade também de jornalista, para participar da campanha que ele havia lançado para reagir contra a decadência da música séria no Brasil. Campanha que ele queria intitular "Reagir", mas título contra o qual Luís Fernandes se opôs da maneira mais violenta, dizendo como é que nós, músicos moços, vamos intitular "Reagir", o que faz lembrar reação, reacionário, um movimento destinado a renovar a música brasileira.

Acontece então, que desse movimento que Luciano Gallet queria muito dinâmico, muito oportunista mesmo, porque ele tinha muito medo de que ele se estratificasse sob a forma de uma associação como as outras. Uma associação de concertos. Foi desse movimento que nasceu, pelo consenso geral, a Associação Brasileira de Música, fundada a 26 de Junho de 1930, no Rio de Janeiro, e da qual eu fui eleito secretário. O presidente era Luciano Gallet, que havia sido o iniciador do movimento.

A Associação Brasileira de Música finalmente foi aquilo que Luciano Gallet não queria: uma associação de concertos, um pouco como as outras, mas que também fazia o que as

outras não faziam. Isto é: organizar séries regulares de conferências e publicar uma revista.

A revista da Associação Brasileira de Música que foi realmente naquele período a menina dos meus olhos. Eu fiz uma revista como eu queria e como eu entendia que devia ser. Devo dizer que naquele tempo eu estava profundamente influenciado pela apresentação das revistas de cultura francesas, severas, um pouco antiquadas, com as páginas fechadas, com uma capa composta tipograficamente. E assim era a revista da Associação Brasileira de Música. Muita gente não concordava com isso, mas ela sob essa forma foi publicada durante dois anos.

É nesse período que Oscar Lourenço Fernandez lança a sua "Ilustração Nacional". Uma grande revista musical, ilustrada, mensal, e me convida para fazer parte da sua redação. Foi isso em 1930. Um ano mau para criar uma revista musical, porque era um ano de pré revolução, e que muitas coisas acabaram. Inclusive o meu jornal, que era "A Ordem", que acabou sendo empastelado pelo povo do Rio de Janeiro quando a revolução de Getúlio Vargas foi vitoriosa em outubro, porque "A Ordem" sempre havia escrito que os dois candidatos que se encontravam frente a frente, Getúlio Vargas e Júlio Prestes, eram o vinho da mesma pipa e farinha do mesmo saco. O que na época o povo, apaixonadíssimo pelas idéias da Aliança Liberal, não conseguiu engolir, e o jornal foi empastelado e acabou.

Com isso terminou a minha experiência como crítico musical, que durou três anos. De 1928 a 1931. Mas ficavam as revistas. A Ilustração Musical publicou oito números, muito bem apresentados, muito bem lançados, mas terminou também a sua vida em começo de 1931. "Weco" também terminou em 31. E a Revista de Música se prolongou até 1932, 1933, quando saiu o seu último número.

Nessa época eu tinha me aproximado não só de Luciano Gallet, de Lourenço Fernando e de Renato Almeida. E foi realmente a época em que eu comecei a me tornar conhecido no mundo musical do Rio de Janeiro e a entreter com suas personalidades mais marcantes relações de amizade, ou relações de interesse, porque muitos a minha série de entrevistas no "O Imparcial" me havia levado a entrevistar vários desses músicos. E dessa minha primeira tentativa profissional resultaram às vezes relações eivadas de simpatia, de boa vontade e que cultivei até o momento da morte das pessoas quem eu entretinha essas relações. Me vem, sobretudo ao espírito um Henrique Oswaldo, ou um Francisco Braga.

Em 1930 situa-se um episódio militar da minha vida. Eu morava nesse tempo entre Petrópolis e o Rio de Janeiro. A revolução estoura em outubro de 1930 e o presidente Washington Luiz decreta mobilização de todos os reservistas, e eu evidentemente era reservista. De maneira que quando me apresentei a um posto de polícia pra pedir um salvo-conduto para sair do Rio de Janeiro, porque era necessário em tempo de revolução, isso me foi negado porque eu era reservista, estava em idade militar e tinha que me apresentar à um posto de mobilização. O que eu fiz.

Eu fui enviado para o Primeiro Regimento de Infantaria, na Vila Militar e vesti um uniforme. E devo dizer que a minha crítica musical me valeu de alguma coisa. Porque quando me apresentei ao Primeiro Regimento o sub-oficial que me atendeu viu o meu nome "o senhor vai procurar a companhia tal. A Companhia de Comunicações. Nós temos instruções para colocá-lo lá." E lá fui eu pra Companhia de Comunicações, que eu não sabia o que era. A Companhia de Comunicações num regimento assegura o serviço telefônico, o telegráfico e as comunicações. Então quando eu cheguei lá me disseram: "O senhor é telegrafista?" e eu disse "Não", eu nunca fui telegrafista, "O senhor não conhece o Roberto Morse?", "Não, não conheço Roberto Morse". Ora, acontece que o comandante da Companhia de Comunicações era o então tenente Frederico Trota, que mais tarde também fez vida na política do Distrito Federal, e que era leitor do meu jornal. E quando viu, nesse dia de outubro de 1930, que eu havia honestamente cumprido o meu dever de cidadão, de me apresentar à circunscrição militar – isso foi publicado na primeira página da "A Ordem" – ele então deu instruções ao serviço do Primeiro Regimento de Infantaria para meu incorporar na sua companhia, pra ficar sob a sua proteção. E sempre era uma companhia um pouco de elite, um pouco afastada. E foi, portanto, com essa companhia, que eu fiz a campanha de quinze dias em Juiz de Fora. Até no fim de outubro a vitória da revolução e o regresso ao Rio e a desmobilização.

O ano de 1931 foi marcado, sobretudo pelas atividades da Associação Brasileira de Música, que havia sido criada no ano anterior, mas que não tinha tido ocasião, ainda, de se firmar; de elaborar um verdadeiro programa. Luciano Gallet, o presidente, era nesse tempo diretor do Instituto Nacional de Música e tinha muito poucas oportunidades de se ocupar dos assuntos da Associação. Uma vez por semana, pelo menos, apesar dos seus muitos deveres profissionais – numa época de reforma profunda do estabelecimento que dirigia – nós nos encontrávamos para falar dos assuntos da Associação. E com isso eu

tinha bastante liberdade de movimentos e posso dizer, sem vaidade excessiva, que toda temporada de 1931 foi quase inteiramente elaborada por mim sozinha, com assentimento de Luciano Gallet.

Para lançar a Associação havia se imaginado um grande acontecimento que eram as homenagens a Henrique Oswald, que nesse ano de 1931 completaria setenta e nove anos de idade. Então a Associação pensou que a esse velho mestre, tão merecedor do apreço dos brasileiros, era necessário prestar homenagens excepcionais. E foram uma missa em ação de graças pelo seu aniversário, celebrada na Catedral Metropolitana, com execução de sua música, um grande banquete de mais de duzentos talheres e traje a rigor no antigo Palace Hotel da Avenida Rio Branco, e dois grandes concertos no Teatro Municipal. Um concerto de música de câmara e um concerto de música sinfônica, o qual foi dirigido pelo velho amigo de Henrique Oswald, que era Francisco Braga, e teve como solista no concerto de violino de Henrique Oswald, Oscar Borghetti. No concerto de música de câmara tocaram Souza Lima, o trio brasileiro que eu já referi e Antonieta de Souza para a parte vocal.

Além das homenagens a Henrique Oswald uma série de concertos de assinatura, incluindo o Festival de Música Brasileira, com a apresentação de obras de autores brasileiros e a famosa série de conferências que depois eram publicadas na revista da Associação Brasileira de Música.

Mas é em 31, também, que eu me aproximo de Walter Burle Marx. Walter Burle Marx havia sido um pianista prodígio, aluno de Henrique Oswald, havia ido para a Europa estudar e do pianista que saiu daqui voltou um regente de orquestra, que não encontrando elementos para reger no Rio de Janeiro e ajudado pelo vento da revolução vitoriosa, a sua família tinha ligações com o então famoso general Juarez Távora, em homenagem a quem ele organizou dois grandes concertos no teatro Lírico – que não existe mais, perto do largo da Carioca. E em 1931, Walter Burle Marx funda a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro e me pede pra colaborar com ele. Daí nasceu uma amizade muito íntima e de fato eu assisti na parte administrativa Walter Burle Marx muito de perto e em todos os assuntos da sua orquestra ele me confiou, em particular, a organização dos concertos para a juventude, que eram novidade no Brasil.

Pela primeira vez, às quita-feiras, não me lembro se de manhã ou de tarde, faziam-se no Teatro Municipal concertos destinados à meninada das escolas. Evidentemente as escolas públicas do Distrito Federal entravam com um grande contingente de alunos,

mas todos os colégios particulares foram avisados disso. Essa era a minha missão, estabelecer a ligação com os colégios. Lembro-me da acolhida extremamente entusiasta e favorável do velho Colégio Lafaiete. Foi muito difícil, de outro lado, os velhos colégios aristocráticos de moças dirigidos por religiosas. Nem me recebiam bem quando eu ia falar de concertos para a juventude. Isso era olhado com muita desconfiança. Os tempos mudaram. Mas durante alguns anos esses concertos se realizaram com um programa explicado e acessível às crianças.

É nesse ano de 1932 que se passa na minha vida uma coisa importante. Tendo falecido o bibliotecário do Instituto Nacional de Música, que era Guilherme Teodoro Pereira de Melo, o autor da primeira "História da Música no Brasil", por força das circunstâncias eu fui o candidato de muitos para esse lugar. E depois, evidentemente, de uma batalha de bastidores, porque era um tempo onde não havia concursos, todas as nomeações dependiam apenas da livre discrição do governo. E sendo o ministro da educação Francisco Campos e o presidente do Governo Provisório Getúlio Vargas, o meu decreto de nomeação foi assinado em junho de 1932 e durante sete anos eu passo a ser bibliotecário e funciono no velho, no salão Henrique Oswald, do Instituto Nacional de Música, uma sala de concertos que o então diretor do Instituto, Guilherme Fontainha, que havia sucedido Luciano Gallet, transformara em biblioteca. Era uma biblioteca bem apresentada; é a época...

É, pois a partir dessa época, eu bibliotecário no Instituto Nacional de Música, que começam as minhas relações com vários dos presentes. Alguns dos quais naquela época estudantes do Instituto Nacional de Música, iam consultar partituras na minha biblioteca, da qual eu tinha um grande orgulho e que era um grande salão muito bem lustrado, muito em mobiliado, e que eu procurei arrumar da maneira mais agradável possível e, sobretudo combater as pragas dos livros, das partituras, dos papéis velhos, do Brasil que são insetos destruidores. De maneira que quem entrasse na biblioteca naquele tempo tinha que receber também um banho de odores esquisitos, feitos com, preparados que me haviam sido aconselhados pelo meu velho amigo, Abraão Carvalho, bibliófilo experimentadíssimo, que tinha uma receita que se mandava fabricar em farmácia para combater os insetos dos livros.

E é dessa época que eu passei a conhecer, portanto, vários dos que me fazem a honra hoje de estarem entorno de mim, para me interrogarem, e me valerem quando a minha

memória falhar, ou quando eu omitir qualquer coisa. Será que eu omiti alguma coisa importante?

Entrevistador: – Eu queria fazer uma pergunta. É com relação apenas com os Concertos da Juventude, porque eu me recordo que você era um dos comentadores dos concertos. Você fazia preleções antes dos Concertos da Juventude. E eu queria que isso ficasse assinalado.

Luiz Heitor: – Em geral, em geral, quem comentava os concertos era a professora Ceição Barros Barreto. Excepcionalmente eu fazia comentários e me lembro, sobretudo de uma invenção astuciosa que eu tive. Era pra ouvir o poema sinfônico "Moldávia", de Smetana. Que é um verdadeiro poema sinfônico, com uma porção de episódios diferentes. Então esses episódios estavam todos enumerados, eram distribuídos ao jovem público um papel impresso com os números de um à dez, ou à doze, e eu ficava perto de um poste com números gigantescos. E quando a orquestra passava de um episódio para o outro eu pendurava o número no poste e assim já se sabia que era ou "As nascentes do Moldávia", ou "As cataratas", ou a sua passagem pela cidade de Praga, com a audição do hino tcheco, e se acompanhava um verdadeiro poema sinfônico lido como um poema literário. Disso eu me lembro.

Entrevistadora: – Eu devo dizer que eu estava presente.

Luis Heitor: – Assistiu a esse concerto?

Entrevistadora: – Assisti a vários desses.

Luis Heitor: – Continuando, portanto. Guilherme Fontainha, que foi um grande diretor, um homem de grande dinamismo, inventou de criar uma revista do Instituto Nacional de Música. E me pediu que fosse o secretário de redação dessa revista. O que eu hesitei muito, porque o meu amor pela minha modesta revista da Associação Brasileira de Música era tão grande que eu hesitava em abandoná-la para que ela morresse, como aconteceu, para tomar conta dessa nova publicação oficial, que dispunha de recursos financeiros e que podia ser, como veio a ser, uma revista que teve um impacto mundial e que hoje em dia se encontra em quase todas as grandes bibliotecas de música do mundo.

Entrevistadora: – E queria fazer aqui uma advertência. E ela ainda é solicitada. A escola ainda recebe pedidos dessa revista.

Luis Heitor: – É porque os artigos nela publicados figuram em bibliografias de obras de história e outras. Em 1934, pois, é lançada a Revista Brasileira de Música que existiu

até 1944. Sendo que eu dela me ocupei até 1942 e me afastei pelos motivos que passarei mais tarde a expor.

Anexos à revista havia um pequeno suplemento musical chamado "Arquivo de música brasileira", e que era, sobretudo destinado a publicar os manuscritos que estavam sob a minha guarda como bibliotecário do Instituto Nacional de Música. O primeiro moteto publicado foi evidentemente de Francisco Manuel da Silva, que havia sido o fundador da casa. Depois houve uma "Missa dos defuntos", de José Maurício, que foi publicada, e que recentemente apareceu num disco de antologia Abril, executado pelo coro do Instituto Ítalo-brasileito de São Paulo. E um "Tanto Ermo" de Francisco Manuel da Silva. Mais tarde, como em 1936, celebrando o centenário de Carlos Gomes, inéditos da ópera "Joana de Flandres", desse compositor, reduzida a partitura orquestral para piano. E tal era o "Arquivo de música brasileira" que acompanhava como suplemento musical a revista.

Nesse ano de 1934 é o ano do meu casamento. Eu devo dizer que me casei com vinte e nove anos, pois nasci naquela rua já mencionada no dia 13 de dezembro de 1905. Em 1930, quando foi fundada a Associação Brasileira de Música, uma das pessoas que freqüentava as reuniões convocadas por Luciano Gallet era Maria Amélia de Resende Martins. E Maria Amélia de Resende Martins tinha uma priminha que às vezes à acompanhava e que eu creio que encontrei pela primeira vez no Largo da Carioca e Maria Amélia me apresentou. Essa priminha chamava-se Violeta e veio a ser minha mulher e eu a desposei em dezembro de 1934. E como devia compus toda música pra ser executada em meu casamento. A qual foi executada por Enio Freitas Castro, que se encontrava no harmônio, por Arthur Strut, meu velho amigo e mestre do Colégio Anchieta que estava no violino, com o seu filho Roberto, no violoncelo e Roseta Costa Pinto, que cantou as partes vocais. Isso na matriz da Glória.

Em 1936, o ano do centenário de Carlos Gomes, foi também o ano do nascimento de minha filha. E me lembro que naquele tempo no antigo Hospital Alemão, que é hoje o hospital da aeronáutica, onde nasciam quase todas as crianças do Rio de Janeiro, eu fazia companhia à minha mulher corrigindo as provas do grossíssimo volume da Revista Brasileira de Música consagrada a Carlos Gomes. Pois Guilherme Fontainha havia querido honrar esse centenário, entre outras comemorações, com um esplêndido número da Revista Brasileira de Música, que é certamente até hoje uma das peças básicas da bibliografia relativa a Carlos Gomes e que eu organizei com a colaboração de muitos

amigos, muitos professores e todos aqueles que quiseram prestar a sua colaboração nesse número. E lembro aqui a figura de Mário de Andrade, que escreveu o estudo sobre a ópera Fosca, fazendo uma análise musical acurada e descobrindo os "leit-motif", a maneira wagneriana que determinaram a inspiração de Carlos Gomes nessa ópera.

Depois do nascimento de minha filha, Maria Cecília, filha única, nós fomos morar na rua José Higino e esse é um período da minha vida que evoco com saudades. Era uma espécie de avenida muito pitoresca e bem construída, com árvores e muitas samambaias. Eu me lembro que tinha duas imensas tinas de samambaias diante da minha casa. E foi um período muito agradável da minha vida onde no qual eu preparei o meu concurso para a cadeira de folclore nacional da então já chamada Escola Nacional de Música. Cadeira na qual me sucede hoje a professora Dulce Martins Lemos, que aqui está dialogando comigo.

Entrevistadora: - Dulce Lamas – Sucedo muito mal, porque o senhor ninguém pode substituir.

Luis Heitor: – Em trinta e... em 36 que é criado por Oscar Lourenço Fernandez o Conservatório Brasileiro de Música, e no ano seguinte ele me convida para ser professor de História da Música desse conservatório.

Eu já havia ensinado História da Música numa pequena escola de música mantida por dona Alcina Navarro de Andrade, professora famosa do Instituto Nacional de Música, mas que havia criado uma escola dela em Petrópolis. E lá eu havia feito curso de história da música e lá é que estreitei relações com uma das minhas alunas, que não era outra senão aquela viria a ser mais tarde a minha mulher e que me havia sido apresentada por Maria Amélia de Resende Martins e que foi minha aluna em Petrópolis.

Professor do Conservatório Brasileiro de Música, ensinei neste estabelecimento até a minha partida para a Europa em 1947.

Em 1938 uma cadeira que Luciano Gallet na sua reforma havia criado no Instituto Nacional de Música, mas que não havia ainda sido provida, devia ser posta em concurso, porque Guilherme Fontainha tratava de adaptar cada vez mais o estabelecimento às normas estabelecidas pela reforma de 1931. E a cadeira de Folclore Nacional, portanto é posta em concurso. E de muitos lados pessoas me sugeriram: "por que é que você não se candidata a essa cadeira?". Coisa que na realidade não havia passado pela minha cabeça e que eu hesitei muito em fazer. E finalmente resolvi me

inscrever e concorri como candidato único. A única dificuldade que tive antes do concurso foi evitar que nomeassem um professor interino antes da realização do concurso, o qual é possível que se esse professor tivesse sido nomeado não tivesse sido realizado até hoje. Mas isso com um pequeno trabalho, o apoio de uns bons amigos, junto ao ministro Gustavo Capanema, o mal entendido passou. Porque dizia-se que o candidato em questão era um protegido direto do ministro Capanema, que impunha a sua nomeação no Instituto Nacional de Música e o ministro ficou muito aborrecido quando ouviu falar nisso e mandou, deu ordens para que o concurso seguisse normalmente.

E em 1939 eu me submeti à esse concurso com uma mesa na qual se encontrava Brasílio Itiberê, então professor da cadeira de etnografia musical no conservatório de canto orfeônico que Villa Lobos havia criado, Renato Almeida, autor da monumental História da Música Brasileira, e Mário de Andrade. Eu já tive ocasião de dizer outro dia, numa palestra sobre Mário, que o maior elogio que eu ouvi na minha vida, que me foi transmitido porque eu não ouvi de verdade, foi um elogio pronunciado por Mário que e que chegou fundo no meu coração. Quando terminei a minha prova didática, de fazer uma exposição de cinqüenta minutos sobre um tema que eu considerei muito ingrato quando ele me foi sorteado, "escalas na música popular brasileira", Mário de Andrade se levantou do banco com as mãos para o alto e disse: "Mas que claridade solar". E quando me transmitiram essa frase de Mário, é uma vaidade minha repeti-la aqui, mas com minha idade eu posso me permitir essas vaidades, sobretudo que foi uma frase que calou fundo no meu coração e que veio de um homem que eu tanto admirava, que tanto prezava e que tanto amei.

Falando em Mário de Andrade, devo dizer ainda que ele... , na manhã que eu devia defender minha tese de concurso ele me telefonou. Porque era a primeira vez que num concurso da Escola Nacional de Música que se defendia uma tese. Não havia ainda exigência de tese pra concurso. A minha tese versava sobre escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros. E eu me lembro que pelas sete da manhã Mário me telefonou dizendo: "Você vai me desculpar Luiz Heitor, mas eu vou ser de uma severidade extraordinária e vou argüir você realmente, porque você tem que compreender a nossa posição de nós todos examinadores. Vai muita gente assistir essa defesa de tese, que é a primeira que se faz na escola, e ninguém vai lá pra ouvir você.

Todo mundo vai lá pra nos julgar à nós examinadores. É que nós temos que sair bem dessa prova."

Uma vez nomeado professor da escola, iniciei o meu curso duma maneira muito formal com aula inaugural, escrita, depois publicada na Revista Brasileira de Música, na presença de muita gente convidada. Suponho que Mário de Andrade esteve presente e penso até que escreveu uma crônica para o "Estado de São Paulo" a respeito dessa aula inaugural e prossegui o meu curso com muitos, muitos alunos que naquele ano freqüentavam o curso de composição, para o qual o curso de Folclore era complementar. E tenho aqui a repetida satisfação de dizer que muitos dos que me cercam hoje nessa entrevista foram meus alunos na Escola Nacional de Música durante os anos em que lá lecionei. Isto é, de 1939 a 1947.

Em 1939 abandonei a velha casa da rua José Higino e fui morar no Cosme Velho; uma espécie de colônia da família de minha mulher. Havia nesse tempo pelo menos umas vinte casas da família que se espalhavam pelo território do Cosme Velho. E foi na rua Parecis número cinco – e certamente vocês aqui devem se lembrar da rua Parecis número cinco – com as suas trepadeiras, as suas samambaias caiam das paredes de pedra, que eu vivi entre 39 e 47 e que foi uma parte extremamente movimentada da minha vida. Movimentada do ponto de vista do aumento das minhas relações e também dos meus trabalhos professorais e literários; porque de fatos eu passei a assumir muitos compromissos, a escrever muito, a dar muitos cursos, certamente num ritmo acima das minhas forças.

Em 1941 era, estávamos em plena guerra e a política do presidente Roosevelt era a política da boa vizinhança e do estreitamento de relações com os países da América Latina. De maneira que começamos a receber inúmeros musicólogos dos Estados Unidos que vinham conhecer os brasileiros. E alguns desses elementos, pra não dizer quase todos, vinham para, vinham me procurar porque já me haviam conhecido como bibliotecário da Escola de Música. Porque eu na minha qualidade de bibliotecário tinha que atender os pedidos que vinham do estrangeiro, e que eram constantes. Eram inquéritos da antiga comissão de cooperação intelectual da sociedade das nações, eram inquéritos de universidades americanas, pedidos de músicas, de partituras. Havia, sobretudo um professor de línguas românicas, que muitos conheceram talvez, William Berrien, naquele tempo da Universidade de Califórnia, apaixonado por música e propagava a música latino-americana nos Estados Unidos, embora ele não fosse músico,

e que veio depois repetidamente ao Brasil e que me procurava e eu o apresentava à nossa cidade, entre eles Villa Lobos. Havia Carleton Sprague Smith, que continua sendo um dos meus melhores amigos, estamos ambos envelhecendo um longe do outro. Havia Lazar Saminski, o compositor judeu americano que me lembro que passou pelo Brasil, que esteve em minha casa, que me guarda disso uma grande gratidão.

E com essas minhas relações com os meios americanos, acontece que em 1941, quando começa aquela série de convites do departamento de Estado e das fundações americanas para a visita aos Estados Unidos, um desses convites me chega para servir como consultor de música na recém fundada divisão de música da União Panamericana.

Em 1939 o departamento de Estado havia convocado uma Conferência Interamericana sobre as Relações Musicais, para estabelecer um plano de combate para estreitar as relações musicais entre os países das Américas. E um dos resultados dessa conferência foi criação, graças à doação feita por fundações americanas, de uma divisão de música na União Panamericana. O chefe dessa divisão é Charles Seeger, um professor eminente, um grande pensador e filósofo da música, apaixonado por esses trabalhos de administração, de organização. E é, pois Charles Seeger que me espera no cais de Nova Iorque quando em 1941 eu lá chego com minha mulher, a bordo do "Brasil", que era um dos navios, dos grandes navios, que fazia a linha Buenos Aires - Nova Iorque. E durante seis meses eu vivo nos Estados Unidos, sobretudo em Washington, aconselhando Charles Seeger em questões relacionadas à América Latina. Mas também, segundo o costume americano, obrigado a participar de um sem número de convenções, de congressos, de colóquios, de aparições em universidades, que fizeram com que a minha produção literária nesse tempo fosse bastante elevada.

Tempo, devo dizer, em que eu já colaborava regularmente e continuava a mandar artigos dos Estados Unidos para uma boa revista que se publicava no Rio de Janeiro naquele tempo, embora publicada por órgão que não tinha uma imprensa muito favorável, era o antigo DIP, criado pela ditadura, o Departamento de Informação e Propaganda, mas o diretor da revista era um elemento de alto valor intelectual: meu prezado amigo Almir de Andrade. E essa revista é realmente um repositório de estudos muito importantes, e desde o primeiro número até o último eu assegurei a crônica musical, mensal, nessa revista. E todo tempo que tive nos Estados Unidos enviava artigos para ela.

Me lembro, também, que o..., que o..., em São Paulo, publicava-se um pequena revista, "Revista Musical", na qual eu colaborava e nela se acham publicados umas reminiscências um pouco poéticas e impressionistas da minha visita aos Estados Unidos, Washington, os primeiros tempos da guerra, as convenções, o ambiente musical nos Estados Unidos. Isso sem falar nos trabalhos que tive que produzir para apresentar nos Estados Unidos, uma grande conferência ilustrada ao piano pelo meu amigo Egídio de Castro e Silva, que também se encontrava nos Estados Unidos nessa época. Conferência pronunciada na União Panamericana, em Washington, e a minha participação em vários congressos. E, sobretudo no Congresso da Sociedade Americana de Musicologia, em Minneapolis, onde eu estudei as melodias indígenas que se acham transcritas na obra de Jean de Lery, "Viagem ao Brasil", procurando esclarecer a origem dessas melodias, que não aparecem nas primeiras edições de Lery e que foram certamente compostas na Alemanha em começo do século XVII.

O regresso ao Brasil foi um pouco aventuroso porque em dezembro de 1941, e achava-me, eu me achava em Filadélfia com minha mulher, dá-se o acontecimento talvez máximo da guerra que foi o ataque dos japoneses a Pearl Harbour e a entrada dos Estados Unidos na guerra. Eu me encontrei num país que estava em guerra e as comunicações com o Brasil, cortadas. Porque todos os aviões haviam sido, e os aviões não eram muito numerosos naquela época, haviam sido solicitados para serviço oficial e os grandes navios para transporte de tropas para o oriente. O "Brasil", um navio que eu viajara, assim como o "Argentina", o "Uruguai", todos os grandes navios haviam sido requisitados para transporte de tropa. Portanto, a solução encontrada pela própria companhia Moore-McCormack proprietária do "Brasil", foi me transferir para um navio do Loyd Brasileiro. Penso que chamava Cantuária. E me lembro muito bem de seu comandante, o comandante Teles, nordestino como quase todos os oficiais de Marinha Mercante no Brasil. Um homem de uma grande independência e coragem, que eu saindo de Nova Iorque me disse, me disse textualmente: "o que eu não vou fazer é tudo aquilo que a Marinha Americana me disse pra fazer, porque eu acredito nos ingleses e não tenho nenhuma confiança nos americanos". De maneira que ele estabeleceu...

Uma das instruções era viajar com luzes apagadas, ou ao contrario. E ele viajou o tempo todo com as luzes acesas com uma grande bandeira brasileira pintada no costado e iluminada pelos holofotes. Graças a Deus nós não encontramos nenhum submarino alemão porque enquanto nos estávamos no mar, dois navios gêmeos do Cantuária foram

postos a pique, com perdas totais de bens e vidas. Um era o Buarque e o outro eu não me lembro como se chamava. Nós fizemos uma viagem de 32 dias entre Nova York e o Rio de Janeiro, com escalas em Curaçao, em La Guaira, em Belém em Recife e aqui chegamos salvos e um pouco heróis depois de tantas aventuras, aturadas com tanta coragem devo dizer, uma coragem que era de todos porque até La Guaira o navio tinha como maioria de seus passageiros venezuelanos e nenhum ambiente de pânico se estabelecera apesar de nós termos ficado durante 3 dias presos em um ciclone. Não havia informações meteorológicas em tempo de guerra, de maneira que o comandante tomou justamente o rumo do ciclone cortamos o ciclone, um mastro quebrado 3 dias quase imobilizado em alto mar, mas a moral era excelente e assim regressamos ao Rio de Janeiro.

O que me esperava aqui era pior. O que me esperava aqui era uma crise na revista brasileira de música a qual eu me apegara muitíssimo. Durante minha ausência havia falecido o professor Luiz Barbosa Moretzsohn que era um dos 3 membros da comissão de redação. E a congregação havia nomeado para substituí-lo um outro professor e não eu, que era secretário de redação de revista. Título que eu havia conservado mesmo depois de professor catedrático da escola para não alterar uma situação já preexistente. Mas eu achei um desaforo. Que sendo eu o homem que havia feito a revista durante 8 anos e tendo havido uma vaga no comitê de redação, eu continuasse subordinado a esse comitê como na qualidade de secretario de redação. Procurei fazer ver isto à direção da Escola, mas infelizmente, Antonio Sá Pereira que era o diretor, se achava ausente não sei se ele tinha ido também aos Estados Unidos e era o professor Agnelo França meu querido amigo e mestre que se encontrava na direção da escola. Eu expliquei o caso ao professor Agnelo França e numa reunião de congregação eu pedi que a questão fosse levantada, escrevi uma carta extremamente diplomática e bem redigida para ser lida em sessão de congregação. Mas ao lado dessa carta, e para explicar verdadeiramente a situação eu escrevi uma a Agnelo França. Essa com muito mais liberdade e dizendo coisas muito mais cruas. Tratava-se que eu considerava a indicação daquele professor ilegal, porque o regulamento da revista dizia que os três redatores deveriam ser professores catedráticos da escola. Ora, o professor nomeado era um professor interino, portanto não poderia ser considerado um professor catedrático. Eu era um professor catedrático naquela época

Entrevistadora: – E o principal animador da revista, isso é muito importante. Responsável e o principal animador.

Luiz Heitor: – O que aconteceu infelizmente foi que o meu querido amigo Agnelo França, muito embaraçado com todas essas historias que o aborreceu muitíssimo, troca de cartas na congregação e lê, não a carta oficial que eu havia escrito para ser lida diante daquela augusta assembléia, mas a carta privada que eu havia lhe dirigido e onde havia coisas muito indiscretas o que... que teve um efeito terrível, completamente negativo. Fez grande barulho na congregação causou grande celeuma, nada foi modificado e nas 24 eu apresentei minha demissão no posto de secretário de redação da revista. Mas a revista, como ninguém é indispensável, a revista continuou a viver durante 2 anos e no fim de 2 anos eu havia feito as pazes com ela e aceitei voltar a fazer parte desse comitê de redação. Cuja solução no momento em que eu reclamei teria sido tão fácil. Em vez de fazer três membros, botávamos quatro, né? Mas isso não ocorreu a ninguém né?

No meu regresso dos Estados Unidos eu comecei uma atividade nova e que me foi inspirada, enquanto estive em Washington, pelo meu amigo Allan Lomax, que naquele momento dirigia o arquivo de folclore da Biblioteca do Congresso de Washington. A Biblioteca do Congresso tinha recursos para fazer a gravação de musica folclórica em todos os países do mundo. Ela começava com um arquivo do folclore americano riquíssimo, com gravações feitas por Alan Lomax e pelo seu pai, que durante toda a vida consagrou, como Alan, suas atividades a essa colheita do material músico folclórico.

Mas a partir de 1941, os recursos da Biblioteca do Congresso vão permitir de constituir um arquivo mundial de folclore e Alan Lomax me propõe de trazer para o Brasil aparelhos gravadores, centenas de discos e uma verba especial para organizar expedições de colher música folclórica. Isso tudo era muito convidativo, isso tudo era muito interessante, eu aceitei. E na viagem que fiz para o Rio de Janeiro viajei com 1 ou 2 gravadores excelentes e com um grande estoque de discos. E já em 1942 o ano em que cheguei ao Rio de Janeiro de volta, comecei a articular essas primeiras pesquisas e o meu querido amigo Eurico Nogueira França deve lembrar-se certamente da primeira expedição que eu e ele organizamos. Partindo de um trenzinho da Central para São Paulo, de São Paulo para Ribeirão Preto, de Ribeirão Preto para Uberlândia, de Uberlândia para Goiânia, e se não me falha a memória era o ano da inauguração oficial da cidade de Goiânia. E havia então um grande congresso da sociedade brasileira de

educação e eu consegui com o meu amigo Celso Kelly que era o animador do congresso, que nós fossemos incorporados, os dois, na comitiva que ia ao congresso, com o material de gravação. Renato Almeida também fazia parte desse grupo. E fizemos uma colheita a valor em Goiás cuja validade ate hoje é provada por um seminário da professora Dulce Martins Lamas a que assiti na semana passada e que uma de suas estudantes de Goiânia utilizou esse material, fez referencias a ele, e mostrou que gravações feitas por ela, 30 anos depois ainda conservam as mesmas características dos documentos gravados naquela época.

Entrevistador - Eurico Nogueira França: – primeiro eu gostaria de esclarecer que essa exploração folclórica teve exclusivamente talvez "Luiz Heitor" que a organizou, que a orientou, já na qualidade de especialista de professor de folclore. Eu fui, fui como um jovem estudante que estava começando a sua vida, era um simples assistente de diretor e realmente isso foi um estímulo enorme e que eu aprendi muito, embora depois naturalmente a atividade lá me houvesse distanciado do folclore, mas sempre ficou, sempre ficaram essas lições que eu recebi nessas viagens.

Luiz Heitor: – O que Eurico Nogueira França diz, me faz lembrar, e é por isso que é bom esse dialogo, é pra avivar a memória, de como eu o conheci. Um dia Antônio Sá Pereira que o contava entre seus alunos, me aparecera e disse "Luiz Heitor você deve pedir a um rapaz que eu tenho como meu estudante que escreve muito bem para colaborar na Revista Brasileira de Música." E me deu o nome de Eurico Nogueira França. E eu penso que foram umas críticas de músicas novas, ou de livros aparecidos

Entrevistador - Eurico Nogueira França: – foram sobre livros.

Luiz Heitor: – que foram confiadas a Eurico Nogueira França e, que quando surgiu o problema da minha viagem aos Estados Unidos eu confiei então a três dos elementos mais chegados a mim, Eurico havia freqüentado também, penso que como ouvinte não é? A minha classe...

Entrevistador - Eurico Nogueira França: – a sua aula...

Luiz Heitor: – ... de folclore nacional, e eu pedia que ele, Cleofe Person de Mattos e Mercedes Reis se ocupassem com a redação da Revista Brasileira de Musica. Devo dizer que isso ocasionou a grande tempestade de 1942. Porque os professores da Escola Nacional de Música dificilmente aceitaram que a responsabilidade da revista, embora com o assentimento do diretor, ficasse entre as mãos de elementos muito jovens e que eles consideravam estranhos ao corpo docente. Isso, portanto, foi que no fundo

ocasionou a crise da Revista Brasileira de Música que eu me referi e a minha exclusão do seu comitê de redação. Mas durante a minha ausência a Revista Brasileira de Música saiu com números perfeitamente organizados dando inteiramente satisfação. E a minha colaboração com esses elementos não parou aí porque, mais tarde como vou me referir quando tratar da bibliografia musical brasileira, tive a cooperação efetiva e valiosíssima de Cleofe e de Mercedes.

Depois das pesquisas no estado de Goiás, seguiram-se outras semelhantes, durante o período de férias no Ceará, em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul isso, portanto de 1942 a 1945. Em 1943 para dar uma forma a essas pesquisas e a esse arquivo que íamos constituindo foi criado, com o assentimento do conselho técnico e administrativo da Escola Nacional de Música, o Centro de Pesquisas Folclóricas, um centro estabelecido com o seu regulamento e que tinha por fim pesquisar, estudar e divulgar o material folclórico musical do Brasil. Guardando as gravações sonoras ou as gravações feitas em pauta, anotação em pauta das melodias populares brasileiras e pondo esse material a disposição dos alunos da classe de folclore. Ao lado, portanto da cadeira de Folclore existe esse centro de pesquisas que até hoje é muito ativo e que tem aumentado muitíssimo seu acervo graças ao trabalho da professora Dulce Martin Lamas, e que teve como seu primeiro auxiliar aquele mesmo amigo que eu mencionei tocando piano na minha conferência em Washington, Egídio de Castro e Silva. Egídio havia feito seus estudos e tirado mestrado em música em Yale University nos Estados Unidos, havia regressado ao Brasil, estava sem situação e foi designado técnico pesquisador nesse centro, um cargo que então existia que penso que hoje não existe mais, não é verdade Dulce?

Entrevistadora – Dulce Lamas: – não existe mais.

Luiz Heitor: – Foi extinto, mas houve um cargo de técnico pesquisador que foi confiado a Egídio de Castro e Silva ate a partida deste para os Estados Unidos em 1947.

Entrevistadora – Dulce Lamas: – Foi substituído e depois extinguiram o cargo. Passamos a auxiliar de ensino superior.

Luiz Heitor: – Portanto outras pesquisas foram feitas e a do Rio grande do sul que foi muito extensa e organizada graças ao concurso de Enio Freitas Castro e das autoridades estaduais nós pudemos percorrer com Egídio de Castro e Silva, a região de serra do Rio Grande do Sul e recolher um grande número de documentos. É preciso notar aqui que essas pesquisas feitas em tempo de guerra eram particularmente difíceis por causa dos

transportes e da precariedade do material empregado. Porque naquele tempo os discos de acetato não tinham mais base metálica que não se podia usar para esses fins os metais em tempo de guerra. De maneira que eram discos sobre base de vidro extremamente delicados e era sempre com grande susto que eu fazia encaixotar esses discos depois de feita a coleta e despachá-los por navio para Rio de Janeiro aonde chegavam 1 mês 1 mês e meio depois. Felizmente tanto do norte quanto do sul do Brasil nunca houve um só disco quebrado, todos eles chegavam intactos, mas isso nos causava muitíssimas preocupações. Esse período entre 1942 e 1947 é um período de grande intensidade na minha vida, como disse, porque eu dou muitos cursos e tenho muitas colaborações, além da Cultura Política além de outras revistas hebdomadárias cujo nome nem me lembro. Havia uma que foi a primeira revista editada no Brasil no tipo do "Time Magazine" com 3 colunas e notícias detalhadas dos acontecimentos da semana. E eu desde o começo...

Entrevistador: – Creio que se chamava Sete Dias.

Luiz Heitor: – Isto mesmo Sete Dias, Sete Dias...exatamente. E eu, desde o começo... Além dessas colaborações Renato Almeida que então dirigia o jornal "Amanhã" me pediu um folhetim semanal, que eu passei a escrever na Amanhã durante vários anos. E as minhas crônicas em Cultura Política continuavam e já desde 1943, creio, que uma senhora extraordinária que era Dona Juanita David Sanson esposa do grande médico especialista de olhos, nariz, ouvidos e garganta doutor David Sanson professor da faculdade de medicina, ela gradativamente ia fazendo de sua casa particular uma espécie de centro cultural e me pediu para fazer cursos sobre música. Eu já tinha sido seu professor de análise, guiando-a na apreciação de óperas de Wagner ou problemas de estética musical, e ela me pediu para que fizesse cursos para suas amigas o que eu de fato fiz durante muitos anos, não me lembro quantos, com assuntos que variavam, eram cursos pequenos de 2 meses sobre assuntos determinados. Me lembro de uma análise se Tristão e Isolda, me lembro de um pequeno curso sobre instrumentação, enfim, as origens da sonata. Enfim, esse tipo de curso dados em casa de madame, da Dona Juanita ..e em idéia me veio então que era preciso sair daquele ambiente exclusivo onde só iam aquelas senhoras convidadas pela dona da casa pra tornar esses cursos públicos, o que foi feito com o auxilio do Conservatório Brasileiro de Musica. E eu passei então a repetir os mesmo cursos sob forma pública no Conservatório Brasileiro de Musica, naqueles anos com muito sucesso e com uma grande freqüência e muitos dos elementos que eu conheço hoje na música brasileira passaram por esses meus cursos e guardaram

uma boa recordação de mim, alguns eu nem me lembro outros eu encontrei toda minha vida quero mencionar aqui Carmem Adnet que hoje é a senhora Hans Graff, e que seguia, seguia regularmente esses meus cursos e que é a pessoa que eu sempre apreciei muito e com quem sempre tive muito boas relações.

Em 1947, situa-se a minha primeira viagem à Europa, e em conseqüência disso uma transformação completa na minha vida. Essa viagem a Europa é provocada pelos portugueses. Gastão de Bettencourt, que no secretariado da propaganda em Portugal se ocupa em questões brasileiras tinha tido a idéia de organizar um Congresso Luso-Brasileiro de folclore. E naturalmente para isso estava interessado em apoiar-se no professor de uma das únicas cadeiras de folclore então existentes no Brasil e que era eu na Escola de Música. Convidou também Luis da Câmara Cascudo e Renato Almeida. Em 1947, devíamos, pois todos partir para a Europa num navio português, chamado Vera Cruz. Finalmente Renato não pode partir porque o ministério das relações exteriores convocou para setembro daquele ano uma grande Conferência de Chanceleres das Américas, no Rio de Janeiro no palácio Tiradentes, uma conferência de grande responsabilidade, e Renato Almeida sendo funcionário do ministério e responsável justamente pelo seu serviço de informações teve que ficar no Rio de Janeiro, e se juntou a nos mais tarde em Lisboa viajando de avião depois de terminada a Conferência de Chanceleres no Rio de Janeiro. A viagem no navio Vera Cruz vale também pelo seu pitoresco e parece que é minha sina fazia viagens pitorescas em navios. O Vera Cruz pertencia a uma companhia nova criada no porto e era um velho barco que havia sido usado como transporte de guerra e inteiramente remodelado no estaleiros americanos e que se apresentava evidentemente como um navio muito confortável, com muito boa oficialidade, muito bom o tratamento a bordo. Mas com essa reforma do Vera Cruz que havia sido muito mais longa do que seus proprietários haviam esperado, a companhia se encalacrou de tal modo que abriu falência em Portugal. De maneira que havia ordens de seqüestro da justiça portuguesa contra o navio. E o navio sem nós sabermos por que começou a fazer as rotas, a rota mais extraordinária do mundo. Dois dias depois de sairmos do Rio de Janeiro nos anunciaram que iríamos para Belém do Pará, o que não é exatamente o caminho mais curto entre Rio de Janeiro e Lisboa. A nós não desagradou essa idéia, ao contrário tanto cascudo quanto minha mulher e eu ficamos muito satisfeitos de visitar, ou revisitar Belém. Mas muitos passageiros acharam a coisa ruim, e reclamaram. Ma um belo dia percebemos que o navio havia dado uma meia volta e efetivamente de uma maneira embaraçada, no dia seguinte nos anunciaram que o navio

não iria mais a Belém, mas que rumava para Madeira e Lisboa. Por Madeira passamos efetivamente, e nos disseram que haviam muitos passageiros para tomar o navio, passamos a vista da ilha, vimos de fato muita gente no cais, mas o navio não parou e 10 horas antes de atracar em Lisboa nos anunciaram também que o navio não ia a Lisboa, mas ia ao Porto de Vigo na Espanha. É preciso imaginar o que era a Espanha franquista em 1947, sem relações com o resto do mundo, excluída do convívio das nações e desconfiadíssima de todos, nenhum de nos tinha um visto para desembarcas na Espanha e havia a bordo jornalistas paulistas e o governo espanhol da época tinha uma particular desconfiança pelos jornalistas. Foi preciso longas tratações da companhia e três dias de parada em Vigo, generosamente as autoridades permitiram que nos descêssemos contanto que nos recolhêssemos ao navio para dormir e para visitar a cidade. E finalmente no quarto dia fomos desembarcados do navio sob a proteção de policia armada de fuzis embarcados num trem onde havia policias a cada plataforma e esse trem então nos levou à fronteira de Portugal que atravessamos cruzando o Rio Minho e aí então a policia espanhola abandonou o trem. E nos encontramos nós em território português para uma magnífica visita que foi extremamente lucrativa, divertida e proveitosa na companhia desse espírito extraordinário que é Luís da Câmara Cascudo. Mais tarde Renato Almeida se juntou a nos, e passamos um mês em Lisboa. Mas desde o Brasil, que uma idéia tinha me vindo ao espírito, que estando em Lisboa seria interessante conhecer Paris, era uma oportunidade. E julgando com os elementos possíveis, eu havia consultado Paulo Carneiro, que tinha vindo ao Brasil e que estava a frente da delegação do Brasil junto a UNESCO, e ele me havia recomendado que escrevesse a um elemento que eu havia conhecido muito bem nos Estados Unidos, Gustavo Duran um exilado espanhol, nos Estados Unidos e que nessa época era diretor da Divisão de Artes e Letras da UNESCO. Eu escrevi, pois a Gustavo Duran dizendo "olha eu me encontro em Lisboa se você tiver um pretexto qualquer para me convidar a Paris para eu fazer qualquer coisa, qualquer trabalho na UNESCO eu ficarei muito contente" Mas não havia recebido qualquer resposta dele.

Em Lisboa ao contrario a embaixada brasileira é quem recebe um telegrama de uma pessoa que eu não conhecia assinado "Maiu" e me convidando para fazer parte de uma junta de peritos reunida para estabelecer um programa da UNESCO em matéria de filosofia e ciências do homem. Eu aceitei imediatamente sem saber exatamente o que é que eu ia fazer nessa junta de peritos. E chegando a Paris compreendi que a musicologia era considerada uma das ciências do homem e, que eu não era o único homem de

formação musical que me encontrava nesse grupo de peritos porque Paul-Marie Masson professor de Historia da Música na Sorbonne também lá estava. Portanto é para fazer parte desse grupo de peritos que eu deixo Lisboa em setembro de 1947 e me dirijo a Paris onde não encontro mais Gustavo Duran naquela posição que ele havia deixado e por isso não me havia respondido. Mas quem eu encontro como chefe interino dessa divisão é uma velha amiga dos tempos de Washington, Vanett Lawler que havia visto a minha correspondência e que havia articulado a minha ida a Paris. O comitê de peritos se passou muito bem era presidido por um homem eminente de um espírito rutilante Salvador de Madariaga, contava com elementos de grandes prestígio, de todos os países do mundo, e é realmente um grupo que delineou todo o programa da UNESCO, nesse Setor de Filosofia e de Ciências do Homem. Inclusive reclamando a criação de uma organização internacional, que veio a ser o Conselho Internacional de Filosofia e Ciência Humanas, que reúne todas as grandes organizações acadêmicas do mundo no terreno da Lingüística, da Sociologia de todos os estudos tocando a Filosofia o humanismo e que existe até hoje, e que é uma das organizações mais bem subvencionadas da UNESCO. Tudo isso saiu desse comitê de peritos. Mas enquanto eu me encontrava em Paris, Vanett Lawler um dia me chamou ao seu gabinete e me perguntou, com aquela sua maneira particular de encarar as pessoas nos olhos para extrair com o olhar tudo aquilo que a pessoa não quer dizer com palavras, e Mercedes conhece muito bem como é Vanett Lawler, e sabe como ela falava e como inquiria dos outros, ela me pergunta se eu não queria ficar a serviço da UNESCO, para me ocupar com questões de música. Eu fui extremamente evasivo, porque 1947 era um ano de muitas incertezas políticas no após guerra, o ambiente era muito sombrio na Europa e efetivamente, eu fui muito prudente e não dei resposta e disse que ia estudar. Fui evidentemente consultar minha mulher o que não cheguei a fazer porque nesse mesmo dia almoçando com Vanett Lawler ela perguntou a minha mulher "o Luiz Heitor já disse a você o que é que eu falei com ele esta manhã?" ela disse "não" "eu falei isso, isso assim, assim" e minha mulher aceitou. E eu depois me aconselhei com Paulo Carneiro o qual, também vivamente, me aconselhou a que aceitasse e foi assim que em setembro de 1947 eu fui contratado pela UNESCO e convidado a assistir à Segunda Conferência Geral que se realizava no mês seguinte em outubro na Cidade do México. Voltei, pois a Lisboa, e em Lisboa me separei de minha mulher que regressou ao Rio com Luís da Câmara Cascudo e eu voei para o México para assistir à segunda Conferência Geral da UNESCO e para improvisar um programa de música na organização que era ainda

muito impreciso. Porque na realidade figurava no projeto de programa, era um catalogo de discos, que parecia uma obra sobre humana que na realidade foi iniciado e depois abandonado por ter se tornado inteiramente inútil, sobretudo com o aparecimento do disco de longa duração, mas a parte de 78 rotações é extremamente completa. Foi feito em fichas perfuradas e seletivas pra poder se escolher as fichas por países por gênero, por autores, por grupos instrumentais etc. Esse programa foi executado ate um certo ponto e vários volumes foram publicados, uma discografia completa de Chopin e sobretudo uma discografia dos recursos existentes em entidades científicas, como o Museu do Homem de Paris, o Instituto de Musicologia de Regensburg e um catalogo extremamente útil, na época dos discos de música folclórica autentica existente no mercado de discos Que podem ser adquiridos. E que foi preparado pelo Conselho Internacional de Música Folclórica criado naquele ano de 1947. Mas, a idéia, a idéia de Charles Seeger, que dirigia a Divisão de Música da União Panamericana, e que eu encontrei numa carta endereçada a Vanett Lawler, era criar uma organização internacional de música que girasse em torno da UNESCO, da mesma maneira que já naquela ocasião se cuidava de criar um instituto internacional do teatro. Portanto inspirado em grande parte pela minha grande amizade e respeito por Charles Seeger eu tentei no México ver como se podia levar a cabo essa idéia, essa idéia, esse projeto de criação de um organismo internacional de música. Um dos delegados dos Estados Unidos, uma senhora muito amiga de Charles Seeger se prontificou a apresentar o projeto de resolução à Conferência Geral pedindo, entretanto que redigisse o projeto. O que eu fiz, submeti, ela apresentou, e de uma maneira imprevista, embora o projeto de criação do instituto internacional de teatro tivesse sofrido no México uma campanha contra extraordinária e uma oposição tremenda, ou seja, por efeito de simpatia e do efeito pacifista que a música pode exercer, ou seja, simplesmente pelo cansaço dos delegados, o fato é que quando foi apresentada a resolução sobre a criação de uma organização internacional de música só houve aplausos e não houve nenhuma objeção. Vanett Lawler tinha um tal pânico que no momento em que a senhora Hellen White ia apresentar o projeto ela me puxou pela manga e disse “ vai falar com mrs White e pede a ela pra não apresentar coisa nenhuma que vai ser um tufão, uma tempestade nessa sala de conferências” eu disse “ é muito tarde agora vamos deixar correr a coisa” e efetivamente tudo correu muito bem, e estava, pois, a UNESCO autorizada a criar uma Organização Internacional de Música. O meu grande trabalho era, pois criar essa organização. A primeira constatação feita, é que seria esdrúxulo criar um instituto como

o do teatro, num terreno em que já havia varias organizações internacionais, existentes, algumas das quais muito antigas. Os músicos são mais organizados internacionalmente do que os outros artistas. Havia na realidade uma Sociedade Internacional de Música Contemporânea criada em 1922, uma Sociedade Internacional de Musicologia criada em 1928, uma Federação Internacional das Juventudes Musicais, criada em 1946 e em 47 mesmo, o Conselho Internacional de Música Folclórica havia sido criado em Londres numa conferência a qual Renato Almeida assistiu. Portanto, parecia mesmo agressivo em relação a essas organizações criar uma que tivesse o patrocínio da UNESCO. A idéia foi, pois de federá-las, de agrupá-las para passar a criar uma federação ou como foi o caso, um conselho de que elas participam. E um ano de trabalho se passou consultando cada uma dessas organizações, eu fui assistir a suas reuniões anuais expor o projeto da UNESCO a suas assembléias gerais e pedir o assentimento de todas e com as dificuldades inerentes a qualquer iniciativa desse gênero.

Em janeiro de 1949 foi criado o Conselho Internacional de Música da UNESCO que é uma organização de tipo não governamental, quer dizer, não depende dos governos, mas é uma daquelas organizações com as quais a UNESCO pelos seus estatutos esta autorizada a tratar e mesmo a se associar. Hoje em dia na escala das relações oficiais entre essas organizações e a UNESCO, o Conselho Internacional de Música ocupa o degrau mais elevado, a categoria "A", que é chamada de consulta e associação. É uma organização associada a UNESCO consultada por ela em assuntos específicos e sob o seu programa geral que recebe da UNESCO uma subvenção que tem sua sede na casa da UNESCO em Paris e que na realidade é o braço executor da UNESCO em tudo que se refere a música. Essa organização esta cada vez mais forte tem uma estrutura complexa formada por organizações internacionais, que são hoje 14 (das 4 de 1914 elas passaram a 14, hoje em dia), tem grupos nacionais em cada país e, hoje em dia são 55 países que participam de todos os continentes e tem um numero de personalidades eminentes eleitas a título individual, entre as quais cito Nadia Boulange, o grande violoncelista soviético Rostropovitch, campeão da liberdade dos direitos da pessoa humana no seu país, o compositor Shostakovich, vai falar de soviéticos e Luigi de La Piccola, famoso compósito italiano, e tantos outros que seria longo citar. O Conselho Internacional de Música existe até hoje e depois da minha aposentadoria na UNESCO em 1965 me elegeu para sua junta diretora, da qual eu ainda participo até o ano próximo. Meu mandato termina em 1973.

Na UNESCO as minhas recordações são múltiplas e em primeiro lugar das grandes personalidades, que foram diretores gerais dessa organização. Quando eu assumi minhas funções na UNESCO o diretor geral era o famoso cientista inglês Julian Huxley. De toda essa dinastia dos Huxley, consagrados a biologia, sobretudo, um homem com as distrações e a ingenuidade de um sábio, mas de um trato humano extraordinário e do qual eu guardo as melhores recordações. Foi, em seguida um grande poeta e político de grande envergadura Jaime Torres Bodet do México, a figura que mais havia brilhado na Conferência dos Chanceleres no Rio de Janeiro, a que eu me referi, em 1947. Foi depois Luther Evans, que havia sido durante muitos anos diretor da biblioteca do congresso em Washington e que o seu liberalismo, sobretudo na escolha dos livros que punha a disposição do seu público era na ocasião muito suspeito ao macarthismo dominante naquele país, e que por essa razão preferiu se afastar da direção da biblioteca do congresso e se candidatar ao posto de diretor geral da UNESCO, para o qual foi eleito. Em seguida a Luther Evans, Vitorino Veronese, italiano, homem eminente, homem de negócios, diretor de um dos grandes bancos do mundo que é o Banco de Roma, mas com uma capacidade cultural extraordinária, e que abandonou o cargo por motivo de moléstia, ao qual sucedeu aquele que é até hoje o diretor geral da organização o frances Renee Mann. Entre os brasileiros que trabalharam na UNESCO, muitos nomes eu podia lembrar Isnard de Freitas, que esta sempre lá, Ernesto Nazaré Dias, que foi o primeiro diretor, que no momento da criação do Instituto Nacional de Previdência Social do Brasil e que foi alto funcionário da UNESCO, Célia Neves, Hamilton Ferreira e muitos outros sem falar nos chefes da delegação do Brasil junto a UNESCO, Paulo Carneiro, durante muitos anos, Carlos Chagas depois, e atualmente já depois da minha aposentadoria o embaixador Everaldo de Lima.

Durante o meu período de vida burocrática na UNESCO, porque se há uma burocracia nacional eu posso garantir que a burocracia internacional é mil vezes pior. Na UNESCO entre pensar uma coisa e ver a sua realização é preciso quatro anos. Porque é preciso que ela seja aprovada por uma conferencia geral que só se realiza de dois em dois anos e para por em execução é preciso um sistema de liberação de verbas e de comitês de peritos e outras exigências. Quatro anos é um período mínimo entre conceber uma idéia e ela ser realizada. Portanto, a minha vida passou a ser extremamente burocrática, mas nem por isso eu abandonei o ensino pelo qual eu sempre tive grande paixão. Em 1953 os estudantes brasileiros organizavam uma jornada brasileira para os seus colegas estrangeiros e com danças, com conferências, com projeção de filmes. Me lembro, que

Alice Ribeiro se achava em Paris e cantou. E eu fui convidado a fazer uma pequena palestra sobre música brasileira. Ora, estava presente a essa festa o reitor da Universidade de Paris, um grande hispanista Jean Serrailh que no ano seguinte telefona para o meu escritório, eu não me encontrava e quando a minha secretária me diz "o reitor da Universidade de Paris telefonou, quer falar com o senhor" eu fiquei muito espantado porque o reitor da Universidade de Paris é muito distante e de acesso muito difícil. Eu timidamente peguei no telefone, liguei com a reitoria, declinei meu nome, disse que o reitor me havia telefonado, e ele veio ao telefone para expor a sua idéia que era a da criação de um Instituto de Altos Estudos da America Latina. Na qual ele queria que eu ensinasse historia da música na America latina. As aulas iam começar imediatamente isso se passava no mês de janeiro e, como é a boa tática dos bons administradores é preciso agir enquanto tudo esta quente, enquanto tem a proteção das autoridades, dos políticos, o que ele contada naquele momento, era preciso ir para adiante. Fui o curto período do gabinete Mendès-France na França e Mitterrand era o ministro responsável pelas questões de educação. Assim foi que em fevereiro de 1954 improvisei uma serie de três conferências para dar inicio a esses meus cursos de historia da música. Lembro-me de uma conferência de introdução ao estudo da música na America latina, que é um estudo de bibliografia latino americana. Uma conferência sobre três grandes vultos da música latino americana que eram Carlos Chaves, Domingo Santa Cruz e Villa-Lobos e finalmente uma conferência sobre folclore musical brasileiro com ilustrações de discos, discos do nosso querido centro de pesquisas folclóricas, e creio bem que nesse momento eu já havia me comunicado com Dulce Martins Lamas, e ela já havia feito chegar a minhas mãos uma pequena fita magnetofonica com uma seleção, uma pequena antologia de gravações. A partir do ano seguinte, desenvolvi esses cursos de uma maneira mais regular, tendo num período de 4 a 5 anos feito um panorama geral de toda a historia da música na America latina do México ate a Argentina, dos tempos coloniais ate os compositores de vanguarda. E a partir de 1960 esses cursos tiveram mais diretamente orientados sobre os temas das licenças..., escolhidos bienalmente. De maneira que versavam sobre vários assuntos encarados sobre o ponto de vista musical, assuntos de civilização latino americana, sempre no período estudado pelos estudantes aspirantes a licença, mas focalizado no assunto sob ponto de vista musical. Esses cursos se realizaram, portanto de 1954 a 1968 quando a profunda remodelação das universidades francesas deu ao Instituto de Altos Estudos da America Latina um caráter totalmente diferente, mais voltado para questões

sociológicas e econômicas e os cursos de arte, que eram dados os de música por mim Jean Cassou para os cursos de artes plásticas deixaram de ser realizados.

Em 1956, aparecia o meu livro "150 anos de música no Brasil" editado na Coleção Documentos Brasileiros da livraria José Olimpio. Era na realidade o meu terceiro verdadeiro livro, o primeiro havia sido "Música e Músicos do Brasil" editado pela Editora Casa do Estudante do Brasil e, que havia aparecido em 1950. Depois em 1952 a Bibliografia Musical Brasileira da qual eu sou o ultimo dos autores, porque na realidade uma grande parte cabe a Cleofe Person de Mattos e a maior parte, a organização total do volume a Mercedes Reis Pequeno que foi a, que é verdadeira...

[Entrevistadora - Mercedes Reis Pequeno: – Já estava organizado, estruturado. A publicação da coisa é que estava parada no Instituto...

Luiz Heitor: – O que saiu é tão mais bem organizado, tão mais lógico tão bibliograficamente mais inteligente.

[Entrevistadora - Mercedes Reis Pequeno: – não a publicação é que foi atualizada

Luiz Heitor: – que eu havia feito que na realidade me compraz dizer que se ela não é a autora e eu o colaborador pelo menos somo colaboradores no mesmo nível dessa obra, que continua sendo uma obra muito útil e que indica tudo o que se inscreveu no Brasil sobre música e aspira a indicar tudo o que se escreveu no estrangeiro sobre música brasileira. Somente escrito sobre música, a música mesma sendo excluída.

Em 1960 pra continuar com essas reminiscências bibliográficas é o casamento de minha filha essa filha que havia nascido em 1936 no hospital alemão da rua Barão de Itapagipe, que foi com onze anos e meio para a Europa, que como era inevitável apesar de eu haver tentado uma experiência de enviá-la durante dois anos ao Brasil quando ela completou 18 anos, para fazê-la conhecer o Brasil e ver se ela ficava por aqui. Ela me voltou solteira e acabou desposando um francês. Um francês que havia morado quatro anos no Brasil com o qual eu só falo português e que se chama Aimé Teyssier d'Orfeuil. O casamento se passa em agosto de 1960 e o meu velho e querido mestre Paulo Silva, é um dos únicos brasileiros que assiste a esse casamento. Paulo Silva está em Paris nessa época, assiste a cerimônia religiosa assiste a recepção em nossa casa. E como nessa época o meu genro, que trabalha no Ministério das Finanças, era encarregado de estabelecer os acordos financeiros aos países da África, que recentemente haviam tido acesso a independência, quase todos os meus convivas na recepção da Rue Galilée, pensaram que aquele preto distintíssimo que se encontrava entre os meus convidados,

era um ministro africano, um presidente da república de um dos estados africanos. A relação do meu genro na realidade eram minhas relações, meu velho mestre que lá estava.

Em 1962, há um acontecimento muito importante na vida de qualquer um que é o nascimento do primeiro neto. Luc nasceu em 1962, enquanto eu assistia a um congresso das juventudes musicais em Bruxelas e foi por um telegrama vindo do Marrocos, onde ele nasceu que eu tive conhecimento desse acontecimento que me emocionou profundamente e que evidentemente provocou uma colhida muito alegre, muito álacre do velho avô quando ele se apresentou diante dos seus amigos, alguns deles já avós também e outros ainda não e que festejaram valentemente, esse acontecimento a que eu não assisti. Na realidade aconteceu que quase todos os meus netos que nasciam eu me achava viajando. Quando o segundo, Marc, nasceu em 1964, eu me achava na Suíça e foi por um telegrama vindo do Marrocos também que soube disso porque nessa época o meu genro era conselheiro financeiro na embaixada francesa em Rabat. E quando a menina nasceu, Cleofe lembra-se disso, porque ela se achava em meu escritório na UNESCO, quando começaram os telefonemas com Rabat e ela ouviu a voz de Maria Cecília dizendo " eu vou pra clinica agora mesmo estou sozinha aqui e Aimé foi a Rabat buscar a minha roupa, o médico disse pára que eu me recolhesse imediatamente". Cleofe foi testemunha desse terceiro nascimento e só o quarto, o pequeno Yves, é que nasceu em Paris, não estando eu em paris também porque me encontrava nos Estados Unidos nesse momento e, foi por um telegrama recebido em Nova Iorque que eu vinha a ter conhecimento desse último grande acontecimento.

Em 1965 como tudo acaba, chegou o termo da minha missão na UNESCO porque segundo o principio das Nações Unidas, a idade máxima para aposentadoria é 60 anos. Em 1965, eu, que nasci em dezembro de 1905, completava 60 anos, no dia 13 de dezembro, evidentemente fui prolongado ate o dia 31 de dezembro, como de praxe. Me foi oferta uma grande recepção, Cleofe se achava também em Paris nessa ocasião, muitos discursos foram pronunciados. O meu diretor, esqueci de mencionar o seu nome, entre os brasileiros que trabalharam na UNESCO, na secretaria da UNESCO, era Lorival Gomes de Matos...

Entrevistadora: – Machado.

Luiz Heitor: – Lorival Gomes Machado, que foi diretor da escola, da Faculdade de Arquitetura de São Paulo, professor eminente, que veio a falecer a serviço da UNESCO.

Como outro brasileiro, eminente também, que me esqueci de mencionar quando citei o nome de alguns, Artur Ramos, também trabalhou para a UNESCO, foi diretor do Departamento de Ciências Sociais, e também morreu enquanto era funcionário da UNESCO, morreu em Paris. Portanto, a 20 de dezembro de 1965 essas homenagens me foram prestadas, discursos, uma carta muito cordial e bonita do meu diretor geral, e em 1966 estava eu livre da UNESCO. Mas, livre da UNESCO segundo as normas administrativas da UNESCO tinha 80 dias para me apresentar no Rio de Janeiro e reassumir o meu posto de professor da Escola de Música. O que foi feito e em abril, me achava eu no Rio de Janeiro, e durante um ano e meio tive a grata experiência de recomeçar, muito ajudado por Dulce Martin Lamas, e sempre ao lado dela, o meu ensino de folclore nacional a essas novas turmas que cursam a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lecionei o ano de 1966 e me aposentei em junho de 1967. Em 1966 fiz um verdadeiro turismo pelos Estados Unidos pela primeira vez. Realizava-se nesse ano na Universidade de Harvard um dos famosos Colóquios Internacionais de Estudos Luso-Brasileiros. Eu havia sido designado como conferencista para este colóquio, e desde antes de minha vinda para o Brasil e como em junho me encontrava aqui no Brasil, os organizadores do colóquio acharam que a maneira mais econômica de me levar aos Estados Unidos era valer-se do programa do Departamento do Estado que convida certas personalidades para uma visita aos Estados Unidos para entrar em relações com entidades profissionais ou cientificas desse país. E foi assim que dentro desse programa Liders Project, ou qualquer coisa desse gênero, eu embarquei para os Estados Unidos em setembro de 1968 para assistir ao Colóquio Luso-Brasileiro. Pronunciar a conferência que me havia sido pedida, e que hoje se acha publicada num belíssimo volume, Portugal e Brasil, não me lembro exatamente como era o titulo. Foi editada por uma universidade ao norte dos Estados Unidos e reúne os trabalhos do colóquio. E depois tinha que executar um programa de visitas culturais que eu mesmo organizei, abreviando mais possível porque a minha situação era bastante escandalosa. Eu havia chegado no mês de abril ao Rio de Janeiro para reassumir o meu ensino no Instituto Nacional de Música. Em junho eu havia me ausentado para assistir a Assembléia Geral do Conselho Internacional de Música que me elegeu nessa ocasião em Roterdam para sua junta executiva. Em setembro eu estava convidado a ir aos Estados Unidos, eu de fato não podia ficar as 6 semanas ou 2 meses que me eram pedidos, e abreviei para algumas semanas esse bonito passeio que foi isso que eu fiz. Onde visitei além da Universidade de Harvard em Cambridge, Nova Iorque, que era a

segunda vez que eu estava em Nova Iorque. Filadélfia, Washington, Nova Orleans, Bloomington, sede da Universidade de Indiana onde eu já havia estado também, Los Angeles e São Francisco. Em Nova Orleans encontrei o meu velho amigo Egídio Castro e Silva, que havia sido Técnico Pesquisador do Centro de Pesquisas Folclóricas e que se tornou Professor Titular de Piano da Universidade de Tulane. E que lá vive perto de 30 anos.

Desse meu turismo cultural pelos Estados Unidos, nasceram duas futuras viagens aos Estados Unidos. Porque em Tulane University, o diretor do departamento de música, que se achava em dificuldade porque o professor de historia da música que era Gilbert Chase havia pedido demissão, me pediu que o substituísse, o que eu aceitei por 6 meses, partindo do principio de que se na minha aposentadoria em Paris eu havia decidido de acordo com a minha mulher que ficaríamos residindo em Paris porque lá estavam nossa filha e nossos netos e não havia razão nenhuma para que eu fosse residir nos Estados Unidos. Mas não me recusei a fazer um período de seis meses nessa universidade. A mesma coisa aconteceu em Bloomington, Universidade de Indiana, onde George List, um dia com a sua timidez habitual e a sua falta de jeito, me contou de um projeto que ele tinha de levar professores de etnomusicologia da America Latina, para fazerem um estágio no seu instituto do folclore onde ele da os seus cursos de etnomusicologia e se eu tinha pessoas que indicasse para isso. Eu indiquei logo uma porção de nomes, mas o que ele queria era que eu me indicasse. De maneira que quando ele sugeriu que eu fizesse um período de ensino depois de muito refletir e de muito combinar questões de datas, eu assisti..., eu aceitei. Não pude ir em 1968 como ele queria, e nesse ano foi Isabel Aretz e Luis Felipe Ramón y Rivera da Venezuela que deram execução a esse programa. Mas em 1969 eu passei 6 meses em Indiana University. A primeira experiência universitária nos Estados Unidos eu havia tido no ano anterior, o ano letivo 1967, 1968. Onde estive em Nova Orleans, uma cidade inesquecível certamente uma das mais características dos Estados Unidos. E em um ambiente magnífico que é o de Tulane University com esse velho amigo que é Egidio Castro e Silva e com elementos tão simpáticos, tão agradáveis nessa cidade de grande tradição, de grande finura que é Nova Orleans. Em 1969 foi Bloomington, uma grande universidade muito mais importante, certamente um dos mais lindos campos dos Estados Unidos atravessados pelo riacho que se chama o Rio Jordão, por pontes pitorescas, edifícios magníficos. E lá no instituto de folclore com meu velho amigo George List, me encarreguei de dois seminários. Um seminário sobre folclore musical brasileiro a que eu presidia sozinho. E

um seminário de etnomusicologia americana e que nós compartilhávamos a responsabilidade, eu e George List. Depois de 1969 a minha vida tem sido tranqüila em Paris. Aposentado pela UNESCO, aposentado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, eu posso me consagrar aos meus trabalhos e tenho sido muito solicitado ultimamente, sobretudo com colaborações para grandes dicionários. Toda parte latino americana do dicionário de música que o Editor Borgas fez sair, já dois volumes saíram, um terceiro está em preparação foi organizada por mim. A grande enciclopédia alemã, geralmente chamada MGG, tem vários artigos que eu assinei e que continuo assinando nos volumes suplementares. Tenho que entregar a Luciano Gallet até o fim deste ano.

As organizações as quais estou associado são duas. O Conselho Internacional de Música que me elegeu para sua junta diretora em 1966. E mais recentemente, em 1969, o Conselho Internacional de Música Folclórica, International Folk Music Council, que é uma organização que me é extremamente simpática, mas pela qual eu nunca havia me interessado diretamente, porque enquanto funcionário da UNESCO não me competia participar diretamente dessas organizações, que recebiam subvenções de favores da UNESCO. Resolveu me cooptar como um membro da sua junta diretora e o Internacional Folk Music Council me dá quase que mais trabalho do que o Conselho Internacional de Música, porque a minha correspondência com o seu presidente, com o seu secretário é intensíssima e tenho assistido regularmente a suas reuniões. E ainda, o ano passado, fui parar na Jamaica e fazer a minha primeira experiência de vida antilhana, conhecendo aquelas paragens tão pitorescas porque lá se conferiu a ultima conferência dessa organização.

Nesse momento, a minha saúde não sendo mais a que foi nos anos 44 e 45 onde facilmente eu podia chegar em casa a uma hora da manha, me sentar a maquina de escrever e redigir o artigo para entregar no dia seguinte, eu trabalho um pouco em câmera lenta. De maneira que há um grande engarrafamento de trabalhos, devidos e prometidos, e quase nada feito daqueles a qual eu devia me dedicar. Eu hoje tenho um material certamente para uns dois volumes fazendo seguimento a música e músicos do Brasil, seria uma segunda série, um volume sempre projetado sobre música nativa, dedicado a questões de folclore do Brasil onde seriam publicados, entre outros pequenos estudos, que apareceram nas publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música. Artigos em Cultura Política e outros e, um livro sobre historia da música latina redigido em frances e que é o resultado das minhas aulas no Instituto de

Altos Estudos da America latina do qual alguns capítulos já apareceram como no grande volume, nos dois volumes editados em memória do reitor Jean Serrailh quando ele morreu. Onde a minha contribuição foi justamente sobre o período das guerras de independência na America, chama-se "O canto da liberdade" e são esses músicos que não foram muito eminentes, mas que compuseram músicas para esse movimento de libertação da America e muitos dos quais caíram sobre as balas do inimigo nas guerras que levaram a independência dos nossos países, nos quais há um estudo sobre o estilo pacifico do Brasil. Porque Francisco Manuel da silva se apresenta aí como o músico por excelência desse período, mas que não é o músico que combate, é o músico que consegue tudo pela convicção, pelo debate, pelo espírito construtivo. Bem diferente daqueles autores de canções revolucionarias da Venezuela, do Peru, de outros países, autores do hino nacional muitos deles sacrificados sob as balas colonialistas.

E finalmente depois de 5 anos de ausência do meu país, porque em 1967 eu havia deixado o Brasil, consegui articular essa visita que me foi tão grata e no curso da qual estou dando essa entrevista na qual eu falei demais mas cheguei ao fim e espero acabar o monologo e começar agora um dialogo que certamente será mais interessante que tudo que foi antes ouvido.

Apresentadora: – Eu tenho umas perguntas a fazer. Porque aqui há um roteiro e eu fui acompanhando. Há algumas perguntas prosaicas porque a personalidade Luiz Heitor, como ser humano tem que ficar registrado também, né? Então eu pergunto: teve alguma doença séria, algum trauma ou mesmo psicossomático ou só somático?

Luiz Heitor: – Não, conscientemente não. Eu acho que todos nos na adolescência atravessamos crises como essas, é possível que eu tenha atravessado, mas no meu tempo ninguém falava em psicanálise, nem nessas coisas.

Apresentadora: – não, biológica mesmo!

Luiz Heitor: – Biológica, não, o meu grande acidente foi uma vez quebrar uma perna. Escorregando numa casca de banana no largo do machado. E o mais extraordinário é que eu ia pra rua São Clemente ia tomar o bonde, vinha lendo o jornal, escorreguei, bati com a perna no meio fio, doeu bastante, eu me levantei e o bonde estava parado, eu tomei o bonde, mas aí eu comecei a sentir uma sensação esquisita e vi que a perna estava inchando dismesuradamente na Praça José de Alencar achei que era melhor saltar do bonde e tomar um táxi. Mas não havia táxi, então eu caminhei me apoiando na parede até o Largo do Machado e me lembro muito bem que tive que atravessar a rua

sem me apoiar na parede e marchando sobre duas pernas. Entrei num taxi e fui para a rua Parecis. Quando cheguei em casa minha filha desatou em um pranto vendo, eu devia estar muito pálido e muito exausto, fui para a cama. Um médico que passou e ia levar a minha filha para tomar banho de mar com as coleguinhas dela veio me ver e disse que certamente não havia fratura nenhuma, mas que em todo caso eu ficasse em observação e se houvesse alguma coisa no dia seguinte fosse tirar uma radiografia. No dia seguinte como a situação não melhorava eu chamei um táxi fui para o Hospital dos Acidentados, o famoso Hospital dos Acidentados, Dr. Mário Jorge e cheguei lá ainda fui andando no pátio e quando os enfermeiros viram vieram me sustentar. E feita a radiografia eu tinha 3 fraturas, como é que eu andei sob minha perna com três fraturas eu não consigo entender até hoje. Isso foi certamente a coisa mais grave, a não ser depois as doenças de velhice, a coluna vertebral e essas coisas, outras coisas cardíacas, a pressão arterial. A minha pressão arterial nunca me deu pra ter dor de cabeça e pra não dormir, mas um belo dia eu tive que tomar um empréstimo no Ipase. Então para tomar um empréstimo tive que passar por um exame medico. E depois do exame medico os médicos me chamaram "o senhor tem uma pressão arterial muito importante para sua idade, tem que ir já a um cardiólogo e, sobretudo o seu empréstimo não pode ser contratado por 4 anos ou 3, tem que ser só por 2 ou um ano". O que efetivamente foi feito, isso devia se passar entre 1943 ou 44. E na realidade eu vivo com a mesma pressão ate hoje, com a qual eu estou perfeitamente habituado. E que é a minha companheira.

Apresentadora: – E vício? Não fuma, já vi que não fuma.

Luiz Heitor: – Nunca fumei cigarro, fumei bastante charuto, moderadamente mas fui fumador de charuto.

Entrevistador: – Cachimbo você fumou por algum tempo né?

Luiz Heitor: – Cachimbo um curto período, mas depois senti pena dos meus dentes e deixei o cachimbo.

Apresentadora: – Teve tempo para cultivar algum hobby?

Luiz Heitor: – Não, eu sou um homem muito esquisito. Anti esportivo, talvez o meu hobby seja fotografia. Mas uma fotografia em que eu nunca tive verdadeiramente um aparelho de classe. Eu tenho atualmente uma Instamatic do Zeiss-ikon, um aparelho que custa 30 dólares né, com filme colorido, com o qual eu faço muitas fotografias, mas sem nenhuma pretensão de fazer fotografias de arte. Minha mulher fica desesperada com o número de álbuns de fotografias que há em minha casa, mas que eu digo sempre que são

o meu jornal. Quando eu quero tirar a limpo uma data um acontecimento importante da minha vida eu vou aos meus álbuns de fotografia, que, aliás, estão todos eles catalogados por personalidades, por lugares e tudo e eu encontro todas as referências necessárias, nunca escrevi jornal na minha vida, o único jornal é ilustrado são as minhas fotografias.

Apresentadora: – eu tenho uma pergunta muito pessoal. Porque o senhor falou em magistério né e o magistério eu acho que é paixão de muita gente aqui, é a minha, e o senhor fez referencia a vários cursos dados no exterior. E fez referencia também a Escola de Música. Eu queria lhe perguntar qual é a, sem nenhum partidarismo, sem nenhum bairrismo, qual a diferença mais marcante que o senhor notou entre esses alunos do exterior e os alunos de música aqui no Brasil?

Luiz Heitor: – Bom, o aluno americano é um aluno muito particular, eu sempre os considerei, sempre os tive muito amigos e muito dóceis, mas com uma vontade e uma capacidade de pesquisa realmente notável. Há naturalmente em um curso alunos de todos os níveis e eu estaria longe de dizer que o nível de alunos que eu encontrei nos Estados Unidos é superior ao nível de alunos que eu encontro na Escola de Música. Talvez em certo ponto de vista sim por uma disciplina universitária maior. São alunos acostumados, dentro das outras disciplinas da universidade a um trabalho de pesquisa muito mais intensivo do que aquele que se encontra, por exemplo, na Escola de Música da UFRJ que é uma Escola de Música e que só agora está adotando métodos pedagógicos mais avançados, mais modernos, desenvolvendo mais a capacidade de investigação e de pesquisa do aluno. No meu tempo o ensino era muito menor, mas devo dizer, Dulce sabe muito bem que duas de nossas alunas comuns, graças à relação que eu deixei na Universidade de Indiana, e no interesse que a universidade tem nos estudos de folclore da America latina, saíram da escola de música para ir cursar os cursos do instituto de folclore de Indiana, e com brilhantes resultados Maria Eulália Sabóia, lá está nesse momento, e é muito bem vista e está fazendo um curso brilhante. Leda Miguel que também fez 2 anos e também fez um mestrado em Indiana University.

Apresentadora: – E os outros alunos?

Luiz Heitor: – Bom eu estou citando dois alunos que eram alunos nossos e que foram para os Estados Unidos.

Apresentadora: – Não, não, em termos de nacionalidade. Porque o senhor falou em aluno brasileiro e aluno norte americano, o senhor teve outros alunos.

Luiz Heitor: – Sim, mas na França os meus cursos se revestiam de um caráter um pouco especial era mais, realmente era a aula mais magistral sem um contato maior com os alunos. Mas mesmo na aula magistral há alguns que estão particularmente interessados e eu lembro de um padre da paróquia de São Roque em paris que é maluco por música popular brasileira que no porão de um convento de freiras perto da sua igreja criou uma espécie de boate para fazer ouvir música brasileira, que recebia tudo que era os melhores discos de música brasileira. Haviam-se refrescos e bebidas e tudo, chamava-se, não me lembro como é que se chamava, era um Centro de Música Popular Brasileira qualquer coisa assim. E esse padre seguiu muitos cursos meus e está claro que ele me interrogava, a todo o momento, e que queria precisões e todo o momento sobre assuntos dos quais ele se interessava. Ele quis fazer uma tese de doutoramento sobre um assunto de música popular brasileira finalmente não pode se encaminhar por aí. Esse pra citar o exemplo de um aluno que de fato mesmo numa aula de tipo magistral, que era na realidade uma conferência, conversava com o professor..., ia a casa dele...

Apresentadora: – Estou satisfeita, obrigada.

Entrevistador: – Precisamos saber o nome desse seu aluno, endereço para notificar o Conselho de Música Popular Brasileira.

Luiz Heitor: – Eu posso dar com prazer. É um psicanalista, é muito curioso que é um padre, doutor em medicina psicanalista e que tem uma grande clientela justamente no mundo religioso, de homens e mulheres que se fazem psicanalisar por ele que é um sacerdote. Ele pertence à paróquia de San Roque, ultimamente o seu Centro de Música Brasileira já desapareceu, mas ele continua muito ativo no meio da juventude brasileira ligada a música que se encontra em paris. Eu lhe dou o nome dele, nesse momento não estou lembrado. É um bretão.

Entrevistador: – Depois...

Apresentadora: – Isso faz lembrar talvez a música brasileira tenha efeitos psicológicos quem lhe faça uso dessa terapia.

Luiz Heitor: – Eu penso que ele nunca pensou nisso.

Entrevistador: – É o tropicalismo da psicanálise.

Entrevistador - Eurico: – Há um aspecto que eu gostaria de indagar que é o seguinte: o professor Luiz Heitor vive cerca de um quarto de século no estrangeiro. E ele não perdeu o contato com a realidade brasileira. Além de autor de livros realmente está a par daquilo que se faz no Brasil em matéria de música com a circunstância seguinte: de que

ele estimula isso que se faz aqui. Eu queria saber, um pouco mais, digamos minuciosamente de que forma, que ele a distancia consegue influir no processo de desenvolvimento musical brasileiro. Porque ele de fato possui essa atuação remota, a distância, e o faz às vezes através dos músicos do Brasil, que vão a Europa, que vão a Paris. Se encontra com eles e se torna uma espécie de mentor, uma espécie de dirigente espiritual e o faz, inclusive, através de compositores jovens, o que é muito importante porque ele vem reforçar a nossa equipe de criadores de vanguarda. Aqui mesmo no museu há um diretor de atividades pedagógicas de música concreta que é um companheiro de Luiz Heitor na Europa. Eu queria que você explicasse um pouco de que maneira você consegue assimilar, estar lá e aqui ao mesmo tempo?

Luiz Heitor: – Em primeiro lugar, o Eurico falou de influencia e eu não exerço influencia nenhuma nesses jovens, mais na realidade me orgulho muitíssimo de não ter perdido contato com eles, inclusive com jovens que eu nunca vi na minha vida,

Entrevistador – Eurico: – Pois é...

Luiz Heitor: – por exemplo, Rafael José de Menezes Bastos de Brasília, é um dos diretores de ensino musical das escolas primarias. Já esteve ligado à Universidade de Brasília, eu não conheço esse rapaz nós nos correspondemos recentemente. Ele tomou parte numa comissão de peritos na UNESCO em Caracas por sugestão minha eu nunca o vi nunca tive ocasião de encontrá-lo. Paulo Afonso que foi também diretor do departamento de música da Universidade de Brasília, eu conheço por correspondência o encontrei em Ouro Preto semana passada pela primeira vez e dos que passam por paris e evidente porque gerações e gerações de músicos nesses meus vinte de cinco anos de paris têm passado por lá tem freqüentado minha casa e eu queria citar efetivamente nesses últimos anos nos tempos presentes três elementos de grande valor que se encontraram em Paris um é Jose de Antônio de Almeida Prado, que lá esta ainda que eu considero um dos elementos mais promissórios da música brasileira. O outro é Jorge Antunes, que também se encontra em Paris e que hoje tem uma experiência de música eletrônica, que certamente é inigualada em nosso país, pelos estágios que fez Buenos Aires em Ultrecht e, atualmente no oficio radio e fusão e televisão francesa. E o terceiro é José Maria Neves, um compositor de uma grande inteligência, um organizador admirável que deu as melhores provas de sua capacidade, nesse extraordinário encontro de educação musical que acabo de se encerrar a semana passada no Conservatório Brasileiro de Música e que raramente eu vi um encontro como esse tão bem organizado,

tão bem programado, e correndo de uma maneira tão fácil, evitando escores e dificuldades de toda a sorte, que só com essa grande capacidade que ele tem, pode se evitar. Isso sem falar em Marlos Nobre que nunca passou por Paris, mas com o qual eu tenho os melhores..., as melhores relações por correspondência que é o elemento sobre o qual...

Entrevistador – Eurico: – Ele nunca passou por Paris?

Luiz Heitor: – Passou por Paris muitas vezes, mais nunca residiu em paris as minhas relações com Marlos Nobre começaram, eu encontrei ele em Bloomington, Indiana num encontro de compositores de musicólogos da America Latina 1963 ou 65 não me lembro bem, Edino Krieger e Marlos Nobre o Lacerda de São Paulo...

Entrevistador: – Oswaldo Lacerda.

Luiz Heitor: – Oswaldo Lacerda, estavam em Bloomington foi lá que eu conheci Marlos Nobre e lá que pela primeira vez conheci e admirei sua música através de gravações que me vez ouvir no seu quarto no hotel, no estabelecimento universitário de Bloomington, depois em 1966, como uma das minhas manias sempre foi que o Brasil participasse de uma maneira ativa, do que se chamava de a Tribuna Nacional dos Compositores eu vinha justamente pro Brasil.

Entrevistadora: – [Sobre a fundação me parece dever ao senhor?

Luiz Heitor: – Não, Conselho Nacional de Música.

Entrevistadora: – [Mais o conselho foi seu, de modo que você já é um neto.

Luiz Heitor: – Alguns me chamam de pai do conselho, e eu sempre digo que minha função foi de parteira e não de paternidade. Mas o Marlos Nobre, quando eu cheguei ao Brasil depois de aposentado na UNESCO em 1966, procurei imediatamente ver com a Radio Ministério da Educação, quem poderia ir a paris para representar o Brasil e levar composições brasileiras para a tribuna, ora acontece que Marlos estava partindo para a primavera musical de Praga aonde havia obras dele executadas e se prontificou a ir a paris para a tribuna. E depois disso devo dizer que de 66 até hoje o Brasil é o país da America latina que mais fielmente com mais regularidade tem participado das sessões da tribuna, tratasse de um projeto que as rádios de quarenta e tantos países se reúnem para apresentar obras de seus países obrigando executar em suas ondas seis obras apresentadas pelas outras rádios. E alem disso, a um seleção que é feita por uma contagem de pontos indicando quais as obras mais notáveis que essas são indiscriminadamente aconselhadas mesmo as rádios não participantes , as companhias

gravadoras de disco e os discos hoje são feitos obrigatoriamente com auxilio da UNESCO, auxilio financeiro e as grandes sociedades sinfônicas onde música de câmara de todo mundo. Desde 66 que o Brasil participa regularmente com compositores como Marlos Nobre, Edino Krieger, Jorge Antunes, Claudio Santoro e Lindenberg Cardoso e vários outros dos grupos da Bahia, todos eles tem tido suas obras executadas na tribuna e, esse ano pela primeira vez uma obra brasileira entro na cabeça da seleção exatamente O Mosaico de Marlos Nobre, que foi uma das três obras altamente recomendadas a todas as rádios mundiais. Daí nasceram as minhas relações com Marlos Nobre que ficou sendo elemento de apoio do Conselho Nacional de Música no Rio de Janeiro o conselho que é secretariado por Eurico Nogueira França e que tem como coordenador Marlos Nobre que hoje tem como elemento ativo.

Entrevistador – Eurico: – Ativo... A sua visão internacional da música brasileira o faz ver que houver o verdadeiro renascimento dessas forças criadoras a partir de sete anos..., a partir decerto anos isso porque a partir da morte de Villa-Lobos eu suponho que houve um período de estagnação possivelmente e imediatamente após nos entramos num período que eu suponho que a siso de florescimento e você na qualidade de observador internacional você está de acordo com isso que eu estou dizendo você acha qu,e realmente houve isso? E que digamos assim numa fase que se pode situar nesses últimos 10 anos aproximada demente os compositores jovens começaram a ressurgir depois de uma fase que foi o verdadeiro hiato ou você acho que houve mesmo uma continuação da criação musical?

Luiz Heitor: – Este fenômeno evocado pelo Eurico foi constatado por todos os comentadores da música brasileira e Gilbert Chase em particular não se privou de notar que havia uma completa estagnação e completa falta de renovação da música brasileira depois desse apogeu Villa-Lobos. Na realidade na geração depois de Villa-Lobos é possível citar uma geração de grande categoria, que é Claudio Santoro, que eu considero um dos maiores compositores do Brasil. Mas eles foram poucos não houve de fato uma falange representativa como a que surgiu no curso dos anos 60 quando começaram a aparecer com Marlos Nobre e os grupos da Bahia e de São Paulo, com idéias muitos avanguardistas, sobretudo o grupo de São Paulo, começou a se delinear uma verdadeira renovação da nossa música.

Os primeiros contatos que eu tive em Paris foram com os elementos de São Paulo. Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Araujo que eu tive a ocasião de ver em Paris quando

eles participaram de cursos e festivais em Darmstadt e em outros... em outras mecas da música contemporânea e que me expuseram os seus ideais, os seus movimentos, me enviaram programas. E depois desse grupo de São Paulo, talvez ainda um pouco imaturo, surgiu esse grupo do Rio, que eu acho que na realidade levou de uma maneira mais profunda, com elementos mais fundamentais, mais baseados numa disciplina adquirida na escola, a renovação da nossa música. Esses três compositores que eu citei, quatro se pusermos o Marlos Nobre. O Marlos Nobre, o Jorge Antunes, o José Antonio Almeida prado, José Maria Neves e alguns do grupo da Bahia, sobretudo Lindemberg Cardoso, eu considero realmente elementos que colocam a nossa música moderna brasileira na vanguarda da produção musical da America Latina.

Entrevistador – Eurico: – Agora você não falou no Santoro.

Luiz Heitor: – Santoro é em uma geração anterior porque a diferença de idade de Santoro para Marlos Nobre é bastante importante.

Entrevistador – Eurico: – Ah! O Santoro é de uma geração anterior.

Entrevistador: – Luiz Heitor, Você voltou agora de Ouro Preto e o noticiário da imprensa atualmente eles falaram sobre as palestras que você fez lá e numa delas falava que uma das palestras tinha sido titulada como Luciano Gallet, o músico do futuro. Gostaria que você explicasse naturalmente porque desse...

Luiz Heitor: – Eu me desculpei muito diante do meu jovem auditório de ouro preto de intitular uma conferência, "o músico do futuro", o que parecia altamente passadista, era uma expressão que se utilizava no tempo de Wagner. Mas expliquei dizendo que Luciano Gallet é um compositor que está totalmente esquecido hoje em dia e, que quando esses jovens de hoje descobrirem, vão encontrar nele, muita coisa que eles não encontraram em outras gerações, que foram as gerações de Luciano Gallet e muitas preocupações que foram as deles. Eu li na correspondência entre Mario de Andrade e Luciano Gallet, todas as dificuldades estéticas de Luciano Gallet, a vontade de se aproximar de um nacionalismo musical, mas ao mesmo tempo um medo que esse nacionalismo musical esterilize completamente a sua própria vocação interior. A dificuldade para uma forma, que forma?, em construir uma forma para poder produzir uma música instrumental. Forma que no final como uma descoberta ele diz: "podiam ser cela... células extraídas da música popular privada dos seus valores rítmicos, mas que podiam se constituir em células fundamentais para um desenvolvimento" o que na realidade não é outra coisa, se não o que 20 anos ou 30 anos depois da morte de Luciano

Gallet, a geração de Cláudio Santoro e Guerra Peixe quis fazer o Grupo Música Viva de Koellreutter. Quer dizer, Luciano Gallet teve no seu tempo preocupações que são preocupações dos jovens de hoje. Deixou uma obra muito pequena, mas cheia de iluminações para o futuro.

Entrevistadora: – Aliás, concorda com o que Milhaud [Darius Milhaud] disse a respeito do próprio galé quando esteve aqui. Que dos muitos que o cercavam quem se aproximou dele para colher informações dessa música moderna foi o Gallet. Os outros não, mas o Gallet seguiu, se aproximou e aproveitou.

Apresentadora: – Bom, Luiz Heitor nós temos três minutos de fita. Há alguma pergunta aí porque se não a gente põe outra.

Luiz Heitor: – Eu vi que Mercedes que foi minha colaboradora em tantas coisas e que me ajudou e continua a me ajudar a cada momento não disse nada ainda. E Mercedes nós temos muitos pontos de contato porque Mercedes começou um pouco de sua vida profissional através de relações comuns. Eu me lembro que quando Carlton Sprague Smith veio em uma de suas visitas ao Brasil, Carlton que eu citei me pediu uma secretaria para traduzir e escrever suas conferências.

Entrevistadora – Mercedes: – que alias foi uma maratona pra mim porque naquela época eu não podia de jeito nenhum, ter aceito aquela responsabilidade.

Luiz Heitor: – E daí veio um convite para Mercedes para uma bolsa para estudar biblioteconomia na Columbia University nos Estados Unidos. E depois ser bibliotecária da Sessão de Música da União Panamericana em Washington, tudo isso se fez através de caminhos comuns, Carlos Smith, Charles Seeger.

Entrevistadora – Mercedes: – Não, indiretamente foi você que me botou nesse caminho de me interessar pelo estudo de pesquisa, essa coisa toda porque meu rumo era outro. Foi você me convidar para trabalhar na revista que me interessou em trabalhar em pesquisa e depois biblioteca e a coisa assim...

Luiz Heitor: – Devo dizer que a bibliografia musical brasileira que eu publiquei eu mesmo fiz muito poucas fichas. O grande número de fichas, foram Cleofe, Mercedes...

Entrevistadora – Mercedes: – Não, naquela ocasião eu só fiz periódicos, Cleofe fez toda a parte de livros.

Luiz Heitor: – E havia uma....

Entrevistadora – Dulce: – Déa de Souza.

Luiz Heitor: – Déa de Souza, exatamente.

Entrevistador – Eurico: – O que eu considero naturalmente precioso nesse depoimento do Luiz Heitor por causa da importância da sua figura. Eu não tenho mais nenhuma pergunta para fazer, se alguém tiver.

Entrevistadora – Dulce: – Eu gostaria de dizer uma palavra ainda, eu gostei muito da sua observação de se admirar com o professor Luiz Heitor dar conta de tudo o que acontece no Brasil, ele estando em Paris.

Entrevistador – Eurico: – É realmente. É realmente.

Entrevistadora – Dulce: – Eu então posso confirmar essa sua observação. Às vezes ele me pede um livro que eu não tenho noticia o livro ainda não saiu e ele lá em paris já esta a par. Aconteceu isso com o livro do Mario de Andrade "Por ele mesmo", de Paulo Duarte. Ele vivia me pedindo livro eu procurava nas livrarias o livro saiu três anos depois. Eu às vezes me surpreendo como eu aqui no rio fico menos familiarizada.

Entrevistador – Eurico: – Ele esta mais a par de certos acontecimentos do que nos aqui.

Luiz Heitor: – Mas isso é em grande parte devido aos amigos que me mandam recortes de jornais e que eu quero lembrar ao nosso velho amigo, Luis Gonzaga Botelho, que não tem mais nada para fazer no seu refugio de São Bernardo do Campo, onde ele mora atualmente. E de 3 em 3 meses eu recebo um envelope cheio de recortes de jornais, coisas realmente preciosas porque ele sabe exatamente o que ele me manda sobre vida musical brasileira.

Entrevistadora – Cleofe: – Então você pode apreciar quais são as deficiências da nossa vida musical, chegando e apreciando de longe. Há tanto, nós não temos um periódico de música. Que a Revista acabou e, outras foram muito efêmeras...

Luiz Heitor: – Isso realmente é um mau ponto para nós. Mas o movimento musical brasileiro eu acho que melhorou tanto e o nosso publico tanto. Eu pude assistir a vários concertos aqui com uma grande freqüência. Concertos com programas difíceis, escolhidos, não há mais a mania dos recitalistas, do nome celebre. Vai-se para ouvir música e, sobretudo esse amor hoje em dia da mocidade pela música antiga, música medieval, pela música setecentista. Isso se nota em todo o Brasil.

Entrevistador – Aloísio: – Isso de certa maneira veio por causa da dificuldade de trazer os grandes nomes e os grandes intérpretes ao Brasil pela dificuldade de cambio. Foi interessante porque veio cobrir uma lacuna. Não se fazia esse tipo de música, grupos que se organizavam para instrumentos antigos. Por outro lado há realmente um

movimento da juventude em torno da música que é um fato que eu só venho assistir ultimamente. Trinta anos de critica, eu só agora que vejo realmente a juventude se regimentar em torno de forma de música, música antiga e de música jovem. As temporadas baixaram muito agora... consideravelmente...

Entrevistador – Eurico: – Estão baixando agora. Por outro lado, há um movimento da juventude em torno da música que é um fato a que eu só tenho assistido ultimamente. Com quase de trinta anos de crítica, eu só agora é que vejo realmente a juventude se arregimentar em torno de formas de música, de música antiga e de música jovem, qualquer concerto de música atual, vai juventude. Estão vindo ao museu, também...

Entrevistadora – Dulce: – Esse interesse pela música antiga dos jovens, não é só no Brasil.

Entrevistador – Aloísio: – Bem no geral, é porque aqui chegou muitos anos depois, porque ninguém fazia isso, era um repertorio completamente inédito.

Entrevistadora – Dulce: – O professor também podia nos fazer depoimentos muito interessantes sobre a música oriental. Que eventualmente teve em Teerã teve em vários lugares do oriente. Aonde pode ver a diferença da música oriental, principalmente para nós, latinos que não temos assim um verdadeiro conhecimento sobre essa música, o que ela representa para o povo.

Luiz Heitor: – Não, eu não sou um especialista dessa música, mas de fato me vi envolvido em um programa que era da UNESCO, um programa iniciado em 1958 de longa extensão, que devia se prolongar durante dez anos e que se intitulava a compreensão mútua dos valores culturais do oriente e do ocidente. Todos os valores culturais, portanto a música. Isso imediatamente mobilizou o Conselho Internacional de Música, que começou a promover um serie de conferências de publicações, de edições de discos, de colóquios para tornar conhecida a música oriental e para por em relação músicos do oriente junto com músicos do ocidente. No começo foi difícil porque a resistência vinha do oriente e se consideravam detentores de uma música tão diferente da nossa e que diziam "não há linguagem comum para nós irmos a uma conferência e discutirmos com vocês, nós falamos duas línguas". Finalmente vieram, hoje vem com grande prazer, com grande satisfação. A antologia de música asiática da UNESCO tem hoje perto de 40 discos.

Apresentadora: – Acabou a fita. Bom, vamos outra, vamos outra?

Entrevistador – Aloísio: – Tem mais duas coisas importantes que ele não falou.

Luiz Heitor: – Hoje em dia, graças a esse trabalho pioneiro, do Conselho Internacional de Música, a situação se modificou completamente no ocidente em relação à música oriental. E nós chegamos a esse resultado extraordinário que algumas vedetes de música oriental como Ravi Shankar fazem casas cheias, dão séries de concertos em uma mesma cidade com bilheteria fechada, o que seria praticamente inconcebível nos anos 50. É certo que esse movimento criado pela UNESCO calou, oh... de um lado as conferências cujos resultados foram publicados em um pequeno volume que a fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa subsidiou e que se chama "Este e Oeste em Música". Alain Danielou foi o redator desse volume onde ele extraiu os resultados das várias conferências e colóquios realizados pelo conselho internacional de música em várias cidades do mundo. Em segundo lugar a pressão de discos que é importantíssima antologia da música asiática. E em terceiro lugar, praticamente em Paris, por exemplo, havia sempre um concerto de gala dia 24 de outubro, que é o dia das Nações Unidas. As Nações Unidas realizam nesse dia um concerto chamado "Tríplex". Porque ele é emitido de 3 cidades diferentes do mundo, sempre uma parte se passa na Sala das Assembléias das Nações Unidas de Nova Iorque. E as outras partes se passam em outras cidades. Durante alguns anos, Paris foi sempre uma dessas cidades porque outubro coincidia bienalmente com a reunião... a Conferência Geral da UNESCO. De dois em dois anos uma parte do concerto era emitida de Paris e esse concerto era organizado pelo Conselho Internacional de Música. Então começou essa idéia revolucionária de misturar num mesmo programa música oriental e música ocidental. Artistas japoneses, artistas indianos juntos com a orquestra sinfônica, juntos com... Me lembro que em 1958, por exemplo, para levar ainda mais longe essa idéia de aproximação, David Oistrakh e Yehudi Menuhin, que alias atualmente presidente do Conselho Internacional de Música, tocaram juntos um concerto para 2 violinos de Bach, para mostrar naquele ano, em que Estados Unidos e União Soviética estavam menos próximos do que hoje em dia, essa aproximação através da música. E nesse mesmo programa, Ravi Shankar com o seu grupo e, mais um músico japonês [ininteligível] com o seu grupo também, isso na Sala Pleyel, em Paris para um publico regular de concertos. Ou melhor, um público muito oficial constituído, sobretudo por delegados dos diversos países da Conferência Geral da UNESCO. Essas experiências têm sido repetidas e com excelente aceitação. Bem, eu não sou um especialista de Música Oriental no Conselho Internacional de Música, o Instituto de Estudos Comparados de Música e Documentação de Berlim fundado por Alain Danielou, age como representante do

Conselho Internacional de Música para todas as questões que se referem à música oriental. E Alain Danielou é um grande especialista e ele tem ao lado dele para outras regiões do oriente outros especialistas que trabalham com ele e são eles que editam os discos, essa coleção magnífica de Antologia da Música Asiática. E a nova esta começando a sair intitulada, "Fontes Musicais".

Apresentadora: – Esse movimento de música com muita influência de música oriental terá - não da para entender por essa iniciativa da UNESCO porque é uma coincidência curiosa. Toda a juventude na Europa e nos Estados Unidos se interessando por música oriental.

Entrevistador – Aloísio: – Bem, eu não sei se você está a par, mas também muito se deve aos Beatles, que encontraram nessa música oriental uma espécie de lenitivo.

Apresentadora: – agora eles... Foi a UNESCO que influenciou os Beatles? Que inspirou os Beatles?

Luiz Heitor: – Cronologicamente nós temos a precedência.

Entrevistador – Aloísio: – Mas vamos dizer, a coisa ser trazida assim ao grande público foi por intermédio dos Beatles.

Entrevistador – Eurico: – Foi um dos Beatles, foi um deles que se associou a Ravi Shankar.

Entrevistador – Aloísio: – É, um deles ... É Ravi Shankar.

Luiz Heitor: – Se associa também a Yehudi Menuhin, tocaram ragas...

Entrevistador – Aloísio: – Houve também uma espécie de ocidentalização da música oriental. Pelo menos Japão e, na época que eu fiz programas de radio ao redor do mundo. Às vezes as embaixadas mandavam para comemorar datas oficiais, no caso da Indonésia que eu estava esperando discos tocados por um gamelã ou qualquer coisa assim de mais nativo, me pareceram quase que canções norte-americanas cantadas em javanês e eu fiquei meio indeciso de programar, mas como aquilo vinha mandado pelo edito cultural da embaixada eu mandei pro ar.

Luiz Heitor: – O Aloísio, você conhece bastante pesquisa folclórica pra saber que quando a gente vai procurar uma coisa bem autêntica, a primeira intenção do seu informante, que geralmente é uma personalidade oficial na localidade, é mostrar tudo aquilo o que há de menos folclórico, para fazer bonito e, é esta exatamente as atitudes das embaixadas.

Entrevistador – Aloísio: – Bem eu queria também que antes de você encerrar essa entrevista depoimento, que você dissesse algumas palavras sobre Zoltán Kodály que eu sei que você cruzou com ele na UNESCO. E também de seu encontro com o sumo pontífice João XXIII, na ocasião de um congresso em Roma.

Luiz Heitor: – Com o Kodály nunca tive relações mais estreitas com o Kodály, mas encontrei-o muitas vezes, mas foi certamente uma das grandes personalidades do mundo musical que eu primeiro encontrei quando fui trabalhar na UNESCO. Porque em 1948, assim como eu havia participado daquele grupo de peritos, para sugerir a UNESCO seu programa de filosofia e ciências humanas, eu fui encarregado de organizar um grupo de peritos para educação artística, em geral. Tanto em artes plásticas como em música. Me lembro que Sir Herbert Read por exemplo participou deste grupo e Zoltán Kodály participou como educador musical, foi meu primeiro contato com ele. É um homem, era um homem de uma grande doçura, de uma grande serenidade com os olhos azuis claros, de um olhar impressionante. Eu tive a ocasião de dizer em algumas das minhas palestras, que durante uns dois dias neste grupo de peritos, ele permaneceu silencioso e quando finalmente pediu a palavra foi para se sair com essa frase magistral: "a educação musical de uma criança começa a nove meses antes do seu nascimento". Frase que ele corrigiu depois quando o presidente da Sociedade Internacional de Educação Musical e presidindo a Conferência da Sociedade em Quebec em 1963 ou 61, não me lembro bem, foi um pouco antes de sua morte, e ele tomando a palavra na abertura desse congresso disse: "Há uns anos atrás num grupo de peritos da UNESCO eu tive a ocasião de dizer que a educação musical de uma criança 9 meses antes de seu nascimento. Eu estava completamente errado, ela começa nove meses antes do nascimento da mãe". Esse era Kodály. Naquele primeiro ano em que eu tive contato com ele em 1948, era um ano crucial para as democracias populares que entravam no seu caminho de socialização. Kodály sempre foi muito fiel ao seu país, mas é um homem que pelo seu pensamento, pela sua atitude, como um homem profundamente religioso, como um homem profundamente amigo das liberdades humanas, não poderia se sentir inteiramente integrado no regime dominante de seu país. Mas muito discreto ele quis provocar uma conversa comigo extremamente difícil. Porque um dia a sós comigo em meu gabinete na UNESCO, ele me pergunta o que é que eu acho da posição de um músico num país socialista que deve compor a música para bem do povo e a altura da compreensão do povo. A atitude de grande discrição e de não revelar os seus próprios sentimentos que eu sabia quais eram, mas que ele não abriu a boca para dizer, ele me ouviu apenas. Eu dei a

minha opinião e disse o que é que eu pensava, mas ele não, ele se conservou perfeitamente misterioso. Depois disso eu tive muitas vezes ocasião de encontrá-lo e conheci a sua primeira mulher que era uma senhora muito mais idosa do que Kodály, e pela qual eu tinha um imenso respeito porque ela era de uma capacidade intelectual extraordinária. Com ela, ele esteve em minha casa na Rue Galilée em 1948. Depois da morte dela, quando houve o levante na Hungria, Kodály era tido como um... , se o levante fosse vitorioso era muito possível que o povo húngaro fizesse de Kodály o que fez de Paderewski na Polônia. Apenas, o chefe de estado, tal a popularidade deste homem. E as autoridades comunistas imediatamente entraram em contato com nele sabendo o grande prestigio que ele desfrutava. Nesse tempo do levante ele se encontrava num hospital, acompanhando sua primeira mulher, que tinha sofrido um grave acidente, fraturado uma perna e depois veio a morrer. E ele então se casou, a segunda madame Kodály é extremamente jovem e contam que ele se casou com ela, a pedido da primeira. Porque foi essa filha de camponeses que durante a invasão nazista na Hungria escondeu a primeira senhora de Kodály, que era judia, e assim a fez escapar da tremenda perseguição que sofreram os judeus húngaros. Ela pediu a ele que como reconhecimento se casasse com essa moça. E um dos meus amigos que trabalha na biblioteca do congresso e que foi a Hungria preparar um livro sobre Liszt, me contou que Kodály pediu a mão dessa moça que agarra de uma dignidade perfeita e hoje desfruta de um imenso prestigio na Hungria, porque é a viúva de Kodály e está à frente de um pequeno museu Kodály que foi organizado na casa em que ele morou. Ele pediu a mão dela da seguinte maneira: "Você quer ser a minha herdeira?".

Quanto a João XXIII, o encontro mencionado por Aloísio se passou em 1962, quando o congresso do Conselho Internacional de Música foi organizado em Roma. E o papa concedeu uma entrevista aos membros do congresso e pronunciou um belíssimo discurso em francês, que evidentemente foi escrito por um de seus colaboradores, discurso cheio de citações bíblicas, em que se trata de questões musicais mostrando o que é a música para elevação da alma, para Deus e para bom entendimento entre os homens. E acabado o discurso ele disse: "mas eu agora queria dizer algumas palavras vindas do coração e falar diretamente". Continuou em francês da maneira mais informal, contando que ele era nativo de Bérgamo, a cidade de Donizetti. Que Donizetti é um músico muito desacreditado hoje em dia, que ninguém leva a serio Donizetti, mas de que ele gosta muito porque é um músico que faz uma música que vai ao coração. E depois, em um momento em que todos se aproximaram dele pra falar, quando ele soube

que eu representava a UNESCO, me perguntou noticias de seu grande amigo Jayme Torres Bodet. Porque no tempo de Jayme Torres Bodet, João XXIII era núncio apostólico em Paris e nessa qualidade observador do Vaticano junto a UNESCO. Ele disse "é um homem que eu aprecio muitíssimo embora nem sempre nos tivéssemos as mesmas opiniões".

Apresentadora: – Mais alguma pergunta?

Entrevistador – Eurico: – Eu gostaria de saber quais são os planos futuros do professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo? Como é que ele encara a perspectiva da sua vida cultural? E de sua vida em geral?

Luiz Heitor: – Os meus planos imediatos são em 1973 cessar a minha participação nos negócios do Conselho Internacional de Música. Eu acabo meu mandato, não posso ser reeleito estatutariamente e não quero ser reeleito e quero descansar desse lado. Com o Conselho Internacional de Música Folclórica certamente eu vou continuar a colaborar, mas longe. Houve uma idéia de me fazer presidente dessa organização, eu já escrevi, severamente, da maneira mais categórica, que eu não aceito, que isso é uma coisa positiva. Eles estão em dificuldade porque o Willard Rhodes, que é o atual presidente, já fez três mandatos e não quer ser reeleito ano que vem. Mas eles têm que descobrir um novo presidente, sobretudo nas camadas mais jovens, que querem renovar essa organização que esta às vezes um pouquinho **aquilozada**. E eu tenho ajudado justamente essa ala jovem a recuperar uma organização que deve ser deles e não nossa, porque nos já estamos passando para a aposentadoria. Uma vez liberado disso, os meus trabalhos, eu tenho muitos projetos, mas tenho que trabalhar de uma maneira moderada, e levar uma vida muito morigerada. De maneira que eu espero poder terminar alguns destes trabalhos, poder reeditar alguns dos meus livros e publicar alguma coisa nova.

Entrevistador – Aloísio: – Muito bem.

Apresentadora: – Professor Luiz Heitor, para encerrar o seu depoimento, eu preciso lhe dizer que foi, não é uma frase feita, mas foi realmente uma honra tê-lo aqui. Porque pelo menos quando eu estou aqui no Museu de Imagem e do Som, poucas vezes eu assisti um depoimento de uma personalidade tão representativa culturalmente falando. E acredito que todos os entrevistadores, que são parte do Conselho do Museu, porque o Nogueira França também é, a Mercedes, o Aloísio, Cloefe e Mercedes são parte do Conselho aqui, do Conselho de Música do Museu, que é um dos responsáveis pelas atividades culturais do museu, agente pretende que seja assim e vai ser. Foi uma honra,

eu agradeço muito, o Museu de Imagem e do Som jamais esquecerá sua presença e eu espero que quando volte a Paris complete seu depoimento.

Luiz Heitor: – Muito obrigado.

ANEXO II

Palestra Pen Clube Internacional

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

Museu da Imagem e do Som - MIS.

Palestra do Pen Club do Brasil em 25 de julho de 1970.
"A música na semana"

Minhas senhoras e meus senhores,
É com extremo prazer que me acho diante desta, deste público do Pen Club do Brasil, uma organização a que não pertenço. Tendo estado, entretanto, intimamente associado e familiarizado com o Pen Internacional. Porque devido as minhas funções na UNESCO, em Paris, durante mais de quinze anos estive encarregado das relações entre essa agência das Nações Unidas e o Pen Internacional. Meu colega Roger Caillois, atualmente no Brasil, se ocupava da parte propriamente técnica e literária. Mas as pequenas coisas que também são importantes, os dinheiros, os contratos, as subvenções, o estatuto junto da UNESCO, tudo isso passava pela minha mesa e não havia vez em que o secretário internacional, David Carver [Secretário do Pen Internacional 1951–74], não estivesse em Paris que fizesse a peregrinação do escritório de Roger Caillois e do meu. E se demorava sempre no meu, tanto mais, porque uma das facetas da sua atividade literária é a critica musical e, tínhamos muito que conversar.
O título desta conferencia, como sabem é "A Música na Semana". A semana é a Semana de Arte Moderna, de 1922, cujo meio século se comemora hoje no Brasil inteiro. Para apresentar esse tema eu vou expor o meu assunto mais ou menos numa forma musical, digamos numa forma sonata. Em que a música na Semana de Arte Moderna será a exposição. Mas como na realidade a música na Semana de Arte Moderna não foi tudo, o mais importante foi a repercussão da semana sobre a música que havia de vir no Brasil, depois da exposição nós teremos um desenvolvimento, que serão as repercussões da Semana sobre a música brasileira. E talvez mesmo uma re-exposição, para indagar o que foi feito dos dogmas da semana e de princípios por ela

estabelecidos diante da estética de hoje e daquilo que os compositores mais jovens do Brasil apreciam. Esse é, pois o plano da minha pequena palestra.

A Semana como todos sabem, se realizou em 1922, quando se celebrava o primeiro centenário da independência do Brasil. E já se escreveu mais de uma vez, que na realidade a independência política foi obtida em 1822, a independência cultural do Brasil começa com o movimento da semana em 1922. O que não é perfeitamente exato se a gente se refere à literatura, porque está claro que no movimento romântico brasileiro, das letras brasileiras, havia um germe muito marcado de independência. Mas se passarmos às artes plásticas e a música, isso é realmente verdadeiro e, na realidade é a partir de 1922 que nós vemos delinear-se de uma maneira mais forte, mais robusta, essa característica de uma música que é nacional, e que acompanha as correntes contemporâneas da composição musical.

O que foi a música na Semana de Arte Moderna que é a primeira parte desta minha palestra?

Devo dizer que ela não foi tão variada como poderia ser, porque ela foi monocórdica. A música na Semana de Arte Moderna foi Villa-Lobos. Houve um único autor brasileiro representado e fora de Villa-Lobos, o que Guiomar Novaes executou ao piano de música contemporânea, foi uma pecinha de Emile Blanchet, que está bem esquecido hoje em dia e, duas peças de Debussy, *"*Soirée dans Grenade*" e "*Minstrels*"*. O resto foi Villa-Lobos. E nos três concertos que se realizaram a 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, nós pudemos ouvir um verdadeiro festival Villa-Lobos, certamente o mais importante festival de suas obras que o compositor pode realizar até essa data. Isso porque a Semana teve, a música teve na Semana uma participação, se bem que monocórdica, importante pela quantidade e pelas paixões que despertou. Não foi esta participação principalmente devida aquele homem da Semana que foi um dos seus líderes e que vai ser o guia espiritual de uma geração, eu me refiro a Mário de Andrade. Essa participação musical na Semana foi mais obra de Graça Aranha, que era o que cobria a Semana com sua autoridade de velho escritor, acadêmico, nome já prestigioso nas letras brasileiras. Graça Aranha gostava de música, Graça Aranha era amigo de Villa-Lobos e, é Graça Aranha quem convence o compositor, nesse momento doente, de ir a São Paulo, com um grupo de músicos cariocas, para organizar essa serie de concertos nas quais foram ouvidas, das obras do mestre as seguintes: as "Três Danças Africanas", na sua redução para 8 instrumentos; o "Quarteto Simbólico", então sub intitulado nos programas "Impressões da Vida

Mundana" para flauta, saxofone, celesta e harpa com vozes femininas, obra que hoje conhecemos tão bem através do disco. O "Terceiro Quarteto" de cordas, o "Segundo e o Terceiro Trios" para piano, violino e violoncelo; a "Segunda Sonata" para violino e piano; a "Segunda Sonata" para violoncelo e piano; peças de piano que foram executados por Ernani Braga e Guiomar Novaes e peças para canto que foram cantadas pelo barítono Nascimento Filho e pela soprano Maria Emma. Essa... Esse foi, pois, o programa musical dos concertos do teatro Municipal que alternavam com palestras dos literatos, que participavam da Semana, e com exposições que se realizavam ao mesmo tempo.

Nós possuímos hoje em dia um extraordinário depoimento sobre o que foi a música na Semana na forma de uma carta que foi publicada no Jornal do Brasil pelo Sr. Armando Lemos e que se acha recolhida no livro que Luis Guimarães publicou recentemente intitulado "Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade". É um relato pitoresco de uma rara vivacidade, um dos melhores depoimentos que nos temos sobre o que foi a Semana. Villa-Lobos se dirige ao seu querido amigo e colaborador depois durante tantos anos Iberê de Lemos, e diz a Iberê: "Dias depois que embarcaste fui atacado nos pés de uma bruta manifestação de acido úrico". O que fez com que ele se apresentasse nos concertos, descalço, com o pé envolvido em gases e se apoiando num guarda chuva.

"Essa manifestação que me levou a cama diversos dias, ou melhor, até o meu amigo, Graça Aranha vir me contratar para uma Semana de Arte Moderna em São Paulo". Esse "uma Semana de Arte Moderna" já começa a manifestar o alheamento de... de Villa-Lobos diante desse acontecimento capital da vida cultural brasileira, do qual ele foi um dos personagens principais, mas pelo qual se desinteressou profundamente mais tarde. "Ainda capengando, parti com meus melhores intérpretes para São Paulo. Demos três concertos, ou melhor, três festas de arte. No primeiro, o amigo, Graça Aranha fez uma conferência violentíssima. Tudo era violentíssimo naquele festival, derrubando quase por completo todo o passado artístico, só se salvando as imperecíveis colunas dos diversos templos de arte da Idade Média e, assim mesmo, porque eram gregas, romanas, persas, egipcianas etc. Como deves imaginar, o público levantou-se indignado, protestou, blasfemou, vomitou, gemeu e caiu silencioso". Nós encontramos bem Villa-Lobos com sua espontaneidade, com seu fogo, com aquele espírito alerta e pitoresco de relatar as coisas. "Quando chegou a vez da música as piadas das galerias foram tão interessantes que quase tive a certeza de que a minha obra, de a minha obra atingir um ideal tais foram as vais que me cobriram de louros". Nós veremos depois quais foram

algumas dessas piadas. "No segundo concerto, a mesma coisa na parte musical e na parte literária a vaia aumentou". Foi no segundo concerto que Mário de Andrade pronunciou no saguão do teatro o seu famoso concerto apupado e coberto de uma vaia gigantesca, que nós veremos também relatada por Menotti Del Picchia. "Chegamos ao terceiro concerto que era em minha homenagem. Que susto passara os intérpretes, vais ver. Organizei um bom programa, revestido dos melhores intérpretes. Começamos pelo "Terceiro Trio" que de quando em quando um espectador musicista assobiava o principal tema paralelamente com o instrumento que o desenhava. A Lucília e Paulina queriam parar". Paulina é Paulina D'Ambrosio, que assegurou a parte violinística dos concertos. "Eu me ria e Gomes, Alfredo Gomes, o violoncelista, bufava, mas foi até o fim. Nos outros números, novas manifestações de desagrado, até o último número, que foi o Quarteto Simbólico, onde consegui uma execução perfeita com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes estranhos de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando a minha obra como imaginei. Na segunda parte desse quarteto, lembras-te? O conjunto esclarece um ambiente elevado, cheio de sensações novas. Pois bem, um gaiato qualquer, no mais profundo silêncio, canta de galo com muita perícia. Não foi a única manifestação de vaia. Bumba!" diz Villa-Lobos. "Pôs abaixo toda a comoção que o auditório possuía provocando hilaridade tal que a polícia, finalmente interveio. Prendendo os graçolas e mais duas latas grandes de manteiga cheias de ovos podres e batatas. Esses moços ao serem interrogados declararam que aqueles "presentes" estavam destinados a coroarem os promotores da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, como se fossem flores e palmas. Mas, que tal não fizeram porque respeitavam os interpretes, que na maioria eram paulistas. Ufa, chega! Adeus meu amigo, escreva-me com urgência porque devo em breve partir para o Rio Grande, noutra tentativa de vaia".

Na realidade o público de São Paulo respeitou em parte os artistas e, sobretudo, respeitou Villa-Lobos, que com sua autoridade não admitiu nenhuma vaia, não atraiu nenhuma vaia sobre ele, embora a isso se prestasse pelo seu estado físico, de chegar ao palco se arrastando com um chinelo, um pé enfaixado e se apoiando em um guarda chuva. Mas outros intérpretes não foram poupados. A pobre Paulina D'Ambrosio quando teve que endireitar a alça de um... do seu vestido que estava caindo um gaiato gritou das galerias: "quem tem um alfinete aí?". E ela muito emotiva como sempre caiu em prantos e foi preciso que Villa-Lobos a animasse. Pior foi o que se passou o tenor Nascimento Filho que era violento de natureza. Quando ele começou a cantar e que

alguém gritou das galerias: “Ridi Pagliaccio!”. Nascimento Filho parou, encarou as galerias e disse: “desce que eu vou te ensinar como é que se canta”. E na realidade parece que ensinou porque no concerto seguinte quando apareceu para cantar, estava com o olho arroxeado e os vestígios bem claros de um pugilato, que deve ter se passado fora do teatro.

Ronald Carvalho no concerto anterior quando recitava poesias suas, e isso eu conto embora não se refira à música, mas porque é profundamente pitoresco e espirituoso, foi interrompido por um gaiato que zurrava como burro dentro do teatro. Ele parou e muito calmamente disse: “Cada um fala com a voz que Deus lhe deu”.

Uma das piores... O que azedou particularmente o ambiente do segundo concerto, no qual se passaram esses incidentes musicais e, sobretudo o “Ridi Pagliaccio”, endereçado a Nascimento Filho, foi que, durante o intervalo, Mário de Andrade havia falado no saguão do teatro. Um discurso ultra explosivo, que foi muito mal recebido e que Menotti Del Picchia relata assim: “no Municipal na noitada famosa que me coube a honra suprema de apresentar a um público furioso e uivante a obra maluca e luminosa dos sediciosos de 1922, Mário teve a consagração máxima da noite, recebendo particularmente a maior vaia que já se deu naquele recinto. A princípio, tremeu. Depois ficou impávido. Poucos tiveram naquele instante heróico a sensação, em que o artista afrontava o monstro de mil cabeças que o ululava e queria devorá-lo, a intuição de que naquele minuto uma nova era rasgava de meio a meio o pensamento brasileiro, como sacrifício de um Deus rasgar ao meio a cortina do tempo”. Tudo isso não é muito moderno é bem gongórico como imagem.

A música, pois na Semana de Arte Moderna foi o que acabei de relatar. Villa-Lobos, Villa-Lobos e Villa-Lobos além de umas pecinhas do repertório francês de piano, executadas por Guiomar Novaes, que também tocou Villa-Lobos ao piano. Se, pois foi monocórdica a participação da música na Semana, embora importante, porque era o núcleo dos três festivais que se realizavam no Teatro Municipal, as repercussões que a música recebeu da Semana diriam ser particularmente importantes, e isso por causa de toda a obra de Mário de Andrade, que como nós veremos era, sobretudo um músico e muito escreveu sobre a música e muita influência exerceu sobre os músicos do seu tempo. Na obra de Renato Almeida que era um dos jovens literatos presentes na semana e que elaborou a obra fundamental da historiologia da música brasileira, a sua História da Música Brasileira e de compositores como Camargo Guarnieri, Luciano Gallet e

Francisco Mignone, que receberam a influência direta dos ensinamentos de Mário de Andrade, mas isso numa... numa... em um período posterior.

Na época em que se realizou a semana efetivamente não se podia pensar numa participação de Camargo Guarnieri, que ainda não existia para o público musical, ainda estava na sua cidade nativa de Tietê, e ninguém o conhecia. Numa participação de Lorenzo Fernandes ou de Francisco Mignone, que eram apenas estudantes de música e de Gallet sim. Luciano Gallet teria sido um homem ideal para a Semana. Em 1922 ele já estava lançado na vida artística, já era alguém que era conhecido, que fazia peso na vida musical brasileira e que pelo seu espírito gregário, amigo das organizações, dos grupos, teria dado muito mais adesão a esse movimento da Semana do que deu um homem selvagemente independente e individualista como foi Heitor Villa-Lobos. Mas Gallet não participou da semana, vai receber a sua influencia mais tarde, através da amizade e da sua correspondência com Mário de Andrade.

Villa-Lobos como disse ficou um pouco alheio a Semana. E na realidade os dois homens que representavam a música na Semana, do lado letras musicais, Mário de Andrade, do lado Composição Villa-Lobos, nunca conseguiram se entender muito bem entre eles. Dizem mesmo que a origem desse desentendimento estava no desentendimento famoso que separou os dois campeões da Semana, Mário e Oswald de Andrade. Parece que para se divertir Oswald de Andrade gostava de mandar cartas anônimas, e intrigou Villa-Lobos, intrigou ah... Villa-Lobos, ou melhor, intrigou Mário de Andrade junto a Villa-Lobos, relatando a Villa-Lobos coisas que Mário de Andrade nunca havia dito de sua obra. E depois confessou cinicamente a Mário de Andrade que tudo era mentira que ele fizera aquilo para se divertir. O fato é que uma situação de uma certa incompreensão perdurou durante toda a vida entre esses dois grandes influentes da vida cultural brasileira na primeira metade do século XX.

De Villa-Lobos eu ouvi muitas vezes dizer que Mário de Andrade era um poeta frustrado, um homem que não tinha se conseguido realizar e que era invejoso dos outros. Mário tinha muitas reticências com Villa-Lobos, embora como nós vamos ver adiante o tomasse como uma pedra, um pião naquele jogo de xadrez pragmático, que ele jogava para por em relevo a música brasileira, e ele sabia que com Villa-Lobos tinha o maior valor da música brasileira. Mas ainda em 1944, numa carta em que ele me escreve negando-se a participar da comissão de redação do Sexto Volume do Boletim Latino Americano de Música pros quais Villa-Lobos havia obtido verbas e que para o qual Villa-Lobos havia constituído um comitê de redação, ele me escreve repetindo o

que havia dito para o Ministro Capanema: "é verdade mesmo que eu não estou nada disposto a me meter com Villa-Lobos teorista. Nem a me amolar com ele e procurar mais chateações, que já vivo cheio delas". Isso mostra o clima. Esse clima era atenuado pela grande honestidade... pela grande honestidade intelectual de Mário de Andrade. Uma estudiosa da figura de Mário de Andrade, certamente aquela que está na frente dos estudos andradianos hoje em dia, Telê Porto Ancona Lopez, num estudo que fez das críticas de Mário de Andrade no antigo Diário Nacional de São Paulo ela diz "Em Villa-Lobos reconhecia o gênio sem deixar, contudo de denunciar suas imprecisões. Usa-o como ponto de apoio para mostrar ao público a necessidade de prestigiar os novos valores nacionais."

Quando recebe noticias de Villa-Lobos em Paris, em 1929, faz questão de transmiti-las ao Brasil, mostrando-o em pé de igualdade com os grandes nomes da música internacional. E no ano seguinte, em 1930, quando Villa-Lobos dirige uma temporada desastrosa da Sociedade Sinfônica de São Paulo, que havia sido criada e que recebia mal a cota de música contemporânea que Villa-Lobos introduzia nesses programas e que o discutia como regente, é Mário quem toma sua defesa porque defendia Villa-Lobos contra o que ele chamava o "Italianismo dominante" em São Paulo que queria destruir o verdadeiro talento nacional. Isso para precisar um pouco as relações entre esses dois próceres da Semana de Arte Moderna no terreno que nos interessa, no terreno que é a música.

Mário de Andrade evidentemente interessa à Semana sob todos seus aspectos. Esse homem que foi trezentos, que foi crítico musical, que foi crítico de arte, que foi ensaísta, que foi historiador, que foi poeta, que foi novelista, que foi, sobretudo o espírito que guiou uma geração. Mas ele nos pertence em grande parte. Porque Mário, de formação e de profissão é um músico. Mário estudou música, foi um aluno do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, aluno de canto e aluno de Piano, ensinou piano nesse estabelecimento e, até o fim da sua vida em 1945, foi o professor catedrático de História da Música desse estabelecimento da Avenida São João. Portanto, Mário, que nós conhecemos sob o aspecto do homem de letras é, sobretudo um músico. Um músico que se evadiu para as letras, mas que conservou pela música aquele grande carinho que ele tinha por ela e, que dedicou à música uma grande parte de sua obra.

Mas para continuar ainda com Villa-Lobos, porque eu quero analisar mais detidamente a obra de Mário de Andrade no campo da música, devo dizer que se Villa-Lobos se divorciou um pouco dos ideais da Semana, não dos ideais, eu diria, mas do grupo que

constituiu a semana, separando-se dele devido a sua grande independência, homem que nunca foi homem de grupos. Na realidade toda sua obra é a expressão máxima daquilo que constituiu o âmago e o ideal da Semana. Isto é, de um lado o nacionalismo, o amor ao Brasil, uma... a valorização de tudo que é brasileiro. E, em segundo lugar, um apego as técnicas contemporâneas, abandonar todo o ranço do passado e apresentar todas as obras de arte - plásticas, musicais ou literárias - dentro de uma estética que era a estética dos anos 20. E a esses dois princípios, embora divorciados da Semana de Arte Moderna, Villa-Lobos, foi fiel toda sua vida, como foi fiel sempre - e de que maneira - a todos os seus amigos embora não fosse homem de clubzinhos e de grupozinhos, nem de capelinhas. Era um homem do grande público e um homem dos seus amigos. Mas ele continuava a ir a São Paulo e continuava a participar de certos movimentos das rodas intelectuais de São Paulo nesses anos 20, que na terminologia francesa foram qualificados "les anées folles", os anos malucos. E é Guilherme de Almeida que nos descreve Mário de Andrade em um dos bailes a fantasia que então os intelectuais de São Paulo realizavam, fantasiado de automóvel Ford, o famoso automóvel Ford de bigode dos anos 20 e diz Guilherme de Almeida: "o maestro enrolou-se todo em grosso papel de embalagem e derrapava pela sala fonfonando e passando pelos narizes dos presentes um lenço embebido em gasolina". O que era profundamente imaginativo e pitoresco em matéria de fantasia para um baile carnavalesco. Isso se passa em 1925, quando Villa-Lobos já tinha ido a Europa e fez uma visita ao Brasil e vai a São Paulo, onde vê os seus velhos amigos. Oh... e esse grupo que continuava lutando pelos ideais da Semana de Arte Moderna. Ideais aos quais naquela mesma época, no ano seguinte, porque o movimento começa a partir de 1926, eles vão agregar outros nomes de compositores.

Passemos agora a analisar essa participação de Mário de Andrade nos prolongamentos musicais da Semana de Arte Moderna. Mário é um dos líderes da Semana, Ian de Almeida Prado, num artigo altamente polêmico e nauseabundo de ataques a Mário, como a Oswald de Andrade, publicado este ano na Folha de São Paulo em fevereiro, por ocasião da celebração do meio centenário da Semana de Arte Moderna, apesar de todos os seus ataques a Mário de Andrade ele reconhece o dinamismo e o espírito de liderança de Mário. Ele foi realmente, ele se tornou um dos chefes desse movimento e durante muito tempo é chamado o papa do modernismo do Brasil. Esse papa do modernismo do Brasil está muito voltado para a música, mas está também muito voltado para todos os jovens de todos os setores que o procuram que pedem seu conselho. Wilson Martins num magnífico ensaio sobre Mário de Andrade escreve: "o fato essencial e peculiar na

história de Mário de Andrade foi a sua identificação com o Modernismo. Tudo se passou como se a sua biografia fosse a história do Modernismo e como se a história do Modernismo fosse a sua biografia. Ele declarou certa vez que, com a Semana de Arte Moderna ou sem ela, a sua vida intelectual teria sido o que foi. Mas, é bem provável, que sem Mário de Andrade, não a Semana de Arte Moderna, mas o Modernismo, não teria sido o que foi. Isso para mostrar a perfeita identificação dessa personalidade máxima com a Semana de Arte Moderna e os seus prolongamentos no terreno musical. Mário de Andrade é crítico musical durante quase toda a sua vida, ele faz a crítica musical no Diário Nacional, que Paulo Duarte dirigia em São Paulo, de 1922 a 1932. Ele é o cronista musical da Revista do Brasil, na fase dirigida por Tarquínio Otávio de Souza [Otávio Tarquínio de Sousa (1889-1959) foi um advogado, jornalista e escritor brasileiro - Dirigiu a *Revista do Brasil*, em sua terceira fase], e aí colabora de 1938 a 1940. E, no fim da sua vida, na Folha da Manhã, de São Paulo, as suas críticas musicais aparecem regularmente sem contar as suas colaborações em outros jornais como; O Estado de São Paulo, O Diário de Notícias e o Correio da Manhã do Rio de Janeiro, onde freqüentemente, embora a música não fosse o tema dessas crônicas, freqüentemente a música e o folclore musical faziam o objeto dos seus artigos.

Esse aspecto musical de Mário de Andrade, eu faço questão de por em relevo, porque ele tem sido bastante esquecido ultimamente e é natural que tenha sido esquecido, porque é um aspecto que tem que, ser posto em relevo por nós que somos músicos. Mário de Andrade tem sido estudado por homens de letras, que têm estudado a sua linguagem, a sua poética, o seu pensamento político, o reflexo da sua própria personalidade na obra que criou, mas que tem deixado de lado esse aspecto musical da obra de Mário de Andrade que nós vamos passar em revista e, que é de uma capi... é de uma importância capital. Já o vimos crítico musical durante toda sua obra, durante toda sua vida. Essa... as idéias que ele emite como crítico musical, porque Mário não é um ideológico puro, é um homem de ação, as conversas que ele tem com seus amigos das rodas intelectuais de São Paulo, aqueles que fizeram a Semana de Arte Moderna, aqueles que depois se reuniam sob a designação de, dos "Hominhos", o "Grupo do Gambá" por volta de 1925 lá estavam; Sérgio de Milliet, Rubens Borba de Moraes, Guilherme de Almeida e tantos outros. Essas idéias ele põe em realização, quando tem a oportunidade de realizá-las. E essa oportunidade vai aparecer, por exemplo, quando ele é posto a frente do Departamento Municipal de Cultura em São Paulo. Idéias como a criação de uma Discoteca Pública, por exemplo, que ele havia anunciado em 1928,

numa crítica do Diário Nacional, é uma das idéias que imediatamente ele converte em realidade, criando a famosa Discoteca Pública Municipal de São Paulo, que ainda existe até hoje. E que não é apenas um repositório de discos comerciais, mas que se converte num centro de conservação da música popular brasileira, organizando expedições que vão percorrer quase todos os estados do Brasil, sobretudo, o nordeste que é o real conservatório da nossa música folclórica, para lá recolher documentos gravados em discos, ainda naquele tempo, onde não havia a fita magnetofônica.

E é no Departamento Municipal de Cultura que ele vai criar o Coral Paulistano. É através desse Departamento que ele vai convocar um congresso para estudar um assunto da máxima importância, que é a pronúncia do português cantado e no teatro. A unificação da pronúncia da língua portuguesa, tal como ela se fala no Brasil e, como deve ser empregada no canto, com os problemas que apresenta, e para o compositor, e para o intérprete. Essa é a ação de Mário de Andrade músico, a frente do Departamento Municipal de Cultura. Nós o veremos ainda exercendo essa mesma ação quando em 1931, o ministro Francisco Campos promove uma reforma das universidades brasileiras, uma reforma particular do então Instituto Nacional de Música, que deve ser incorporado à Universidade. E Luciano Gallet recorre a Mário de Andrade, como a Antonio Sá Pereira, como conselheiros. E o que vai marcar essa reforma são princípios que vêm da Semana o combate ao individualismo, ao virtuosismo estéril, o amor da música coletiva, dos grupos musicais e a cultura musical através do ensino da história, da estética, das ciências aplicadas à música, da pedagogia da didática musicais, num estabelecimento, onde antigamente só estudava os instrumentos e a voz e as técnicas da escrita musical, a composição e tudo que a precede, a harmonia, contraponto, fuga. Portanto, é um homem que põe... que põe em realização aquilo que ele ideou.

Passemos agora para sua obra propriamente musicológica. Se nós percorrermos a coleção das obras completas publicadas pela Livraria Martins de São Paulo, vamos constatar que um grande número de volumes, mais de uma dezena de volumes são consagrados à música. É um Ensaio sobre música brasileira e música e canção populares no Brasil, que ocupam o tomo sexto das obras completas. É música, doce música, seguido de "A Expressão Musical nos Estados Unidos", uma conferência que Mário pronunciou no Rio de Janeiro a convite do Instituto Brasil Estados Unidos, que constituiu o segundo volume das obras completas. É a famosíssima e então reeditada "Pequena História da Música", usada em todos os conservatórios do Brasil, que constitui outro volume das obras completas. São, os namoros com a medicina onde um

dos ensaios é um ensaio de índole musical, terapêutica musical, que constitui o quarto volume. No quinto volume acham-se reunidos escritos vários sob o titulo geral "aspectos da musica brasileira". Assim como os editores fizeram o volume "Aspectos das Artes Plásticas no Brasil", há "Aspectos da Música Brasileira" reunindo a evolução social da musica no Brasil. O compositor e a língua nacional, a pronúncia cantada e o problema do nasal pelos discos, esses dois ensaios escritos especialmente pra o Congresso da Língua Nacional Cantada que ele reuniu em São Paulo. O samba rural paulista, certamente o seu mais elevado estudo etnomusicológico, um estudo exemplar de pesquisa e de exposição do fenômeno folclórico, e "Cultura Musical" que foi um discurso de paraninfo, que ele pronunciou para os diplomandos do Conservatório Dramático Musical de São Paulo nos anos 30. Finalmente o último volume que são as "Modinhas Imperiais".

Não é inútil dizer que de todos os aspectos da obra musicológica de Mário de Andrade o mais agudo, o mais compreensivo, aquele que elevou os seus estudos mais a fundo é o aspecto de sua obra musicológica em que ele estuda os fenômenos da música popular brasileira. Eu já me referi aos seus estudos sobre o samba rural paulista. Todas as vezes que Mário de Andrade se mostrou etnomusicólogo, ele foi certamente de maior estatura do que Mário de Andrade historiador da música. É interessante, se referindo às pesquisas de Mário de Andrade, nesse terreno da musicologia, citar aquilo que dele diz, de uma maneira tão clara e tão expressiva, um de seus companheiros na Semana de Arte Moderna de São Paulo. Eu me refiro a Renato Almeida, que assim caracterizou os estudos musicológicos de Mário de Andrade:

"a sua inteligência era, por demais exigente, e criou nele uma força de auto critica tão poderosa que temia muitas vezes as conclusões. Preferindo deixar que as idéias se agitassem e vivessem por si, sem esquemas, talvez mesmo sem finalidades"

É uma frase em que Mário... em que Renato Almeida exprime muito bem todo o caráter da obra de pesquisa de Mário de Andrade que para um neófito, para um inexperiente, é as vezes desconcertante porque se chega no fim do estudo se perguntando "mas o que é o autor pensa disso?". Porque até o fim, pela profunda honestidade da pesquisa, o autor não revela o seu pensamento íntimo, ele deixa que cada um com os dados que forneceu tire as suas próprias conclusões.

Mário de Andrade se interessou de fato pelo folclore e pela primeira vez em 1927, empreendeu uma viagem de pesquisa. É a viagem de pesquisa organizada pela Dona Olívia Guerra... Guedes Penteado, patrona das artes em São Paulo, que convida um

grupo de intelectuais brasileiros, escritores, artistas plásticos a acompanharem até Amazonas para conhecerem o Brasil, o verdadeiro Brasil, o Brasil do norte. E Mário de Andrade, um dos artistas que está nessa viagem, e não seria errôneo dizer que de todo o grupo, é o que mais se impressiona pelo que viu. Tanto que no ano que vem, ele promove uma nova viagem às suas próprias custas, para visitar o nordeste. Essas impressões de viagem de Mário de Andrade, se acham consignadas nas suas colaborações para o Diário Nacional, para primeira viagem sob o titulo geral "O turista Aprendiz", onde ele relata seu itinerário e fala dos amigos que aprendeu a conhecer e que encontrou no curso dessa viagem; Antonio Bento de Araujo lima, Luiz da Câmara Cascudo, Ademar Vidal, Cícero Dias e outros. A segunda série de crônicas que se chama Viajem Etnográfica é muito completa, ela compreende 70 artigos, que eram enviados diariamente, enquanto Mário de Andrade visitava, Alagoas, Paraíba do Norte, Rio Grande do Norte, Sergipe, Pernambuco, os estados que ele concentrou a sua pesquisa. Sobre esse aspecto musicológico a Semana de Arte Moderna tem como eu já disse um prolongamento na obra Renato Almeida. Renato Almeida já era uma ensaísta com um certo renome quando participou da semana, ele lê no concerto do dia 15, no famoso concerto do dia 15, e logo depois da tremenda vaia levada por Mário de Andrade uma página que se intitula "Serene Poesia".

Mas em 1926 da mesma maneira que, pelos mesmos motivos, pela mesma motivação da Semana de Arte Moderna, Ronald Carvalho publica a sua "Pequena História da Música Brasileira", Mário de Andrade... Renato Almeida publica uma "História da Música Brasileira". Um pequeno ensaio, um volume de 300 páginas, mas que como estética da música brasileira é de grande valia. Mais tarde se apaixona por esse assunto e durante uma dé... mais de 10 anos trabalha a fundo esse livro, para publicá-lo numa edição que é chamada a segunda edição, mas que na realidade é um livro inteiramente novo, que é a "História da Música Brasileira" publicada em 1942, desta vez um grosso volume de páginas que continua ser a obra básica sobre a historia da música no Brasil. A verdadeira musicologia brasileira começa pois com a obra de Mário de Andrade e de Renato Almeida. Os propulsores haviam sido escritores amáveis de muito boa vontade, mas de muito pouco método cientifico. Guilherme Teodoro Pereira de Mello que em 1908 havia publicado uma pequena... uma primeira "História da Música Brasileira" na Bahia, e em 1922 uma obra alentada mas de apreciação estética muito duvidosa publicada por Vincenzo Cernicciaro, na Itália, em italiano a "História da Música Brasileira" dos seus começos ate 1925 que é o marco em que ele termina a sua obra.

A verdadeira musicologia brasileira começa, pois depois da Semana com Mário de Andrade e com Renato Almeida. Mas Mário de Andrade não limita sua ação sobre a música à obra que escreveu. Mário de Andrade, como todos sabem, exerceu uma enorme influência sobre toda uma geração, sobretudo uma geração de jovens literatos do Brasil, e para citar apenas Minas Gerais, todos sabem o que os jovens escritores e poetas de Minas Gerais, a partir de Carlos Drummond Andrade, devem a Mário de Andrade a correspondência assídua, a amizade estreita que os ligou a esse "papa" do modernismo de São Paulo. Ora na música passa-se a mesma coisa. E pode-se dizer que o primeiro produto e talvez o mais autêntico da doutrinação de Mário de Andrade, doutrinação que ele com o jeito que chamava ele mesmo de seu "professoralismo", deixa bem patente na famosa introdução, no seu "Ensaio sobre Música Brasileira", que é concebido, esse ensaio, como um guia para os compositores, no que ele indica para os compositores como devem compor, como devem procurar os temas brasileiros, como devem usar a rítmica brasileira, como devem intitular as suas obras. Ele é muito doutrinal, o Mário de Andrade, e ele gosta e se compraz quando pode doutrinar compositores, que são impermeáveis a suas doutrinas. O que não se passou evidentemente no caso de Villa-Lobos, por uma questão de temperamento, por uma questão de idade, Villa-Lobos tinha 35 anos quando participou da semana, e ele era um compositor já famoso no Brasil. Mas Mário de Andrade pôde exercer essa influência, sobretudo sobre um jovem compositor que em 1926, vai aparecer em São Paulo, vindo de sua cidade natal Tietê, e que se chama Camargo Guarnieri. É um diamante bruto, um músico de primeira água que vem a São Paulo, que é mostrado a Mário de Andrade que indica o maestro Baldi [Lamberto Baldi], o então maestro da Orquestra Sinfônica de São Paulo, como o seu guia no campo musical e que passa a guiar no campo cultural, no campo estético, Camargo Guarnieri, de uma maneira universitária. Camargo Guarnieri o evocou num artigo da Revista Brasileira de Música. As seções em casa na rua Lopes Chaves eram verdadeiros seminários universitários, onde Mário de Andrade assumia sempre o papel de advogado do diabo para atacar as mesmas coisas que ele gostava na estética de Camargo Guarnieri e obrigá-lo a se defender para ter consciência daquilo que fazia. Camargo Guarnieri era, pois um compositor que sai formado das mãos de Mário de Andrade e cuja a obra, cuja essência da obra, inclusive pelo seu artesanato minucioso, aquela preocupação de Mário de Andrade de ligar a pulsação artística, o jato de inspiração artística a um trabalho artesanal profundo, isso se encontra, excelentemente representado, nessa obra de ourives, que é a obra musical de Camargo

Guarnieri. O segundo compositor sobre o qual ele exerce influencia se acha no Rio de Janeiro. Estava feitinho para receber essa influência. Era Luciano Gallet. Luciano Gallet se havia já interessado mesmo antes de Mário de Andrade pelo folclore musical brasileiro. Desde 1921 que ele começa a escrever suas famosas "Canções Populares Brasileiras", que são verdadeiros exercícios para treinar a mão do compositor a tratar de temas populares brasileiros. Ele precede mesmo Mário de Andrade, no seu interesse pela música folclórica. Em 1926, nesse mesmo ano em que começa a doutrinação de Camargo Guarnieri, começa a correspondência epistolar entre Mário de Andarde e Luciano Gallet. Uma correspondência abundante, que se acha em parte publicada, sobretudo as cartas de Luciano Gallet, na introdução em que Mário escreveu para os estudos de folclore de Gallet. São todos os problemas do compositor que se acham debatidos nessa correspondência inclusive as dúvidas que Gallet sentia, muito fortemente, de abraçar um nacionalismo que podia contradizer os seus impulsos naturais e prejudicar aquilo que ele chamava sua música interior e a pesquisa, de forma que essa é um problema particular do compositor que ele discute longamente com Mário de Andrade. E Mário de Andrade o anima a passar da música vocal, na qual o Gallet tinha tendência a ficar porque nela não encontrava o problema de forma, às grandes estruturas instrumentais e, sobretudo esse Turuna sobre a partitura do qual eu vi uma vez escrita apenas uma palavra: Mário. Ela é dedicada a Mário de Andrade e que é um trio para violino, viola e clarinete com acompanhamento de bateria. Trio que pelo titulo, pelo titulo das partes, pela utilização do material, pelo conjunto instrumental empregado, é uma obra que data de 1927, vê-se perfeitamente a influência clara de Mário de Andrade sob o espírito de Luciano Gallet.

As mesmas preocupações nacionalísticas de Mário de Andrade perseguem Gallet. É curioso lembrar que no ano de 1922, quando em fevereiro havia se realizado a Semana de Arte Moderna, Gallet faz realizar no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, no mês de dezembro, o famoso Concerto de Música Brasileira. Naquele tempo, se falava muito pouco de música brasileira, o emprego do canto em língua vernácula, apesar dos esforços de Alberto Nepomuceno, ainda não era aceito por todos e o melhor exemplo era que as composições para canto de Heitor Villa-Lobos, são escritas sob poemas em francês ou em italiano. O português ainda não era aceito como uma língua favorável para o canto. O nacionalismo era ainda muito claudicante naquele ano e Luciano Gallet numa mostra, para mostrar que existia música brasileira, com seu espírito pesquisador, aquele seu espírito cartesiano, devido a sua origem francesa, se

corresponde, através do Brasil com uma serie de 30 compositores, para alinhar 30 compositores brasileiros em 1922, num programa de concerto que culminava com a participação daquele que ele assinalava no programa como representante mais autêntico da alma nacional brasileira, Ernesto Nazaré. Que tocava um de seus tanguinhos no ambiente sagrado do Instituto Nacional de Música, o que evidentemente suscitou no Rio de Janeiro e na imprensa carioca os mesmos protestos violentos que havia recebido a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo. Foi considerado uma heresia, um despudor, apresentar um pianista de sala de espera de cinema no palco do Salão Leopoldo Miguéz tocando as suas composições.

Depois de Luciano Gallet, a influência que Mário de Andrade exerce de uma maneira mais eficaz, mas depois de muita luta e depois de uma obra de catequese para converter o compositor as suas idéias, é sobre Franscisco Mignone. Franscisco Mignone é um compositor de formação italiana. Na época da Semana de Arte Moderna ele se encontra na Itália, estudando composição, e de lá vem com duas partituras de ópera "O Contratador de Diamantes" escrito sobre a famosa peça teatral de Afonso Arinos, e uma outra "Os Inocentes" sobre um assunto que não tem nada de brasileiro, e tirando do contratador de diamantes, a famosa "congada" dança de negros que se empunha pelo assunto nada ali é brasileiro, tudo é profundamente italiano. Mignone é um compositor italiano, é um compositor de óperas. Mas é um bom compositor, é um compositor que tem uma grande facilidade, uma grande abundancia, é um rio torrencial que faz correr música em todos os sentidos e é essa facilidade que seduz Mário de Andrade, sobretudo em uma época em que seu pensamento político começa evoluir e que ele começa conceber uma música servindo a sociedade, uma música com função social, uma música a altura do povo, e pensa que de todos os compositores mesmo mais que o seu Camargo Guarnieri que ele havia feito, que ele havia burilado, mas que resta um compositor precioso por causa justamente desse artesanato elevado a ultima potencia, ele pensa que Mignone é o compositor que deve representar a alma brasileira que deve ser o compositor da atualidade brasileira. Isso se passa na realidade não nos anos 29 e 30 que eu vou evocar nesse momento, mas mais tardiamente no período que Mário escreve o libreto do café que ele destina a Francisco Mignone. Nesses primeiros anos 20, ele procura seduzir o compositor para que ele parta do italianismo ao nacionalismo. Escreve muitos artigos em que elogia o talento de Mignone, mas lamenta que ele faça como tantos outros, escreva uma música que é estrangeira e que se perde no meio de tanta música que já se escreveu nesse mesmo estilo. Não esqueçamos que a época do ensaio

onde há aquela frase lapidar que todo compositor brasileiro que não escrever música autenticamente nacionalista é uma reverendíssima besta. Portanto naquele tempo Mignone, é uma reverendíssima besta, mas uma besta que tem muito o que dar à música brasileira,e que ele procura seduzir. No fim da década de 20 Mignone se deixa seduzir ele ouve a sereia do nacionalismo e a partir do seu monumental Maracatu de Chico Rei que lhe é sugerido por Chico Mignone, ele se aproxima dessa música popular, sobretudo sobre o seu aspecto afro-brasileiro que é o que mais seduz a Mignone. E no fim da vida de Mário de Andrade, quando seu pensamento político já estava muito evoluído e quando ele escreve numa extrema exaltação, esse poema do café, que é um drama de caráter altamente político, que termina pela eclosão da revolução urbana com tiros de metralhadoras com os combates de rua relatados com alto falante que está em cena e que vai se ouvindo de fora. É a Mignone que destina essa partitura. Porque Mignone era um músico segundo ele capaz de levantar a platéia e fazer com que se passasse em alguma cidade do Brasil aquilo que se passou em Bruxelas, em 1830, como depois de uma audição de uma ópera de Auber [Daniel Auber], a Muda de Portici [La Muette de Portici], o público sai do teatro De Munt para fazer a revolução belga, que separou a Bélgica da Holanda. Era esse o intuito de Mário de Andrade: uma música de combate, uma música de revolução.

Inútil dizer que Mignone não por motivos políticos, mas por motivos estéticos, nunca botou em música uma só nota do libreto do Café. Mignone tinha um tal receio das criticas de Mário de Andrade que enquanto Mário de Andrade viveu Mignone nunca pôs um só verso de Mário de Andrade. Foi só depois do falecimento de Mário de Andrade que ele ousou colocar duas pequenas composições poéticas de Mário em música. E está claro que ele nunca se atreveu a atacar esse poema do Café que, entretanto seduziu vários outros compositores. Eu penso que Koellreutter chegou a escrever uma partitura sobre o Café que se conserva inédita, Camargo Guarnieri se deixou tentar, pensou seriamente em compor a partitura do Café e mais recentemente é Marlos Nobre que ainda há quinze dias, pelo telefone, me assegurou que a obra vai sair a principio sob uma forma de cantata, não cênica, e finalmente sob uma obra verdadeiramente cênica.

Mas no decorrer desta palestra, passamos em revista o que foi a música na Semana de Arte Moderna e suas projeções sobre a música brasileira que se seguiu. O que seriam os dogmas da Semana de hoje, sobretudo dogma do nacionalismo diante da vanguarda brasileira de hoje. O nacionalismo está bastante desmoralizado. Hoje em dia os jovens

compositores brasileiros, o máximo que eles aceitam é reduzir certas células da música popular brasileira, a temas a desenvolver, irreconhecíveis nas suas transformações rítmicas, nas suas transformações melódicas, mas para dar um selo de autenticidade, a que falta todo clima, toda atmosfera.

Soares de Almeida, em um artigo publicado em 1960, no Diário... Estado de São Paulo, numa época em que começava a aparecer a vanguarda paulista com Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Duprat etc, já relata isso. Revendo há pouco tempo com o músico da nossa geração que ele não diz quem é, mas que deve ser um desses que eu mencionei, certos trechos de Mário que eu achava excelentes não o vi partilhar do meu entusiasmo. O Mário doutrinador do nacionalismo caiu profundamente, para esses que hoje se querem libertar do vinculo das cadeias do nacionalismo para criar uma música mais aliada pelo que se faz em todos os países do mundo em nosso tempo. Mas Mário não pregava apenas o nacionalismo, Mário pregava também a adesão do artista, qualquer que ele fosse, às técnicas do seu tempo e, embora ele estivesse profundamente ridicularizado num dos seus artigos para o Diário Nacional de São Paulo, o primeiro instrumento eletro-acústico que apareceu no fim dos anos 20, o famoso Teremim, que depois desapareceu mas que é substituído hoje pelas orquestras pelas ondas Martenot, que vários compositores empregam e sobretudo Messiaen emprega freqüentemente em suas partituras. Mário não compreendeu a música que não era viva, a música que tinha meios eletroacústicos para ajudá-la. Isso não quer dizer que ele hoje em dia fosse contra a *pop music* ou que ele fosse contra a música de laboratório, a música concreta, a música eletrônica, que se compõe sobre fitas de magnetofônicos, com meios eletroacústicos. Porque Mário, certamente, esteticamente, teria evoluído dentro daquele princípio, que foi o princípio da Semana, de que um artista deve produzir as suas obras com a técnica que foi a do seu tempo.

Muito Obrigado.

ANEXO III

Entrevista realizada pelo autor com Mercedes Reis Pequeno,
em 28/06 /2007, na residência da entrevistada

[Henrique Drach]: Em primeiro lugar, obrigado por me receber. Eu sei que isto é uma coisa chata, mas eu queria entrevistar as pessoas; informações sobre o Luiz Heitor a gente encontra em muitos lugares...

[Mercedes Reis Pequeno]: Eu compreendo. Eu fiquei surpresa de Maria Cecília e Violeta indicarem a mim, é verdade que eu tive um convívio, fui aluna dele, mas tem membros da família que... uma sobrinha Marina que é muito chegada a ele, mas em todo caso...

H: É, mas foi o Manoel Corrêa do Lago que disse que eu tinha que falar com a senhora...

M: Ah, O Manoel.

H: Vou lhe mostrar. A Maria Cecília me deu esta foto aqui...

M: Mas tenho a maior consideração, não poderia me negar a alguma coisa referente ao Luiz Heitor, que é uma pessoa muito querida.

H: Maria Cecília que me deu (mostrando uma fotografia do Luiz Heitor com algo em torno de 80 anos, sentado no sofá, de sua residência onde fui encontrá-la, em Paris.)

M: Ahhh! Que bom retrato dele...

H: É lá no apartamento mesmo.

M: Na casa de Maria Cecília?

H: É, lá mesmo, só que este abajur de abacaxi, não está mais lá.

M: Ele está mais velhinho...

H: Acho que está com mais de 80 anos.

M: Eu tenho um que ele me mandou de Colônia, mas este aqui, ele está mais velhinho. Que bom retrato!

H: Eu trouxe outras fotografias também. Esta aqui ela tinha duplicata e me deu, outras eu fotografei [reproduzindo]; ele cumprimentando o Papa, ele em cima de um camelo...

M: Eu tenho essa...

H: Ah, tem?

M: Que ele me mandou lá do Egito, mas tá muito bom o retrato, um riso bem dele... é uma pessoa fora de série, eu tenho as melhores lembranças dele porque...foi um convívio assim...foi um convívio...primeiro de aluna, porque

H: Lá no Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música?

M: É, ele fez concurso...

H: Foi em 1939, não foi?

M: É, foi em 39... 38... não, foi em 39, ele fez concurso e eu tinha acabado de sair da EM, de modo que assisti a defesa de tese dele, e me interessei pela matéria, que naquela ocasião chamava-se folclore.

H: Folclore Nacional, não era?

M: Agora é etnomusicologia, ninguém mais fala em folclore... passou de moda... agora é música primitiva, etnomusicologia, mas a gente dança conforme a música.. no fundo a essência é a mesma.

H: É, mas tem gente trabalhando ainda...

M: Naturalmente, o que o Luiz Heitor dispunha naquela época de recursos... nem se compara ao que se dispõe agora, os jovens, não é? Eu me lembro que as pesquisas dele, a tese dele... você conhece a tese dele não é?

H: Sim... sobre música indígena.

M: Foi ainda uma coisa..., digamos... de quem está engatinhando no assunto..., mas a defesa de tese foi muito brilhante!

H: É verdade que Mário de Andrade estava na banca?

M: Mário de Andrade, Andrade, Murici, Renato Almeida, Brazílio Itiberê...

H: nossa!

M: E se tinha mais alguém, eu não me lembro, mas eu era muito nova, e foram pessoas que eu conheci no mesmo dia e eram altas personalidades, de modo que foi assim um momento decisivo, e eu me interessei tanto pela matéria, foi na Escola de Música no auditório mesmo, no salão.

H: No Leopoldo Miguez?

M: É, Leopoldo Miguez... foi um negócio imponente... e eu fui a ele sem conhecê-lo e perguntei se eu podia me candidatar a aluna dele, porque eu já tinha terminado o curso, mas a matéria dele era obrigatória para os estudantes de composição, quem estivesse fazendo composição, regência e eu... não era o caso... eu tinha feito Piano... Harmonia...

as matérias correlatas, de modo que naturalmente ele ficou lisonjeado, porque uma pessoa que não tinha obrigação... na primeira turma, e eu fui da primeira turma!

H: Ahh, na primeira, logo!

M: Na primeira turma, em 39, primeira turma! Tinha até um retrato dele com essa turma lá no Museu Nacional em São Cristóvão, com essa turma. Está toda morta; eu virei peça de museu [risos].

H: Esta foto continua lá no Museu Nacional, a senhora sabe?

M: Se tem lá esta foto? Eu tenho, só não sei aonde, mas sei que tenho guardada..., mas o problema é que é uma foto pequena, e é um grupo grande. Tinha a Dulce Lamas, tinha a Henriqueta Rosa Fernandes Braga e... Cleofe Person de Matos, Ruth Person de Matos, estava eu, até minha mãe estava, que não era aluna, mas foi por curiosidade. Era um grupo grande....

H: Eram mais ou menos quantos, a senhora se lembra?

M: Devia ter uns... mais de dez, uns doze a quinze alunos. Depois ele começou a dar aulas, mas eu acho que o aspecto mais importante, pelo menos para mim foi assim, e eu acho que para a maioria dos alunos, foi que ele despertou nos alunos, o interesse pela pesquisa. Porque eu como fui formada em Piano, tinha Música de Câmara, tinha Harmonia, mas não tinha nada de pesquisa musicológica, nada disso, e foi em parte, uma coisa, essa coisa, esse fio da meada que me levou a largar o piano e seguir... porque eu gostei da coisa, e ele naturalmente, com isso, sentiu o meu interesse e o de Cleofe também. Conheceu Cleofe, de nome talvez?

H: Sim, conheci...

M: De modo que ficamos trabalhando com ele. Nessa ocasião, ele estava ligado.... ele já estava ligado a organizações internacionais. Ele já estava ligado, naquela época à União Panamericana, que depois virou OEA, mas naquela época ainda era a União Panamericana [UPA], e tinha contato com Berrien [William Berrien

H: Sprague Smith também.

H: Carleton Sprague Smith também.

M: Carleton Sprague Smith... bom, o Carleton, eu fui secretária dele aqui.

H: Ah, é mesmo!?

M: Ele foi adido cultural aqui.

H: Também depois...

M: Depois foi para São Paulo. Mas depois, a minha amizade com Luiz Heitor cresceu muito mais, mas enquanto o Carleton esteve aqui inclusive, eu trabalhava no apartamento onde ele morava com a Elisabeth, a mulher dele e a Damaris.

H: A mulher dele tocava violoncelo, por acaso a senhora se lembra?

M: Não...

H: Porque Villa-Lobos tem uma obra, o *Assobio à Jato* com uma dedicatória "to Elisabeth and Carleton". É para violoncelo e flauta.

M: Que eu saiba, ela não tocava... agora ele, Villa-Lobos gostava... se entendeu muito bem com o Carleton. Carleton, era o tipo de pessoa que nasceu para adido cultural. Comunicativo, inteligente, falava inglês, francês, alemão, de modo que enquanto ele estava aqui, ele teve uma verdadeira plêiade de amigos intelectuais, inclusive Villa-Lobos.

H: Luiz Heitor também...

M: Luiz Heitor então nem se fala... era uma época muito...rica, eu acho que até que mais rica do que... não sei....não se pode comparar.....[risos].... comparar é ruim, mas em suma, isso tudo, quer dizer, as raízes da ida de Luiz Heitor para a Europa, foram essas, Willian Berrien, Charles Seeger, que dirigia a sessão de música, com quem eu trabalhei dois anos lá em Washington...

H: Ah, a senhora trabalhou com e Seeger...

M: Eu trabalhei com o Seeger.

H: E o Luiz Heitor quando foi para lá também.

M: Também, mas desencontrou de mim, porque ele foi para lá... eu fui em... 47 e voltei em... 49, e o Luiz Heitor em 48 já estava indo para a Europa.

H: Para a UNESCO, não é? Para trabalhar...

M: É,UNESCO, mas indiretamente quem o encaminhou para essas organizações internacionais, foram justamente o Carleton Smith, que dirigia a seção de música da biblioteca pública de Nova Iorque e o Charles Seeger que dirigia a seção de música da UPA. E foram eles dois que indicaram meu nome para trabalhar com o Seeger. Mas o que eu lamento nisso tudo, embora eu ache que Luiz Heitor foi.... teve um papel muito importante projetando a música brasileira fora do Brasil..., mas eu acho que ainda teria feito mais pelo Brasil se tivesse ficado. O lugar dele era como diretor da Escola Nacional de Música. Agora vamos ver, eu tenho fé no André, [André Cardoso, à época recém-eleito Diretor da EM] é uma pessoa muito séria, gosto muito dele, tenho fé que

ele consiga fazer uma boa gestão. Mas se o Luiz Heitor tivesse ficado aqui, ele era um homem para dirigir... ele era um homem muito sociável, Ele era uma pessoa muito cativante, ele não era uma pessoa difícil de se lidar, ele tinha amigos, todo mundo gostava dele...

H: É, Maria Cecília [filha de Luiz Heitor] me disse isso. Ele era uma pessoa que em Paris, podia pegar o telefone e ligar para qualquer pessoa...

M: É, todo mundo gostava dele, era aquele temperamento dele muito aberto, muito sincero, mas muito amigo. Quando ele me conheceu, nessa época..... meu deus, quanto é que eu tinha....eu tinha 20 anos...21 anos, sei lá...mas ele conservou a amizade. Ele foi para a Europa e eu fiquei aqui, mas eu tenho a correspondência toda com ele conservou... correspondência na Europa com compositores... todos... Malipiero... esses modernos todos...

H: Xenaquis, o Penderecki também...

M: É, também, eles todos... ele tinha conhecimentos. O próprio cargo dele, chefiando a seção de música, não é? Dado o prestígio de uma organização internacional do prestígio da UNESCO, e ele dedicado... ele não só fazia para fora como fazia para dentro. A casa dele, o apartamento dele era uma espécie de... ele era o adido cultural.

H: Era esse que eu fui?

M: Ainda não, era César Frank não. Era Galilée, Rue Galilée, era pertinho do Arco do Triunfo, ouviu, eu estive com ele... depois eu estive em César Frank, mas aí já com Violeta... isso em 80, acho, tanto tempo já passou... nossa mãe, quando a gente começa a pensar em tempo... Mas foi uma vida rica.... uma vida rica, eu acho. Eu conheci o Almeida Prado na casa dele [Luiz Heitor] jantando... agora, faça-se justiça, Violeta contribuía, porque Violeta era uma pessoa inteligente, brilhante e que chamava... chamava para almoçar, chamava para jantar, quer dizer, abria... campo para o Luiz Heitor. Isso não era em Paris não, já aqui!

H: Já antes...

M: Em Cosme Velho. Na rua [inaudível] se não me engano onde eles moravam, era numa casa foi aí que eu comecei a freqüentar. E a Violeta sempre chamando, era Lorenzo Fernandes, era Guarnieri...

H: Mignone...

M: Esse pessoal todo ia lá, pianistas, a casa vivia... era uma casa modesta, mas que vivia cheia ali... era uma verdadeira... era um grupo grande...

H: Eles faziam música então? Lá tinha, assim, um sarau também?

M: Era um sarau assiiiim.... Não chegava a ser propriamente sarau, era um sarau sem música, digamos, falava-se de música, mas não se fazia música.

H: Porque o Luiz Heitor também tocava piano, era um compositor...

M: Era, mas não gostava que mostrasse [risos]. Mas foi uma coisa que ele deixou de lado, eu acho, porque ele se concentrou de tal forma nisso que... e era um homem muito honesto, muito correto, de modo que a pesquisa dele era séria, o trabalho dele era sério, o que ele dizia era para valer, não era para se aproveitar como a gente vê hoje em dia no Brasil, que está um descalabro...a gente não sabe mais o que vale e o que não vale porque é tudo...

H: Maria Cecília me falou muito da característica dele, de ser aberto, de aceitar qualquer corrente.

M: Exatamente, e por isso é que seria o homem ideal para pegar a Escola de Música depois da Joanídia [Joanídia Sodré, que ocupou o cargo de Diretora da Escola Nacional de Música, de 1946 a 1967]. Uma coisa que eu nunca me conformei! Eu dizia a ele...um exemplo de prodigalidade, porque afinal de contas, nos tínhamos nos conhecido a pouco tempo, quando eu fui a um congresso, -eu sou bibliotecária, né?- quando eu fui a um congresso em Estocolmo e passei por Paris, avisei ao Luiz Heitor. Sabe que ele fechou a "butique" dele, como eu chamo, fechou o escritório dele para me acompanhar! Meu primeiro dia em Paris... prá mostrar a cidade, inclusive até escolheu um hotel na Rive Gauche, um hotel onde eu pudesse ficar bem alojada. Isto mostra a personalidade dele.

H: Claro, a generosidade.

M: A generosidade! Um homem que estava em um posto em que ele já estava na UNESCO, fechar sua "butique" para atender a uma moçoila, define bem o homem, né?

H: Com certeza.

M: Define bem o homem. E trabalhando sempre, sempre escrevendo, sempre escrevendo.

H: Tem uma grande produção.

M: Enorme, enorme. Aliás, quem fez o levantamento foi a Dulce, né? A Dulce foi incansável... ela era muito amiga do Luiz Heitor, ela é que era a intermediária aqui, para a questão do dinheiro, mandar dinheiro... Todos os problemas administrativos que ele tinha, quem cuidava era a Dulce. Porque naquele tempo era uma complicação a remessa de dinheiro, porque tinha o dinheiro daqui, o ordenado dele como professor.

H: E ele teve que voltar aqui para encerrar, não foi?

M: A lei o obrigou a passar uns tempos aqui.

H: Acho que ficou 1 ano não é?

M: Mais ou menos 1 ano letivo.

H: Maria Cecília disse que nesse período ele queria voltar e que ela e a mãe é que fincaram pé, que não queriam sair de Paris.

M: Maria Cecília... A última vez que a vi tinha essa altura [demonstrando]... Ela devia ter uns 11 ou 12 anos, imagina. Vi depois em retratos, mas nunca mais estive com a Maria Cecília. Violeta não, porque telefono para saber dela... Manoel esta sempre telefonando...

H: Manoel telefona toda semana, parece [trata-se de Manoel Corrêa do Lago].

M: Manoel é como se fosse filho dela, chama-o de Mano, Mano, Mano, não chama de Manoel e tem um xodó por ele muito grande... Manoel também é uma pessoa excepcional...

H: É, eu estive com ele lá no escritório dele, achei uma pessoa assim.

M: Era uma pessoa excepcional, eu nunca vi. Era um homem fino.E ra um homem fino, bem nascido, educado, sério... agora mesmo a tese dele foi uma beleza de trabalho de pesquisa, vai ali até o fundo. Felizmente a gente tem muita gente que está fazendo isso agora, que naquela época estava engatinhando. Agora, quem não tem um mestrado pelo menos, não consegue mais nada... Eu se quisesse arranjar trabalho agora, não arranjava [risos], nem o Luiz Heitor [risos]... Não, ele defendeu tese, e imprimiu, inclusive. Mas você pega as teses contemporâneas, eu trabalhei na Biblioteca Nacional... Mas voltando ao Luiz Heitor, Luiz Heitor era... fez críticas, inclusive, mas ele era principalmente pesquisador, eu acho. Professor... muito bem, as aulas dele para mim em 39 foram...e foi quando eu conheci Cleoffe, e conheci, quer dizer.... a minha vida se orientou noutro sentido, por causa do Luiz Heitor.

H: Sim.

M: E isso nós mantivemos, porque depois eu fui para os Estados Unidos, fiquei lá uns dois anos e tanto com o Seeger, que era um grande amigo dele, inclusive com a Ruth Seeger, que era compositora também, segunda mulher do Seeger, quer dizer, era uma curriola...

H: A senhora não notava que...eu tenho detectado, tenho inclusive uma carta do Luiz Heitor, datada de 1943, está lá no arquivo da EM, eles meio que sabotando a entrada de alunos na cadeira de folclore

M: Ele sabotando!!!?

H: Não, alguns professores da escola,criando regras e mais regras... primeiro tinha que ser só alunos de composição, e não sei o quê mais... então ele se queixando que o número de alunos inscritos, desde 1941 ia diminuindo paulatinamente. Em 43, se não me engano, tinha um só aluno, uma coisa assim.

M: Eu não sabia disso...! [é provável que Mercedes Pequeno, a essa altura, não sendo mais aluna, não soubesse desse contexto].

H: Tem uma carta dele lá, eu estive olhando esta carta. Eu acho que havia, até onde eu pude chegar, um certo...ele operava numa espécie de gueto, a senhora não sentia isso? O Centro de Pesquisas Folclóricas operando como uma espécie de gueto, ali na Escola de Música, voltada para a formação de músicos de concerto, sendo o folclore uma "coisa menor

M: E naturalmente o Luiz Heitor, estava noutro plano, e que tinha também um grupo que era o Murici...gente que não freqüentava a Escola...não entrava na Escola...de modo que eles se isolaram, praticamente. A Dulce Lamas, a Henriqueta Rosa. A Henriqueta Rosa ainda tinha um pé lá e um pé cá, mas era uma pessoa honesta, correta e amiga do Luiz Heitor. E outros nomes que assim de cabeça eu não me lembro.

H: Porque me parece que o estudo do folclore era considerado algo de menor, dentro da EM.

M: Mas era obrigatório... [era obrigatório apenas no curso de composição].

H: É, porque isso foi uma reforma que o Mário de Andrade, Sá Pereira e ...

M: Tanto que quando eu fui, a rigor, não poderia ter assistido. Se não houvesse essa liberdade, eu não teria assistido, eu não era aluna de composição.

M: Posteriormente, eles começaram a cortar essa liberdade, e aí muita gente deve ter se interessado, como eu, que não era a única pessoa, e aí eles cortavam.

H: Luiz Heitor reclama disso na carta.

M: Luiz Heitor não tinha temperamento para pactuar com as [*consemblances*?] da Joanídia. Ele como bom... digamos como uma pessoa, como disse Ma. Cecília, assim fácil de abordagem, ele se dava, mas uma coisa é a pessoa cumprimentar, outra coisa é ter afinidade com essa pessoa. Ele não podia ter de jeito nenhum. Não era da

mentalidade dele. Mas era sempre aquela figura alegre, aquela figura... eu não precisava pedir a ele um retrato dele, ele tirava, tirou um em Colônia, eu vou lhe mostrar...não é tão bom quanto este [refere-se ao retrato do Luiz Heitor que me foi dado pela Maria Cecília], mas eu tenho no meu quarto um quadrinho... [vai buscar e retorna].

M: Mas expressão é a mesma...

H: É a mesma expressão! Isso mesmo. A mesma serenidade...

M: Era o temperamento dele, era uma pessoa serena e...

H: Este é em Colônia né?

M: Vivo, assim, interiorizado... se não me engano, aqui está ele.

H: É esta que eu vi [em casa de Maria Cecília].

M: Deixa eu ver a data disso...

H: Era até bom eu anotar.

M: 63, Jerusalém, Não é de Colônia. Colônia 85

H: A senhora me permitiria olhar aqui atrás, eu só quero ver o tipo de letra...

M: Pode olhar, não tem problema.

H: Porque tem muitas fotos...

M: Olha essa é de 47, ele estava em N. York e aqui está o Carleton! Querida Mercedes, até breve, grande abraço. Coincidência é o Carleton. Minha mãe estava viva, ele está falando da minha mãe. Ele gostava de escrever em Português, para mostrar que sabia escrever em Português.

H: Parece que quando ele chega, o português dele não é tão bom, depois ele é ajudado...

M: É, eu traduzia. Porque ele escrevia em inglês as palestras, e ele... tinha mais importância ele pegar o sotaque carioca...

H: Ah, ele queria a musicalidade.

M: É, ele queria pegar o ritmo, e... coincidência, os dois mandaram [no mesmo cartão postal enviado à Mercedes, escreveram Carleton e sua esposa Elizabeth] até breve, Eli... aqui está Elizabeth, e o Carleton está aqui.... e aqui [outro cartão] está o Luiz Heitor... "você não acha incrível estarmos você, Egídio e eu juntos nesse país, embora sem nos vermos?" É verdade! "Aqui fica uma lembrança pelo menos, estou partindo para o México, saudades, abraços, Seeger. Ah! É o Seeger;"como você sabe, Luiz Heitor vai controlar o mundo musical em Paris [este é do Carleton para Mercedes] olha... em 47...e o nosso Hércules moderno precisa limpar os estábulos da UNESCO com a ajuda de

Deus". O Carleton era tremendo..."vou rezar pelo mesmo; que desafio interessante". E agora vem a Elisabeth [que divide o mesmo cartão postal com o Carleton]; "E o destino da música interamericana? Você já resolveu os problemas?". Ah, porque eu ia para os EUA. Estava com problemas para me desligar do governo. Acabei indo por conta própria, porque o governo não me dava licença e eu mandei tudo às favas e saí por conta própria, como se eu fosse passear. Aqui está a assinatura do Carleton....e aqui já é a da Elisabeth; "Querida Mercedes, você está comendo e dormindo o bastante? [...inaudível...] cuidar da sua saúde [...]" Eu não devia estar bem "[...] aqui estou no lugar da sua mãe [...] Porque eu já estava nos EUA. "[...] até breve, Elisabeth"

H: Ela escrevia em Português também!?

M: Ah, muito mais que ele!

H: Ah é!?

M: Ela era uma pessoa muito inteligente, muito culta e ela tinha assim uma participação de... Ele não, ele não se incomodava de aprofundar. [entendo que Mercedes quer dizer que Carleton não atribuía muita importância ao estudo da língua portuguesa]. Ele tinha uma mentalidade tremenda. Ela não, ela queria estudar, ela escrevia melhor que ele, conhecia a língua melhor que ele. Eu convivi com eles o dia inteiro, aqui na Praia do Flamengo. É isso... esses cartõezinhos... ainda bem que ficou a data aqui. Está mal, mas está [1932 e 1944].

H: Será que eu poderia reproduzir isto aqui?

M: Tem máquina?

H: Sim

M: pode, pode na...

H: Que bom, então antes de sair eu vou tirar algumas fotos. [Examinamos a correspondência].

M: Ah. 1987.

H: E 92 [este sendo um recorte de jornal].

M: Ainda botei uma interrogação porque não sei se foi [inaudível]. Alguém me mandou isso [recorte de jornal] - ou foi aqui mesmo? Foi aqui no Brasil! Mas eu não datei. Ah! Eu não botei se foi o Globo, não sei ... não sei o que foi. Ah, está aqui, olha. Fala em Dulce Lamas, sucessora na Escola [na direção do Centro de Pesquisas Folclóricas]. Mercedes Reis Pequeno, fundadora da seção de música [da Biblioteca Nacional] (segue trecho inaudível/ que precisou?], doar a sua correspondência, isso mesmo! Com Mário

de Andrade, Mignone e outros compositores. A correspondência dele não veio toda para cá não. Eu acho que foi lá para os Estados Unidos. Ele mandou muita coisa, mas muita coisa em relação aos franceses, mais do que aqui. Tinha uma coisa assim mais valiosa, que era uma carta de Malipiero para ele. Essa é que falava em Biblioteca Nacional. Mas o grosso foi para os EUA. Eles pegaram.

H: Tem uma correspondência dele na Biblioteca, então...

M: Deve ser pouca.

H: O IEB tem as cartas dele enviadas a Mário de Andrade...

M: O IEB tem?

H: Lá em São Paulo.

M: Lá em São Paulo na USP. E eles lá estão com tudo organizado... aqui eu não acredito não... Eu não me lembro de ver nada. O que tem de Luiz Heitor lá, foi o que eu recebi. Inclusive eu dei uma notícia no jornal, eram mais correspondências assim de congratulações... Natal, Páscoa, muita coisa daquela professora francesa de composição.

H: Nádia Boulanger?

M: Boulanger é. Muita coisa da Boulanger. Mas muita coisa de Natal, coisa formal assim – não havia nada assim, por exemplo, a não ser este do Malipiero, nada de interessante musicalmente falando. Não tinha não. É isso que está no meu escritório... essas lembranças...

H: Não, mas é fantástico ter todas essas informações e impressões dele porque... é muito árido, não é, a gente não vai... para construir, para ter uma idéia da pessoa.

M: Da pessoa...

H: Da pessoa, você tem...

M: Da pessoa, porque uns falam da biografia seca. Fez isso, fez aquilo, fundou isso, fundou aquilo, mas a personalidade dele...

H: É. A Dulce Lamas, naquela publicação dos 80 anos dele, ela dá uma cronologia...

M: Foi uma trabalheira louca...

H: É... Cita cartas dele.

M: Dulce era muito dedicada. Muito dedicada. Aquilo foi seu trabalho... Luiz Heitor colaborou muito. Mandando de lá. Porque Luiz Heitor colaborava. De vez em quando ele mandava livros. Coisas que ele achava que não ia mais precisar, ou mais ainda, quando ele se convenceu que não ia conseguir ficar aqui... porque ele fez tudo para

voltar, mas a Violeta e a Maria Cecília... seguraram! Quando ele se convenceu que ele não teria coragem de enfrentar as duas, a verdade é essa, e mais que a Maria Cecília estava já de namoro com o que viria a ser marido dela...

H: O Teyssier né? Já falecido.

M: Falecido... Morreu muito moço. De modo que ele viu que não podia, ele mandou a Maria Cecília para cá... Maria Cecília ficou aqui com a família Jacobina Lacombe, com os Lacombe. Passou um ano aqui. Mas não se adaptou mais... Porque ela tinha ido para lá com 12 anos.

H: E ela, quando ela veio para cá, veio com que idade? Quando a mandaram para a família Lacombe ela estava com que idade? Se lembra?

M: Era [menina?] moça. Moça já. E a esperança do Luiz Heitor, que insistiu que ela viesse, é que tinha toda a família da Violeta aqui, família Lacombe, Jacobina, Casa de Rui Barbosa e tudo, a esperança era que ela encontrasse alguém aqui e casasse aqui. Porque se ela casasse aqui, Violeta até vinha... Quando ele sentiu que isso tudo não tinha mais possibilidade, ele começou a se desfazer de coisas que ele tinha deixado aqui, livros, ... principalmente livros, e mandava tudo para a biblioteca.

H: Se lembra que data? Mais ou menos quando foi isto?

M: Deve ter sido na década de 50.

H: Em 47 ele já estava na UNESCO.

M: Ele ia para lá... Ele ainda ia para o México e depois ia para lá..., mas já estava engajado, pelo que o Carleton diz né, então, tinha que... e quando ele veio passar aqui a temporada, que ele foi obrigado, a gente sentia...

H: Que ele queria ficar?

M: É... Europa... é muito bom, Estados Unidos também é muito bom, ele teve oportunidade de ficar lá..., mas viver, é aqui. Viver é aqui. Com todas as piores (inaudível) ser feliz... Seeger para mim foi um pai, um professor, um chefe... tudo!!!!

H: Como é que ele era, o Seeger! O Seeger é um nome que eu também tenho uma curiosidade fantástica...

M: Vou lhe mostrar um bom retrato dele. Esse eu tenho no meu escritório.

H: Eu pergunto assim...: como pessoa, como ele era?

M: Ah! Era um homem de formação musicológica alemã..., mas um homem muito sério, muito trabalhador, mas muito complexo de pensamento.

H: Ele era?

M: Os livros dele... eu tenho aí um volume com a coletânea de trabalhos dele. Era difícil, pois ele era metafísico... Ele tinha uma inteligência, uma coisa brilhante, brilhante mesmo.

H: Então ele devia estar à frente da época dele...

M: Ah!... Quando o Charles Yves, que era um precursor, era um irmão dele [Mercedes refere-se a um laço de amizade e não de parentesco], tinha um outro, aquele..., esse era amigo mesmo... era a nata com quem ele se dava...

H: O Lomax também, por acaso ele não conhecia?

M: O Lomax! O filho dele também... o Peter Seeger [filho de Charles Seeger], eram todos de esquerda... mas o Seeger não era um homem politizado como o filho era. O filho era politizado. O politizado. Ele não. Agora ele tinha uma preocupação, ele fazia questão, por exemplo, quando chegava na UPA, quando eu ia lá com ele, porque a nossa seção não funcionava no prédio da UPA, funcionava fora porque a União estava lotada. A seção de música funcionava num prédio enorme noutro local. Mas quando nós íamos na sede, por qualquer motivo, nós fazíamos questão de cumprimentar todas as pessoas de cor. Mas ele fazia questão, aquilo era acintoso. Na época havia ainda muito preconceito...

H: Era que época?

M: 48... Eu me lembro que nós tivemos uma reunião patrocinada pela UPA e vieram representantes que não eram nem de cor negra, o preconceito é racista mesmo... porque enviavam pessoas de Porto Rico, da América Central, e quando nós tínhamos já trabalhado em reunião, quando nós saíamos para almoçar, os restaurantes, quando nós entrávamos, os porto-riquenhos, os garçons sumiam...

H: Que coisa impressionante...!

M: Os garçons sumiam... Porque eles não poderiam se negar, já havia a coisa impedindo isso...

H: A lei né?

M: Mas a coisa era muito densa. Nós compramos sanduíches e fomos comer no jardim, para acabar com a situação.

H: Mas dentro da UPA não havia isso?

M: Não. Se havia era latente. Era uma coisa escondida. Não era nada visível, eu nunca... assim sabia que tinha muito... O... aquele que substitui o Seeger, o (Spinosa?), o colombiano..., mas ele não tinha isso... não tinha mesmo, espera um instantinho que eu vou mostrar [Mercedes foi pegar algo no escritório e retorna com sua foto]. Isso é o Seeger quando eu estava lá. Está até com a data. O Seeger, Carlos Raygadas, que era um musicólogo...

H: Ah!, o Raygadas aqui...!

M: Morreu moço, moço. Com dedicatória do Raygadas.

H: Carlos Raygadas é!

M: Quarenta... e sete, né?

H: Quarenta e oito.

M: Quarenta e oito, ele estava como... porque o Seeger convidava. Assim, como convidou o Luiz Heitor, convidou o Curt Lange, para ficarem como consultores, seis meses. E aí ele estabelecia contato com a América-Latina toda, né? Era uma norma dele. E aqui ele já... [outra foto do Seeger mais velho, de barba].

H: Olha que figura...!

M: Ah! Quando ele me mandou esse retrato, eu disse; você está parecendo um retrato de Rembrandt.

H: É... exatamente!

M: Não é uma beleza [risos]? É uma beleza, ele era faceiro. Repare o detalhe dele, de gola, da echarpe, do cachecol e do coisa... Mas ele era um simplório. Era um simplório! Sentava no chão, na lareira da casa dele com os meninos cantando, todo mundo cantava, tocava violão... Pegava o violão, começava a cantar, os meninos, todos pequeninos ainda... Foi uma temporada e tanto...

H: Puxa vida, a senhora conviveu com essas pessoas...

M: Foi... É o que eu digo, quem não tem passado, quem não tem lembrança disso...

H: Mas que lembranças também! São figuras...

M: É... foi sorte. Mas isso, esse contato foi indiretamente pelo Carleton e pelo Luiz Heitor. Foram os dois que indicaram meu nome para eu trabalhar com o Seeger. O Seeger pediu uma indicação de uma brasileira, quer dizer, foi o meu...

H: Foram os dois então... foram os dois lados por unanimidade!

M: Agora acontece que o Carleton, depois eu vi nos EUA esporadicamente. O Seeger não, o Seeger eu convivia, fim de semana eu passava na casa dele... Ele já estava surdo, né! [risos].

H: É?!

M: Totalmente surdo! Ele usava um aparelhinho aqui [apontando] na época não tinha esses aparelhos, tinha um no bolso, e aqui ficava a coisa que ele graduava... mas ele não ia a concertos. Ele não gostava... Eu me lembro de uma expressão dele quando saíram, quando eu estava quase vindo para o Brasil, saíram os LPs, Long Plays [os primeiros discos em alta-fidelidade]. Ele ouviu o primeiro LP e disse. Ahhhhh! Agora é música!!!

H: Porque antes era só rotação 78...

M: É, 78..., ele tinha umas... e quando ele era obrigado a ir a esses concertos, porque eram concertos patrocinados pela seção de música... política... o embaixador da Colômbia queria que a pianista colombiana tocasse... coisas assim... Ele tinha que ir. Eu ia também. Ele botava o negócio aqui e quando chegava lá, ele desligava.

H: Não diga...!

M: Ele desligava! Ninguém sabia disso, mas ele chegava e ficava... A cabeça dele estava sempre trabalhando... sempre trabalhando. E era muito amigo do Luiz Heitor. Gostava muito do Luiz Heitor. Era uma amizade assim... era uma amizade bonita. De respeito mútuo e... com problemas, com problemas. Assim como Luiz Heitor teve problemas na Escola de Música, Seeger teve problemas na UPA.

H: Ah! Não brinca! É?!

M: Ih! Seriíssimos... politicada!

H: Mas não era assim de ideologia, era políticagem...?

M: Era, como se diz, olho grande no pago dele.

H: Ah! Esse tipo de coisa...

M: Esse tipo... O Spinosa foi um... tanto que ele acabou se... pedindo demissão.

H: Por causas dessas conjunções?

M: Acabou pedindo demissão... eu tenho aí, toda a correspondência dele que eu quero até mandar para o filho dele... o neto dele, o Antony Seeger, que trabalhava aqui no Museu Nacional... Aliás, há muito tempo que não o vejo. Porque é uma correspondência que eu acho que acrescenta alguma coisa à vida do Seeger. Acaba que pulei para o Seeger...

H: Não, fui eu que perguntei...

[Pausa...]

H: Mas eu também lhe vi muitas vezes quando fui pesquisar lá na biblioteca.

M: Lá no Ministério? Na seção de música? No tempo que eu estava lá?

H: Sim, acho que sim...

M: Bom eu saí de lá em 70... 90! Que é isso? [Mercedes se aposentou em 1990, pela aposentadoria "expulsória", como ela mesmo definiu, em conversa posterior]

H: Eu topei com a figura do Luiz Heitor assim... Eu fui trabalhar com o Samuel [Araújo, professor Dr de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ], fazer mestrado na escola de Música. Eu fui fazer em musicologia. Também é por isso que eu me identifiquei com essa trajetória. Eu também fiz bacharelado em violoncelo lá, então era um instrumentista. Aí fui fazer musicologia com o Samuel aí ele me abriu para outra... a mesma trajetória que a senhora descreve para o Luiz Heitor...

M: [risos].

H: Eu falei com o Samuel... você me deu uma chacoalhada... eu topei nas pesquisas com esse arquivo do Luiz Heitor e comecei a ficar interessado na figura do Luiz Heitor, com o personagem, com ele...

M: Eu não sei o tipo de contato que o Samuel teve com o Luiz Heitor...

H: Eu não sei... eu acho que não teve não... Eu acho que o Samuel estava nos EUA fazendo...

M: Se teve, foi pouco...

H: Eu não sei...

M: Porque não coincidiu...

H: Não coincidiu... é... Mas Samuel tem o maior apreço por aquele arquivo ali.

M: E ele está dirigindo o centro não é?

H: Sim. E agora eles estão pegando tudo aquilo e digitalizando. Porque tinha cópia daquelas quatro viagens que o Luiz Heitor fez pelo interior na década de 40, ele fez Goiás ,Ceará, , Minas Gerais e Rio Grande do Sul. O Lomax é que teria que vir...

M: O Lomax é que dirigiu o arquivo lá...[refere-se a *Library of Congress*]

H: O Lomax é que viria, mas aí houve a guerra, e foi impossível para o Lomax, fazer essas expedições e aí o Harold Spivacke convidou o Luiz Heitor. O Luiz Heitor fez essas três, [Goiás, Ceará, Minas Gerais] mas patrocinado...

M: Ele recebeu a parafernália toda...

H: Ele recebeu, na verdade, isso é que eu fiquei... eu tenho uma carta do Luiz Heitor fascinado com a aparelhagem que o Lomax dispunha.

M: Imagina...!

H: Que era uma caminhonete com aparelhos de gravação e cabos, ele gravava e já mixava aquilo na hora.

M: Veja, o Luiz Heitor da noite para o dia metido num negócio desses...

H: Aí o Luiz Heitor que não havia feito ainda esse tipo de trabalho de campo, vem fazer porque o Lomax não pode. Aí eles dão um gravador para ele, um PRESTO e outro é emprestado pela Escola de Música.

M: Ehhh...!

H: Acho que dão ele o equivalente a vinte contos de réis, uma coisa assim...

M: Foi uma verdadeira África...

H: E nessas circunstâncias heróicas ele vai e faz esse registro todo e aí aquilo ficou em discos de base de alumínio e de vidro, porque o gravador gravava diretamente no disco. Agora é que o pessoal conseguiu passa para fita cassete. A Rosa Zamith esteve lá também, depois... agora é que o Samuel está conseguindo passar, digitalizar para CD. Então eu topei com esse arquivo lá, fiquei interessado inclusive com as fotos. Por isso que insisti em ver a caligrafia do Luiz Heitor [no verso das fotos] porque tem muitas fotos que têm coisa escrita atrás, que eu não tinha certeza se era dele [nas fotos do arquivo], se foi ele que bateu. Agora eu estou vendo... porque inclusive a Maria Cecília me disse que o Luiz Heitor não gostava muito de escrever à mão [quando reportando-se a outros]. Ele datilografava, ele fazia mais datilografando.

M: Isso é verdade, porque tudo o que eu tenho dele é datilografado.

H: Porque ele dizia, que não queria obrigar os outros a ler a sua caligrafia. Eu vou então bater estas fotos. [Reproduzo frente e verso de alguns cartões postais].

M: Se precisar de alguma coisa diga...

[Sigo batendo fotos]

H: Eu bati uma foto de uma foto que Maria Cecília tinha lá... [no seu apartamento em Paris] do Luiz Heitor, em frente à Escola de Música, com uma conferência [cartaz]

sobre ele. A placa tinha o nome da Dulce Lamas, mas o Flash ficou assim de banda, distorceu e eu não consegui ver quase nada...

[Batendo fotos de cartões postais]

H: Posso usar essa mesinha para apoiar.

M: Conseguiu fazer as fotos?

H: Consegui. A senhora não precisa de óculos para ler não?

M: Uso!

[Mostro as fotos no display da câmara para Mercedes]

M: Ah! Mas já estão aí as fotos? Isso é uma coisa maravilhosa...!

H: Ah! Tem aquela do Seeger! Posso bater também?

M: Pode!

[Mercedes pega a foto que está no porta-retratos e retira para fotografar, sem reflexo no vidro...]

H: Tem aqui olha [no verso da foto], querida Mercedes, é dele não?

M: É dele. É do Regadas... Isso foi um cartão dele lá do Peru... Olha..., Lima, 1949, eu já tinha ido embora... [dos EUA].

[Tirando mais fotografias]

M: Essa aqui é a Eleonora, filha dele [acho que essa é do Seeger], quem escreveu foi ela...

H: Ah! Tem a outra também, da cabeça do profeta [um postal do Seeger, retrato em que ele parece um profeta]. Nossa, o fotógrafo também é muito bom.

M: Uma beleza, parece um quadro do Rembrandt...

H: Ficou boa. [mostrando a reprodução da foto a Mercedes]

M: Ficou ótima!

H: Bem, Dona Mercedes... essa seção de perguntas foi também uma recordação, não?

M: Você não quer tomar um cafezinho não?

H: Aceito sim, se não for dar muito trabalho...

M: O tema do seu trabalho é...

H: O ponto central é a figura do Luiz Heitor. Eu estou trabalhando neste recorte temporal, porque é um período menos conhecido, que é o dessas viagens, anterior à ida dele para UNESCO. Quando ele vai para os EUA, ele ainda volta e faz as viagens. Esta aqui é do Rio Grande do Sul, acho que ele fez uma palestra lá, na Sociedade Rio Grandense

M: Não, não, não é no Rio Grande, é em Curitiba... Brasílio Itiberê, o célebre Brasílio Itiberê.

[Após tomar o cafezinho gentilmente trazido por dona Mercedes, despeço-me agradecendo a sua atenção e disponibilidade].

ANEXO IV

Reprodução das gravações com José Gerôncio:“Valsa Viana”, “Mestre Domingos”, “Negro caloteiro”, o schottish e “Marieta”.