MARIA DE FÁTIMA GRANJA TACUCHIAN

VOLUME 1

Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Orientação: Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier

Para Ricardo e minha mãe, Odília

Agradecimentos

A realização desta tese só foi possível graças a colaboração de inúmeras pessoas e entidades. Inicialmente registro meus agradecimentos à CAPES e CNPq que financiaram minha bolsa de Doutorado em diferentes momentos da pesquisa. Estendo meus agradecimentos à Universidade Federal do Rio de Janeiro e em especial aos colegas do Departamento Teórico e de Matérias Aplicadas, que me concederam afastamento das atividades acadêmicas durante a realização do Curso.

Sou imensamente grata ao Dr. Arnaldo Daraya Contier, meu orientador, pela paciência e sobretudo pelas observações sempre acuradas e instigantes; à Dra. Emma Garmendia, diretora do Latin American Center for Graduate Studies, da Catholic University of America, que durante o período da pesquisa nos Estados Unidos acompanhou este trabalho, sempre participativa e eficiente em seus comentários.

Estendo meus agradecimentos à Dra. Maria Lígia Coelho do Prado e à Dra. Maria Aparecida de Aquino, do Departamento de Historia da FFLCH-USP, integrantes da Banca de Exame de Qualificação, que através de suas críticas contribuiram para o enriquecimento da pesquisa.

Aos funcionários dos arquivos e bibliotecas, notadamente do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, Palácio Itamaraty, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Museu Villa-Lobos, Library of Congress, National Archives II e Columbus Memorial Library da OEA e ao Diretor do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música, UFRJ, Dr. Samuel Araújo.

Agradeço à Profa. Mercedes dos Reis Pequeno e ao Maestro José Vieira Brandão pelas informações e pelo fornecimento de materiais.

À Léa, minha irmã e Idorina, pelo suporte familiar; a Djalma Alves de Lima e Patrícia Regadas, pela preparação dos originais no computador.

Encerro estes agradecimentos, com uma menção especial ao Ricardo, presença maior na minha vida, pelos laços afetivos e pela forma de compartilhar idéias e experiências.

| Conclusão | 199 |
|---|-----|
| <u>Documentação/Bibliografia</u> | 206 |
| VOLUME 2 – Anexos | |
| Anexo 1 – Organograma do OCIAA: 1940; 1941; 1942 Anexo 2 - Correspondência enviada e recebida por Carleton | 230 |
| Sprague Smith | 234 |
| Anexo 3 - Correspondência oficial: assunto Villa-Lobos | 241 |
| Anexo 4 - Correspondência enviada e recebida por Villa-Lobos | 287 |
| Anexo 5 - Correspondência entre Forrest & Wright (Bob & Chet) e | |
| Villa-Lobos: assunto <i>Magdalena</i> . | 300 |
| Anexo 6 - Correspondência oficial: assunto Camargo Guarnieri | 329 |
| Anexo 7 - Correspondência recebida e enviada por Camargo | |
| Guarnieri | 343 |
| Anexo 8 – Fotos | 353 |
| Anexo 9 - Partituras de Magdalena | 357 |
| Anexo 10 – Exemplos musicais | 361 |
| | |

<u>SUMÁRIO</u>

VOLUME 1

| Introdução. | 1 |
|---|-----|
| Capítulo 1 A música no ideário panamericanista dos anos 40 | |
| 1.1 A "Política da Boa Vizinhança" | 32 |
| 1.2 A música no período do New Deal | 35 |
| 1.3 O discurso panamericanista: a construção de um "sistema de poder" | 39 |
| 1.4 O papel da música na "Política da Boa Vizinhança" | 45 |
| Capítulo 2 A política cultural do Estado Novo na área da música | |
| 2.1 A música na construção de um projeto de identidade nacional | 54 |
| 2.1.1 As Missões Artísticas | 58 |
| 2.2 Panamericanismo e nacionalismo musical; aproximações e distanciamento | 69 |
| Capítulo 3 O desenvolvimento do projeto panamericanista nos | |
| Estados Unidos | |
| 3.1. O controle das decisões: o papel do Departamento de Estado e de agências | |
| governamentais | 74 |
| 3.1.1. Articulação do programa de música do Office of Inter-American | |
| Affairs (OCIAA) e Departamento de Estado | 88 |
| 3.2. Viagens de observação à América Latina: relatórios de Carleton Sprague | |
| Smith e Aaron Copland | 113 |
| 3.2.1 Atividades de Smith no Brasil | 120 |
| 3.2.2 Relatórios de Aaron Copland | 128 |
| Capítulo 4 O desdobramento do projeto panamericanista na | |
| comunidade musical: a música como "arma de guerra" | 142 |
| Capítulo 5 Villa-Lobos e a "Política da Boa Vizinhança" | 172 |
| 5.1 A montagem de Magdalena: os impasses | 177 |
| 5.2 Análise de <i>Magdalena</i> | 179 |

INTRODUÇÃO

Pretendemos nesta tese discutir alguns aspectos da música brasileira no século XX, durante a Segunda Guerra Mundial. Abordaremos questões referentes às relações musicais entre Brasil e Estados Unidos, tendo como pano de fundo as propostas e iniciativas da "Política da Boa Vizinhança" e o desenvolvimento da ideologia panamericanista, vista como mecanismo de mobilização dos países da América Latina, em torno do fortalecimento da idéia da "comunidade americana" e ao mesmo tempo como mecanismo de reforço ao projeto hegemônico dos Estados Unidos no Continente. Portanto, tencionamos discutir o significado, limites e possibilidades do que se convencionou chamar de "cooperação interamericana"¹, examinando as questões consensuais e conflitantes, tendo como campo de reflexão a música erudita.

Utilizaremos o conceito de música, de acordo com a concepção de Merriam² que a vê como um fenômeno unicamente humano que existe essencialmente em termos de interação social, isto é, feita por pessoas para outras pessoas, como comportamento aprendido, refletindo experiências humanas, modeladas por valores, crenças e atitudes compartilhadas dentro de uma cultura. Como uma forma do pensamento humano, a música possui um corpo organizado de conhecimentos, mas não é autônoma, pois fatores extramusicais a moldam e, em certa medida, são moldados por ela. Conforme Frank Harrison ressalta:

¹Adotamos a expressão na forma como a idéia é apresentada em documentos e textos da época, significando uma política de cooperação entre os países americanos, na defesa da democracia e visando o denvolvimento social e econômico do continente.

²Alan Merriam, The Anthropology of Music, 1964

a necessidade de se considerar a relação entre todas as circunstâncias que envolvem a confecção da música e os estilos e formas de composição musical, em vez de se considerarem as formas musicais como produtos autônomos que vêm e vão de acordo com as inclinações dos compositores e o gosto dos auditórios. Torna-se não menos essencial recriar, na medida do possível, a função, o significado social e o tipo de *performance* de toda e qualquer obra musical, de preferência a estabelecer as notas dos textos musicais que possibilitam a recriação. Com a ênfase adicional na história da música como um aspecto da história do homem em sociedade, as iniciativas tradicionais da musicologia não podem continuar sendo empreendidas no vazio.³

A natureza do tema aqui abordado conduziu-nos à reflexão sobre a problemática das relações entre práticas artísticas e fenômenos políticos. De acordo com Moniz Bandeira⁴, os fenômenos políticos manifestam-se em função de transformações quantitativas e qualitativas de tendências históricas e por isso devem ser observados "em seu encadeamento mediato, em sua condicionalidade essencial, e em seu constante devenir". Em segundo, o sentido das relações internacionais, ou seja, as políticas exteriores de um país, tendem a subordinar-se aos interesses concretos, ou seja, aqueles gerados e modelados pela necessidade do processo produtivo que o Estado nacionalmente artícula, organiza e representa. Em alguns casos, as relações internacionais e políticas exteriores em sua dimensão ideológica, podem adquirir certa autonomia, obedecendo a uma dinâmica própria, mas os interesses concretos - econômicos, sociais, políticos - "acabam por prevalecer como condição de segurança, defesa ou expansão do Estado nacional".

A questão de se prestar atenção ao contexto de um evento, decisão ou mudança social assumiu especial importância na análise do objeto de estudo,

³Harrison, Hood & Palisca, Musicology, apud Joseph Kerman, Musicologia, 1985, p.235

⁴Moniz Bandeira, Brasil-Estados Unidos: a rivalidade emergente (1950-1988), 1989, p. 18

pois o momento histórico aqui abordado envolveu profunda crise nas relações humanas afetando diretamente o cotidiano de pessoas e instituições. Por outro lado, reconhecemos que o contexto por si só não determina comportamentos. Partindo desses princípios, apoiamo-nos na visão antropológica de Zemon Davis,5 procurando examinar os músicos como 'atores', agindo de determinada forma, no sentido de sobreviver, e às vezes, mudar as coisas, utilizando os recursos físicos, sociais e culturais à sua disposição. Também procuramos verificar como esses atores relacionaram-se com outras esferas - outras classes sociais - tendo em mente o objetivo de recompor conflitos e contradições, inerentes à dinâmica ou mudança social, problematizando essas relações, expondo suas complexidades (descrição densa). Ressaltamos que as relações entre a esfera do político e da cultura não são simples e diretas, e uma interpretação visando estabelecer relações de causalidade certamente conduzirão a interpretações mecanicistas. Os processos sociais e culturais se interseccionam formando relações e múltiplos planos, compondo uma estrutura rica e complexa. Portanto, teremos como fio condutor desta pesquisa o entrecruzamento de diferentes perspectivas.

Os estudos historiográficos sobre a música no Brasil têm se concentrado predominantemente sobre a temática da modernidade e do nacionalismo. Os primeiros trabalhos surgidos nos anos 20 e 30, dentro de uma concepção positivista enfocaram o momento histórico em relação a questões de brasilidade, identidade nacional e cultural e o resgate do folclore como fonte de inspiração para a criação de obras eruditas. Estes historiadores estavam preocupados com a nacionalização da arte musical. Como diz Contier: Os intelectuais almejavam declarar a independência musical do Brasil, em face

⁵Natalie Zemon Davis, *Culturas do povo; sociedade e cultura no início da França moderna*, 1990

dos pólos culturais europeus no momento da conscientização do projeto modernista". 6 O "viés" nacionalista permaneceu nos trabalhos de Luis Heitor, 7 dentro de uma interpretação romântica e positivista, também presente nos estudos de Vasco Mariz⁸, incluindo-se seus trabalhos biográficos sobre Villa-Lobos e Cláudio Santoro.

Em fins dos anos 60 e início dos 70, as pesquisas começam a orientarse sob outros parâmetros, com novos enfoques teórico-metodológicos, em
trabalhos que pretendem relacionar a música à sociedade histórica em que
esta é produzida e consumida. Assim, José Maria Neves e José Miguel
Wisnick associam momentos de ruptura e desenvolvimento musical à esfera do
político-cultural e Arnaldo Contier⁹, dentro de uma visão historiográfica
interpreta o pensamento nacionalista nos historiadores da música e nos
compositores. Além destes, outros trabalhos interdisciplinares envolvem
interrelações entre música e outras áreas do conhecimento, 10 incorporando
temáticas diversificadas como música popular e indústria cultural, vanguarda e
arte-engajada.

Neste sentido acreditamos que nosso trabalho possa contribuir para a historiografia brasileira, considerando que trazemos a público parte de uma documentação inédita no Brasil e em face desta documentação discutimos questões que envolvem uma reflexão sobre as formas como a música se articula com outras áreas da sociedade, como também contribuirmos para os

⁶Arnaldo D. Contier, "Música no Brasil: História e interdisciplinariedade. algumas interpretações, in *História em Debate*, p. 153

⁷Azevedo, Luiz Heitor C., *Música e músicos do Brasil*, 1950; *150 anos de música no Brasil*, 1956

⁸Vasco Mariz, História da música no Brasil, 1983

⁹Ver: Wisnick, "Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo", in Squeff et alii, *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*, 1982; José Maria Neves, *Música contemporânea brasileira*, 1977; Arnaldo D. Contier, *Música e ideologia no Brasil*, 1985; *Brasil Novo: música, nação e modernidade (os anos 20 e 30)*, 1989

¹⁰Música erudita e literatura; sociologia e música; historia política e música. Para análise crítica destas tendências ver Arnaldo Contier, op. cit., 151-189.

estudos que se dedicam a recuperar os múltiplos significados da Política da Boa Vizinhança dentro de uma realidade histórica concreta.

Nossa observação leva em conta que nossos atores, os músicos, historicamente tem estabelecido uma forma de dependência com o poder, o mecenato, seja este poder representado por uma classe dirigente ou mesmo pelo Estado. Por outro lado consideramos que o momento histórico percorrido neste trabalho, foi marcado por uma guerra de grandes proporções, que exigiu ações de vastas proporções, redefinição de posições e acordos. Do conflito surgiu uma nova ordem mundial, com o aparecimento de novos centros de poder internacional.

Os postuladores do programa musical interamericano assinalaram o ano de 1939 como "uma virada de página" na história das relações musicais do Hemisfério Ocidental, tendo em vista inicialmente a irrupção do conflito mundial que representou um bloqueio nas comunicações entre a Europa e as Américas, deixando o Hemisfério isolado de suas tradicionais conexões com o Velho Mundo. Paralelamente, atribuiram as novas possibilidades ao aperfeiçoamento do sistema de irradiação em ondas curtas entre as Américas, até então esporádico e deficiente, tornando mais efetiva a comunicação continental. E finalmente, a decisão do governo norte-americano de incluir a música como uma das áreas significativas nas relações interamericanas, o que o levou a promover em consegüência, a primeira conferência sobre relações interamericanas no campo da música, em Washington, DC, em outubro daquele mesmo ano, para tratar de assuntos relacionados à área. 11 Entre os ítens discutidos no encontro incluiu-se a criação de um centro de informações

¹¹Eugênio Pereira Salas, *History of music exchange between the Americas before 1940*. Washington, D.C.: PAU (Series n.6); Minutes of Meeting, 24/06/1943, Copland Collection, 355/12, LC. Um resumo das propostas e encaminhamentos desta Conferência foi publicado pelo Departamento de Estado americano (ver na Bibliografia)

para funcionar como coordenação das iniciativas musicais. No ano seguinte a Pan American Union (PAU), instalou em suas dependências uma Divisão de Música para orientar os projetos da área. Em 1948, a PAU transformou-se na Organização dos Estados Americanos, mas manteve a estrutura da Divisão de Música.

À primeira vista, as questões levantadas na Conferência de Washington, refletiam um anseio de cooperação entre os povos americanos, na tentativa de construir uma realidade - o Hemisfério Ocidental - voltada para a paz e o desenvolvimento de seus países membros. Questionavam-se os valores europeus, reponsabilizando-os pela explosão do conflito mundial. Por isso, as autoridades de Washington invocavam calorosamente "panamericanismo". Em um segundo nível de análise, quando confrontamos as diferentes fontes levantadas nesta pesquisa, percebemos que o movimento de cooperação através da música, desenvolveu-se em meio a inúmeras contradições e conflitos, nem sempre explicitados nos documentos oficiais. A própria idéia de "integração musical do Continente" deve ser pensada num contexto mais amplo e complexo, envolvendo aspectos políticos, sociais e econômicos. Portanto, procuraremos enfocar, através do estudo das práticas musicais, as contradições geradas dentro do discurso panamericanista, quando ficam evidentes os inúmeros conflitos decorrentes da divulgação da música latinoamericana nos Estados Unidos (e vice-versa), devido a interesses profissionais divergentes ou mesmo a posturas estéticas antagônicas, questões trabalhistas e diferenças de abordagem nas políticas culturais dos diversos países do Continente. Enquanto o discurso oficial propagava um ideal de "unidade continental" e "destino comum" dos povos do Hemisfério, a prática revelava inúmeras contradições entre artistas, administradores culturais e, mesmo, entre os governos.

panamericanismo como doutrina reguladora das relações hemisféricas surgiu no século XIX. Em 1826, Simon Bolivar defendia a causa da integração e cooperação entre os povos americanos, no I congresso Internacional, na provincia colombiana do Panamá. O encontro teve abrangência limitada com a participação de reduzido número de países. Os Estados Unidos não compareceram, pois o Congresso americano não liberara recursos para a viagem de sua delegação. Segundo Molineu, 12 as idéias de Bolivar orientavam-se para os países hispanoamericanos, e as propostas de integração baseavam-se no apoio da Grã-Bretanha e não dos Estados Unidos. Por outro lado, o México, que disputava os territórios do Texas e California com os Estados Unidos, passaram, por volta de 1830, a pressionar os países latinoamericanos a se organizarem contra a posição imperialista do seu vizinho. A idéia mais ampla de um continente integrado na sua totalidade ("Hemisfério Ocidental"), começou a delinear-se nos Estados Unidos, com o lançamento da Doutrina Monroe, em dezembro de 1823, lançada como uma declaração de repúdio a qualquer movimento neocolonialista de países Desta forma, os Estados Unidos europeus contra nações americanas. protegia-se contra investidas de países europeus às suas fronteiras, mas ao mesmo tempo assumia uma posição paternalista, chamando a sí o papel de protetor do Hemisfério. 13 A idéia do panamericanismo foi oficialmente apresentada em 1889, quando o Secretário de Estado James G. Blaine Conferência Panamericana em Washington, organizou qual compareceram dezessete países. Nesta visava-se fortalecer as relações do

¹²Harold Molineu, U.S. policy toward Latin America: from regionalism to globalism, p. 20-21

¹³Ib., p. 16

país com os vizinhos do sul, numa tentativa de superar os conflitos existentes, mas tendo em vista o objetivo maior de expansão comercial. Daquele encontro estabeleceu-se o Escritório Internacional das Repúblicas Americanas, que em 1910, transformou-se na Pan American Union (PAU), sediada em Washington, DC. O Secretário de Estado americano assumiu a função de diretor da Organização, apesar das tentativas dos países latinoamericanos para reverter tal decisão. Em 1948, a PAU foi dissolvida e transformada na Organização dos Estados Americanos (OEA), aprovada na conferência de Bogotá realizada em abril do mesmo ano. Inicialmente a OEA compôs-se de vinte um países membros, que firmaram o compromisso de não intervenção e de respeito à soberania nacional dos seus participantes. Mas, na prática, a OEA funcionou foi um instrumento de reforço à liderança dos Estados Unidos no continente.¹⁴

A idéia do panamericanismo foi retomada em 1933, com o lançamento da "Política da Boa Vizinhança" pelo presidente americano Franklin Roosevelt. Maria Ligia Coelho Prado¹⁵ assinala que a "Política da Boa Vizinhança" significou fundamentalmente uma mudança de posição dos Estados Unidos, com relação aos direitos internacionais. Sinais de reformulação da política americana vinham acontecendo desde o final da Primeira Guerra, com a perda da força política da Europa na América Latina. Desde então, os presidentes americanos, em diferentes momentos optaram por negociar, ao invés de intervir militarmente na região, em situações de conflito de interesses. Mas com o presidente Roosevelt e seu Secretário de Estado Sumner Welles, o discurso da "cooperação" e "boa vontade" tornou-se um dos pilares da nova

¹⁴Ib., p. 19 -20

¹⁵M. L. Coelho Prado, "Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a guerra", *Revista USP; Dossiê 50 anos de final de Segunda Guerra*, n.26, 1995, p. 54

política. Este posicionamento encontrou respaldo no contexto político internacional, recortado pela depressão econômica dos anos 30, pela ascenção Hitler de na Alemanha e suas ambições expansionistas, e desenvolvimento do fascismo na Itália. Acrescente-se a este quadro geral, a interpretação de estrategistas americanos que viam a América Latina como estratégico de poder continente, preocupados ponto no encaminhamento da parceria comercial entre Alemanha e o Brasil e com a forte imigração alemã e italiana para a América do Sul. A autora observou que a posição hegemônica dos Estados Unidos estendeu-se no pós-guerra, decorrente de políticas de atuação efetivas, citando como exemplo iniciativas ligadas a operações militares e setor de transportes aéreos, reforçadas por iniciativas culturais. Recorrendo a uma expressão de Gerson Moura, ressaltou que a Política da Boa Vizinhança culturalmente marcou a "chegada de Tio Sam" à América Latina. 16

A implantação e desenvolvimento da "Política da Boa Vizinhança" teve como um dos pilares a implementação de propaganda massiva para a América Latina de valorização da cultura americana e ao mesmo tempo a promoção interna de atividades que aproximassem e divulgassem as tradições dos países ibero-americanos no interior da sociedade norte-americana. Os meios de comunicação de massa, como cinema, rádio e imprensa, foram os setores culturais cuja mobilização foi mais visível, tendo em vista os objetivos da proposta e a grande massa de público a ser atingida. Em termos de visibilidade, as atividades especificamente implementadas na área de música, tiveram uma atuação de menor alcance, se comparadas com as áreas citadas. Nestas observações referimo-nos ainda à forma como as informações estão

¹⁶Ib., p. 57

disponíveis para os pesquisadores. Os documentos mantidos em arquivos oficiais (nos Estados Unidos e no Brasil), em geral apresentam um conjunto volumoso de materiais referentes aos setores do cinema, rádio e imprensa, o que não acontece com a música, onde via de regra, as informações estão dispersas, com a documentação desmembrada em diferentes coleções, exigindo do estudioso um trabalho paciente de "garimpagem". Anteriormente, quando realizamos um levantamento das iniciativas musicais programadas como apoio ao programa da "Aliança para o Progresso", lançado pelo Presidente Kennedy, em 1961, encontramos à nossa disposição um razoável corpus documental, na forma de relatórios de atividades impressos, periódicos dedicados exclusivamente a divulgar as iniciativas interamericanas, catálogos de obras de compositores entre outros, todo publicados pela Divisão de Música da OEA¹⁷. Os dados indicavam uma intensa atividade de intercâmbio musical entre os países da comunidade interamericana, no período que se estendeu entre o lançamento do programa da Aliança, no início dos anos 60 até meados Neste momento não vamos discutir o significado deste dos anos 70. fenômeno, mas aqui se coloca a seguinte hipótese: a abrangência das iniciativas só foi possível porque havia um infraestrutura na OEA, através da Divisão de Música, organizada desde o período da Segunda Guerra Mundial. Entre uma fase e outra mudou a direção da Divisão e na nova fase, a OEA privilegiou a organização de festivais e concertos, mas na base permaneceu um continuum de intenções e propostas.

Para a análise que iremos proceder, recorremos à interpretação de Gerson Moura, 18 quando considera que a eficácia da ideologia

¹⁷Publicamos uma análise das iniciativas no artigo "Interamericanismo musical", *Revista Brasileira de Música*, v.19, 1991,p. 91-114

¹⁸Gerson Moura, O aliado fiel, 19

panamericanista durante a guerra, resultou da sua capacidade de funcionar como um mecanismo de implantação do "sistema poder", sistema este que possibilitou aos Estados Unidos estabelecer uma área de influência na América Latina. O estabelecimento do poder hegemônico exigiu operações complexas, envolvendo interlocutores e alianças implantadas através de negociações bilaterais e multilaterais.

Consideramos que o intercâmbio intelectual entre Brasil e Estados Unidos, naquele momento, viabilizou-se dentro de um projeto político e ideológico elaborado pelo governo norte-americano, articulado através de um diálogo entre Estados, um liberal e democrático, o outro autoritário. No âmbito interno de cada país, dada a especificidade de interesses concretos, as práticas culturais foram reorientadas para reforçar políticas estatais e funcionar como mecanismos de propaganda e informação. Para recuperar o significado das interrelações musicais entre os dois Estados foi preciso compreender como a música foi desenvolvida na política cultural do governo Vargas nos anos 30 e 40. Neste, a educação e cultura foram amplamente utilizados como mecanismo de viabilização da unidade nacional. A música, ao lado da mídia, atuou no processo educativo e de mobilização de massas. A ação cultural desenvolveu-se através do Ministério de Educação e Saúde, com apoio do Ministério das Relações Exteriores. A implementação desta política articulouse com setores da sociedade civil, notadamente intelectuais e artistas. movimento em prol de uma arte nacional, lançado pelo modernistas e que buscava a valorização e recuperação das práticas do povo - o folclore, foi um fator de aproximação entre aquela área e o governo brasileiro, aliado ao fato de que o Estado atuou como o grande patrocinador das artes. Partindo dessas premissas examinaremos no capítulo 2, a dinâmica do processo de aproximação da ideologia panamericanista, no momento histórico em que o Estado brasileiro firmava suas bases nacionais, observando os impasses e contradições decorrentes deste processo.

A observação de implantação de uma política passa obrigatoriamente pela atuação de formuladores, que representam o centro das decisões, e interlocutores, direcionados para o público-alvo. Esta observação conduz a uma outra, relacionada diretamente ao nosso objeto de estudo: quem eram os interlocutores e os formuladores das iniciativas culturais que envolveram a ideologia panamericana. Moura enfatizou a atuação do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) e da embaixada americana no Rio de Janeiro, no planejamento e condução das iniciativas econômicas e culturais para o Brasil, enquanto as questões militares, dadas suas dimensões políticas, eram conduzidas em Washington por representantes militares e diplomáticos através de uma ação conjunta. O Brasil era considerado como um ponto estratégico nesta questão, considerado como um "alvo maior da propaganda do Eixo", além de ocupar uma posição chave nos planos políticos e militares dos Estados Unidos. Daí, a transferência de grande quantidade de recursos humanos e financeiros para o Brasil. 19 Da mesma forma, Letícia Pinheiro²⁰ retomando a interpretação de Moura, ressalta a natureza da campanha ideológica empreendida pelo governo norte-americano e reconhece sua importância estratégica, embora difícil de avaliar, dado o caráter simbólico

¹⁹Ib., p.67. No Brasil, o OCIAA era dirigido por Berent Friele, com o apoio de um comitê de Coordenação. A iniciativa, centrada no Rio de Janeiro, tinha apoio direto de São Paulo e contava com sub-comitês em outras cidades como Belém, Fortaleza, Natal, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre.

²⁰Letícia Pinheiro, *As relações culturais Brasil-Estados Unidos, 1940-1946*, 1985. A autora baseou-se em cópias de documentos norte-americanos, trazidos por Gerson Moura para o CPDOC. Na parte referente ao Brasil, analisou documentos das coleções *Gustavo Capanema e Osvaldo Aranha* e materiais do DIP, pertencentes as mesmo acervo. A autora não teve acesso aos materiais arquivados no Palácio do Itamaraty.

de suas iniciativas. A autora também identificou o OCIAA, agência criada em julho de 1940 e subordinada ao Conselho de Defesa Nacional, como o foco central desta campanha, baseada na ideologia panamericanista.

Neste ponto discordamos dos autores, tendo em vista o que observamos na área da música. Durante o desenrolar da pesquisa localizamos fontes primárias em arquivos norte-americanos, que comprovam que a "Política da Boa Vizinhança" executada na área cultural exigiu uma organização mais complexa e global, centralizada nos setores diplomáticos do Departamento de Estado em conexão com as chancelarias sediadas nos países-alvo, e ainda envolvendo esforços de diversos setores governamentais, incluindo-se o OCIAA e a Pan American Union, e finalmente expandindo-se para diferentes segmentos culturais da própria sociedade norte-americana. Discutiremos a forma como o projeto foi articulado no capítulo 3.

Pinheiro destacou que o processo de intercâmbio de intelectuais seguiu a regra geral de relações assimétricas, impostas pelo 'sistema de poder" entre o centro hegemônico e aliados subordinados, isto é, os que chegavam ao Brasil traziam o propósito de divulgar o "modelo da sociedade norte-americana" e ao mesmo tempo conhecer a cultura brasileira para divulgá-la em seu país. Os que visitavam os Estados Unidos o faziam, na maioria, para instruir-se profissionalmente. A autora ressalva que a área artística foi uma exceção, citando como exemplo, o intercâmbio de músicos brasileiros , cuja única forma viável era a troca direta. Assim, o Ministério das Relações Exteriores intervinha como um canal para resolver questões burocráticas.²¹ Aqui também discordamos, pois, os convidados dependiam da aceitação do Departamento de Estado e da Divisão de Música da PAU e os projetos passavam por

²¹Ib., p.15

inúmeros setores do governo, antes de receber alocação de recursos. Localizamos jovens músicos ou mesmo profissionais, viajando em busca de aperfeiçoamento em suas especialidades - os mais proeminentes, o musicólogo Luis Heitor, o maestro Eleazar de Carvalho, o compositor Edino Krieger, estes brasileiros e o compositor argentino Alberto Ginastera. Em pelo menos um caso, foi possível observar dificuldades decorrentes dos mecanismos de censura norte-americana: o compositor Cláudio Santoro, em 1949, teve sua bolsa rejeitada nos Estados Unidos por suas ligações com o partido comunista. No capítulo 4 apresentaremos nossa interpretação sobre a dinâmica do intercâmbio, envolvendo os artistas dos dois países. Os casos mais emblemáticos de músicos brasileiros convidados, dada a possibilidade de suas imagens serem trabalhadas como "símbolos da civilização americana", foram, sem dúvida, Carmem Miranda e Villa-Lobos. Sobre a primeira, em face das fontes consultadas, não temos condições de realizar uma análise neste momento. Tendo em vista que a atuação da artista fez-se no âmbito da indústria cinematográfica, levantamos a hipótese de que se houve um planejamento dos setores governamentais, possivelmente a documentação relacionada a este caso estará classificada nos materiais ligados ao cinema. Preliminarmente, observamos que o Departamento de Estado interviu mais diretamente nas iniciativas que dependessem de apoio oficial, isto é, no âmbito da educação musical, da musicologia e da música de concerto. Aquelas referentes à mídia, em geral, foram fomentadas de acordo com os interesses de mercado. Villa-Lobos iniciou seus contatos pessoais com os Estados Unidos, na última fase de sua carreira artística. Datam daquela época suas experiências musicais ligadas à industria cultural - o cinema e os musicais da Broadway - consideradas incomuns na produção de um compositor erudito brasileiro. No capítulo 5, pretendemos examinar um dos produtos dessa experiência, a comédia musical *Magdalena*, de autoria de Heitor Villa-Lobos, tendo como pano de fundo os encaminhamentos da ideologia panamericanista. Trataremos a peça, encomendada e encenada em teatros dos Estados Unidos, em 1948, como um paradigma dos impasses surgidos a partir da aproximação de sociedades que se propunham a formar uma grande "comunidade americana", mas pouco se conheciam.

**

Esta pesquisa baseou-se principalmente em fontes primárias levantadas em arquivos brasileiros e norte-americanos. As fontes secundárias foram selecionadas a partir da consulta a coleções de periódicos especializados, como a Revista Brasileira de Música, Inter-American Music Bulletin, Boletín Interamericano de Música, Boletín Latinoamericano de Música, Modern Music, Yearbook for Inter-American Musical Research, The Music Review e Music Educators Journal, entre outras relacionadas na bibliografia.

Partimos do principio de que fontes de arquivo não se caracterizam pela "neutralidade" e que qualquer documento requer uma reflexão crítica do pesquisador. Qualquer coleção de arquivo passa por crivos ideológicos que envolvem tanto uma seleção e decisão por parte de quem organiza o acervo, como pela própria estrutura interna do documento, dependendo de quem o produziu e para quem ele foi endereçado. A questão se acentua quando nos deparamos com relatórios não assinados ou datados, encontráveis em arquivos de entidades oficiais. Assim, as reflexões sobre o objeto de estudo foram cotejadas com outras fontes secundárias como teses, trabalhos monográficos e biografias, com alguma forma de ligação com a temática. Alguns livros de referência sobre a história da música na América Latina,

catálogos de obras de compositores e bibliografias, como o *Handbook of Latin American Studies* também foram consultados.

7

Entre os acervos nacionais mais representativos citamos o CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, o Arquivo Histórico do Palácio Itamaraty e o Museu Villa-Lobos, todos situados no Rio de Janeiro. Em São Paulo, consultamos o acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (correspondência, recortes de jornais, produção intelectual).

Nos Estados Unidos, a instituição que forneceu maior número de fontes foi a Library of Congress, em Washington, D.C, especialmente no que se refere às seguintes coleções: *Aaron Copland Collection*, *Seeger Collection*, *Department of State Collection*, *Robert Wright & George Forrest Collection*. Foram também consultados materiais referentes ao Departamento de Estado e ao OCIAA, no National Archives II e na Columbus Memorial Library da OEA, na mesma cidade. Complementarmente, na New York Public Library, levantamos documentação referente ao compositor Villa-Lobos. O material será caracterizado a seguir, através de uma descrição sumária de seu conteúdo. Na bibliografia deste trabalho serão especificados outros arquivos e bibliotecas, que de certa forma contribuiram para formar o corpo documental e teórico desta pesquisa.

I- Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea da Fundação Getulio Vargas (CPDOC); Rio de Janeiro

1. Coleção de Documentos Avulsos (CDA). Consta de fontes textuais, visuais, sonoras e impressas, resultantes de doações eventuais e de prospecções desenvolvidas por pesquisadores do CPDOC e outros

profissionais, em diversas instituições internacionais. O volume *Relações Internacionais*, refere-se a documentos das seguintes agências: Departamento de Estado dos EUA; Foreign Office; Agências Militares dos EUA; Bibliotecas Presidenciais (F. D. Roosevelt, D. Eisenhower, H. Truman, J. F. Kennedy, L. Jonhson). Selecionamos as seguintes coleções:

1.1- Departamento de Estado (DE). Abrange 516 documentos relativos ao período 1930-1945, reunidos em cópias xerox adquiridas no National Archives dos EUA, através dos pesquisadores Mônica Hirst (1977) e Gerson Moura (janeiro de 1980). O material refere-se às relações Brasil-EUA, particularmente aos problemas de intercâmbio comercial e finanças; questões políticas e militares; relações interamericanas; documentos sobre as relações Brasil-Alemanha e fatos ligados à política interna brasileira: revolução de 30; Revolta Constitucionalista, a ANL e a insurreição de 1935, o Estado Novo e a queda de Vargas em 1945, materiais estes amplamente estudados pelos pesquisadores do CPDOC e outros. Examinamos os documentos referentes às séries:1- Relação Política entre Estados americanos (o4 doc., 533 fls); 2-Relações Políticas entre Brasil e Estados Unidos (01 doc., 325 fls.); 3-Assuntos Internos de Estados: Assuntos pan-americanos (02 doc., 63 fls).

Este material de natureza variável, envolvendo relatórios, memorandos, cartas e informes confidenciais entre agências governamentais norte-americanas, revelou-se importante como ponto de partida para o conhecimento das fontes primárias que serviram de base ao estudo. Os documentos analisam a situação política brasileira e o perfil do governo Vargas durante a guerra. Alguns relatórios tratam da área cultural, principalmente direcionados para o cinema, ressaltando sua potencial eficácia no "serviço da causa comum do Hemisfério" e o engajamento da indústria cinematográfica no

projeto. Relatórios confidenciais analisam a propaganda exercida no Brasil por outros países, como Itália, Alemanha e Japão e analisam-se questões referentes à censura desenvolvida pelo governo brasileiro.

1.2- Coleção Biblioteca Franklin Roosevelt (BFR)

Examinamos quatro pastas da coleção e destacamos um relato de 79 fls., de 1939, na pasta BFR 39.00.00 preparado possivelmente pela embaixada americana no Brasil, não datado, onde delineia-se uma interpretação do panorama político brasileiro, tendo em vista os preparativos para a próxima visita aos EUA do Ministro do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, Oswaldo Aranha. Neste, são analisados aspectos comportamentais característicos das sociedades brasileiras e latinoamericanas, em geral, como "a instituição do personalismo", a concentração de riqueza e poder, a situação política geral e a influência da propaganda e de pressões ideológicas entre os brasileiros, identificando autoridades simpatizantes aos países do Eixo. Examina as possibilidades de desenvolvimento de um programa de "cooperação interamericana" e aponta "fatores perturbadores" para a "tradicional cordialidade entre Brasil e Estados Unidos". No âmbito cultural, o texto discorda da opinião de "pan-americanistas profissionais" que consideram o cinema norte-americano como a única forma de propaganda capaz de atingir segmentos letrados como iletrados da América Latina. O relato aponta para uma dupla tendência interna de "abrasileiramento" e de "americanização" da sociedade brasileira, à medida que o país afasta-se de valores europeus e assume tanto sua cultura como conscientiza-se da existência de uma "civilização americana". Baseando-se nestas observações, propõe uma uma política de propaganda apoiada em dois princípios: um programa de "longa duração" qua adapte as ambições norte-americanas às tendências dos países latinoamericanos e outra mais imediatista, visando uma contra-ação às investidas dos países totalitários. Por isso conclue pela defesa de um programa cultural nos moldes dos que vinham sendo implementados pelos países totalitários.

1.3- Coleção IAA [Inter-American Affairs]: abrange 1374 fls., tendo todos os documentos sido examinados. Selecionamos as pastas: 39.07.15; 40.01.15; 42.04.15; 41.06.21. Este material revelou-se mais informativo, tendo em vista a existência de documentos referentes a questões culturais (diferentes tipos de correspondência como cartas, memorandos, telegramas, esboços de planos de atividade da Agência). Entre os assuntos destacam-se: questões políticas referentes à guerra (posição dos EUA, para promover a união pan-americana; defesa do Hemisfério e comunicação entre países; proposta de um plano para desenvolver relações econômicas no pós-guerra (1944); memorandos relativos a um programa de informação, com representantes dos maiores países do Continente, que deveriam ser ligados à imprensa, rádio, cinema, teatro etc.; discussão sobre a possibilidade do trabalho de informação passar a ser controlado pelo Departamento de Estado, pois na época três agências controlavam a política externa: CIAA, Departamento de Estado e OWI (IAA 39.07.15). No Office of Inter-American Affairs (OCIAA/CIAA), o diretor Nelson Rockefeller, orientava a política de informação de sua agência . memorando de 24 jun. 1944, n. 37 da mesma pasta, refere-se aos planos de criação de um Comitê de Informação de Pós-Guerra, cujas diretrizes estavam sendo submetidas ao próprio Rockfeller e ao Secretário de Estado Cordell Hull e outras autoridades, fazendo parte da iniciativa de criação de uma agência permanente do governo, para cooperar com a mídia, com ação limitada às áreas não atrativas à indústria privada (filmes de 16 mm por exemplo). Em memorando de 26 set. 1944, a Divisão Brasileira do Programa de Informação, após três anos em operação, solicitava maior autonomia administrativa, dada a "absoluta necessidade" de incorporar "aspectos psicológicos (ou culturais)" às áreas econômicas e políticas da política externa.

Quanto a projetos diretamente direcionados à área cultural, predominam documentos relativos a atividades cinematográficas a serem desenvolvidas sob a responsabilidade da Motion Picture Division, do OCIAA. O cinema é considerado como meio de desenvolvimento das relações culturais e comerciais entre os países sul-americanos e os EUA. Em meio aos relatórios, aparecem documentos referentes à preparação da visita de Orson Welles e Walt Disney ao Brasil e relatórios posteriores narrando o sucesso do empreendimento.²²

De maneira muito esparsa, aparecem referências à área musical. É o caso, por exemplo, de uma série de filmes a serem produzidos por Walt Disney ("a serie of twelve one-reel subjects on Latin American countries"). Programados para serem produzidos na Argentina, sugere-se que a parte musical seja entregue a significativos compositores como Villa-Lobos (Brasil) e Carlos Chávez (México) (IAA 41.08.31 n.1).

A pasta IAA 00.00.00 (229:80), na forma de um resumo de operações, trata das origens e objetivos do OCIAA (não datado). Criado em 1940, como uma agência emergencial de guerra, para intensificar as relações entre os países do Hemisfério Ocidental o OCIAA desenvolveu um programa de informação e propaganda pro-estados Unidos através do reforço da idéia "solidariedade hemisférica", em colaboração com o Departamento de Estado e outras agências. O OCIAA recebeu a incumbência de formular programas

²²Este material foi analisado por Letícia Pinheiro, As relações culturais Brasil-Estados Unidos, 1940-60, CPDOC, 1985.

nas áreas de rádio, imprensa, cinema, ciência e educação com a finalidade de implementar objetivos militares, econômicos e políticos dos EUA.

Em resumo, a documentação referente ao OCIAA revela intensa atividade na área intelectual, principalmente ao que se refere ao cinema (filmes educativos, longa-metragem, documentários, patrocínio de viagens etc.) e sistema de radiodifusão, como "meios de promover a unificação do Hemisfério, no seu esforço comum de vencer a guerra", mas as referências musicais ainda são escassas e incompletas. No entanto, a consulta a esta coleção possibilitou a elaboração de um campo de observação, no sentido de identificar pessoaschaves do programa e seus possíveis interlocutores. Na segunda fase da pesquisa, encontramos na Biblioteca do Congresso em Washington D.C. o material referente às iniciativas musicais programadas pelo governo americano.²³ Estas desenvolviam-se através de um Comitê de Música que prestava assessoria ao Coordenador do OCIAA e ao próprio Departamento de Estado, em estreita colaboração com a Divisão de Música da Pan American Union. Integrava o Comitê o compositor Aaron Copland, figura destacada entre os compositores norte-americanos contemporâneos, considerado por seus pares como líder na construção da música nacional americana e reconhecido internacionalmente como representante da arte moderna de seu país. Acrescente-se que Copland mantinha estreito relacionamento com os setores diplomáticos do Departamento de Estado. O Comitê de Música, foi dirigido por Carleton Sprague Smith, musicológo norte-americano, diretor da Divisão de Música da New York Public Library, e funcionário de Departamento de Estado. No Brasil, Smith exerceu a função de Adido Cultural do consulado em São Paulo e manteve inúmeros contatos com a comunidade musical do Rio

²³V. Copland Collection/ LC

de Janeiro. Estas personalidades exerceram papéis de "embaixadores" da música norte-americana no Brasil e em outros países latinoamericanos.

2. Coleção Gustavo Capanema (GC). Encontramos algumas dificuldades no manuseio desta coleção que está microfilmada, mas com inúmeros fotogramas não legíveis devido às condições precárias do material original. Acrescente-se que assuntos relacionados entre si frequentemente aparecem em rolos de filmes distintos. Deste acervo selecionamos a série referente ao Ministério de Educação e Cultura do Brasil (MES). Para o manuseio da coleção, fomos norteados pelo abrangente estudo que Schwartzman²⁴ realizou sobre a ação do Ministério, durante a gestão de Gustavo Capanema, no período entre 1934 e 1945. Considerando que Ministério foi um dos pilares da implantação do projeto político e ideológico do primeiro governo de Vargas, procuramos investigar como este setor governamental abordou a questão de cooperação artística (e musical) com os Estados Unidos. O ensino profissional mereceu atenção especial do MES no processo de encaminhamento do intercâmbio com os Estados Unidos. Esta ação ultrapassou a conjuntura da guerra, implementou-se nos subsequentes, possibilitando a criação de bolsas de estudo para Unidos, intercâmbio aperfeiçoamento Estados de nos diretores. administradores e professores do ensino profissional, além de remessas de aparelhagem para suprir carências de escolas brasileiras. Em 1945 o governo norte-americano criou a Interamerican Educational Foundation, órgão oficial destinado a coordenar estas iniciativas. Nesta questão de intercâmbio de estudantes e professores, o Ministério trabalhou em cooperação com o Itamaraty. O intercâmbio fazia-se prioritariamente entre estudantes brasileiros

²⁴Simon Schwartzman et alii, Tempos de Capanema, 1984

que iam para os Estados Unidos e professores norte-americanos vindo ao Brasil, para palestras e pesquisa sobre o sistema educacional brasileiro. A coleção demonstra que nos anos 30, houve uma grande demanda pela cooperação intelectual internacional, incluindo-se os países hispano-americanos (GC 34.10.13) e o Ministério foi um centro aglutinador, embora grande parte das ações tenham permanecido apenas em nível de intenções (ver cap. 2).

III- Library of Congress, Music Division, Washington, D.C.

Neste acervo localizamos grande parte das fontes primárias que servem de base à pesquisa, catalogadas como Special Collections e paralelamente ampliamos o material bibliográfico comparando partituras, coleções de revistas norte-americanas da época e recortes de jornais, com outras publicações mais recentes que apresentam estudos críticos ligados à temática, como teses, ensaios e artigos. Entre os documentos oficiais impressos, destacamos um relatório de viagem de observação à América Latina por Carleton Sprague Smith, relatório este que serviu de base para o encaminhamento das primeiras iniciativas de "boa vizinhanca" implementadas pelo governo na área da música.²⁵ Em um texto de 290 páginas e apêndices, o autor estabelece como objetivos renovar contatos com a comunidade musical latinoamericana e investigar as condições musicais gerais para um possível intercâmbio musical entre as Américas. Seguindo recomendações de diferentes setores do Departamento de Estado, Smith orientou o trabalho no sentido de identificar as principais coleções, arquivos musicais e conservatórios, verificar a demanda de pesquisa e condições de sua realização, identificar instituições especializadas na área, examinar métodos e programas de educação musical, contactar

²⁵Após esta viagem entre junho e outubro de 1940, Smith retornou inúmeras vezes à América Latina, na qualidade de músico (flautista) e Adido Cultural dos Estados Unidos

associações musicais interessadas no intercâmbio, entrevistar compositores e identificar "pessoas - chave" para o intercâmbio, verificar a disponibilidade e condições físicas de salas de concerto, empreender uma classificação da música folclórica, examinar as possibilidades de oferecimento de bolsas de estudo e apoio financeiro a estudantes, musicólogos e intérpretes norte-americanos interessados em viajar à América Latina. A visita incluiu Venezuela, Brasil, Uruguai, com breve parada no Paraguai, Argentina, Chile, Bolívia, Equador e Colômbia. O Brasil mereceu uma análise mais extensa no relatório.

Reconhecendo ser a tarefa muito ambiciosa, Smith concentrou-se em alguns pontos, como a eficácia da música na ação de propaganda e a complexidade do trabalho de aproximação entre culturas cujas populações ignoram suas próprias tradições. No Brasil, suas observações calcaram-se em observações pessoais e nas informações obtidas de personalidades como Gilberto Freyre (Pernambuco), Pedro Jatobá , diretor do Conservatório de Música na Bahia, o educador Anísio Teixeira, uma das figuras na América Latina que mais o impressionou. Do contacto com Mário de Andrade, em São Paulo, surgiu a possibilidade de se organizar uma pesquisa de campo conjunta com norte-americanos, ao nordeste do país, dedicada especialmente ao estudo das tradições religiosas da música afro-brasileira. No Rio de Janeiro, Smith encontrou-se com diversas personalidade musicais, mas o foco de sua atenção recaiu em Villa-Lobos, "uma das mais extraordinárias personalidades das Americas na atualidade". Smith teceu comentários sobre os métodos de educação musical de Villa-Lobos considerados "pessoais e heterodoxos" para os modelos norte-americanos. Em suas observações concentrou-se na "genialidade" do compositor e questionou o fato do artista não ser mais reconhecido nos Estados Unidos, tendo em vista que o governo brasileiro patrocinou várias gravações de suas obras. Smith conversou com os educadores Antônio de Sá Pereira e Ceição de Barros Barreto, uma das assistentes de Villa no trabalho de canto orfeônicao nas escolas. Os contatos de Smith no Rio de Janeiro expandiram-se dos meios da arte culta até à escola de samba da Mangueira, ciceroneado por Villa-Lobos. Na área erudita Smith referiu-se aos principais compositores Mignone, Guarnieri e Lorenzo Fernandez, priorizando os dois últimos para a implementação de um intercâmbio. Entre os musicólogos, suas preferências recairam em Mário de Andrade, Luis Heitor e Brazilio Itiberê, classificados como "simpatizantes" da causa americana. Seus contatos incluiram o grupo "Música Viva", "importante sociedade promotora de música moderna", sem aparentes "tendências fascistas", mas fez restrições a personalidade de seu lider, Koellreutter " nem sempre diplomático e com alguns dos traços pouco atrativos dos germânicos".

Nesta fase inicial Smith identificava "pessoas-chave" pró Estados Unidos que serviriam de apoio às visitas de artistas, educadores e musicólogos norte-americanos ao Brasil. No desenrolar dos contatos programados pelo governo americano foram preferencialmente estas personalidades, os convidados oficiais do Brasil no programa de visitas interamericanans. Durante o desenvolvimento da pesquisa voltaremos ao relatório, para analisar os conflitos e contradições deste processo.

1- Aaron Copland Collection (Copland Coll./LC): Nesta coleção encontramos os documentos mais valiosos para o desenvolvimento da pesquisa. Copland, considerado por historiadores da música como o representante máximo da música moderna norte-americana da primeira metade do séc. XX, foi um membro ativo do Comitê de Música, pelo

Departamento de Estado americano para organizar o programa de relações musicais entre as Américas. O comitê foi oficialmente instalado como um grupo de assessoramento ao Coordenador do Office of Inter-American Affairs, para as questões musicais, mas na prática também atendia às solicitações e orientações do Departamento de Estado que centralizava as decisões finais sobre as propostas. A Pan American Union fazia-se representar neste Comitê através do Diretor de Divisão de Música, Charles Seeger, mas qualquer proposta de projeto, tinha necessariamente que ser apreciada pelo Diretor Geral da Instituição. Os documentos que selecionamos na Coleção Copland incluem memorandos, correspondência confidencial entre as agências, atas das reuniões, relatórios de viagem, sendo dois deles preparados pelo próprio Copland após visitas de observação e contacto com as comunidades musicais na América Latina, nos anos de 1941 e 47, realizando concertos, recitais e palestras, na condição de "embaixador musical" dos Estados Unidos. O acervo referente à correspondência pessoal do compositor demonstra que este manteve longos contatos com músicos da América Latina (v. bibliografia) e este material servirá à reflexão sobre a atuação do compositor neste processo de intercâmbio. Acreditamos que Copland foi um pólo centralizador dos contatos informais entre os músicos da América, abrindo canais de informação que persistiram no período do pós-guerra, quando a América Latina perdeu seu potencial estratégico e, consequentemente o governo norte-americano desacelerou as iniciativas de propaganda cultural no Contintente. após o encerramento das atividades do OCIAA, Copland continuou seus contatos com o Departamento de Estado e manteve o status de elo de ligação entre os países americanos. Em determinados momentos, seu prestígio pessoal foi mais eficaz para o desenvolvimento da "política da boa vizinhança" do que inúmeros projetos que acabavam desfazendo-se nos entraves burocráticos do governo.²⁶

Os materiais desta coleção foram cotejados com a documentação selecionada no NATIONAL ARCHIVES II, referente às iniciativas do OCIAA e Departamento de Estado. Neste arquivo encontramos contratos de alguns projetos, como por exemplo o contrato entre a Biblioteca do Congresso e a Discoteca Municipal de São Paulo para duplicação do material sobre folclore, correspondências referentes a preparação de viagens de artistas latinoamericanos e um amplo dossiê sobre as atividades de Carleton Sprague Smith na América Latina.

2- Department of State Collection (DE/LC). Para exame deste material obtivemos uma permissão especial da Biblioteca, porque o mesmo não está classificado e catalogado, estando portanto indisponível para consultas. A coleção distribui-se por quatro caixas de partituras impressas e algumas manuscritas. Concluimos que o material refere-se basicamente à "canções de guerra" compostas com a função precípua de servir como material de propaganda a ser divulgado pelo *Department of War Information* dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra, através de transmissões radiofônicas ou apresentações ao vivo, por conjuntos musicais que excursionavam pelos campos de batalha. As canções seguem o estilo de música patriótica, geralmente ritmos de marcha, e os textos veiculam mensagens de exaltação aos valores democráticos, à liberdade e à luta comum contra o inimigo nazista. No conjunto há também exemplares para serem cantados nas escolas.

²⁶Nesta coleção de cartas observamos as estreitas ligações de amizade com Camargo Guarnieri (Brasil), Carlos Chávez (México) e Ginastera (Argentina) entre outros. Consideramos apócrifa a correspondência classificada na pasta Villa-Lobos (Box 265/8), constituida por um reduzido conjunto de cartas manuscritas, assinadas apenas por "Heitor". Verificamos que o conteúdo das mesmas e a caligrafia não correspondiam a autoria atribuida pelos bibliotecários do acervo.

Observamos que grande parte das partituras foi impressa por diversas editoras americanas, geralmente localizadas em Nova York. Na coleção encontramos alguns exemplares de músicas de compositores latinoamericanos, na sua maioria manuscritas, geralmente com ritmos populares latinoamericanos e com poesias de caráter sentimental. Em algumas, aparece anexado um formulário preparado pelo OWI e assinado pelo autor, permitindo a liberação de direitos autorais para uso do governo norte-americano. Não foi possível calcular o número exato de composições (em torno de 200), pois as caixas contêm vários exemplares de cada canção. Isto parece indicar a sobra de um material possivelmente muito amplo que circulou como propaganda de guerra.

3- Robert Wright & George Forrest Collection (W & F Coll./LC). Nesta coleção, igualmente não catalogada, encontram-se inúmeras partituras manuscritas de musicais dos compositores e letristas norte-americanos. Esperávamos encontrar os originais da adaptação que fizeram da obra "Magdalena", de Villa-Lobos, que resultou na criação de um musical típico do repertório das peças da Broadway, mas estes manuscritos não integram a coleção que foi doada à biblioteca pelos próprios autores.

Estendemos a busca à New York Public Library, de Nova York onde encontramos uma versão da peça para piano e vozes, na coleção de obras raras, na forma de uma edição artesanal, preparada por Magdalena Company, Los Angeles, s.d. Acreditamos tratar-se de uma edição da época em que a peça foi estreada (1948, em Los Angeles). A Biblioteca não permite cópias dos materiais raros, mas de posse de outras versões encontradas no Museu Villa-Lobos pudemos comparar os diferentes exemplares com aquele e estabelecer um fio condutor de anáise (v. capítulo 5) .27 Na mesma biblioteca encontramos

-

²⁷O material faz parte da Otto Kinkeldey Memorial Collection

os programas de concertos e recortes de jornais referentes às diversas estréias da peça nos Estados Unidos.

4- Charles Seeger Collection (Seeger Coll./LC). O material reúne uma larga coleção de caixas de documentos, contendo farto material biográfico e artístico sobre Seeger, incluindo artigos, conferências, entrevistas para o Programa de História Oral, partituras, recortes de jornais, textos de juventude quando escrevia artigos em um jornal comunista, sob o pseudônimo de Carl Sanders, informes de sua atuação no programa de música do WPA, entre outros. No período de 1941 a 1953 Seeger foi o Diretor da Divisão da Música da PAU, portanto inicialmente pensamos encontrar na coleção amplo material para a pesquisa. O fato é que são raras as informações sobre sua atuação naquele programa, com exceção de dois textos informativos preparados pela Instituição. Considerando que a coleção foi organizada e doada pelo próprio autor, concluimos que na escolha do material, Seeger assumiu uma posição crítica ao trabalho desenvolvido para o governo norteamericano durante a guerra. Nos manuscritos para o programa de História Oral da UCLA, em junho de 1970 Seeger anotou:

A idéia de que era possível integrar música e sociedade funcionou belamente durante os anos 30 e até os 50, quando compreendi que havia feito todo o possível para integrar a música à cultura e à sociedade. Inicialmente realizando música para o *Labor Movement* nos anos 30. Em seguida, dos anos 35 a 40, nas agências de emergência do governo dos Estados Unidos sob o comando da política do *New Deal* de Roosevelt e nos anos 40 e início dos 50, em nível internacional, na Pan American Union em conexão com a UNESCO... [tradução da autora]

Mais tarde, em 1977, retomando sua biografia em outro programa de história oral, recordou o imenso trabalho realizado com a *Music Educators National Conference*, selecionando, publicando e divulgando obras latinoamericanas nas escolas do país. Com a transformação da Pan American Union em Organization of American States, em 1948, o órgão assumiu uma estrutura burocrática. A burocratização progressiva, conjugada a conflitos com o Departamento de Estado o levaram a pedir demissão da função.²⁸

IV- Columbus Memorial Library, OAS, Washington, D.C.

Nos primeiros contatos com a Divisão de Música da OAS, verificamos que os arquivos da antiga PAU foram recolhidos para local ignorado, não estando pois disponíveis para consultas. As fontes de consulta foram principalmente a coleção de 118 volumes, de 1939-48 da publicação oficial da instituição, Bulletin of the Pan American Union, onde estão registradas as realizações musicais de intercâmbio com a América Latina durante a gestão de Charles Seeger e o intenso trabalho realizado por este na área de educação e folclore. Complementam a coleção uma coletânea de materiais mimeografados, referências a programas de concertos, conferências, homenagens a visitantes latinoamericanos entre outros. Em termos de fontes primárias, localizamos uma pasta contendo correspondência trocada entre Seeger e os compositores Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Alberto Ginastera. A correspondência com Villa-Lobos refere-se aos preparativos da primeira viagem do compositor ao país, em 1944, contendo cartas entre Seeger e o Departamento de Estado, empresários norte-americanos e consultas a instituições musicais.²⁹ Em 18/08/44 o compositor assinou um contrato com a Janssen Symphony de Los Angeles, mas as negociações continuavam com

²⁸Seeger coll./LC, box 37, Oral History Interview, ca. 22/04/77

²⁹As correspondências abrangem o período de 15/08/43 a 15/03/45.

outras orquestras, pois Villa desejava apresentar-se em Nova York, Chicago, Boston e Filadélfia.

O material de Camargo Guarnieri refere-se aos procedimentos adotados para a visita do compositor aos Estados Unidos, como artista convidado pela PAU, no período compreendido entre 04/11/42 e 31/03/43. A programação incluiu a execução de uma obra pela Orquestra sinfônica de Boston ("Abertura"), tendo o próprio compositor como regente, irradiações pela CBS e NBC, concerto organizado pela *League of composers*, no Museu de Arte Moderna de Nova York (07/03/43), artigo de Copland na *Modern Music*, periódico da *League of composers*, tecendo comentários elogiosos à sua obra e cerimônia de entrega do 1º prêmio ao concerto para violino ("Prêmio Samuel S. Fals") no concurso para compositores latinoamericanos, promovido no ano anterior pelo Conselho da Orquestra de Filadélfia. Cópias de algumas cartas encontram-se na seção de anexos.

CAPÍTULO 1

A música no ideário panamericanista dos anos 40

1.1 A "Política da Boa Vizinhança"

Em estudos prévios¹ constatamos que, a partir dos anos 30, a ideologia panamericanista circulou amplamente entre os países do chamado "Hemisfério Ocidental" em diversos níveis de discursos, sendo nitidamente observável no âmbito político, econômico e cultural, seja através da organização de conferências interamericanas, da elaboração de tratados de cooperação, ou da formação de inúmeras associações pan-americanas no campo intelectual e de intercâmbio de intelectuais e artistas, entre outras iniciativas. Em todas as propostas aparece, como denominador comum, a idéia de um hemisfério integrado, onde os países americanos estariam irmanados por um sistema de mútua cooperação, empenhados em proteger seus territórios contra a prática colonialista dos países europeus e, ao mesmo tempo, em promover o desenvolvimento econômico, em termos continentais.

Assim formulada, a idéia foi apresentada e discutida em 1933, na Conferência Interamericana de Montevidéu, quando o presidente Franklin Roosevelt lançou a proposta de uma "Política de Boa Vizinhança", pregando o esforço comum das nações americanas em favor da paz mundial proposta confirmada e ampliada na Conferência Extraordinária Americana de Buenos Aires, em 1936, e na Conferência Interamericana de Lima, em 1938, na emergência do conflito mundial. Portanto, o Presidente apelava à idéia de um

¹M. F. Tacuchian, "Interamericanismo musical", Revista Brasileira de Música, 1991, p.91-114.

continente unido em torno dos princípios democráticos de liberdade e respeito mútuo.

Desta forma, Roosevelt firmava o compromisso de uma estreita cooperação política e econômica com os povos da América Latina e sinalizava para uma reorientação de propósitos, na tradicional política externa dos Estados Unidos para a região, anteriormente marcada por práticas de intervenção militar causadoras de situações de tensão entre o país e seus vizinhos. O Presidente americano propunha-se a desenvolver uma estratégia de aproximação baseada em três princípios: não intervencionismo, retorno a de respeito mútuo e estabelecimento de panamericanismo de solidariedade e de paz.² Na Conferência de Lima, os Estados Unidos reiteraram a promessa de não intervenção, de maneira mais ampla, ao mesmo tempo que apelavam aos ideais de "democracia e liberdade" como forma de impedir um possível avanço imperialista de países europeus. O programa da Conferência, aprovado pelo Conselho Diretor da Pan American Union, desdobrava-se em 23 temáticas, distribuídas por comissões especiais, sendo uma delas relativa à "cooperação intelectual". Por decisão unânime das delegações, firmou-se a "Declaração de Lima" que sintetizava em cinco parágrafos, "a vontade dos povos livres do continente de orientar, num sentido de íntima cooperação, as suas atividades sempre solidárias, a sua fidelidade aos mais claros princípios de entendimento e colaboração, a adoção, enfim, de métodos pacíficos para a solução de eventuais conflitos".3

A questão musical foi tratada como "valioso meio de vinculação entre os povos", sendo objeto de duas Resoluções.⁴ Na primeira, solicitava-se que a

²Harold Molineu, U.S. policy toward Latin America: from regionalism to globalism, p.22-23.

³Brasil, Ministério das Relações Exteriores, *Relatório ano de 1938*, p. 17 e 229

⁴Ib., p.209

PAU examinasse a possibilidade de organização de um Centro de divulgação das obras dos compositores das Américas e de promoção de relações cooperativas entre instituições musicais e os artistas dos diferentes países. Na segunda, reconhecia-se o trabalho que nesse sentido, vinha sendo realizado pela própria PAU, como também pela Seção de Pesquisas Musicais do Instituto de Estudos Superiores do Uruguai, sob a direção do musicólogo Francisco Curt Lange, responsável pela edição do "excelente Boletín Latino Americano de Música, digno de mui especial atenção". 5 A menção às duas entidades, longe de ser uma expressão de cooperação, era sintomática do distanciamento cultural entre os países americanos de tradição ibérica e os Estados Unidos. Lange, músico alemão naturalizado uruguaio, desde os inícios dos anos 30 empreendera inúmeras viagens pelos países latinoamericanos, apresentando sua idéia de "americanismo musical", baseada no princípio de que os povos da América, irmanados por um processo histórico comum, eram portadores de uma cultura e arte independentes da Europa. Mas, sua pregação dirigia-se às comunidades ibero-americanas e não incluía os Estados Unidos. peregrinação, Lange apresentou idéias e projetos à comunidade musical do continente e desenvolveu um trabalho de pesquisa e documentação sem precedentes na América Latina. Em 1938, seus esforços já eram reconhecidos na região, a ponto de ser mencionado com distinção durante a Conferência de Lima. No ano seguinte, ao convidá-lo para a Conferência de Washington, o governo norte-americano reconhecia de certa forma, a autoridade do musicólogo na área.6

⁵Resolução aprovada em 24/12/38, cf. *Relatório ano 1938*, p. 209-210

⁶Para as idéias de "americanismo musical" pregadas por Lange, ver sua conferência publicada na *Revista Brasileira de Música*, v.2, n°2, jun.1935, p. 93-113; v. também comentários de Luis Heitor (editor), no mesmo periódico, v.2, n°3, set.1935, p. 230-32.

À primeira vista, ao lançar mão da cooperação intelectual e artística como suporte para a nova política, o governo norte-americano enfrentava uma grande contradição, pelo fato de que este direcionamento era historicamente contrário à política de não subvenção do Estado na área da produção intelectual e artística. Ao contrário dos países latinoamericanos, cujos governos subsidiavam as artes e a educação, através da instituição de Ministérios próprios, o governo norte-americano sempre resistira às reivindicações de criação de mecanismos de subsídio àqueles setores. Propostas de apoio financeiro às artes sempre foram acompanhadas de considerável debate, tendo em vista a questão do retorno real do investimento do dinheiro público. Mesmo em momentos de crise social, quaisquer reivindicações ao mecenato oficial geravam ampla discussão, como foi o caso dos programas emergenciais da administração Roosevelt, criados durante o período da política do New Deal, administrados pela agência Works Progress Administration (WPA), que após considerável debate e inúmeras críticas, foram extintos em 1943.7

1.2 A música no período do New Deal

Durante os anos da Depressão - ao contrário de situações anteriores, quando basicamente discutia-se o apoio oficial a atividades que promovessem o desenvolvimento artístico do país - dadas as difíceis condições econômicas, a questão do patrocínio estatal às iniciativas musicais voltou a tona, mas o debate situava-se em torno da assistência ao artista desempregado e não à arte em si. A crise das atividades musicais profissionais, provocada pelo

⁷Barbara L. Tischler, An American music; the search for an American identity, p. 127-156; ver também o documento confidencial: Department of State, Minutes of meeting, june 24 1943, "Summary reports of music activities 1940-43" (Appendix A), p.8

desemprego de inúmeros músicos, vinha se delineando desde o surgimento do cinema falado, em 1927, e sua crescente popularidade, e agravou-se em decorrência do desenvolvimento da indústria de gravação. A Depressão econômica intensificou esse quadro geral. Em 1929, de acordo com a *American Federation of Musicians*, cinco mil intérpretes perderam seus empregos.⁸

Os esforços iniciais de instituições privadas foram insuficientes para aliviar a situação precária de intérpretes e regentes. Entre 1931 e 1933, a American Federation of Musicians distribuiu 150 mil dólares em fundos de assistência direta aos seus membros e tentou viabilizar um sistema de taxação aos associados empregados, com a finalidade de auxiliar os desempregados, mas acabou por estabelecer rodízios de trabalho, onde cada participante cedia um dia de trabalho em cada sete, em favor de um colega desempregado. A par disso, programou concertos de levantamento de fundos para assistência financeira a seus associados. Na área governamental, entre 1933 e 35, criaram-se projetos nacionais e regionais, envolvendo a promoção de concertos gratuitos de banda, de orquestra e música de câmara, em escolas, hospitais, bibliotecas, estações de rádio ao mesmo tempo que promoviam-se a formação de corais comunitários. Mas esta ação sofreu críticas de alguns setores, notadamente daqueles que careciam de um estrutura musical préestabelecida.9

Em resposta ao quadro geral da crise econômica, em 1935, o Presidente Roosevelt criou a agência Works Progress Administration, alocando 4.8 bilhões de dólares destinados à criação de projetos que assegurassem o maior número

⁸Em 1933, entre os quinze mil membros da *Union*, na cidade de Nova York, doze mil estavam fora do mercado, devido aos efeitos combinados da transformação tecnológica e da depressão econômica do país. B. Tischler, op. cit., p.135

⁹Ib., 136-138

possível de empregos no país. Por ser uma agência governamental, o WPA estava impedido de competir com a indústria privada e de oferecer o salário mínimo, mas seu objetivo era retirar milhões de trabalhadores da condição assistencial.

As artes, dentro da estrutura do WPA, foram contempladas através do projeto designado Federal One ou Federal Project n.1, que subdividia-se em quatro áreas: artes plásticas, música, literatura e teatro, cada qual com seus respectivos diretores. Aqui, a preocupação básica não era artística, mas a de retirar 3,5 milhões de trabalhadores do serviço assistencial e encaminhá-los para serviços úteis à comunidade. 10 Apesar de ter como finalidade básica a ordem econômica, o Federal Music Project possibilitou a existência das mais variadas atividades, como composição de música moderna, concertos comunitários, coleção e preservação de música folclórica e erudita. 11 Um ano após a criação do WPA, duzentos e setenta diferentes projetos musicais encontravam-se em andamento, envolvendo treze mil profissionais da área atuando como intérpretes - música coral, sinfônica, banda ou câmara copistas, profissionais de rádio, especialistas em reparos de instrumentos musicais e bibliotecários. A área de maior concentração de atividades foi a de concertos, apesar da ênfase dada a projetos de levantamento e catalogação de música folclórica. 12

¹⁰ Entre estes, a preparação de cópias musicais para apresentação de peças em concertos e a preparação de manuscritos para a organização de acervos de partituras. O compositor Arthur Cohn liderou um dos projetos mais significativos nesta área relativo à cópia de músicas para a Fleischer Collection na Free Library of Philadelphia. Em 1929, o colecionador Edwin Fleischer, transferiu à Biblioteca seu acervo, no qual procurava organizar a maior coleção internacional de música orquestral. Entre os anos de 1937 e 1943, o WPA financiou a cópia de centenas de manuscritos de compositores americanos e latinoamericanos. Em 1941, as partituras latinoamericanas multiplicaram-se, pois Fleischer contratou o musicólogo Nicolas Slonimsky para encontrar novos materiais para a coleção, durante sua visita à América Latina. Atualmente, este acervo contém umas das maiores coleções de música latinoamericana orquestral. Notes, v. 52, n°3, mar. 1996, p. 775

¹¹B. Tischler, op. cit., p.139

¹²Ib., p.140

Registraram-se conflitos de interesse entre a chefia do programa e os sindicatos locais, pois enquanto a direção valorizava primordialmente a "competência profissional", os sindicatos pressionavam para obtenção de aumento de empregos, mesmo que alguns associados não correspondessem aos padrões requeridos pelo diretor. Apesar das inúmeras controvérsias com a classe musical, as relações do projeto de Música com a esfera governamental foram menos polêmicas do que as dos Projetos de Teatro e Literatura, cujas atividades políticas preocupavam setores conservadores do Congresso, tendo por isso enfrentado problemas de censura ou mesmo de interferência administrativa. 13 Os projetos do Federal One eram periodicamente questionados pelo Congresso, que anualmente discutia sobre as condições de funcionamento e sobre a conveniência do governo apoiar a arte, motivado pelo assistencialismo. A cada ano as verbas eram redimensionadas e frequentemente os projetos sofriam inúmeros cortes nos recursos financeiros alocados. Tischler considera que mesmo assim, o impacto na vida musical do país, decorrente do patrocínio governamental foi apreciável, propiciando um incentivo à criação contemporânea nativa e um aumento na quantidade de intérpretes de cidadania americana, em uma área anteriormente dominada por artistas europeus, principalmente no âmbito das orquestras sinfônicas. Tendo em vista esta reversão de tendência, alguns setores pressionaram o governo para assumir o patrocínio permanente das artes no país.14

¹³Ib., p. 139

¹⁴Em1938, músicos, escritores e outros categorias artísticas mobilizaram-se sem sucesso junto ao Congresso, para a criação de um *Bureau of Fine Arts.* Ib., p.155

Com a entrada dos Estados Unidos no conflito mundial, o *Federal Music Project*, embora sofrendo restrições orçamentárias, direcionou suas forças em favor dos esforços de guerra, ao lado das outras unidades do WPA, mobilizando seus integrantes na organização de apresentações em instalações militares, concertos-bônus, criação de obras patrióticas e outras atividades de apoio, até 1943, quando o governo decidiu encerrar o programa global do WPA.

1.3 O discurso panamericanista: a construção de um "sistema de poder"

Durante a guerra, a ênfase dada ao reforço e ampliação das funções das organizações panamericanas, tornou-se o instrumento principal da "Política da Boa Vizinhança". Desta forma, o governo norte-americano fortalecia as relações com o Hemisfério, sem abrir mão do poder de interferência exercido no passado, através de ações militares.¹⁵

Um dos desdobramentos da recente política foi a implementação de uma propaganda massiva em prol dos valores da cultura americana. Os setores de informação acompanhavam com preocupação a disseminação de idéias nazifascistas nas Américas, pois inúmeros relatórios citavam atividades anti-americanas no continente. Os países europeus - de ambos os lados do conflito - e o Japão, tradicionalmente utilizavam-se da música para veicular uma imagem favorável, sendo os alemães os mais ativos, ainda que na prática,

¹⁵Tulio H. Donghi, *The contemporary history of Latin America*, p.214 et seq.

segundo os relatórios, muitos planos não se completassem. 16 Os informes transmitidos ao governo identificavam clubes e sociedades, cinema, imprensa e rádio como meios de transmissão da propaganda inimiga. Em junho de 1940, o Presidente Roosevelt expressava ao Secretário de Estado Cordell Hull, sua preocupação sobre as relações econômicas com a América Latina e as ações que deveriam ser empreendidas, tendo em vista o recente relatório preparado por Nelson Rockfeller, um ativo participante no setor petrolífero na Venezuela. 17 Embora tratando primordialmente de questões econômicas, comerciais e administrativas, o documento recomendava a criação de amplo programa de relações culturais, científicas e educativas a ser desenvolvido concomitantemente com as outras iniciativas. No setor administrativo, o relatório defendia a necessidade de uma ação integrada entre os vários setores governamentais e aconselhava a formação de um comitê assessor de pessoas representativas da área privada para trabalhar lado a lado com os funcionários do governo. A proposta frisava a importância de se garantir a posição política e econômica do país no Hemisfério, independentemente dos resultados da guerra na Europa, mas para tal seria de fundamental importância iniciarem-se medidas que propiciassem a prosperidade econômica das Américas do Sul e Central, embora mantida num "contexto de cooperação e dependência econômica". 18 Paradoxalmente, no planejamento de uma política para atender emergencialmente às necessidades geradas pela guerra, delineava-se uma

¹⁶Council of National Defense, "Weekly Progress Report; United States firms with non american agents", jan./41, Copland Collection, 355/10, LC.

¹⁷R. W. Pirsein, *The Voice of America: a history of the international broadcasting activities of the United States Government, 1942-1962*, 1979, p.3; United States, *History of the Office of Inter-American Affairs*, 1947.

¹⁸R. W. Pirsein, op. cit., p.521-523; p. 3 et seq. O relatório de Rockfeller está republicado nos anexos desta obra

estratégia de longo prazo, com vistas à obtenção de uma posição hegemônica na região.

O Presidente Roosevelt, após estudos realizados por seu gabinete e diferentes Departamentos, assinou uma Ordem Executiva, criando o Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations Between the American Republics, sediado no Conselho de Defesa Nacional. A mesma Ordem nomeava Rockfeller como Coordenador e designava suas várias responsabilidades, sendo a última a de formular e executar um programa em cooperação com o Departamento de Estado, referente às áreas de arte, ciência, educação, rádio, imprensa e cinema, com o objetivo final de "garantir a defesa nacional e estreitar as ligações entre os países do Hemisfério Ocidental". 19

Os funcionários do Departamento de Estado justificaram a iniciativa norte-americana como conseqüência da intensificação da propaganda, dos países do Eixo no continente sul-americano, principalmente após o ataque a Pearl Harbor.²⁰ Historicamente, as ligações culturais da América Latina com a Europa favoreciam tal aproximação. Para alguns setores governamentais norte-americanos, portanto, a iniciativa de um programa de propaganda visava contrabalançar tal influência, contando para tal com alguns fatores favorecedores, tais como, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, principalmente o rádio, o cinema falado e a indústria de gravação e também a publicação de música e literatura musical, apoiada pelo aprimoramento da legislação de direitos autorais.

¹⁹Ib., p. 524 et seq. O OCIAA funcionou até 20 de maio de 1946 e durante esse período sofreu algumas reformulações e mudou de nome. A partir de 30 de julho de 1941 e até 23 de março de 1945 passou a ser designado como Office of Inter-American Affairs. Segundo Letícia Pinheiro in As relações culturais Brasil-Estados Unidos 1940/1946, Rockefeller permaneceu no cargo até sua extinção, mas a documentação que consultamos comprova o contrário.

²⁰Department of State, Minutes of meeting, 24/06/43,p.8, Copland Collection, 355/12, LC

Gerson Moura interpretou a ideología do panamericanismo relançada na emergência do conflito mundial, como contraposição à ideología nazi-fascista. Ao contrário desta, que apoiava-se na glorificação de uma raça ou nação²¹, o panamericanismo calcava-se na imagem de solidariedade entre as nações e de respeito à soberania nacional. Dentro desta perspectiva, os projetos culturais endereçados à América Latina, seriam de primordial importância, pois familiarizavam o Estado e a sociedade com pontos de vista, conhecimentos, valores e métodos da cultura norte-americana.²² No plano político, o panamericanismo favorecia o fortalecimento de uma nova potência e, sob esta ótica, a atuação norte-americana na América Latina foi amplamente bem sucedida. Por volta de 1942, o panamericanismo tornara-se o elemento principal na política externa da maioria dos governos latino-americanos.²³

Moura interpretou a ideologia do panamericanimo nos anos da guerra, como um mecanismo de implantação do "sistema de poder".²⁴ O mecanismo de "sistema de poder" instaura-se através de relações assimétricas entre o centro e aliados subordinados, que exigem algum tipo de legitimação que o apresente como um fato natural ou necessário à sua existência e cuja finalidade principal seja a de encobrir a percepção de dominação política. Para a implantação de tal mecanismo a ideologia política se apresenta como um "bem comum" a todos os envolvidos e não como um benefício unilateral

²¹Para análise das relações entre nazismo e música, v. A. Contier, "Tragédia, festa, guerra: os coreógrafos da modernidade conservadora", *Revista USP*, jun.-ago. 95, p. 20-41; do mesmo autor, "Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-50)", *Revista Música*, v.2, n°1, nov. 1991, p.5-36. Para análise das estratégias francesas de propaganda cultural, ver Hugo Suppo, "Intelectuais e artistas nas estratégias francesas de 'propaganda cultural' no Brasil (1940-1944)", *Revista de História*, n° 133, 2° sem. 1995, p. 75-88

²²Gerson Moura, O aliado fiel, p.70.

²³Ib., p.71

²⁴Recorrendo ao conceito gramsciano de hegemonia, Moura define "sistema de poder" como "constelação de estados na qual um centro (a grande potência) tem capacidade de atuar autonomamente como estado soberano e, ao mesmo tempo, exercer em graus variados influência marcante sobre outros estados do sistema". G. Moura, *O aliado fiel*, p. 308

dado à grande potência. Ela traduz os aspectos contraditórios em "termos de consenso", disseminando valores e perspectivas geradas pelo sistema.²⁵

De acordo com Gerson Moura, os objetivos norte-americanos ultrapassavam a intenção de eliminar a influência do Eixo no Brasil (e consequentemente na América Latina) e ampliavam-se para a determinação de estabelecer sua própria área de influência na economia, na organização militar, nos meios de comunicação social e na política externa brasileira, substituindo o poder das potências européias em declínio. O autor assinalou que o estabelecimento de tal sistema de relações desenvolveu-se através de operações complexas, implicando em alianças conseguidas através de negociações bilaterais e multilaterais. Aos aliados subordinados interessava a participação no "sistema interamericano" por suas próprias razões de segurança e o ajustamento articulava-se por meio de conferências panamericanas, expressando-se através de resoluções, tratados e a criação de mecanismos de consulta.

Examinando o Brasil como um país-alvo desta política, interessa-nos compreender como o programa cultural panamericanista propagou-se no país, qual a sua recepção, quais foram seus interlocutores nos segmentos oficiais ou na sociedade civil e paralelamente quais setores apresentaram uma postura de oposição. Alguns aspectos observados por Moura em diferentes áreas culturais orientaram nossa análise do objeto de estudo para a proposição de questões no campo da música. Primeiramente, o autor classificou como "cobertura de imprensa de mão dupla", a publicação de notícias (veiculação de opiniões favoráveis) sobre os Estados Unidos no Brasil e vice-versa. Tal prática foi largamente utilizada também em outros meios de comunicação,

²⁵Ib., p. 313 -15.

²⁶Ib., p. 309

como o rádio e o cinema, envolvendo a produção em Hollywood, de desenhos animados de Walt Disney, com personagens tipicamente latino-americanos. Nesta estratégia inseriu-se a censura de cenas consideradas "inconvenientes" que ridicularizassem instituições americanas ou ofendessem a sensibilidade dos latino-americanos e complementarmente, estimulou-se a produção de filmes adequados às platéias daqueles países. No campo da ciência e educação, empreendeu-se através do *Office of Inter-American Affairs* (OCIAA), uma ampla distribuição de livros sobre a cultura norte-americana, patrocínio de viagens de especialistas americanos ao Brasil e inversamente, de brasileiros eminentes aos Estados Unidos.²⁷ As "missões de boa vontade" invadiram literalmente o Brasil a partir de 1941, aglutinando tanto instituições-universidades, jornais, estações de rádio, fundações culturais e científicas, editoras, empresas - como jornalistas, artistas, diretores de cinema, escritores, professores, cientistas, oficiais militares, diplomatas e empresários.²⁸

Moura identificou em tais iniciativas uma assimetria de relações, estabelecida através desse intercâmbio de experiências, a que chamou de "estratégia de mão única", já que em geral, os brasileiros viajavam para os Estados Unidos, ou como observadores da vida norte-americana, ou na condição de estudantes, e em contrapartida os que vinham ao Brasil eram especialistas para ensinar métodos e técnicas norte-americanas. Estabeleceuse paradoxalmente um jogo onde uma prática de "mão dupla" encobria uma política de "mão única".

__

²⁷Ib., p.68 et seq.

²⁸Ib., p.70. O autor baseia-se no arquivo Osvaldo Aranha, CPDOC/RJ e em documentos do OCIAA recolhidos no National Archives e em outros acervos dos Estados Unidos, cujas cópias foram trazidas por ele e por Mônica Hirst e atualmente encontram-se incorporados ao acervo CPDOC/FGV.

1.4 O papel da música na "Política da Boa Vizinhança"

Já vimos que a questão cultural foi considerada como um dos pontos estratégicos da política de solidariedade hemisférica, naqueles anos que antecederam à Segunda Guerra Mundial. A cooperação intelectual, de um modo geral, desenvolveu-se sob diferentes enfoques, abrangendo a criação de serviços de radiodifusão de divulgação cultural, intercâmbio de bibliotecas, artistas e professores, fomento de comissões nacionais de Cooperação Intelectual em diferentes países, com treze comissões já instaladas por ocasião da Conferência para a Paz, em Buenos Aires (1936).²⁹

Em decorrência da nova orientação política e para atender à demanda da área cultural, o Departamento de Estado americano criou em 1938 a Divisão de Relações Culturais, com o objetivo de prestar assistência às instituições privadas norte-americanas, interessadas em estabelecer relações internacionais, privilegiando os países da América Latina. No ano seguinte, a Divisão incumbiu-se da organização da "Conferência sobre Relações Interamericanas no Campo da Música", em Washington D.C., tendo como patrocinador o próprio governo dos Estados Unidos. Durante o encontro lançou-se um programa de mútua colaboração, para a divulgação da música dos povos do Hemisfério.

A esta convocação, cuja proposta explicitava uma abrangência de iniciativas continentais, compareceram preferencialmente personalidades ligadas a instituições culturais norte-americanas e paradoxalmente, um único representante da América Latina, Francisco Curt Lange, Diretor do Instituto Interamericano de Musicologia, do Uruguai. Durante dois dias discutiram-se

²⁹Brasil, MRE, Relatório ano 1936, v.1, p.15

³⁰Department of State, Conference on inter-american relations in the field of music; digest of proceedings, 1940, p. 4

questões ligadas a: 1- recursos para o intercâmbio musical entre as Américas; 2- agências de divulgação musical: radiodifusão, cinema, gravadoras musicais etc.; 3- métodos de disseminação: bibliotecas de música, bibliografias e listas musicais, edições musicais, problemas de *copyright*; 4- oportunidades de intercâmbio continental entre professores, artistas e estudantes.

O encaminhamento das propostas apresentadas durante o conclave revela o interesse do governo norte-americano pela cultura da América Latina (e ao mesmo tempo deixa claro um grande desconhecimento), e um compromisso de envolvimento direto do governo federal no processo, chamando a si a tarefa de estimular o intercâmbio entre os países americanos. O tom geral dos discursos refere-se à transferência de interesse cultural, antes centrado na Europa e agora declaradamente voltado para os países do sul. O chefe da Divisão de Relações Culturais atribuiu tal transformação ao desenvolvimento dos meios de comunicação e o Secretário Assistente de Estado definiu o projeto como "um sistema cooperativo", gerado a partir das idéias de Simon Bolivar, em busca de uma civilização comum. Representantes da área cinematográfica norte-americana, examinando outra questão do problema, declararam que os produtores de filmes, impedidos pela guerra de ter acesso aos mercados europeus, interessavam-se em cooperar para a constituição de um mercado no continente sul-americano³¹.

A tônica das discussões girava em torno da idéia de "cooperação" e "integração" dos povos americanos, da necessidade de deslocamento do movimento cultural para o sentido norte-sul, ao invés do tradicional movimento do leste (Europa) para o oeste (EUA) e, por outro lado, reconhecia-se o imenso desconhecimento entre os países do Hemisfério Ocidental. Ao final dos

³¹Ib., p.4-15

debates, firmou-se o compromisso de organização de uma instituição encarregada de manter abertos os canais de comunicação entre os diferentes países. A proposta de aproveitar o recém-fundado Instituto Interamericano de Musicologia de Montevidéu, defendida nos debates pelo musicólogo Francisco Curt Lange, criador e diretor da entidade, encontrou sérias resistências por parte dos delegados norte-americanos. Posteriormente, em 1941, foi criada uma Divisão de Música, dentro da Pan American Union (PAU), encarregada de coordenar as atividades musicais interamericanas. Chefiava a Divisão, o musicólogo norte-americano Charles Seeger (um dos participantes da Conferência de 1939), que exerceu o cargo no período 1941-1953. Em outubro de 1941, Seeger iniciou seus contatos oficiais com o governo brasileiro, através do Ministério de Relações Exteriores (MRE), afirmando o compromisso da Divisão de Música da PAU "de trabalhar em prol do estímulo à produção musical dos países da comunidade americana".32

As iniciativas panamericanas da administração Roosevelt na área de música não se limitaram à simples nomeação de um ex-funcionário e diretor de projeto do WPA para a direção dos trabalhos na PAU. Como órgão internacional, esta instituição fugia ao controle total dos Estados Unidos,

³²Carta de 31/10/41, Representação Estrangeira, Correspondência recebida da PAU, Arquivo Palácio Itamaraty. O texto informa que a Divisão deverá funcionar como um centro de informação sobre música, compositores e atividades musicais em geral, com uma biblioteca especializada sobre temas de música latinoamericana, discoteca e arquivo de partituras impressas. Para tal, o musicólogo solicitava o envio de publicações ou qualquer outro material relacionado com a música do Brasil. Antes daquela data, porém, já circulava nos Estados Unidos um folheto de Mário de Andrade intitulado "A música e a canção popular no Brasil", de 1936, produzido por encomenda da Divisão de Cooperação Intelectual do MRE, para divulgação em diversos países. O mesmo folheto, traduzido para o inglês, foi incluído no relatório geral da conferência de Washington. V. Department of State, Report of the committee of the conference of inter-american relations in the field of music, 03/09/40, p. 98-110. Na década de 40, dois brasileiros assessoraram Seeger na Divisão de Música: o professor e musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo, entre agosto de 41 e janeiro de 42, organizando uma bibliografia musical brasileira e coleções de discos referentes ao Brasil e posteriormente entre 1947-50, a professora e bibliotecária Mercedes dos Reis Pequeno, que exerceu tarefas similares. V. Memos/Oficios, MRE, carta de Leo S. Rowe, Diretor Geral da PAU ao Ministro T. Graça Aranha, chefe da Divisão de Cooperação Intelectual, de 14 jan. 1941. Os dados referentes a Mercedes Pequeno foram fornecidos por ela mesma diretamente à autora.

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 norte-americano. E este se fez a partir do planejamento de ações integradas de diferentes agências governamentais, trabalhando em cooperação com a PAU, embora na prática os conflitos e contradições entre os diferentes setores fossem constantes. O centro das Departamento de Estado, pois decisões permaneceu no relações diplomáticas panamericanas envolviam internacionais. 0 Departamento controlava e exercia poder de veto sobre as propostas lançadas por outras agências. O outro braço do programa era o OCIAA, agência emergencial formada para responder aos desafios gerados pela situação de guerra, e apesar de voltado primordialmente para a formulação de um programa econômico estratégico para o Hemisfério, tinha nas atividades culturais uma base de sustentação para a reformulação das mentalidades. Com uma atuação secundária, outra agência emergencial o Office of War Information, encarregada de desenvolver uma programa de propaganda antinazista no exterior, prestava colaboração no fornecimento de materiais.33 Neste contexto, em que política cultural e propaganda mesclavam-se, o programa musical foi formulado com a finalidade de envolver a comunidade norte-americana na sua totalidade, abrangendo diferentes associações representativas de setores diversos, tais como o de educadores, musicólogos, artistas, orquestras, universidades, associações cívico-

³³Desde o início, as relações desta agência com o OCIAA na região, foram conflitantes, pois ambas atuavam na mesma área, a propaganda de guerra. A questão foi parcialmente resolvida quando o coordenador do OCIAA obteve o compromisso do Presidente de que o OWI atuaria apenas em regiões fora do Hemisfério, ficando o OCIAA encarregado das estratégias de propaganda para a América Latina. Portanto a participação do OWI limitou-se a operações de apoio às outras agências

comunitárias e mesmo esferas governamentais ligadas a cultura, como a Biblioteca do Congresso. Estas funcionavam como canais de comunicação com o objetivo de divulgar no país as culturas da América Latina.

As iniciativas na área musical, refletiram a orientação geral, e foram incluídas categoria das estratégias na da "querra psicológica". complementando as iniciativas da "guerra econômica".34 Como tal, a música estendeu-se a todos os segmentos da vida social norte-americana, veiculando mensagens de reforço aos ideais de "democracia" e "liberdade". Artistas profissionais e amadores engajaram-se nos esforços de guerra, cantando, tocando ou compondo e publicando obras cívicas e patrióticas, trabalhando diretamente no "front" ou realizando turnês de concertos no país ou no exterior, abrangendo desde as grandes orquestras até grupos comunitários amadores. No envolvimento da guerra assumiram também o papel de "bons vizinhos".

Ao final do conflito, com a desativação das agências emergenciais de propaganda, como o OCIAA e o OWI, o governo norte-americano transferiu para a União Panamericana a tarefa de manter a aproximação cultural com os países do Hemisfério, principalmente na área da música erudita, já que as manifestações da música popular encontraram seu espaço na indústria de entretenimento através de uma investida maciça.³⁵

No pós-guerra, com o avanço do comunismo internacional e a crescente disputa entre as potências emergentes, União Soviética e Estados Unidos, a idéia da unidade do Hemisfério foi novamente invocada, por ocasião da

³⁴v. *History of the Office*, p. 152

³⁵Nesta pesquisa não incluimos outras agências americanas que fomentaram o intercâmbio cultural entre as Américas, pelo fato de possuirem um perfil mais internacional, embora incluissem em suas diretrizes programas de bolsas de estudo para latinoamericanos. Este é o caso da Fullbright Program, aprovada como lei no Congresso norte-americano em 1946, com o objetivo de: "to enable the government of the United States to increase mutual understanding between the people of the United States and the people of other countries". v. Fulbright Program.

assinatura do Pacto do Rio, realizado no Rio de Janeiro em dois de setembro de 1947, em meio a divergências entre os Estados Unidos e o líder da Argentina, Juan Perón. Este foi o primeiro acordo relativo à segurança internacional proposto pelos Estados Unidos após a guerra.³⁶

Na nova realidade do pós-guerra, o realinhamento de forças no plano internacional possibilitou o fortalecimento da organização panamericana em bases mais sólidas e formais. A antiga Pan American Union deu lugar à Organização dos Estados Americanos (OEA), com a assinatura de sua Carta na Conferência de Bogotá, em abril de 1949. A nova organização, seguindo os moldes da Organização das Nações Unidas formalizava regras e desenvolvidos durante procedimentos os sessenta anos anteriores. solidificando o sistema interamericano. O princípios básicos eram: resolver litígios através de soluções pacíficas; assistência mútua em caso de agressão externa a qualquer dos países membros; respeito à "democracia representativa"; cooperação econômica e reconhecimento dos direitos humanos individuais independente de raça, nacionalidade credo ou sexo.37 Muitos desses princípios, na prática revelaram-se inviáveis em função de conflito de interesses dos países participantes.

Como bem observou Molineu, o fortalecimento da comunidade americana na forma como foi proposta pela carta da OEA, revelou-se na

³⁶Molineu, op. cit., p.25-26. Segundo o acordo, qualquer ataque contra um país americano seria considerado como um ataque ao bloco inteiro. Embora com menor interesse estratégico e menos polêmico que o Tratado do Atlântico Norte, assinado em 1949, o Pacto do Rio funcionou como um instrumento de legitimação, sempre que os Estados Unidos mobilizavam suas forças contra investidas do comunismo. O governo norte-americano levou dois anos para promover o encontro do Rio e neste, posicionou-se a favor de um acordo de defesa hemisférica que atendesse seus interesses na guerra-fria. Ver também Monica Hirst, *O processo de alinhamento nas relações Brasil-Estados Unidos, 1942-1945*, p.74 Aqui, Hirst diverge de Molineu a medida que considera que a partir de 1947 o continente americano era uma "zona totalmente inexpressiva estrategicamente", afastada das zonas contenciosas. Vista desta forma, a política externa na região tornou-se uma preocupação secundária para o Departamento de Estado e as relações hemisféricas passavam a ser geridas pelo "livre jogo dos interesses privados" no governo Truman e grande parte da administração de Eisenhower.(p.181)

³⁷Molineu, op. cit., p. 27

prática como um instrumento de legitimação de interesses nacionais separados, ora como fortalecimento apenas aparente da idéia de solidariedade hemisférica, ora reunindo os países latinoamericanos em bloco único para opor-se às pressões impostas pelos Estados Unidos. Na maior parte das vezes em que estas situações ocorreram, os Estados Unidos, pela sua posição hegemônica na região, reorientaram a organização para responder afirmativamente aos seus interesses políticos.³⁸ Moura destacou, que ao final da guerra e anos subsequentes, à medida que os Estados Unidos ampliaram sua esfera de interesses políticos para além das fronteiras da América Latina, buscando solidificar seu papel de potência mundial na nova ordem internacional, as "mensagens" do "sistema de poder" igualmente se ampliaram, como instrumentos de reforço ao papel de defensor da "civilização ocidental" contra o comunismo internacional. Consequentemente, a solidariedade hemisférica perdeu seu potencial ideológico estratégico.³⁹

No período do pós-guerra coube à OEA organizar e patrocinar as atividades musicais interamericanas, embora o Departamento de Estado americano tenha mantido operações paralelas de intercâmbio através de sua Divisão de Relações Culturais, como comprovam os documentos da coleção de Aaron Copland, atualmente depositados na Biblioteca do Congresso, em Washington⁴⁰. A OEA centralizou suas operações nas áreas de educação musical, com cursos de formação de professores através de um sistema de bolsas; estímulo à criação musical contemporânea - organizando concertos e convites a compositores latinoamericanos - e preservação e divulgação do

38Ib., id., p.28

³⁹Gerson Moura, op. cit., p. 316-317

⁴⁰Em 1947, o Departamento patrocinou uma segunda viagem de Copland à América Latina com finalidades artísticas e de observações, apoiou outras realizações do compositor e promoveu convites a jovens compositores latino-americanos.

patrimônio musical, incluindo-se a edição dos catálogos de obras *Compositores* de *América*, a publicação do *Boletin Interamericano de Música* (1957-1972),em espanhol e inglês e de partituras de diversos compositores contemporâneos do continente, além da alocação de recursos para projetos da área de musicologia⁴¹.

Em 1961, a idéia de solidariedade do "Hemisfério Ocidental" foi relançada no programa "Aliança para o Progresso", apresentado pelo presidente Kennedy à América Latina. A proposta apresentava como objetivos principais, a promoção do desenvolvimento econômico e da democracia política nos países do continente americano, como forma de afastar a ameaça comunista, recorrendo à idéia de uma história compartilhada de lutas contra o poder colonialista e pela construção da dignidade e liberdade humana.⁴² Ao lado de uma poderosa ajuda militar e econômica aos países da América Latina, o Congresso Nacional americano debateu inúmeros projetos de lei, visando o aprofundamento das relações interamericanas no campo das artes, a partir de uma acordo de intercâmbio educacional e cultural assinado em 1961. As propostas variavam desde a criação de concursos bienais de artes, semelhantes aos realizados na Europa, em coordenação com a OEA a programas de intercâmbio cultural e festivais interamericanos anuais de arte, música e teatro, gerenciados pelo Departamento de Estado. 43

Na nova ordem internacional, mudaram os antagonistas, mas a música novamente foi chamada a cumprir suas funções na mobilização de mentalidades nos recentes desdobramentos do conflito da guerra-fria. No mesmo ano do lançamento da "Aliança", os organizadores do II Festival

⁴¹Ver o relatório La OEA y la música, p. 3-120

⁴²Molineu, op. cit., p.28

⁴³OEA, Legislation for the arts, *Inter-American Music Bulletin*, p.3

Interamericano de Música de Washington prestaram homenagem à senhora Jacqueline Kennedy, escolhendo-a como Presidente Honorária do evento. Em resposta, a homenageada escreveu o seguinte texto publicado no programa do Festival:

O Segundo Festival Interamericano de Música será um evento notável na temporada anual da programação cultural do Hemisfério. A música aqui apresentada expressa o gênio criativo dos povos americanos, desde o Canadá, ao Norte, até a Argentina e Chile, ao sul. Washington sente-se privilegiada, nesta ocasião, em receber a música e músicos de toda a América. O Presidente e eu compartilhamos com inúmeros outros norte-americanos apreciadores da boa música, a esperança de que os compositores e intérpretes que contribuem para o sucesso do Festival, uma vez mais demonstrem o poder da música para superar barreiras impostas por questões ambientais ou pela língua, para estabelecer a união de idéias e sentimentos em um íntimo acordo"44

⁴⁴OEA, *II InterAmerican Music Festival*; programa, p.3. Tradução da autora.

CAPÍTULO 2

A política cultural do Estado Novo na área da música

2.1 A música na construção de um projeto de identidade nacional

Examinando-se o cenário brasileiro, a década de 30 constituiu-se em um momento de crise para a sociedade brasileira, pois o país vivenciava profundas mudanças, voltado para um processo de modernização articulado por um governo autoritário e enfrentando um quadro geral de tensões, provocado pela possibilidade de uma guerra de grandes proporções. Posteriormente, já em pleno conflito, o Brasil assumiu uma posição de aparente aproximação com os países do Eixo e finalmente, na década de 40, alinhou-se com os países aliados, com participação ativa nas operações de guerra. No âmbito das relações internas, o governo brasileiro procurava viabilizar seu projeto de nacionalização, utilizando entre os mecanismos mais eficientes, a educação e a cultura. A construção da identidade nacional era fundamental para enfrentar o problema da presença de núcleos de colonização estrangeira no país. A atuação do Ministério de Educação e Saúde (MES) foi de primordial importância, pois transcendia a simples função de reorganizar o sistema escolar e concentrava-se no objetivo de formação de mentalidades. Por isso, sua ação estendeu-se aos setores intelectuais e artísticos, dirigiu-se jovens - compromisso com os valores da nação - e às mulheres - confirmando o lugar destas na preservação das instituições básicas e, por fim, orientou a construção de uma ideologia centrada na nacionalidade. A implementação desta política não se deu em terreno vazio, mas articulou-se com outros segmentos do governo e da sociedade civil, tendo por isso que estabelecer uma estratégia de composição ou mesmo de enfrentamento, pelos muitos conflitos que o processo gerou.¹ Cabe aqui ressaltar que, neste sistema de interrelações, foi de significativa importância a aproximação do Ministério com os intelectuais modernistas, notadamente com Oswald de Andrade², Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Em diversos pontos, o ideário deste grupo intelectual aproximava-se das propostas de nacionalização da cultura, quando se tocava na questão referente à "busca das raízes mais populares e vitais do povo".³ Neste sistema de trocas, os intelectuais encontravam uma abertura de possibilidades de desenvolvimento de seu trabalho, no sentido de maior divulgação do conteúdo revolucionário de suas propostas.⁴

Assim considerada, a política cultural empreendida pelo Ministério estabelecia uma tênue divisão entre a ação cultural, eminentemente formativa

¹Cf. Simon Schwartzman, Tempos de Capanema, 1984, p.79

²De acordo com o documento GC 34.10.13 f; v-37, datado de 25/06/43, João Alberto Lins de Barros, Coordenador da Mobilização Econômica, indicou o escritor como representante, nos trabalhos de organização do Serviço Interamericano de Relações Culturais. Pelo menos em um projeto pudemos observar a participação do intelectual, possivelmente exercendo aquela função. Oswald preparou um documento, enviado ao Ministério de Relações Exteriores, em 28/06/43, propondo a fundação de uma Divisão da Universidade do Brasil, nos Estados Unidos, em acordo com uma das universidades americanas, Columbia ou Harvard, para intercâmbio permanente de professores, técnicos e alunos. A Divisão funcionaria como centro de irradiação cultural a outras repúblicas americanas e o Brasil participaria fornecendo material referente a diversas áreas de conhecimento, incluindo-se música brasileira. Em contrapartida, receberia através de bolsas de estudo, estágios e intercâmbio de professores, técnicos e alunos, os americanos interessados em assuntos brasileiros, incluindo-se os da área de música. O plano referia-se ainda à participação de técnicos especializados em assuntos escolares, de bibliotecários e museólogos para trabalhar em serviços de organização e difusão desses setores. A proposta transcendia questões educativas e artísticas e assumia um discurso de propaganda, à medida que assinalava a importância estratégica do rádio e do cinema na veiculação de informações sobre "os nossos esforços de guerra", em programas como "Horas Brasileiras", transmitido em ondas curtas, divulgando música, assuntos econômicos e notícias do "front". GC 34.10.13 f; v-38, CPDOC/FGV. O cargo de Ministro da Educação era exercido por um intelectual, Gustavo Capanema, tendo como chefe de gabinete o poeta Carlos Drummond de Andrade.

³Schwartzman, op. cit., p. 80 et seq.

⁴Imediatamente após a posse de Drummond, em 1934, Mário de Andrade receberia deste a incumbência de preparar um projeto de lei de proteção às artes no Brasil, que seria o embrião do serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, aprovado no Congresso como decreto-lei em dezembro de 1937. Em 1938, Mário, enfentando problemas administrativos e políticos na chefia da Divisão Cultural do Departamento de Cultura de São Paulo, recebeu o convite do Ministro Capanema, para assumir no Rio de Janeiro, o posto de diretor de um Departamento de Teatros no MES, mas recusou, preferindo um cargo no Instituto do Livro.

e educativa, e a mobilização político-social e de propaganda propriamente dita. A música, ao lado do cinema e do rádio, exerceu um papel central no esforco educativo e de mobilização das massas, prestando-se tanto à cultura como à propaganda. A atividade musical centrava-se no trabalho dirigido por Heitor Villa Lobos, figura dominante no campo da criação e da educação musical. Nesta última função, Villa-Lobos, como diretor do Serviço de Educação Musical e Artística do Rio de Janeiro, desenvolveu sua ação principalmente através do canto coral popular nas escolas oficiais (canto orfeônico), cujos objetivos mesclavam formação musical e civismo. No plano artístico, o compositor, durante o governo Vargas, ampliou consideravelmente sua carreira artística, transformando-se em "músico oficial" do país, tendo recebido inúmeros convites para representar o Brasil no exterior em diferentes ocasiões.⁵ Outro pólo de referência do ensino musical no Rio de Janeiro foi a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, dirigida pelo pedagogo Antônio de Sá Pereira. Em 1936, Villa e Sá Pereira participaram de um Congresso de Educação Musical na cidade de Praga, como representantes do governo brasileiro. Um pouco mais tarde, já na década de 40, ambos foram convidados oficiais do governo norte-americano, no programa de intercâmbio intelectual com a América Latina.

O projeto da criação de uma arte nacional envolveu vários segmentos da intelectualidade brasileira e os músicos em particular, buscando construir uma arte embasada no resgate das fontes populares (folclóricas). Nos anos 20, o projeto nacionalista enfrentou resistência dos setores mais conservadores que cultuavam a tradição romântica européia. As idéias nacionalistas na música

⁵A análise das relações entre o governo Vargas e Villa-Lobos tem sido objeto de análise de Arnaldo D. Contier. Ver: *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de Livre-docência em História. Universidade de São Paulo, 1988, 2v.

encontraram em Mário de Andrade seu mais forte defensor, exercendo através de inúmeros textos, conferências e críticas em jornais, um papel pedagógico na orientação dos jovens compositores, como Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri entre outros. Mário interpretava o nacionalismo como uma fase necessária, mas transitiva, para se atingir o ideal de criação de uma arte brasileira e considerava Villa-Lobos como a personalidade que mais se aproximava deste ideal .

Nos anos 30 e 40, os artistas-músicos encontraram no projeto cultural do governo brasileiro um espaço para divulgação de sua obras, através do patrocínio de concertos, publicação de partituras, reformulação do ensino musical, inserido na universidade e ao mesmo tempo nas escolas primárias. Paralelamente, os músicos encontraram possibilidades de divulgação internacional, como representantes da música brasileira no exterior, viajando inicialmente para a França e Alemanha e mesmo por países da América Latina. O espaço internacional ampliou-se consideravelmente, a partir da implantação da ideologia panamericanista apresentada pelo governo Roosevelt durante as conferências interamericanas, que antecederam a entrada dos países americanos na guerra mundial.6

⁶V. Arquivo Histórico do Palácio Itamaraty: Correspondência Geral: Ofícios, Washington, DC. (1931-59); Ofícios, Uruguai (1934-45); Ofícios, Pan American Union (1931-48); *Relatórios do Ministério das Relações Exteriores*, volumes 1935-1955; Coleção de Maços por assunto: Música (Brasil e países da América); Relações culturais e artísticas (Brasil e Países); Intercâmbio Intelectual entre Brasil e Países; Concertos Públicos (Brasil e países); Maestros e Compositores (Brasil e Países).

Esta documentação indica que a política cultural externa do governo brasileiro articulava-se através de ação integrada entre o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério de Educação e o Departamento de Política e Propaganda do Ministério da Justiça, embora não tenha sido possível identificar com clareza qual o papel realizado pelo MRE, se de organizador de iniciativas ou de elemento de intermediação entre os demais setores. No Ministério, as atividades de intercâmbio artístico eram atribuições do Serviço de Cooperação Intelectual.

2.1.1 As Missões Artísticas

Nos anos 30, a grande demanda de cooperação intelectual internacional, teve como epicentro a cidade de Paris, através do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual.⁷ No Brasil, o governo organizou em 1937, o Serviço de Cooperação Intelectual, ligado ao organismo internacional de Paris, provisoriamente instalado na Secretaria de Estado do Ministério de Relações Exteriores, subordinado ao diretor geral do arquivo, biblioteca e mapoteca, com inúmeras atribuições.⁸ Não foi possível esclarecer devidamente o alcance de atuação daquele setor, mas tudo indica que o governo brasileiro preocupava-se em articular uma estratégia de propaganda no exterior, de acordo com os interesses do momento.

Por outro lado, observamos que grande parte dos inúmeros convênios culturais assinados entre o Brasil e países sul-americanos foram intermediados pelo Ministério de Educação e Saúde, abrangendo propostas de intercâmbio de professores e alunos, permuta de publicações e estudos para a formação de convênios com os países da região amazônica, como parte dos preparativos para a Conferência dos Estados Amazônicos.⁹ Outros acordos assinados com diferentes países como Panamá, Venezuela, República Dominicana, Paraguai,

⁷GC 34.10.13 f; CPDOC.

⁸GC 34.10.13; CPDOC. Na conferência proferida em 23/04/36, o consul brasileiro Ildefonso Falcão expôs o interesse de países como Alemanha e Portugal pela cultura brasileira, o que acarretou a formação de um Instituto de Estudos Brasileiros, na cidade de Colônia. Vários intelectuais brasileiros foram convidados a falar sobre o Brasil. Enquanto isso, a imprensa inglesa (*Daily Telegraph*) divulgava o interesse do país pelo Brasil e na França realizava-se em fevereiro de 37 a Exposição Internacional de Paris sobre o tema "Expressão do Pensamento". Neste projeto, incluia-se uma proposta de Celso Kelly sobre música brasileira. A documentação do Serviço de Cooperação Intelectual encontra-se no Arquivo do Itamaraty.

⁹V. carta de Lourenço Filho, diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos ao Ministro Gustavo Capanema, 02/12/44) informando que entre os ítens propostos pelo Itamarati, três interessam ao MES: problemas sanitários, estímulo ao estudo e explorações científicas à Amazônia e a cooperação intelectual. Neste ítem o remetente esclarece que alguns convênios bilaterais foram realizados com a Bolívia em 1943, Venezuela, em 1944 e mais recentemente com o Peru GC 34.10.13; CPDOC

Uruguai, Argentina, México, Chile e Estados Unidos, decorriam de compromissos firmados na Conferência Interamericana de Consolidação da Paz, em Buenos Aires, em dezembro de 1936 e na convenção de Genebra, em 1938 (intercâmbio com países europeus e asiáticos). Se a maior parte dos entendimentos no entanto não saiu do papel, permanecendo apenas como intenções em nível retórico, reconhecemos que, pelo menos, houve um clima favorável imposto pelas condições histórico-sociais que possibilitou as tentativas de aproximação entre sociedades que até o momento mantinham-se culturalmente isoladas ou relacionavam-se esporadicamente apenas quando surgiam disputas territoriais.

Na efervescente movimentação que se seguiu, em busca do aprofundamento de contatos, destacamos, como exemplo, a visita da missão cultural uruguaia ao Brasil, em 1937, chefiada pelo Ministro Eduardo Haedo, titular da pasta da Educação daquele país. 10 Em seu discurso de saudação, o Ministro uruguaio dirigiu-se à Gustavo Capanema, declarando-o "não só como um Homem do Brasil, mas também da América" (p.2) e formulando um convite de visita ao Uruguai "como nova prova das relações culturais que mantêm nossos países e uma intensificação deste intercâmbio tão necessário e tão belo no qual estamos empenhados". Em sua fala, o Ministro reiterou um convite formulado a três professores e cinco estudantes, para anteriormente participação em um curso sul-americano de férias a ser realizado em Montevidéu. Neste, estava prevista a participação de representantes de todo o continente, tendo como proposta principal, a difusão de idéias e conhecimentos "capazes de criar um vínculo espiritual indestrutível" (p.3). O Ministro manifestou ainda a intenção de reunir no Uruguai os Ministros de Educação da

¹⁰V. "briefing" para o Jornal do Comercio, 16-17/08/37

América do Sul, para estabelecer planos de ação conjunta para o fortalecimento da cultura americana, visando um "ritmo comum", que permitisse, sem prejuízo das características individuais de cada país, adquirir uma unidade que possibilitasse alcançar um "prestígio universal". Ao mesmo tempo reconheceu que em termos de intercâmbio intelectual, tudo estava por fazer (p.4) e apresentou proposta de ação que incluía "difusão de livros, folhetos, quadros, esculturas", utilização de tarifas menores de correio e alfândega, fomento de intercâmbio de salões de pintura, escultura, companhias de teatro, sem mencionar no entanto, quaisquer iniciativas musicais.

Cabe uma reflexão sobre dois pontos desta proposta. Em seu discurso o Ministro uruguaio assumiu uma retórica que se aproximava da ideología panamericanista, de "cooperação continental", retomando propostas similares às que se preparavam dentro do governo norte-americano, mas os planos de "ação conjunta" estavam direcionados aos países da América do Sul. Ao mesmo tempo propunha como objetivo comum dos povos da América, o "combate sem trégua à infiltração comunista" e nesse ponto distanciava-se do discurso norteamericano, que na época enfatizava o combate à ideologia nazi-Na área de música, o momento coincidiu com as viagens pela América Latina do musicólogo Francisco Curt Lange, alemão de origem, e nacionalizado uruguaio, que patrocinado pelo governo deste país divulgava sua proposta de "americanismo musical", tendo como base, o destino comum dos países ibero-americanos e deixando de lado uma possível vinculação do 'sistema americano" com os Estados Unidos. As iniciativas de Lange tiveram inúmeras repercussões no campo da reflexão teórica na América Latina e especialmente no Brasil. 11

¹¹Entre suas pesquisas pioneiras destacam-se o levantamento de fontes musicais do século XVIII, em Minas Gerais e propostas de interpretação da música colonial mineira e a publicação do tomo VI, do

No encontro com o ministro uruguaio, Gustavo Capanema, mantendo o mesmo tom "americanista", referiu-se, em seu discurso, ao desconhecimento entre as nações americanas, acrescentando que as culturas nacionais ainda não haviam se aproximado de forma a promover um enriquecimento intelectual para o continente. O intercâmbio que se iniciava de forma sistemática na América do Sul, necessitava da criação de um órgão coordenador, de caráter internacional, que funcionasse como um centro de estudos sul-americanos. A este caberia a função de divulgação da produção intelectual de cada país, possibilitando a visita constante de missões culturais de forma mais racional. Em anotações à margem do manuscrito do discurso, lê-se: "acima de tudo, o que nos une é a identidade do ideal por que nos batemos". Apresentando como objetivo principal "a paz na América", propõe a valorização do homem americano, a que ele classifica de "um ser novo na humanidade"..."um soldado do espírito"..."um criador de valores permanentes"... Observamos que da mesma forma que o Ministro uruguaio, Capanema não menciona a participação dos Estados Unidos na construção do "sistema americano" e na luta pela paz.

A questão do significado e extensão das iniciativas brasileiras de cooperação intelectual internacional, portanto, foi objeto de reflexão no Ministério de Educação, no período Capanema. Algumas das premissas e propostas aparecem em documento não assinado ou datado, na forma aparente de um estudo preliminar da questão. O texto ressalta a condição de isolamento intelectual em que vive o Brasil. Como solução, propõe a

Boletin Latinoamericano de Música, inteiramente dedicado à vida musical brasileira. Ao lado disso, Lange publicou inúmeras partituras de compositores latinoamericanos em suplementos do mesmo Boletim. O Ministro Capanema através do MES patrocinou a publicação do volume dedicado ao Brasil e recomendou o musicólogo ao então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. Mário de Andrade, colaborador no projeto, foi responsável pelos entendimentos iniciais entre Lange e o Ministro. Em carta de 01/03/42 ao Ministro, declara: "O Boletin é hoje considerado universalmente, tem uma distribuição larguissima e já publicou estudos de interesse fundamental". Carta publicada in; Schwartzman, *Tempos de Capanema*, p. 376.

organização de ampla e intensa campanha de propaganda e cooperação intelectual com o estrangeiro, para articular melhor o país com o resto do mundo, afim de torná-lo mais conhecido e mais respeitado.

No mesmo documento acima referido lê-se em relação ao panorama da situação política: "Apesar daquele subtil sentimento de desprezo", os franceses nos concedem alguma atenção ("com olhos inquietos e curiosos"); alemães e norte-americanos o fazem com mais assiduidade e convicção. Apesar disso, o Brasil é um país desconhecido, habitado por um "povo bárbaro e remoto", ignorado, isolado e mal julgado em face dos centros mais civilizados do mundo. O Ministro das Relações Exteriores, em circular recentemente dirigida aos nossos representantes diplomáticos no estrangeiro, chamara atenção para o problema (palavras do Ministro na p.3 do documento). Para o autor do texto, o problema da cooperação intelectual "exige solução racional e imediata".

O documento ainda considera que para um país sem projeção econômica ponderável, como é o caso do Brasil, cooperação intelectual deve significar propaganda. Países mais velhos, mais poderosos e infinitamente melhor conhecidos no mundo inteiro (Itália, Rússia Alemanha, Portugal) atribuem primacial importância à sua propaganda no exterior, com verbas e aparelhagem moderna. É um exemplo a ser seguido por nós. Na Alemanha, de acordo com o texto, o Departamento de Difusão Cultural, anteriormente vinculado a *Wilhelmestrasse*, constitui agora uma Secretaria isolada e autônoma, com grande poder de trabalho e difusão. Sua ação no Brasil, manifesta-se através da subvenção anual de 61:410\$000 ao Instituto Teuto-Brasileiro de Alta Cultura, além de manter no Rio de Janeiro, a Pró-Arte (sociedade de propaganda artística, cultural e social), a "Akademie fuer Herztliche Fortbildung", com vários cursos gratuitos de alemão em todos os

bairros e uma pequena biblioteca alemã, na Pça. Floriano,7, com 147 volumes, sem contar revistas e jornais. Além disso, o "governo do Reich determinou um abatimento de 25% no preço dos livros e revistas alemães vendidos no Brasil". Seguem-se informações sobre idêntico serviço português.

O texto estende-se por mais vinte páginas, especificando a atuação dos quatro Institutos de Alta Cultura estabelecidos no Brasil (Franco, Teuto, Italo e Luso Brasileiro). Registra ainda a informação de que os recursos para a manutenção dessas entidades provém, em geral, de subvenções votadas pelos governos federal e estaduais do Brasil, dos governos dos respectivos países, de doações particulares, de contribuições de sócios e outras fontes não especificadas. No momento, o Instituto Teuto-Brasileiro conta com o auxílio financeiro apenas do governo alemão e o Franco-Brasileiro recebe uma subvenção anual de 50 contos. Os outros, vivem de pequenas subvenções. 12

Na área da música observamos que algumas iniciativas patrocinadas pelo governo brasileiro constituíam-se em "missões artísticas", revestidas, em geral, de um certo "oficialismo" em que os músicos viajavam na condição de "representantes" do Brasil no exterior, com a missão de divulgar a "nossa música". A situação prestava-se a ambigüidades, onde as delimitações entre arte e civismo muitas vezes não eram definidas. No exterior, as embaixadas e consulados brasileiros operavam como centros avançados do Ministério de Relações Exteriores, encaminhando solicitações dos países estrangeiros ou planejando ou estimulando iniciativas próprias, através de embaixadores ou cônsules.

¹²Ver GC 34.10.13 f 0861, CPDOC/FGV. Esta análise coincide com as opiniões expostas em Memorando da Embaixada Americana, 10/04/40 que examina os métodos de propaganda de países europeus e do Japão, no Brasil e defende a organização de um intercâmbio cultural, como reforço das relações políticas entre Brasil e Estados Unidos. DE 40.01.19 / CPDOC/FGV.

As missões mais destacadas na área musical foram empreendidas por Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez. Em 1938, este último representou o Brasil como Delegado Cultural dos festejos do IV centenário da fundação de Bogotá e representante da música brasileira no Festival Ibero-americano de Bogotá e como tal, responsável pela direção de dois concertos orquestrais. O Brasil foi especialmente agraciado no evento , tendo em vista que aos outros países participantes foram destinados um concerto ou apenas uma parte, como foi o caso dos Estados Unidos, que dividiu com Cuba a programação de uma récita e Venezuela, Argentina e Uruguai, que foram representados em um único evento. Os outros dois concertos do festival, foram dedicados ao Chile e a Colômbia respectivamente. Lorenzo realizou ainda conferência ilustrada sobre música popular (folclórica) brasileira. O evento amplamente divulgado na imprensa recebeu o seguinte comentário do articulista do jornal El Espectador: "pela primeira vez se reúnem los músicos de America y por primeira vez podemos escuchar los aires nacionales de los países hermanos".

O festival revelou-se um evento de perfil interamericano através da participação da associação norte-americana *New Music Association of California*, que promoveu um concurso para premiar as obras mais originais. O prêmio principal foi atribuido à obra *Batuque* de Lorenzo Fernandez.

A "missão artística" de Lorenzo estendeu-se por sete meses, com visitas ao Panamá, Cuba e Chile, realizando concertos e conferências (divulgação da música folclórica brasileira) e visitas de observação da vida musical na Argentina, Uruguai e Peru. No Chile, o decano dos compositores e diretor da

Faculdade de Belas Artes, Domingo Santa Cruz, declarou que pela primeira vez se ouvia no Chile, música brasileira sinfônica e folclórica.¹³

Em outubro de 1940, outra missão artística dirigiu-se à América Latina, desta vez ao Uruguai, comandada por Heitor Villa-Lobos e um grupo de intérpretes brasileiros. A programação incluía concertos sinfônicos, de câmara e três conferências ministradas pelo compositor: "A música a serviço da educação civico-social"; "O folclore como base da formação fisionômica da música artística interamericana" e "As vantagens do controle e da uniformidade do ensino cívico-musical". Embora desconhecendo o conteúdo das palestras, podemos depreender as mensagens implícitas nas palavras do artista, configurando aspectos de propaganda e civismo. 14 A viagem foi planejada pelo Embaixador do Brasil no Uruguai, Baptista Luzardo, a pedido do musicólogo Curt Lange que acabara de obter do governo uruguaio, a oficialização do Instituto Interamericano de Musicologia, centro de estudos musicais por ele fundado para ser o pólo de disseminação de sua idéias sobre "americanismo musical". Em seus contactos com o MRE, Luzardo reafirmou a importância da visita como "propaganda cultural brasileira". 15

A viagem de Villa-Lobos estendeu-se à Argentina, onde regeu um concerto de suas obras no Teatro Colón e os intérpretes da comitiva apresentaram-se em um recital de câmara, na recepção oferecida pela embaixada brasileira em Buenos Aires. No Teatro Nacional de Comédia, Villa

¹³MRE, lata 1139, maços 23125-23126. V. o relatório de Fernandez ao governo brasileiro, publicado como "Viagem de propaganda cultural da música brasileira através da América Latina", *Revista Brasileira de Música*, v. 6, 1939, p. 70-88.

¹⁴MRE, maços 23125-23126. O material referente a viagem inclui memorandos, recibo, recortes de jornais.

¹⁵MRE, lata 1120, maços 22121 a 22128. Neste material há uma cópia do decreto de oficialização do Instituto de Lange.

discursou sobre a música como fator cívico e educativo. Os jornais *La Prensa* e *La Nación*, de 01/11/40 prepararam críticas favoráveis.

Na década de 30, Alemanha e Brasil implementavam seus contatos musicais. Em maio de 1937, o MRE informava ao Ministro Gustavo Capanema que o maestro Francisco Mignone, através da embaixada brasileira em Berlim, assinara um contrato de seis contos de réis para a gravação de discos. 16 Freqüentes solicitações de emissoras de rádio latinoamericanas ou de instituições culturais chegavam ao Brasil, através do Ministério para envio de revista musicais, discos e partituras de música brasileira. Os pedidos em geral eram repassados ao MES ou à Escola Nacional de Música da Universidade do Os recursos eram escassos, e o Ministério tratava o assunto Brasil. Em determinada ocasião, para atender aos inúmeros burocraticamente. pedidos de discos, vindos das missões diplomáticas, o chefe do Serviço de Cooperação Intelectual solicitou à fábrica Odeon do Rio de Janeiro, discos "cuja voga já tenha passado entre nós" o que possibilitaria um preço reduzido na compra do material. 17 Mesmo, em momentos em que a música funcionava como propaganda mais efetiva da "nacionalidade brasileira", o Ministério evitou incorrer em gastos extraordinários e limitou-se a enviar partituras publicadas pelo MES. Foi o caso, por exemplo, do pedido feito pelo Instituto Peruano-Norte americano, através da embaixada brasileira, solicitando material para os programas de concertos do Primeiro Festival Sinfônico Panamericano que iria ocorrer durante a Oitava Conferência Interamericana de Lima, em 1938. A embaixada do Peru no Rio já havia se encarregado da obtenção da Segunda Suite do Descobrimento do Brasil de Villa-Lobos e para o restante das obras, o MRE recorreu ao material editado pelo governo, evitando despesas com

¹⁶MRE, lata 1139, maços 23125-23126

¹⁷V. MRE, 1139

editoras. Mas, houve uma exceção. Villa-Lobos desejava apresentar a "Bachiana Brasileira para orquestra de câmara" [sic], mas o custo era elevado, em torno de 1:120\$000. O Ministério autorizou a despesa. 18

No período imediatamente anterior à guerra, as missões artísticas oficiais brasileiras aos Estados Unidos iniciaram-se em 1934, através da iniciativa do Ministro das Relações Exteriores Macedo Soares, que em carta enviada ao embaixador em Washington, Ministro Osvaldo Aranha recomendava o regente brasileiro Walter Burle-Marx, justificando que a apresentação do artista "enquadra-se bem no espírito do momento actual que é o de elevar e de fazer resaltar [sic] no estrangeiro os verdadeiros valores nacionaes" (grafia original foi mantida). Entre esses "valores nacionais" o Ministro incluia as pianistas Guiomar Novaes, Antonieta Rudge, a cantora Bidu Sayão e Ophélia Nascimento.¹⁹ Em 1935, Burle-Marx instalou-se nos Estados Unidos, graças sobretudo ao auxílio da PAU, a pedido da embaixada brasileira em Washington, sendo convidado a dirigir dois concertos da Washington Symphony Orchestra.²⁰ Nas comemorações de 7 de setembro do mesmo ano, regeu um concerto de música brasileira irradiado por 97 estações da CBS para toda a América Latina, dirigindo a Columbia Symphony Orchestra. O evento foi planejado por Berent Friele, presidente da American-Brazilian Association, de

¹⁸MRE, id., memorando do Chefe da Cooperação Intelectual, 14/11/38.

¹⁹MRE, lata 627; maços 9670 a 9675. Carta de 14/12/34. Segundo dados biográficos contidos nesta coleção, Walter Burle-Marx iniciara sua carreira de regente no Brasil e até o momento seu currículo contabilizava 68 concertos. Entre eles, sete concertos no Chile, em 1931 e uma viagem a Alemanha, em 1933, convidado para dirigir na Radio Oficial de Berlim o concerto inaugural da irradiações para o Brasil, executando entre outras obras, o "Guarany" de Carlos Gomes e uma "Fantasia sobre o Hino Nacional", de sua autoria, em estréia mundial. No mesmo ano realizou dois concertos no Teatro Colón de Buenos Aires. No ano seguinte, contratado pela Orquestra Philarmonica de Berlim abriu a série de concertos de regentes estrangeiros e em Hamburgo encerrou a temporada artística da sala Covent Garden dirigindo um concerto com a mesma orquestra. Para as suas atividades nos Estados Unidos, ver verbete in M.A. Marcondes, *Enciclopedia da música brasileira*, p. 461.

²⁰MRE, ib., carta do Secretário da Embaixada em Washington, Cyro de Freitas Valle ao Ministro do MRE J.C. Macedo Soares, 29/08/35.

Nova York.²¹ O promotor do evento havia sugerido que durante a irradiação, o Ministro Aranha proferisse um discurso, o que acabou não ocorrendo devido a uma viagem à costa oeste do país, sendo sua fala substituída pela do Cônsul Geral do Brasil em Nova York. Na ocasião houve entendimentos para que as despesas de retransmissão do programa em diferentes cidades brasileiras fossem pagas pelo Departamento de Propaganda do Ministério da Justiça. A intenção de Friele era reunir no mesmo programa as saudações do Secretário de Estado Cordell Hull e do Ministro brasileiro.²²

Em 1939, o consulado brasileiro em Nova York relatou ao Ministério, o sucesso de dois concertos de música brasileira dirigidos por Burle-Marx, durante a Feira de Nova York. Segundo o informe, os nomes de Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez foram amplamente citados na imprensa. O crítico do *Times*, Olin Downes comparou os *Choros nº* 8 de Villa-Lobos ao "Sacre" de Stravinsky, estendendo elogios à execução da *Bachiana nº* 5, cantada por Bidu Sayão.

Viagens das artistas Bidu Sayão (1935) e Guiomar Novaes(1936) aos Estados Unidos receberam apoio do Ministério, através de recomendação do próprio Ministro Macedo Soares.²³

Em 1940, a missão artística chefiada por Toscanini ao Brasil, à frente da Orquestra Sinfônica da NBC em 1940, envolveu intensa negociação entre os governos do Brasil e dos Estados Unidos. A missão, com seis concertos programados no Brasil, era parte de uma turnê do conjunto à América Latina. O governo norte-americano empenhava-se em conseguir a redução dos gastos de transporte e o sindicato de músicos - *Musicians Union* - geralmente rigoroso

²¹Após a criação do OCIAA, Berent Friele tornou-se o representante da Agência no Brasil.

²²MRE, idem, carta de Berent Friele a C. de Freitas Valle, 21/08/35.

²³V. MRE, lata 627, maços 9670 a 9675.

quanto a contratos de artistas americanos, concordava com uma redução nos salários dos associados para colaborar com o projeto. O governo municipal de Buenos Aires oferecia uma garantia de 52 mil dólares para oito concertos e mais despesas de estadia. Os Teatros Municipais de Rio e São Paulo ofereceram 25 mil dólares para seis concertos. Foi solicitado ao governo brasileiro a garantia mínima de doze mil dólares para possíveis despesas não cobertas pela venda de ingressos. Enquanto isso, o embaixador Martins procurava obter resposta favorável do governo brasileiro²⁴

2.2 Panamericanismo e nacionalismo musical: aproximações e distanciamento.

Nas primeiras décadas do século XX, da mesma forma que no Brasil, o amplo debate entre músicos e críticos dos países hispano-americanos e dos Estados Unidos concentrava-se nos desafios impostos pela modernidade e na construção de uma arte nacional. O ponto nodal do problema residia na afirmação das "identidades culturais" de sociedades construídas a partir de um processo histórico de transculturação.

Nos Estados Unidos, o debate centrava-se no significado da música folclórica como base da criação da arte culta americana, mas por outro lado questionava-se quem seriam os "verdadeiros americanos", numa sociedade formada por imigrantes. Entre os anos 10 e 20 havia grupos reclamando a condição de "mais autênticos" que outros no país. Historiadores de música e músicos em geral reconheciam duas formas de "americanismo musical": uma, definida pelo uso de elementos musicais nativos visando a criação de um estilo nacional ("americanismo composicional"); a outra, "americanismo conceitual",

²⁴MRE, lata 627, maços 9670 a 9675, mensagem enviada de N. York, 17/18/02/40.

²⁵B. Achter, Americanism and American art music, 1929-1945, 1978, p.7.

refletindo um movimento em favor da música americana e que aflorou através de conferências, produção de textos e outras atividades. Tanto uma forma como outra expressava uma reação à tradição hegemônica da música européia no país. O "americanismo composicional" traduzia-se em um fato social de luta de classes, pois, à medida que as elites identificavam-se com a tradição culta européia, os compositores americanistas inspiravam-se na riqueza das fontes populares das classes menos favorecidas, como negros e índios.²⁶ problemática sociopolítica aprofundou-se nos anos 30, durante a Depressão e os músicos envolveram-se diretamente nas questões sociais - perda de empregos, de moradia, violência civil, greve de trabalhadores e enfrentamento com a polícia - defendendo o resgate das fontes populares, como forma de luta pela valorização das classes desfavorecidas. No início dos anos 40, com a entrada do país na guerra, os artistas em sua maioria, interpretaram o envolvimento da sociedade americana no conflito como necessário à sobrevivência dos princípios democráticos. Para os americanos, a atuação do país foi vista como fonte de "orgulho nacional" e as imagens nos filmes e novelas veiculavam mensagens de heroísmo, unidade nacional e resistência ao Nesse período vários compositores americanistas exerceram funções como membros de associações nacionais e internacionais, compuseram música de propaganda, escreveram textos ou atuaram diretamente no "front".27

Achter destacou dois aspectos que eram defendidos pelos americanistas musicais no período 30-45 e que ao final da guerra desgastaram-se: a suposição de que o caminho para se chegar à criação de uma música artística

²⁶Ib., p. 16.

²⁷Ib., p. 362 et seq. Alguns compositores expressaram sua frustação por serem inaptos para o serviço militar devido a idade (Copland e Roger Sessions) ou deficiência física (William Schuman)

identificável como "americana", seria construído por fontes vernáculas identificadas como americanas; e a suposição de que o povo, entendido como o conjunto de todas as classes sociais (e os musicalmente alfabetizados ou não), aspirava por uma música culta que pudesse ser entendida por todos.

Em vários pontos, as propostas dos americanistas nos Estados Unidos apresentam aspectos comuns com as questões debatidas pelos artistas latinoamericanos, principalmente aquelas relativas à construção da identidade cultural, aos desafios propostos pela modernidade e à concepção do artista como o "porta-voz" do povo, embora, na prática, estas questões fossem expressas de diversas formas, tendo em vista a particularidade das experiências históricas de cada país.

No plano político internacional, inicialmente, o governo brasileiro buscava um equilíbrio de relações com os centros hegemônicos emergentes através de uma política a que Gerson Moura denominou de "eqüidistância pragmática", abrangendo o período 1935-41²⁸, mas com a deflagração do conflito, a posição brasileira encaminhou-se para um alinhamento ao "sistema de poder"²⁹ estabelecido pelos Estados Unidos.

Letícia Pinheiro, embora em princípio acatando a tese de "eqüidistância pragmática" como interpretação das relações externas brasileiras no período imediatamente anterior à participação do Brasil na guerra, ressalta no entanto, que a passagem desta fase para a posição de alinhamento do Brasil aos Estados Unidos, deu-se de forma gradual, e localiza os sintomas em meados de 1940, ainda no período em que Moura considerava como de "neutralidade" e que para ela, englobaria apenas de 1935 até a primeira metade de 40. Esta

²⁸Gerson Moura, *Autonomia na dependência. A política externa brasileira de 1935 a 1942*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979, p. 63, citado em Simon Schwartzman, op. cit., 147 et seq

²⁹No capítulo 1 discutimos este conceito

fase de transição progressiva, que a autora denominou de "condescendência pragmática", teria manifestado-se a partir do discurso de Vargas, no navio "Minas Gerais", em 11 de junho de 1940 e da assinatura do acordo Brasil-Estados Unidos, com vistas à construção da Companhia Siderúrgica Nacional, em setembro de 1940, seguindo-se outros acordos associando o Brasil aos preparativos norte-americanos para a entrada na guerra.³⁰

Moura apresentou o mecanismo do "sistema de poder" como um processo altamente articulado, gerado a partir de ações de setores governamentais norte-americanos. Nesta interpretação, antepôs-se a análises históricas e políticas anteriores, que tendiam a negar um eixo decisório na natureza das decisões políticas internacionais dos Estados Unidos ("política burocrática") e concentravam-se nas divisões e lutas entre diversos setores no governo (agências e indivíduos), configurando uma política fragmentada, confusa e contraditória expressa pela variedade de coalizões entre diversos atores. Tais análises, portanto, davam ênfase ao alto grau de indeterminação ao resultado final das decisões.³¹

Ao examinar a documentação referente à área da música, observamos que a organização do intercâmbio entre as Américas desenvolveu-se de forma fragmentada, entre decisões freqüentemente contraditórias, envolvendo diferentes segmentos governamentais ou da esfera privada. Os objetivos das iniciativas nem sempre apareciam claramente definidos por seus agentes e muitas vezes estas apresentavam resultados que escapavam ao controle dos centros decisórios, com projetos deixados incompletos, dado os inúmeros interesses e pontos de vista conflitantes. Por outro lado, observamos que as

³⁰L. Pinheiro, "A entrada do Brasil na segunda guerra mundial", *Revista USP*, 26, jun-ago.95, p.111 et seq.

³¹G. Moura, op. cit., p.310-12.

iniciativas, longe de corresponder a um processo aleatório, decorreram de um planejamento que englobava agências e departamentos, com ramificações nas associações privadas, como parte de uma estratégia global de propaganda americana. A organicidade e objetivos do projeto panamericanista serão discutidos no capítulo que se segue.

Em resumo, o panamericanismo, como um corpo doutrinário não excludente de culturas, mas sim de combinação, inseriu-se no processo de afirmação da nacionalidade brasileira, ajustando-se de tal forma que passou inclusive a se constituir como um dos aspectos da mesma. A eficácia da investida cultural norte-americana no Brasil resultou da confluência diferentes aspectos envolvendo tanto seus méritos organizacionais e doutrinários - apropriação dos ideais de fraternidade e respeito à soberania nacional, como instrumentos de luta político-ideológica contra a Alemanha como a especificidade do momento histórico brasileiro, definido pela construção de forma autoritária, não legítima, de um modelo de nação baseado em um projeto de unidade nacional.³² Naquele momento, a eficácia do discurso panamericanista resultou da convergência de interesses, tanto do governo Vargas, preocupado em estruturar o projeto nacionalista do Estado Novo, necessitando para tal afastar influências de grupos exógenos, especialmente os alemães, como do governo norte-americano, visando neutralizar a influência do Eixo nos meios de comunicação de massa brasileiros e criar uma imagem favorável à política e cultura norte-americanas dentro da sociedade brasileira. Consequentemente, a campanha ideológica que se seguiu, não encontrou resistências por parte das autoridades brasileiras.

³²L. Pinheiro, *As relações culturais Brasil-Estados Unidos 1940/1946*, p. 87

Capítulo 3

O desenvolvimento do projeto panamericanista nos Estados Unidos

3.1 O controle das decisões: o papel do Departamento de Estado e de agências governamentais.

Na área musical, o programa de intercâmbio entre as Américas, consistiu em uma ação integrada e articulada entre diferentes setores governamentais norte-americanos, notadamente o Departamento de Estado e o OCIAA, envolvendo diversos segmentos da esfera privada, entre instituições culturais e educacionais dos Estados Unidos. A ação, em seu plano mais abrangente, integrava-se com um organismo internacional, a Pan American Union (PAU), através de sua Divisão de Música, criada em 1940, com o objetivo precípuo de funcionar como uma *clearing house*, ¹ nos contatos musicais com as outras repúblicas americanas. Secundariamente, outra esfera do governo, o *Office of War Information* participou daquela ação, embora fosse um órgão primordialmente envolvido com a propaganda norte-americana em países localizados fora da América Latina. Mas, a música foi utilizada como uma atividade complementar e por isso comentaremos sua atuação em diferentes momentos deste trabalho.²

O OCIAA iniciou suas atividades em 16 de agosto de 1940, designado para funcionar como uma agência governamental promotora do

¹ Expressão recorrente nos documentos da época, que corresponde aproximadamente a uma agencia central para coleção e distribuição de materiais e informações

² Copland Collection 355/12, LC Minute of Meeting, junho 1943

desenvolvimento de relações entre os Estados Unidos e a América Latina.³ Alguns setores governamentais advertiam sobre a disseminação da propaganda nazista pelo continente sul-americano, através de clubes e sociedades, cinema, imprensa e rádio.⁴ Com a eclosão da 2ª guerra mundial, em 1939 e conseqüentes vitórias do Eixo no período subsequente, tornara-se urgente a elaboração de um plano que reforçasse o estreitamento das relações entre os Estados Unidos e as outras nações do continente e que abrangesse questões militares, econômicas, políticas e culturais. Portanto, a criação do OCIAA respondeu a uma necessidade de encontrar soluções emergenciais para o problemas imediatos das relações políticas continentais.

A vinculação da nova agência ao Conselho de Segurança Nacional do Estados Unidos, indica que aquela foi criada com objetivos mais amplos do que o de operar como uma extensão dos programas de colaboração interamericana já existentes. A formulação do OCIAA atendia à necessidade de otimizar os esforços de preparação para a guerra, que na época já era considerada pelo governo norte-americano como inevitável.⁵ E este objetivo, prevaleceu no andamento das operações, pois embora o Coordenador e seus auxiliares imediatos tivessem interesse em projetos a longo prazo com vistas à melhoria das condições econômicas do Hemisfério, as imposições ditadas pelo amplo conflito e a visão assumida por diferentes departamentos do governo e do

³ United States, *History of the Office of Inter-American* Affairs, 1947; Ver "Weekly Progress Report", 13/01/1941, Copland Collection 355/10, LC

⁴ Pirsein, The voice of America..., 1979 p.3.; United States, History of the Office of Inter-American Affairs, 1947

⁵ Gerson Moura, *Tio Sam chega ao Brasil; a penetração cultural americana*, 1984, p.21

Congresso mantiveram as operações restritas ao seu objetivo inicial, ou seja, implementar atividades de emergência ditadas pela guerra.⁶

O OCIAA, com escritórios administrativos localizados nas dependências do Departamento de Estado e posteriormente no Department of Commerce Building, em Washington e com outros setores sediados em Nova York, organizou canais de intercâmbio com os países latino-americanos. No Brasil, suas atividades foram inicialmente dirigidas por Berent Friele, assessorado por Frank Nattier, em colaboração estreita com a Embaixada no Rio de Janeiro e demais consulados nas principais capitais do país. Um comitê de coordenação, constituido por representantes de grandes empresas norte-americanas sediadas no Brasil, como Standard Oil, Metro Goldwin Mayer, General Electric etc. prestava assistência ao Escritório. O OCIAA também mantinha inúmeros contatos com agências públicas e privadas brasileiras. No setor público, os principais órgãos que operaram em ação conjunta com a Agência foram o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério de Educação e Saúde e o Departamento de Imprensa e Propaganda. As relações desenvolveram-se amistosamente porque interessavam a ambos os governos.8

Constatamos a dificuldade de se traçar um perfil administrativo do OCIAA, devido às constantes mutações de designação ou de funções de seus diferentes departamentos e setores subjacentes. Várias modificações

⁶ US Government, History of the Office of the Coordinator of Inter-american Affairs, p.8

⁷ G.Moura,,op. cit., p.31

⁸ Letícia Pinheiro, As relações culturais Brasil-Estados Unidos, 1940-1946, 1985, p. 12

ocorreram a nível interno, deixando de ser submetidas à aprovação presidencial, como exigia a Ordem executiva que criou a agência. Por outro lado, alguns setores não chegaram a funcionar na forma estabelecida pelo planejamento inicial e outros modificaram-se rapidamente para atender às novas necessidades impostas pelas relações interamericanas em tempo de guerra. Acrescenta-se que a política organizacional do OCIAA desenvolvia-se principalmente na ação de determinadas personalidades deixando em plano secundário regulamentações ou estruturas rígidas.⁹

Inicialmente o OCIAA estruturava-se nas seguintes Divisões (ou Seções): Communications, Cultural Relations¹⁰, Commercial Development e Trade and Financial Section (anexo n.1). Em agosto de 1941 as duas últimas fundiram-se, com o nome de Commercial and Financial Division, e acrescentou-se a Health e Security Division. Após setembro de 1942, ocorreram novas modificações que podem ser observadas no mesmo anexo.¹¹

Ainda no período inicial de estruturação, formou-se um *Executive Committee* (algumas vezes com a designação de *Policy Committee*) integrado por pessoas reconhecidas em suas respectivas áreas e ligadas pessoalmente ao Coordenador, com a função de traçar os planos iniciais da Agência. Nos encontros iniciais daquele Comitê estabeleceram-se regras para o funcionamento das Divisões encarregadas das relações culturais e de

⁹ History of the Office..., p.147

¹⁰ Robert G. Caldwell, Diretor de Humanidades do Massachusetts Institute of Technology, foi nomeado chefe desta Divisão.

¹¹ Para detalhamento do assunto, ver *History of the Office...*, p. 147 et seq.

¹² A 1ª reunião ocorreu em 30 de ago. 1940; para relação do seus integrantes, v. *History of the Office*, p.148

comunicação, cujos trabalhos seriam orientados por comitês consultores setoriais. Estes deveriam ser formados por personalidades notáveis em suas respectivas áreas e os planos deveriam desenvolver-se através de reuniões regulares, de aproximadamente uma a duas vezes por mês. O Coordenador manifestou a intenção de designar uma pessoa para coletar informações sobre atividades subversivas nos países latinoamericanos. 13

Até a entrada dos Estados Unidos na guerra, a ação do OCIAA refletia uma divisão de esforços em três grandes áreas: uma concentrada em operações comerciais, financeiras e econômicas; outra tratando das relações culturais e educação e uma terceira operando no campo da informação. Ao final de 1941, a tensão crescente provocada pela aproximação da guerra, provocou uma reformulação na abordagem e conceituação das diversas áreas. As operações passaram a definir-se em duas categorias: "guerra econômica" e "guerra psicológica". Nesta última incluíam-se as Divisões de comunicação e de relações culturais. 14

A concentração de esforços visando a nova realidade provocou um redimensionamento de interesse por determinadas áreas. operações da Divisão de Comunicação (rádio, cinema e imprensa) foram transferidas de Nova York para Washington. A Divisão de Relações Culturais teve inúmeros projetos cancelados e passou a ser denominada como Science and Education Division e incorporada ao Departamento de Informação, com

¹³ Ib., p.149. A Seção de Relações Culturais subdividia-se em cinco sub-áreas, funcionando através de comitês: Arte, Música, Literatura, Publicações e Educação. A Seção de Comunicações também subdiviase em cinco: Rádio, Cinema, Imprensa, Viagens e Esportes ¹⁴ Ib., p. 152

uma corporação subsidiária, a Inter-American Educational Foundation Inc., criada em 1943 para implementação do programa nas outras repúblicas americanas. Várias operações foram realizadas através daquela corporação 15. A mudança refletiu-se no próprio nome da Agência, que passou a chamar-se Office of Inter-American Affairs. Em 1942, o OCIAA viu-se ameaçado de perder seu programa de informação, para uma nova agência que se formava, o Office of War Information. O Coordenador, apoiado pelo Departamento de Estado conseguiu reverter a situação a seu favor, ficando acordado que o OWI seria responsável por todas as operações internacionais de informação, com exceção daquelas relacionadas à América Latina, mantidas sob a jurisdição do OCIAA.16

Entre 1942 e 1944, o OCIAA trabalhou com a idéia de atender às necessidades geradas pelo conflito mundial, mas também preparou uma ação que prosseguisse no pós-guerra, no sentido de encontrar soluções para os problemas econômicos e sociais do Continente.¹⁷ Entre março e abril de 1943, o Coordenador, percebendo as dificuldades que sua agência encontrava para executar um programa a longo prazo, iniciou discussões com o subsecretário de Estado Sumner Welles para o redirecionamento de determinadas atividades para outras instituições. 18 Alguns setores do Departamento de Estado eram

¹⁵ Ib., p.161 ¹⁶ Ib, p.162 ¹⁷ Ib, p.169

¹⁸ Carta de 17/05/43, ib. p.170

favoráveis a que o programa cultural fosse assumido por instituições educacionais ou culturais que não dependessem de fundos governamentais.¹⁹

O OCIAA, durante seu período de operações, manteve estreito contato com o Departamento de Estado, mais do que com gualquer outro setor governamental. No entanto essas relações nem sempre foram concordantes. Em geral, o Departamento assumia posições conservadoras em questões de política internacional, trabalhando métodos rígidos com de ação. Consequentemente, em diferentes ocasiões houve conflito de opiniões e ações entre as diversas agências que operavam no projeto integrado de esforços de querra. Alguns funcionários do DE não concordavam com a criação do OCIAA. pois interpretavam o estabelecimento da nova agência como um sinal de que o Departamento não estava operando com eficiência para resolver as questões de emergência de guerra, na área da América Latina. Entre o final de 1940 e início de 1941, as relações não eram as mais cooperativas e o Coordenador dependia da amizade de figuras como o Vice-Presidente Wallace e o secretário de Comércio, Jesse Jones. O Departamento tradicionalmente tratara das questões internacionais e o Coordenador por seu lado, mantinha uma posição de independência, não aceitando submeter-se ao controle do Departamento.²⁰

O quadro geral de tensão foi nítido na área de relações culturais, pois o

¹⁹ Em 03 de junho de 1943, Laurence Duggan, Conselheiro em Relações Políticas do Departamento de Estado, declarava a Rockfeller que uma agência governamental não é o veículo mais apropriado para alocar recursos financeiros em programas de relações culturais a longo prazo, mas, o encerramento das atividades após a guerra traria consequências negativas para a imagem da "Política da Boa Vizinhança" ²⁰ US, *History of the Office...*, p.181-82

Departamento de Estado mantinha sua própria Divisão de Relações Culturais, criada em função dos compromissos assumidos na VIII Conferência Interamericana de Lima, em 1938. A Divisão promovia o intercâmbio de personalidades da área cultural, o ensino de espanhol e português nas escolas do país, intercâmbio de publicações e outros assuntos correlatos, mas os recursos destinados aos projetos eram reduzidos.²¹ O programa cultural do Departamento estruturara-se em função do cumprimento de acordos internacionais e funcionava como um reforço às estratégias da "Política da Boa Vizinhança".

O desenvolvimento do programa cultural, dentro daquelas condições históricas, ocasionou inúmeras divergências entre as duas agências, apesar dos freqüentes esforços para encontrar soluções para a superação dos pontos de atrito. Em 12 setembro de 1940, dois representantes daquelas agências reuniram-se informalmente para discutir a possibilidade de se criar uma ponte através de membros ex-officio de comitês consultores, implementar um mecanismo de troca de informações, e examinar a possibilidade de uso das instalações do Departamento para obtenção de informações junto às missões diplomáticas na América Latina e entendimentos com o Departamento sobre os agentes do OCIAA a serem enviados aos países em questão. A reunião não parece ter contribuído para a resolução dos problemas, pois logo em seguida, em 23 de setembro, na reunião do *Executive Committee*, o Coordenador informou que o subsecretário Sumner Welles opunha-se ao programa de

²¹ Ib., p.91; Minutes of Meeting, 13 mar. 41, Copland Coll. 355/10, LC

relações culturais do OCIAA e que um representante de sua agência iria encontrar-se com um representante do DE, para definirem o papel de cada órgão no programa interamericano. O coordenador manifestou-se favorável a criação de um Policy Committee para estabelecer o programa global para a América Latina, a ser constituído por ele próprio, o Secretário de Estado ou seu auxiliar direto e o Secretário de Comércio.²²

Ficou acordada a nomeação de comitês integrados, mas esta resolução não solucionou o problema da definição da autoridade na área e, na primavera de 1941, as discordâncias intensificaram-se, a ponto do Presidente interferir, através de carta enviada a Rockfeller, datada de 22 abr. 1941, delimitando a ação do OCIAA, como "órgão coordenador de atividades para a emergência da guerra" e reafirmando a responsabilidade do Departamento em conduzir a política de relações internacionais e estabelecendo que todos os projetos do OCIAA deveriam ser discutidos com o Departamento antes da aprovação final. O Presidente reafirmou portanto, a autoridade do Departamento tanto em relação à determinação da política básica como para a autorização de cada projeto.²³ A partir daí estabeleceu-se um padrão de trabalho, no qual todos os projetos antes de passarem à fase de execução, eram submetidos à aprovação do Departamento de Estado.²⁴

²² US, History of the Office, p.182

²⁴ Ib., p. 186

²³ Ib., p.183. Um dos fatores causadores da carta, foi a tentativa do Coodenador em estabelecer contatos diretos com os serviços diplomáticos norte-americanos na América Latina, sem a intermediação do Departamento de Estado. Posteriormente as disputas entre as duas Agências estenderam-se à area de desenvolvimento econômico (p.184).

Após a carta do Presidente, representantes das duas agências reuniram-se para definir a questão das responsabilidades e assinaram um memorando de *agreement* criando um *Joint Committee on Cultural Relations*, composto de representantes de ambos os lados.²⁵ A partir daí todos os programas da Divisão de Ciência e Educação (área de relações culturais) passaram a ser submetidos àquele Comitê que tinha duas funções básicas: a) determinar a política básica de intercâmbio cultural no Hemisfério; b) estabelecer a divisão de funções e alocação de projetos e acompanhar os recursos financeiros fornecidos pelo Coordenador ao Departamento de Estado, a organizações privadas, ao próprio OCIAA e a outras agências governamentais.²⁶

Em 05 junho de 1941, o Coordenador e o Secretário de Estado Cordell Hull assinaram um *memorandum of agreement* de implementação do programa de relações culturais baseado nos seguintes princípios: a política a ser adotada seria determinada conjuntamente pelas duas Agências, através de seus representantes designados; a execução das atividades culturais no exterior ficaria sob o controle do Departamento, enquanto aquelas efetuadas nos Estados Unidos para o programa emergencial ficariam sob a supervisão e controle do OCIAA; as operações seriam realizadas através de instituições privadas ou setores governamentais; o financiamento dos projetos viria tanto de fontes privadas como públicas; agências operando permanentemente na

²⁵ Ib, id.

²⁶ Integrava o comitê o chefe da Divisão de Relações culturais do Departamento de Estado, o Coordenador Assistente do OCIAA e um representante das instituições privadas, o Diretor Executivo do American Council of Learned Societies, William Berrien, ib., p.91 e 188.

área cultural seriam encorajadas a transferir seus programas para a esfera governamental. Esta proposta de ação integrada, não resolveu as divergências de orientação e, de acordo com o que observamos na área da música, o Departamento de Estado manteve o controle das decisões finais em todos os projetos²⁷

A partir de 1943, o processo de aprovação de projetos simplificou-se, deixando de passar pelos complicados trâmites burocráticos estabelecidos anteriormente. O Subsecretário de Estado havia mudado e o atual, Edward Stettinius desenvolveu relações mais amistosas com o OCIAA.²⁸ Já a partir do semestre, estabeleceu-se um novo acordo na divisão primeiro responsabilidades entre a Divisão de Relações Culturais do DE e a Divisão de Ciência e Educação do OCIAA. O Departamento passou a assumir total responsabilidade administrativa pelos programas que seriam desenvolvidos a longo prazo ou seja, aqueles concernentes às artes, música, intercâmbio de estudantes, instituições culturais e bibliotecas norte-americanas e programas escolares patrocinados pelos Estados Unidos. Ao OCIAA foi conferido o direito de jurisdição nas áreas de alfabetização e educação a nível elementar, secundário, treinamento de professores e administradores escolares, intercâmbio e distribuição de material educativo.²⁹ Embora o acordo

²⁷ Ib, p.187 ²⁸ Ib., id.. ²⁹ Ib., p.189

funcionasse razoavelmente, ocorreram dificuldades na questão da transferência de atividades no campo das artes e da música e na destinação de fundos para pequenos projetos. Rockfeller, em 21 de abril, 1943, testemunhou perante o Congresso que sua agência estava confinada aos programas emergenciais. As atividades culturais e a longo prazo haviam passado à jurisdição do DE.³⁰

Passaremos a apresentar a ação do OCIAA na área da música, inicialmente focalizando as ações projetadas e desenvolvidas nos escritórios da sede e posteriormente como este trabalho de intercâmbio desenvolveu-se no Brasil.

3.1.1. Articulação do programa de música do Office of Inter-American Affairs e do Departamento de Estado

Os programas culturais do OCIAA tiveram uma estratégia administrativa diferente da utilizada para outros setores. A Divisão, ao contrario das outras, organizou-se através da constituição de comitês setoriais para as diferentes áreas que compreendiam música, artes, literatura, publicações e educação (cf. anexo 1). Para a música foi nomeado um comitê formado por personalidades musicais ou administradores da área cultural, diretamente ligado ao Coordenador, funcionando como um grupo de aconselhamento. Esta conformação parece indicar que a área cultural ocupou um papel secundário no conjunto das atividades, por ser considerada de menor potencial estratégico.

³⁰ House of Representatives, *Hearings*, 1944, apud *History of the Office*, p.179

As atividades musicais dentro do OCIAA iniciaram-se ainda em 1940. Naquele ano, expediram-se inúmeros relatórios que foram encaminhados ao Comitê de Música, analisando a questão da propaganda na América Latina. com ênfase na propaganda nazista e fascista que estava sendo veiculada nas emissoras de rádio latinoamericanas. Os documentos indicavam uma grande preocupação do governo norte-americano, pois na propaganda inimiga cultivava-se claramente uma imagem negativa dos Estados Unidos, especialmente em relação à sua política na América Latina. A vitória alemã poderia significar uma poderosa interferência no Hemisfério Ocidental, através de controle econômico ou mesmo de uma invasão direta. Em qualquer das hipóteses previa-se imensa campanha radiofônica de estímulo e interesse pela cultura germânica. Tal situação afetaria diretamente os interesses comerciais dos Estados Unidos na região. Considerava-se fundamental portanto, a participação das empresas americanas nesta política de cooperação para contrabalançar os efeitos da propaganda alemã, tendo em vista que seriam diretamente afetadas por uma intervenção daquele país na região. Um dos primeiros passos seria o de aperfeiçoar a qualidade das transmissões radiofônicas em ondas curtas (audibilidade e métodos de transmissão) e patrocinar programas de rádio em emissoras locais.31

Os relatórios analisavam a questão da propaganda e ao mesmo tempo apresentavam soluções através de propostas a serem postas em práticas, como por exemplo utilizar o trabalho que o *Works Progress Administration*

³¹ V. Relatórios "Guatemala, 1940"; "Prospectus Goodwill Music Series for Latin America"; WPA: US Office of Education, 1940 in Copland Coll. 355/9, LC

vinha realizando desde 1936, referente a gravações de música clássica e americana, para transmissões, radiofônicas com as principais orquestras de Nova York, Boston, Los Angeles e outras. O material, acompanhado de comentários curtos sobre as obras ouvidas, vinha sendo distribuído por mais de 400 estações de rádio. Em geral os programas eram bem recebidos e a música considerada de alta qualidade.³²

Tendo como ponto de partida esses relatórios, a Comissão de Música, em 1940, iniciou a elaboração de um amplo programa musical que estimulasse a aproximação entre os Estados Unidos e a América Latina. A comissão, nomeada por Ordem Presidencial, era constituída por pessoas que representavam diferentes segmentos da vida cultural do país. O governo contava com a participação de empresas comerciais na área de cinema e rádio, como Columbia Broadcasting System, fundações culturais, como Guggenheim Foundation, Carnegie Foundation e The American Council of Learned Societies, universidades e escolas isoladas, como Northwestern University, University of Michigan e Berkshire Music Center, entidade ligada a Orquestra Sinfônica de Boston. A área de educação musical estava representada pela Music Eucators National Conference e Music Teachers

³²Desde 1939, articulavam-se conversas entre o Office of Education e o WPA e um representante do Departamento de Estado, Dr. Cherrington, sobre a possibilidade de adaptação de algumas das gravações para uso na América Latina, com dublagem em português e espanhol. Os textos deveriam enfatizar a imagem dos Estados Unidos como um país interessado em arte e educação. Sugeria-se portanto mencionar o crescimento do uso da música nas escolas americanas, divulgar as melhores escolas de música do país como Julliard, Eastman, Curtis, Peabody e relatar o desenvolvimento das orquestras sinfônicas. O custo total estava calculado em US 2 940.00. ver relatorio confidencial, *Copland Coll..*, 355/9, LC

National Association.³³ A Comissão, sem função executiva, constituía-se como um corpo de consultores, elaborando ou opinando sobre propostas discutidas coletivamente e que posteriormente eram levadas à consideração de uma esfera superior, o *Executive Committee*. Havia outros tipos de limitação, pois parte dos projetos provinham da Divisão de Música da PAU, em Washington e portanto, o parecer final sobre aqueles dependia da aprovação do Diretor Geral da Organização. Além disso, o próprio chefe da Seção de Música da PAU, Charles Seeger, participava das reuniões, inicialmente de modo informal e posteriormente nomeado como um "membro consultor", com viagens entre Washington e Nova York pagas pelo Comitê.³⁴ O governo norte-americano exercia várias formas de controle sobre os trabalhos, não só externamente, como dentro da própria comissão, pois seu chefe, Carleton Sprague Smith, pertencia à área diplomática. Smith, na década de 40, exerceu funções de

³³ A Comissão de Música, designada para assessorar o Departamento de Estado (Divisão de Relações Culturais) e OCIAA, para o ano fiscal de 30 de jun. 1941 a 30 de jun. 1942, incluia:

Carleton Sprague Smith, PhD. Chairman e Chefe da Music Division, New York Public Library, N.Y; Aaron Copland, compositor e presidente da American Composers Alliance, N.Y.; Evans Clark, Diretor-Executivo, da Twenty Century Fund, New York, N.Y.; Earl Vincent Moore, Mus.D., ex-Diretor do Federal Music Project do WPA (1939-40), Diretor da Escola de Música da University of Michigan, Ann Arbor, Michigan; Davidson Taylor, Assistente do Vice-Presidente, Columbia Broadcasting System, N.Y.; John W. Beattie, Mus.D., Diretor da Escola de Música, Northwestern University, Evanston Illinois; Marshall Bartholomew, Diretor do Yale University Glee Club, New Haven, Connecticut; Russell V. Morgan, Mus.D., Diretor de Música, Cleveland Public Schools e professor de música, Western Reserve University, Cleveland, Ohio; Warren D. Allen, professor de música, Stanford University, California; William Berrien, PhD, American Council of Learned Societies, Washington, DC. In Copland Collection 355/12, 12 set.1941. V. também. B.Tischler, *An American music. The search for an American musical identity*, 1986, p.143

³⁴ Minutes of Meeting, 15 maio 1941, Copland Coll. 355/10. Tal procedimento incluia-se na política geral do OCIAA de funcionar essencialmente como uma agência fomentadora de atividades programadas por órgãos públicos e instituições privadas ou mesmo por organizações criadas sob seus auspícios para um programa específico. Assim, por exemplo, tanto transferia recursos para o Departamento de Estado para compra de livros ou outros materiais culturais, como para o envio de um especialista em bovinocultura do Departamento de Agricultura a um país latinoamericano. Em abril de 1944 havia quatorze projetos envolvendo vários milhões de dólares apropriados para essa finalidade, *History of the Office*, p.175

Adido Cultural dos Estados Unidos, no Brasil.³⁵ O Departamento de Estado nomeou como membros *ex-officio* da Comissão, o chefe da sua própria Divisão de Relações Culturais e o diretor da Divisão de Música da Pan American Union.³⁶

O Comitê de música teve ligações remotas com a Conferência preparada pelo Departamento de Estado em outubro de 1939, quando em decorrência das proposições apresentadas, foi criado um *Music Continuation Committee* - do qual o atual era descendente direto - formado com a finalidade de organizar propostas para um amplo programa interamericano de música. Entre estas, incluíam-se o patrocínio de uma viagem de observação de Carleton Sprague Smith à América do Sul e a proposta de criação de um Centro de Música a ser instituído na PAU, sob a direção de Charles Seeger. Para tal empreendimento a Pan American Union veio a receber recursos financeiros do OCIAA no valor de US15,000 para o primeiro ano de operações e a promessa de recebimento de fundos adicionais da Carnegie Corporation nos dois anos subsequentes.³⁷ Foi nomeado um restrito grupo de conselheiros, formado por Harold Spivacke, Diretor da Music Division da Library of Congress, o próprio Smith e William Berrien. Ficou determinado que ao final de cinco anos, o Centro de Música passaria ao total controle da PAU.³⁸

-

³⁵ Para dados biográficos de Smith, ver: Israel J. Katz, In memoriam: Carleton Sprague Smith (1905-1994), *Inter-american Music Review*, XIV, n.2, winter/spring 1995

³⁶ Meeting of the Advisory Committee on Music to de Department of State, 13 jun. 1941, Copland Coll. 355/10

³⁷ Ibidem

³⁸ Minutes of Meeting, nov. 6/7, 1940, Copland Coll. 355/9

Na jurisdição do DE / OCIAA, como foi visto anteriormente, todas as ações musicais, a partir de meados de 1941, eram decididas por um Joint Executive Committee de três pessoas, representando o OCIAA, o Departamento e entidades privadas, que determinava a política básica, criava funções e alocava recursos a serem distribuídos através do DE/OCIAA ou de agências privadas. Este comitê começou a operar, sob a alegação de que até então faltara um planejamento coordenado e uma política de ação cultural efetiva. Um de seus membros, William Berrien, criticou o programa do OCIAA, pela falta de clareza de objetivos e de propostas (recursos e mecanismos disponíveis) que dificultavam a agilização do programa de música. O programa do Coordenador, que já ocorria por uns seis a oito meses, debatia-se em torno de questões burocráticas, como a responsabilidade da autoridade final sobre os projetos e o relacionamento do comitê de Música do Coordenador com o Departamento de Estado.³⁹

Para o ano fiscal de 1941-42, Rockfeller alocou para a área de música, US 100,000 para serem utilizados como apoio financeiro aos projetos programados. 40 Mas os planos apresentados pelo Comitê de Música ao Departamento de Estado envolviam a soma de US 600,000 para o mesmo período. O orçamento incluía o repasse de verbas para o Centro de Música da PAU (US15,000) para pequenos projetos. O Coordenador tinha especial interesse em repassar os recursos para que os projetos saíssem com a

³⁹Ficou estabelecido que o comitê trabalharia integrado às duas agências. Meeting of the Advisory Committee on Music, 13 jun. 1941, Copland Coll. 355/10

⁴⁰ Memorandum de Marshall Bartholomew, 11 nov. 1940; Minutes of informal meetings, 6/7 nov. 1940, Copland Coll. 355/9

chancela daquele organismo panamericano, evitando assim o envolvimento do nome do OCIAA. Este estava sob permanente acusação de ação propagandista na América Latina, notadamente pela imprensa local. O coordenador manifestava preocupação de que as atividades programadas aparecessem sob a sigla *National Defense*, esfera à qual sua Agência estava subordinada. A referida soma referia-se a projetos relativos à pesquisa de campo na área de educação musical, intercâmbio com a Discoteca Pública de São Paulo, referente à cópia do acervo de material sobre folclore, organização de uma bibliografia de livros de música e material de referência, pesquisa de campo sobre o carnaval no Brasil e outros países da América Latina, turnês de companhias de balé, coral e quinteto de sopros, visita do compositor chileno Domingos Santa Cruz aos Estados Unidos para concertos e conferências, programa de intercâmbio de estudantes etc.

Os trabalhos desenvolveram-se em três áreas: música popular (rádio, cinema, entretenimento e livro sobre música popular); educação musical (intercâmbio de educadores musicais, folcloristas e compositores) e música de concerto (intercâmbio de artistas).

Inicialmente formou-se uma divisão de trabalho mais ou menos informal. Evans Clark, por exemplo, ficou encarregado da promoção de projetos de música popular e/ou folclórica no rádio e atividades correlacionadas (pesquisa do carnaval na América Latina para posterior divulgação nos Estados Unidos e pesquisa de livro sobre música popular). Copland encarregou-se da

⁴¹ Minutes of meeting, 11 nov. 1940, Copland Coll. 355/9; Copy and Letter, 7 dez. 1940, Copland Coll. 355/9; Minutes of Meeting, 6 mar. 1941, p.2, 355/10

investigação sobre regentes, compositores e intérpretes na área de concerto. Bartholomew foi indicado como elemento de ligação entre o Comitê de Música e o Comitê de Cinema do OCIAA, em assuntos ligados à preparação de filmes sobre danças folclóricas das Américas, como também envolveu-se nas atividades de educação musical.

Rockfeller parece ter demonstrado especial interesse pelo planejamento de visitas de personalidades musicais da América Latina. Outros programas como envio de grupos de balé ou de teatro musical à América latina e que portanto, envolvessem grandes somas de recursos, foram postergados para futuras discussões.

O trabalho de promoção de atividades interamericanas enfrentava duas grandes dificuldades. A primeira relacionava-se à obtenção de permissão, junto aos sindicatos de músicos, Musician Unions, para intérpretes estrangeiros apresentarem-se nos Estados Unidos, principalmente em O presidente e representantes da American Federation of Musicians foram consultados, com a finalidade de se chegar a um consenso que atendesse aos interesses da Federação. Seus dirigentes, embora aceitassem idealmente a política de intercâmbio, como parte essencial do programa de aproximação continental, demonstravam preocupação pelo enorme número de músicos nacionais desempregados. Assim, a Federação sofria pressões para que os empregos fossem dados preferencialmente aos seus membros. Em carta ao Comitê, os dirigentes pediam um prazo para o problema ser estudado com cautela.⁴² Outra questão igualmente problemática referia-se aos direitos autorais internacionais, que geravam inúmeros conflitos, porque a legislação americana não exigia o pagamento de *royalties* para esses casos. Procurava-se resolver o dilema e o governo já conseguira colaboração da Carnegie Foundation que indicara um de seus advogados, um especialista no assunto, para prestar assessoria, sem custos.⁴³

A comissão estava sob freqüentes ataques da imprensa, desde a crítica à seleção de seus membros, dada a ausência de um nome expressivo da música popular, feita pelo *Sunday Mirror*, 17 nov.1940,p.27,⁴⁴ como um ataque mais direto ao Coordenador pela nomeação de um "pretensioso comitê de Música para estimular a amizade entre as Américas", feita pelo editorialista do *Daily Mirror*.⁴⁵

Por outro lado, divergências internas e interdepartamentais dificultavam o desenvolvimento do programa global de música. Assim por exemplo, Spivacke, responsável pelo programa na Library of Congress, considerava os projetos de música já preparados, pouco eficientes para alcançar grandes audiências, na forma como o rádio vinha conseguindo e criticava a morosidade das decisões. Na reunião de 13 de junho de 1941, referia-se especificamente

⁴² Carta de Michael Myerberg a Smith e Evans Clark, Music Committee, 20 dez. 1940, Copland Coll. 355/9; V. ainda carta de Ralph Peer a Evans clark, 30 jan. 1941, p.2,355/10; Minutes of Meeting, 30 jan. 1941, p.1-2, 355/10; Barbara Tischler, op. Cit., p.152-55, onde a autora comenta a situação polêmica criada pela contratação de artistas estrangeiros

⁴³ Weekly Report OCIAA, 16 dez. 1940; Carta de M. Bartholomew, 11 nov. 1940, Copland Coll. 355/9

⁴⁴ Ver os recortes de jornais in Copland coll. 355/9

^{45 &}quot;Only Human by Candide", Daily Mirror, 04/12/1940, Copland Coll. 355/10

ao projeto de gravação de material folclórico usado no programa "School of the Air", da CBS e que havia sido proposto para ser utilizado pelo Comitê de Rádio do OCIAA, mas até o momento nenhuma decisão havia sido tomada. Por sua vez, membros do Comitê de Música criticavam o fato de não haver nenhum representante de música no comitê de Rádio. Smith, por sua vez declarava-se pessimista motivado por experiências anteriores em que tentara preparar gravações para o rádio. Berrien enfatizava que a música deveria "vender" uma imagem positiva dos Estados Unidos e portanto esta deveria ser a função precípua do Comitê. Smith defendia-se, argumentando que esta filosofia vinha norteando o trabalho de sua Comissão. ⁴⁶ Discutia-se o gênero de música a ser veiculado no rádio, e enfatizava-se a utilização de "boa música", e embora não tenha sido explicitado o que isto significava, percebe-se que havia duas tendências contrárias: um grupo preferia a música de concerto, o outro, a música popular.

A veiculação de música popular pelo rádio parece ter sido de interesse do Comitê, visto que os documentos apresentam alguns projetos na área, embora prevalecesse o interesse pela música de concerto.⁴⁷ Clark,

⁴⁶ Meeting of the Advisory Committee on Music to the Department of State, 13 jun.1941, Copland Coll 355/10

⁴⁷"A proposal for latin-american popular music broadcasts", Copland Coll., 355/9. Este projeto apresentado por Evans Clark (reunião de 01/11/1940) referia-se à preparação de 26 programas radiofônicos, em rede nacional americana sobre música e dança popular de vinte países das Américas, Porto Rico e Martinica, com o duplo objetivo de entretenimento e informação sobre a cultura dos outros povos das Américas. Aproveitava-se o sucesso comercial nos Estados Unidos de gêneros como a rumba e conga, de Cuba, o tango da Argentina e o samba brasileiro, principalmente na região de Nova York, onde as comédias musicais vinham divulgando ritmos e temas latinoamericanos. Carmem Miranda e Elsie Houston eram consideradas sucessos comerciais. Clark aponta como principal motivo de sucesso de C. Miranda, a autenticidade de sua interpretação, "something entirely different from what we are used to in this country", e o que é diferente geralmente oferece um apelo bem maior do que o familiar, principalmente se as diferenças não são tão grandes a ponto de provocar resistências. Ver também "Projects of Popular Music", 1940, Copland Coll., 355/9

encarregado daqueles, era de opinião de que a música popular, pelo seu apelo ao exótico e pela sua popularidade já atestada no país, tinha mais condições de preencher os objetivos políticos do momento, no que se referia à aproximação entre os povos do Hemisfério Ocidental. Considerava a música de concerto menos adequada para cumprir tais objetivos, com exceção daquelas que utilizassem "temas ou ritmos regionais" (cunho nacionalista).

Apesar de algumas opiniões discordantes, foi na área da música de concerto que verificou-se um maior número de projetos, possivelmente devido a influência e prestígio de Aaron Copland. Um deles, possivelmente esboçado pelo próprio Copland, mas, oficialmente proposto pela *League of Composers*, suscitou longo debate que estendeu-se por várias reuniões, posteriormente gerando consultas a instituições norte-americanas sobre a sua viabilidade e, embora de interesse do Departamento de Estado, acabou por não se concretizar. A idéia era encomendar duas óperas, sendo uma a um compositor norte-americano e a outra a um sul-americano. Para os libretos, pensava-se contratar um poeta sul-americano para a ópera norte-americana e vice-versa.

Quando o projeto foi apresentado, as opiniões divergiram. Bartholomew foi frontalmente contra, mas Seeger e Smith admitiram a sua viabilidade. Após algumas discussões, os nomes mais apontados foram os de dois brasileiros, Villa-Lobos para compor a música da ópera latinoamericana e Mário de Andrade como libretista da ópera norte-americana. Acreditava-se que a publicidade resultante de uma colaboração interamericana seria altamente

significante. Nas reuniões seguintes, o comitê decidiu reter o projeto até que houvesse uma decisão de Andrade e Villa-Lobos, após sondagem de Copland, que preparava-se para viajar á América Latina em viagem de observação e realização de contatos para futuros empreendimentos com os países da região. Calculava-se para o projeto um orçamento de dois mil dólares e em 30 de abril de 1941, a proposta, já aprovada na Comissão, aguardava entre outros dez projetos, um parecer do OCIAA. Smith e o Diretor do Metropolitan Opera House, Erick Clark chegaram a discutir os temas e este último propôs como tema principal o Caribe e o Harlem. O regente Arthur Loesser foi consultado por Smith, em carta de abril de 1941⁴⁸. O projeto, como apresentado, não chegou a realizar-se⁴⁹, mas tudo indica que a idéia não morreu completamente, pois em 1947, Villa-Lobos foi convidado a compor a música de *Magdalena*, comédia musical com libreto de um poeta norte-americano, sobre temática latino-americana, peça que foi encenada no ano seguinte nos teatros de Los Angeles, San Francisco e Nova York (v. Cap. 5).

Observamos que a Comissão de Música preparava projetos ambiciosos, mas que esbarravam tanto em dificuldades técnicas, como em questões ligadas à própria realidade musical do país, pois a estrutura institucional baseava-se primordialmente no cultivo do repertório tradicional europeu. Mesmo os compositores norte-americanos enfrentavam dificuldades para programar suas obras nas orquestras ou sociedades de concerto. Portanto,

⁴⁸ Nesta carta, Loesser referiu-se ao extraordinário sucesso dos Choros nº 10 de Villa nos Estados Unidos, mas devido a dificuldades corais nao seria possível executá-lo em breve.

Em reunião de 6 de maio de 1941 Copland argumentou sobre a dificuldade técnica de americanos colocarem música em texto espanhol ou português e vice-versa. Copland Coll., 355/11

obter apoio financeiro ou disponibilidade de execução para projetos que envolvessem países latino-americanos era uma tarefa que sobrecarregava e competia com a própria demanda do mercado local. Esta questão pode ser exemplificada por um projeto da Comissão referente à encomenda de obras sinfônicas a cinco compositores sul-americanos, para serem apresentadas pelas grandes orquestras sinfônicas dos Estados Unidos. Cada organização deveria contribuir com 200 dólares para as encomendas. O secretário da comissão endereçou cartas para as orquestras de Cincinnati, Saint Louis, Memphis, Duluth e Hollywood Bowl (Southern California Symphony Association) informando que a Columbia Broadcasting Company já ofereça sua contribuição e que Copland tentava obter de Serge Koussevitsky uma decisão favorável da Boston Symphony Orchestra. 50 Pelas respostas recebidas, percebe-se as inúmeras dificuldades decorrentes de tal empreendimento. O representante da CBS, embora tenha concordado, deixou claro que o projeto não deveria incluir a exigência de que as orquestras convidadas apresentassem publicamente as obras encomendadas.⁵¹ Eugene Goossens, regente da Cincinnati Symphony Orchestra declarou-se aparentemente favorável à idéia, mas ressalvando que a questão do pagamento da encomenda deveria ser resolvida com o business manager.⁵² Por outro lado levantou outra questão, quando expôs a dúvida que houvesse "suficientes compositores de primeira classe na América Latina para prover as grandes

⁵⁰ Cartas de 10 julho 1941, Copland Coll., 355/11

⁵² Carta de 16 maio 1941, id.

⁵¹ Carta de Davidson Taylor, 01 de julho 1941, id. Apesar de ser um dos integrantes do Comitê de Música, o autor absteve-se de um pleno apoio ao projeto.

orquestras com obras de primeira categoria" e questionou a viabilidade da apresentação de quatro ou cinco obras latino-americanas em uma única temporada de concertos, o que seria uma desproporção diante da quantidade de música contemporânea usualmente apresentada no país em cada temporada. A posição da Boston Symphony Orchestra não foi mais receptiva, tendo em vista que um representante do OCIAA, Conchita Rexach, solicitou a Copland, que intermediasse junto a Koussevistky e ao Conselho da orquestra por uma decisão favorável, pois desde março o assunto estava sendo discutido e até o momento não havia uma decisão. 53 Da mesma forma, o regente da St. Symphony Orchestra, demonstrou-se evasivo, não assumindo Louis compromissos, ao responder ao convite: "I did not intend to shut down the door completely... I hope you will keep me informed as to the developments, since there might be some way in which we could work this out".54 O regente da Duluth Symphony Orchestra respondeu favoravelmente, mas ressalvando ser seu orçamento modesto, oferecendo a possibilidade de uma menor contribuição, mas cuja proposta de qualquer forma teria que ser sumetida ao Conselho da instituição. 55 O Diretor da Eastman School of Music, em Rochester respondeu de forma similar a Goossens: "Tough I think the idea is an excellente one we are so thoroughly engrossed in our task of aiding the US composer that I don't believe we would feel justified in diverting any of our funds to this purpose no matter how sympathetic we might feel".56 O regente da

⁵³ Carta de 10 julho 1941, id.

⁵⁴ Carta de 23 maio 1941, id.

⁵⁵ Carta de 25 maio 1941,id.

⁵⁶ Carta de 01 de junho, 1941, id.

MemphisSymphony Society comentou sobre as limitações orçamentárias de sua orquestra, justificando com isso o oferecimento de uma contribuição mais modesta do que a solicitada, mas ressalvou: "As this orchestra has but four concerts a year, it is a little difficult to guarantee to include a Latin american work on our programs, while we are at the same time carrying out our policy of performing at least one native American composition on each program". 57 Até julho, apenas a Cleveland Orchestra havia oferecido 250 dólares. Entretanto, a quantia não provinha do Conselho, mas de um fundo criado entre seus membros e os recursos somente estariam disponíveis se as outras orquestras também contribuissem. 58

O fato de outros setores do OCIAA, como o rádio e cinema, pelo menos tangencialmente, envolverem-se com questões musicais, foi motivo de atrito entre o OCIAA e a Comissão. Esta, em diferentes momentos reivindicou maiores poderes para orientar os assuntos musicais dentro da Agência. ⁵⁹. Procurava-se contornar este problema através da distribuição de relatórios semanais que o Coordenador solicitava de cada setor do OCIAA, para ser divulgado entre os outros. A Comissão de Música dependia dessas informações para implementar seu próprio programa e adotar uma política compatível com a orientação geral. As divergências atingiam esferas

⁵⁷ Carta de 19 jun. 1941, id.

⁵⁸ Carta de 07 julho 1941, id.

⁵⁹ Carta a Rockfeller, referindo-se ao erro cometido por produtores cinematográficos, que no filme *Down Argentine Way*, apresentaram uma rumba americanizada, como se fosse música nacional argentina. Rockfeller limitou-se a responder que a correção estava sendo providenciada, evitando comentar a solicitação da Comissão para aconselhar futuras produções. Minutes of Meeting, 19 dez. 1940, Copland Coll.355/9

Na reunião de 01 maio do mesmo ano, continuou-se a tratar do assunto da cooperação com a Divisão de Rádio, mas a ata não informa majores detalhes, Copland Coll. 355/10

superiores, pois, constantemente, a Comissão solicitava esclarecimentos sobre os procedimentos adotados pelo *Executive Committee*, quanto à revisão ou mesmo veto aos recursos financeiros para os projetos já aprovados e quanto ao montante de dinheiro disponível. ⁶⁰ A Comissão vinha trabalhando com uma alocação inicial de US 100,000 para atividades de promoção e para bolsas a compositores, intérpretes e professores para concertos e conferências. Em fevereiro de 1941, esta soma subiu para US 250,000, com novas alocações para as turnês do *Kirstein Ballet* (75,000) e da *Goldman Band* (75,000). ⁶¹ Ao final do ano fiscal, em junho, o problema ainda não havia sido solucionado. ⁶²

Interferências políticas da esfera superior do Departamento de Estado para apoio a determinados projetos eram também um fator complicador, como foi o caso quando Moe, do Departamento de Estado, empenhou-se pessoalmente para garantir recursos para a turnê da *Goldman Band*, enquanto outros projetos já aprovados aguardavam liberação de verba.⁶³

Após os desencontros dos meses iniciais, o ano de 1941 iniciou-se de modo mais promissor. O Coordenador sinalizou um maior apoio, através de seu Assistente, Mr. Jones que na reunião de 23 janeiro anunciou a disponibilidade de permanecer parte de cada semana em Nova York para assistir a algumas reuniões e discutir os projetos.

Um dos primeiros assuntos debatidos referiu-se ao processo de implementar o intercâmbio de artistas entre as duas Américas. Foram ouvidos

⁶⁰ Minutes of Meeting, 19 dec. 1940, Copland Coll. 355/9

⁶¹ Memorando de M. Batholomew, 11 nov. 1940; Minutes of Meeting, 27 fev. 1941, p.5, Copland Coll. 355/10

⁶² Minutes of Meeting, 13 jun. 1941, Copland Coll. 355/10

os representantes da Community Concert Corporation (Ward French) e da Columbia Concert Corporation (Andre Mertens).

Este último, baseado em sua experiência como empresário de concertos na América do Sul, fez um resumo das dificuldades encontradas neste tipo de empreendimento, oferecendo-se para aconselhamento a futuros projetos. 64 French resumiu os objetivos dos concertos cívicos e comunitários nos Estados Unidos, abrangendo 500 séries aproximadamente, sob a direção de duas instituições, com audiências que variavam entre 1000 a 2500 pessoas, totalizando mais de 500 000 em todos os estados da União ("bonus concerts"). Era portanto um campo propício à apresentação de artistas da América Latina. Após discussão posterior, o Comitê optou por não aceitar a oferta, pelo fato de não se chegar a um consenso quanto ao repertório a ser apresentado nos concertos comunitários. 65 A Comissão concentrou-se na aprovação do projeto do *American Ballet Caravan*, referente a uma turnê de seis semanas à América do Sul, com um orçamento de US 75,000, com a previsão de atender 83 mil pessoas aproximadamente.

Iniciaram-se as discussões sobre uma viagem de Copland a diversos países da América Latina, para observação, realização de concertos com obras contemporâneas norte-americanas e conferências sobre a vida musical do país e intensificaram-se os convites de visita ao país, a artistas latinoamericanos,

⁶³ Minutes of Meeting, 19 dez. 1940, Copland Coll. 355/9

⁶⁴ Minutes of Meeting 30 jan. 1941 Copland Coll. 355/10

⁶⁵ O Comitê firmou posição em favor de um repertório inteiramente dedicado à música das Américas, o que não foi aceito pelos representantes das entidades de concertos

como tentativa de desenvolver uma ação de propaganda anti-nazista mais eficiente.

Continuavam as divergências com os sindicatos de músicos, mas no campo da educação, associações como a *Music Educators National Conference*, mostravam-se dispostas a cooperar.⁶⁶

Apesar das dificuldades antevistas para a vinda de artistas sulamericanos, a Comissão propôs-se a organizar uma lista de prováveis candidatos, com a cooperação de Gilbert Chase e Spivacke da Library of Congress e Seeger, pela PAU, tendo Chase permanecido em New York por três semanas. A Comissão elaborou um plano baseado em quatro pontos principais: 1- apresentação de "autêntica" música latinoamericana nos Estados Unidos e vice-versa; 2- intercâmbio de compositores, estudantes e artistas; 3- estímulo à publicação de livros e artigos sobre música latinoamericana nos estados Unidos e vice-versa; 4- Resolução do problema das restrições à apresentação de artistas estrangeiros. As atividades relacionadas abrangiam concertos, rádio, gravação de discos (comerciais ou não), cinema e publicações em geral, como livros, revistas, jornais, panfletos etc.⁶⁷

Os entraves burocráticos dificultavam a implementação do programa de música. Até janeiro de 1941, apenas um projeto havia sido aprovado pelo *Executive Committee* do OCIAA/DE, mas os recursos, que deveriam ser

⁶⁶ Minutes of Meetings, 30 jan. 1941, Copland Coll. 355/10

⁶⁷ Music Committee, "Objectives, Methods and Projects Needing Funds", 23 jan. 1941, Copland Coll. 355/10

repassados à PAU, não haviam sido ainda liberados. E mais oito projetos dependiam ainda de aprovação. E outros doze já votados favoravelmente, aguardavam a liberação de recursos orçamentários ainda não totalmente definidos. Parte das críticas provinha dos próprios integrantes do Comitê de Música. Assim por exemplo, M. Bartholomew, secretário em exercício, em carta a Smith, reclamou das dificuldades operacionais enfrentadas pelo grupo, pois as questões burocráticas não estavam sendo satisfatoriamente resolvidas. Em sua última viagem a Washington, havia tomado conhecimento das críticas sobre a maneira como o programa vinha sendo operacionalizado e referiu-se a algumas sugestões que teria feito, mas estas não estão mencionadas no documento.⁵⁸

Havia uma opinião generalizada sobre a importância da música como meio de propaganda panamericana, mas os diferentes setores do governo envolvidos no processo, discordavam quanto aos meios para se implementar uma política eficiente. Alguns consideravam o rádio como o veículo de propaganda mais eficiente, e apontavam algumas ações significativas, como a iniciativa da NBC de convidar Agustin Lara e a possibilidade de também trazer o compositor Alberto Dominguez, mas por outro lado criticava-se o nível de desinformação, como por exemplo, o fato de ignorar-se que dois dos maiores sucessos no momento nos Estados Unidos, as canções *Perfidia e Frenesi* eram compostas por Dominguez, um artista mexicano. Portanto, jornais, estações de rádio, companhias cinematográficas e outros setores que afetam a

⁶⁸ Carta de 02 abr. 1941, Copland Coll., 355/10

opinião pública deveriam ser conscientizados da necessidade de apoiar o governo na sua política de criar melhor entendimento com a América Latina. Propunha-se a criação de um Departamento de Publicidade e Propaganda, o que veio a oorrer em 1942, com a formação do Office of War Information⁶⁹.

A política interamericana nas sua globalidade, extravasava o âmbito do OCIAA. Outras agências vinham desenvolvendo seu próprio programa de intercâmbio e algumas delas, como Inter-Departmental Committee, desenvolviam suas próprias atividades musicais70. O Comitê de Música reinvindicava a tarefa de examinar os projetos gerados fora de sua área. Seeger defendia a idéia de que uma agência deveria manter os registros de todas as atividades musicais realizadas. Thomson e Smith concordaram e propuseram a Divisão de Música para ser esse Centro, que funcionaria como uma clearing house. 71 O fato de Thomson e Smith endossarem a reivindicação de Seeger, demonstra que nas esferas superiores do governo cogitava-se em encerrar o programa de música do OCIAA e transferir as atividades para a jurisdição da PAU, o que veio a acontecer posteriormente.

⁶⁹ V. Carta de Ralph Peer a Evans Clark, 30 jan. 1941, Copland Coll. 355/10

⁷⁰ Criado em 1938, por iniciativa do Presidente Roosevelt, constituido pela representação de 17 ou 18 agências governamentais norte-americanas, com o objetivo de tratar das questões de cooperação com os países do Hemisfério e construir um programa de projetos a serem submetidos ao Congresso para a necessária alocação de recursos financeiros. Os projetos envolviam um abrangente campo de atividades nas áreas de economia, ciência e cultura, incluindo bolsas para especialistas em saúde pública, pesquisa de minerais estratégicos, estudos para conservação da fauna e da flora, pesquisa marinha, cooperação na área de saúde infantil e maternal etc. Congressional Records, Remarks of Honorary Louis C. Rabaut, 3 abr. 1941, Copland coll. 355/9. A Biblioteca do Congresso recebera recursos daquela fonte para preparação de albuns de discos, transcrições e outros projetos correlatos. Ver Meeting of the Advisory Committee, 13 jun. 1941, p. 12, Copland Coll. 355/10

Meeting of the Advisory Committee, 13 jun. 1941, Copland coll.355/10

Em janeiro de 1941, o OCIAA criou o Departamento de Cinema, a ser coordenado por John Hay Whitney, auxiliado por um Comitê Executivo sediado em Hollywood. O planejamento para o Cinema previa pelo menos 14 ou 15 filmes anuais sobre a América Latina; programa de visitas de estrelas dos Estados Unidos à América Latina. Inicialmente a 20th Century Fox planejara Carmen Miranda e Alice Faye e a Paramount indicara Dorothy Lamour. Planejava-se o envio de técnicos para pesquisar instalações e equipamentos dos países envolvidos e a realização de curta-metragens, com dublagem em português e espanhol. A divulgação do planejamento inicial do setor cinematográfico entre os membros do Comitê de Música, parece indicar uma predisposição de se trabalhar a música em ação integrada com outras áreas.⁷² Nesse sentido, foi aprovado ainda no mesmo mês, uma proposta de organização de uma coleção de discos para ser utilizada como uma fonografia de referência para escolha de música apropriada aos filmes relativos à América Latina, material que seria usado pelo *Motion Picture Committee*. 73

O programa de convite a artistas latinoamericanos era uma das prioridades na Comissão de Música pelo seu potencial de propaganda pró-Estados Unidos e na decisão pela escolha de determinado artista este fator tinha peso considerável. Em meados de 1941, o *Committee for Inter-american Artistic and Intelectual Relations*⁷⁴ apresentou um projeto nessa área,

Weekly Progress Report, part 2, "Motion Picture Program Takes Shape", 6 jan., 1941, Copland Coll. 355/9

⁷³ Memorandum E. Clark, 11 fev. 1941, Copland Coll. 355/10

⁷⁴ Ao que parece esta entidade existiu como uma sigla, com a função de repassar os recursos financeiros provenientes do OCIAA, para facilitar os trâmites burocráticos e ao mesmo tempo desvincular o nome do

justificando que países como Itália e Alemanha há muitos anos encorajavam o intercâmbio de intérpretes com a América Latina, pois estavam cientes de que os convidados quando retornavam a seus países levavam uma imagem positiva da vida musical daqueles países e como formadores de opinião influenciavam vários setores de sua cultura. Nos Estados Unidos, diferentemente, o programa de visitas limitara-se a intercâmbio de estudantes, sem alocação de fundos para uma ação mais ampla.⁷⁵

Os problemas com o *Executive Committe* persistiam, principalmente quanto à questão de liberação de recursos financeiros, o que prejudicava a agilização das atividades. Permanecia a dúvida quanto aos projetos prioritários, se os mais abrangentes ou os de menor escopo. Assim a proposta de copiar a coleção de discos da Discoteca de São Paulo havia sido recusada pelo *Executive Committee*⁷⁶ e o financiamento de cinco mil dólares ao editor do *Boletín Latinoamericano de Música* encontrava-se ainda pendente.⁷⁷ A questão do repasse de U\$ 30,000 à PAU também implicava em operações burocráticas pois para assinar tal contrato, o presidente da PAU necessitava obter autorização do Conselho Supervisor, um órgão interamericano. Havia

OCIAA das atividades de propaganda pró-Estados Unidos. A organização era formada por: Frederick P. Keppel, Henry Allen Moe, David H. Stevens e funcionava em N.Y.

⁷⁵ Memorando de Philip L. Barbour à Comissão, 2 jun. 1941, Copland Coll. 355/10. Na reunião de 25 de abril, havia sido discutida a possibilidade de se atender à solicitação do compositor boliviano Velasco Maidana, que buscava o patrocínio para execução de suas obras nos Estados Unidos. Achou-se conveniente examinar o assunto de forma favorável, pois o mesmo já havia, em 1938, sido convidado pelo Reich para apresentar seu balé "Amerindea" no Volksoper e Staastsoper, em Berlim

Posteriormente essa decisão foi revertida, pois no documento de 13 maio 1941, que sumariza os projetos aprovados e completados naquele periodo, consta o da Discoteca. Copland Coll. 355/10

Minutes of Mettings, 13 fev. 1941, Copland Coll. 355/10 Em reunião posterior, de 10 abril ainda discutia-se o assunto e o Comitê solicitou a Seeger que sondasse o diretor da PAU, sobre a possibilidade de Comitê alocar 2,500 dólares, conquanto o governo uruguaio concedesse a mesma quantia. Copland Coll. 355/10

dúvidas sobre a conveniência de se submeter as atividades do comitê de Música, essencialmente uma organização norte-americana, ao controle de um organismo estrangeiro. Após telefonema de Smith a Seeger em Washington, a representante da PAU, Mrs. Collier e do OCIAA Mr. Jones, concordaram provisoriamente que os projetos seriam apresentados em bloco à PAU. Seeger discutiria as propostas informalmente com os membros do Comitê nas reuniões em New York e aquelas que considerasse pertinentes, seriam mais tarde discutidas com seu chefe, o Diretor Geral da PAU. Após isso, os projetos aprovados retornariam ao OCIAA para serem encaminhados ao Comitê. Aprovados por este, seguiriam a rotina de aprovação junto ao Executive Committee. Assim a Divisão de Música da PAU não seria um mero repassador de verbas. 78Os documentos demonstram que aquela Divisão foi geradora de grande parte dos projetos e Seeger progressivamente assumiu uma posição mais atuante. Este anteriormente havia trabalhado em uma das agências do New Deal, a Resetlement Administration, na área de música folclórica e parte daquela experiência foi transferida para o programa de intercâmbio com a América Latina.79

78

⁷⁸ Minutes of Meetings, 13 mar. 1941 et seq., Copland Coll. 355/10

⁷⁹ Na reunião de 10 abr. 1941, Seeger propôs a organização de uma lista bio-bibliográfica de músicos latino-americanos semelhante a um index anteriormente preparado pelo WPA sobre músicos norte-americanos, "Index of American Composers", em forma de fichas, que consistia na compilação das músicas apresentadas pelas diferentes unidades do WPA, acrescida de informações importantes sobre os compositores norte-americanos e suas obras (aproximadamente 7 300 obras e 2 258 compositores). A lista norte-americana não chegara a ser publicada, porque o governo cortou a concessão de recursos financeiros, em 1940. O Index resumia o conjunto de obras apresentadas pelas diversas unidades do WPA desde a criação do *Federal One Project*, em 1935 até 1940. Incluia predominantemente música de concerto e ópera, mas também havia música folclórica, obras didáticas e algumas escritas especialmente para determinadas ocasiões comemorativas organizadas pelo WPA, incluindo várias marchas homenageando Roosevelt e arranjos de melodias patrióticas. V. Barbara Tischler, op. Cit. P. 149. Para realizar projeto semelhante para a América Latina, Seeger propôs a contratação de Eugenio Pereira Salas e Luis Heitor Correa de Azevedo. Copland Coll. 355/10, Minutes of meeting. Na reunião de 25 de abril, o

sociedade norte-americana da Diversos setores responderam afirmativamente à "Política de Boa Vizinhança" desenvolvida pelo governo. Em decorrência. houve uma crescente demanda nacional pela música latinoamericana, especialmente nas escolas, bandas de amadores e profissionais, conjuntos orquestrais e coros. Para atender a essa demanda, a Divisão de Música da PAU, dedicou-se à seleção, arranjo e adaptação de músicas para serem distribuídas pelo país, em um trabalho que envolveu especialistas latinoamericanos e norteamericanos e um coordenador das atividades. Determinadas estações de rádio, como XEW e NBC comprometeram-se a cooperar preparando programas especiais referentes à música dos diversos países sul-americanos.80

Da mesma forma intensificaram-se os contatos com a região oeste do país. Havia propostas do teatro *Hollywood Bowl*, em Los Angeles, para realização de concertos de música sul-americana. Na temporada anterior o pianista José Iturbi apresentara-se como regente e intérprete de um programa intitulado "South American Night".⁸¹ Na área de ensino, a University of California, Los Angeles contratara uma funcionária para compilar música sul-americana. Criara-se na California, um "Español salón", que era comandado por músicos conhecidos, filantropos e líderes cívicos. Carleton Sprague Smith fez uma viagem de contatos àquele estado e na Convenção Bienal da

comitê foi informado sobre a aprovação da proposta de contratação de Luis Heitor, para trabalhar na PAU durante seis meses, alocando-se para isso uma verba de 500 dólares. V. Tb. Memorando de Smith a Caldwell, 15 maio 1941, 355/11

⁸⁰ Cf. documento de 13 maio 1941, Copland Coll. 355/10

⁸¹ Carta do gerente do teatro ao secretário do Comitê, Philip Barbour, 13 maio 1941, no documento anterior.

Federação Nacional de Clubes de Música foi convidado a apresentar o programa interamericano de música do governo. Na ocasião, visitou a University of Texas, Austin e a University of New Mexico, onde desenvolvia-se um trabalho na área de folclore. Smith propôs que o setor de cinema preparasse filmes sobre a vida das populações hispânicas no Texas e New Mexico, enfatizando as tradições, músicas e danças, entre outras manifestações.⁸²

A proposta de orçamento para o período entre junho de 1941 e junho de 42 inicialmente previa gastos no valor de US 480,000. Posteriormente reformulado, atingiu o total de 600,000, mas este programa apresentado por Smith em reunião foi aprovado com reservas⁸³. Os membros da Comissão não queriam assumir compromissos sem saber o montante que o Coordenador desejava investir. Alguns projetos referentes a viagens, eram discutidos em Washington, com representantes do corpo diplomático dos países latino-americanos.⁸⁴

Em meados de 1941, com a entrada do país na guerra tornando-se inevitável, o governo decidiu reorientar sua ação, passando a centralizar no Departamento de Estado as questões internacionais, inclusive as referentes ao Hemisfério. Consequentemente, a estrutura do OCIAA teve que adaptar-se à

82 Minutes of meeting, 26 jun. 1941, Copland Coll. 355/11

⁸³ Minutes of Meetings, 27 fev. 1941, p.6, Copland Coll. 355/10; Meeting, 13 jun. 1941, p.9-10, Copland coll. 355/10

⁸⁴ Viagem de Philip Barbour, secretário do Comitê, turnê do American Ballet e outros. Minutes of Meetings, 6 mar. 1941, Copland Coll. 355/10.

nova realidade, sofrendo algumas modificações. A Agência, antes localizada no *Council of National Defense* foi tranferida para o *Executive Office* do Presidente Roosevelt, sob a jurisdição do *Office for Emergency Management*. O comitê de música foi oficialmente informado das modificações estabelecidas pela Ordem Presidencial, na reunião de 13 de agosto. Em 12 de setembro, o Departamento de Estado através do documento nº448 informou à imprensa a constituição de um comitê de música para servir às duas Agências, visando "o estímulo do intercâmbio musical entre as repúblicas americanas e a coordenação das atividades no país referentes à música interamericana". Continuavam os antigos integrantes, mas a comissão ampliava-se, com a participação de Warren D. Allen, John W. Beattie, Earl Moore e Russell V. Morgan. ⁸⁷

A Divisão de Relações Culturais do OCIAA, ao contrário de outros setores que ao longo dos anos operaram com funções mais ou menos estáveis, após os primeiros seis meses de guerra reduziu suas atividades e posteriormente, em 1943, grande parte de suas operações transferiu-se para a Divisão de Ciência e Educação do Departamento de Informação. No mesmo ano, iniciaram-se as conversações sobre a desativação do OCIAA. O coordenador já pensava no término da agência ao final da guerra e na

---8 '

⁸⁵ Carta de Roosevelt a Rockfeller, 22 abr.1941. Em 30 de julho, através de Ordem Executiva, o Presidente oficializou as modificaões, mudou a denominação para Office of the Coordinator for Interamerican Affairs e redefiniu suas funções e deveres. *History of the Office*, p.280-81

Minutes, 13 ago. 1941, Copland Coll. 355/11. Em 08 setembro, o secretário de Estado Cordell Hull comunicou oficialmente a Copland a sua designação como membro do Comitê Consultivo de Música para o Departamento de Estado, no ano fiscal junho 41 a junho 42. O Comitê deveria também prestar assistência ao Coordenador de Assuntos Americanos.

⁸⁷ Copland Coll. 355/11

⁸⁸ History of the Office, p.161

transferência das atividades de intercâmbio de longo prazo para outros departamentos.89 Em dezembro de 1944, Rockfeller transferiu-se para o Departamento de Estado assumindo a função de Assistant Secretary for American Republic Affairs, o que ocasionou profundas transformações estruturais e o término das atividades do OCIAA como uma agência separada, em 1946.

Em reunião com representantes de diferentes agências governamentais, em 24 de junho de 1943, o Diretor da Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado, Charles A. Thomson comunicou oficialmente a tranferência do comitê e das atividades de música para a sua jurisdição. 90

Os planos do Departamento de Estado para o próximo ano fiscal (1943-1944) enfatizavam a área de educação musical realizando o envio de materiais para as escolas das outras nações americanas e divulgação de métodos de ensino usados nas escolas americanas. Pensava-se na ampliação dos convites a representantes latinoamericanos da área, procedimento considerado mais eficiente que o de enviar educadores musicais aos países-alvo. 91 Ao mesmo tempo iniciaram-se discussões para a implementação de um projeto tendo como objetivo os países de cultura não européia, como Rússia e China. Com a aproximação do fim da guerra, os Estados Unidos voltavam sua atenção para outras regiões consideradas mais estratégicas e a música nesse processo foi definida como "antídoto para antagonismos anti-americanos". Decidiu-se pela nomeação de um sub-comitê de especialistas para pesquisar as culturas

History of the Office, p. 160-61; v. tb. Cap. 22, p. 271-78
 Minutes of Meeting, 24 jun.1943, p.2, Copland Coll. 355/12

das regiões-alvo e indicar os pontos que deveriam ser enfatizados no programa intercâmbio musical. Expediu-se de um possível iqualmente uma recomendação Music Educators National Conference à para que empreendesse uma pesquisa sobre a educação musical na Russia e na China e o Comitê de Música assumiu oficialmente uma posição favorável à inclusão de um programa de reabilitação cultural dentro do programa mais amplo de reconstrução das áreas ocupadas e comprometeu-se a atuar como um grupo de aconselhamento. 92 O Hemisfério Ocidental perdera seu potencial estratégico.

Tendo em vista as questões acima, consideramos que os projetos de música no período anterior `a guerra tiveram um perfil mais ambicioso. No verão de 1941 foram patrocinadas duas caravanas artísticas, envolvendo um grande número de participantes. Inicialmente, o *American Ballet Caravan*, sob a direção de Lincoln Kerstein, com quarenta jovens bailarinos que executaram, na América Latina, um repertório de oito diferentes programas, durante 28 semanas (custo de 100,000). No mesmo período o coral do Yale Glee Club, com sessenta e dois membros, sob a direção de M. Bartholomew, realizou vinte e cinco concertos e duas transmissões de rádio, visitando principalmente a costa leste da América do Sul e alguns países do lado do Pacífico⁹³.

⁹¹ Id n 3

⁹² Id., p.5-6. Olin Downes foi escolhido como chefe do sub-comitê de intercâmbio com a Russia ⁹³ *History of the Office*, p.93

Os demais projetos incluíam a preparação de uma bibliografia de livros sobre música latino-americana e material de referência sob os auspícios da PAU e catalogação de materiais musicais pertencentes `aquela agência.

3.2 Viagens de observação à América Latina: relatórios de Carleton Sprague Smith e Aaron Copland

Os relatórios preparados por Carleton Sprague Smith e Aaron Copland, em decorrência de suas viagens à América Latina, patrocinadas pelo Departamento de Estado, permitem retirar algumas ilações sobre os objetivos e desenvolvimento do programa de música para o Hemisfério.

Smith, ⁹⁴ em seu relatório de 290 páginas e apêndices, apresenta como objetivos de sua viagem entre junho e outubro de 1940, renovar contatos com a comunidade musical latinoamericana, estabelecer novas conexões e investigar condições musicais gerais para um possível intercâmbio musical entre as Américas. O autor, como um porta-voz do Presidente Roosevelt, concentrouse na observação dos seguintes aspectos: 1- Verificar as principais coleções, arquivos musicais e conservatórios da América Latina (área de interesse de musicólogos e educadores); 2-Levantar a demanda de pesquisa e condições de sua realização (instituições especializadas na área); 3-Examinar métodos e programas de educação musical; 4-Contatar associações musicais, os principais compositores e identificar "pessoas-chave" para o intercâmbio; 5-

.

⁹⁴ Smith realizou inúmeras viagens à América Latina. No início do 2º semestre de 1941 passou cinco semanas no México, como representante oficial da Biblioteca Pública de Nova York, pois segundo ele mesmo, não seria aconselhávwel divulgar o nome do Comitê de Rockfeller, por não ser muito popular entre certos setores do país. Minutes of Meeting, 04/09/41, Copland Coll. 355/11.

Verificar a disponibilidade e condições físicas de salas de concerto; 6-Empreender uma classificação da música folclórica latinoamericana; 7-Examinar as possibilidades de oferecimento de bolsas de estudo e apoio financeiro a estudantes, musicólogos e intérpretes norte-americanos interessados em viajar à América Latina.

O autor constatou a exiguidade de tempo para cumprir todos os objetivos quanto ao aprofundamento da investigação e análise de dados, agravado pela dificuldade de se obter informações em países sem tradição de pesquisa, ressalvando o caso particular do Instituto Interamericano de Musicologia, no Uruguai, dirigido por Francisco Curt Lange. Smith preparara um questionário para ser preenchido por determinadas personalidades nas principais cidades, coletando informações musicais de várias modalidades. Este documento fora elaborado seguindo recomendações de diferentes comitês e de William Berrien, enviadas através de memorando. Mas, tudo indica que as conclusões do relatório foram principalmente baseadas na observação direta do autor, visto não haver dados estatísticos ou comentários decorrentes de possíveis respostas obtidas no referido questionário. relatório expõe as condições musicais de cada um dos países visitados, através de diferentes aspectos: 1- condições de transmissão radiofônica; 2atividades de concerto; 3- sociedades musicais e culturais; 4- escolas de música e conservatórios; 5- corais e bandas; 6- publicações (partituras e livros) e gravações; 7- bibliotecas e arquivos; 8- possibilidades de intercâmbio de

artistas e bolsistas; 9- "música típica"; 10- indicação de "pessoas-chave' para o intercâmbio e levantamento de compositores, regentes, empresários e críticos.

Uma das prioridades desta visita referiu-se à avaliação das atividades culturais nazi-fascistas no Continente, tendo Smith identificado alguns núcleos de atuação, como por exemplo, no Brasil, a Sociedade Pro-arte Musical, dirigida por Maria Amélia Rezende, atuando arnplamente na área da musica de concerto, em cidades das regiões sul e sudeste do país, como São Paulo, Belo Horizonte, Joinville, Blumenau, Florianópolis, Porto alegre, Curitiba e Pelotas e que segundo ele, contratava exclusivamente artistas simpatizantes à causa dos países do Eixo.

Smith ressaltou que pelo menos desde 1932, o governo italiano preparara um plano musical para a promoção das idéias fascistas no Hemisfério Sul, visando primordialmente a Argentina, mas com possibilidades de extensão a outros países. Como mentor deste plano, Smith citou Adriano Lualdi, chefe do Departamento de Música do governo fascista que em 1932 visitara a América Latina, como regente e conferencista e posteriormente preparara o relatório *Viaggio Musicale nel Sud America*, publicado em Milão em 1934.

Paradoxalmente, Smith ao expor as idéias principais daquele projeto irá propor a apropriação destas para o planejamento da atividades interamericanas a serem coordenadas pelos Estados Unidos. Seguem-se os principais tópicos da proposta de Lualdi: 1- Criação de um *Atheneu de Cultura Fascista*, entrosado com a embaixada italiana, com o objetivo de divulgar a

natureza e objetivos do Estado fascista, através de conferências e seminários de propaganda objetiva; estabelecimento de uma biblioteca por doação de editores; publicação de um boletim em espanhol, divulgando o mercado editorial italiano. Smith manifestou-se com entusiasmo em relação a recente criação da Divisão Interamericana de Musica, na PAU, vista por ele como uma contrapartida de primordial importância à proposta de um "Atheneu fascista". 2- Formação de um núcleo de consultores formado por intelectuais conhecedores da mentalidade argentina, colocados à disposição de italianos interessados em estudar o país. No passado, alguns escritores e jornalistas haviam cometido vários erros, que acabaram por ferir a sensibilidade dos argentinos, que o autor considerou bastante elevada. 3- Fundação de uma sociedade de concertos em substituição à antiga sociedade fundada por Ferrucio Cattelano, mas com esfera de influência capaz de atingir círculos sociais e intelectuais mais amplos. Tal organização envolveria personalidades musicais influentes ligadas à comunidade italiana na Argentina. 4- Retomada de turnês de grupos teatrais italianos, exportação de filmes educacionais e científicos e permanente exibição de arte italiana. 5- Preparação de transmissões radiofônicas da Itália para a Argentina, tendo em vista a popularidade daquele veículo de comunicação no país e no continente sulamericano em geral; estabelecimento de um corpo de correspondentes sediados em Buenos Aires, escrevendo tanto para jornais ítalo-argentinos como para instituições locais e publicações literárias e científicas. Lualdi considerava o desconhecimento sobre a cultura argentina um "fator lamentável" para o sucesso de um empreendimento de mútua cooperação, pelo fato de que argentinos eram muito suscetíveis a demonstrações de desconhecimento de assuntos referentes a seu país. Nesta questão, alemães, franceses e russos estavam muito ativos e à frente dos italianos. 6- Um dos aspectos de vital importância referia-se ao ensino da língua italiana nas escolas argentinas e ao programa de visitas de professores universitários e artistas italianos, incluindo intercâmbio de convites e nomeações de argentinos influentes como membros correspondentes de sociedades acadêmicas italianas. O programa de visitas deveria ter um caráter mais globalizante e cada convidado deveria preparar um relatório de suas atividades e estudos. Da mesma forma fazia-se necessário um intercâmbio de estudantes, considerado por Lualdi como importante fator de propaganda. 7- Criação de um Conselho de Observadores de caráter econômico e comercial, capaz de superar a tradicional organização burocrática para facilitar a colocação de produtos italianos no mercado argentino. 8- Por fim, todos os esforços na Argentina seriam unificados e coordenados sob a égide do Atheneu Fascista, que concentraria os recursos financeiros, trabalho e vontade em um só canal e em uma só "fasces".

Smith não soube avaliar em que extensão este programa estava sendo implementado, mas destacou alguns indícios de que o "Palácio Italia-América" e a revista *La vie d'Italia e dell America Latina* aparentemente conduziam-se de acordo com a orientação de Lualdi. Tendo esse pano de fundo, Smith avaliou como incipiente a atuação dos Estados Unidos na questão da propaganda, pois os Institutos Culturais norte-americanos estavam em um estágio ainda inicial e

sem os recursos necessários para tal empreendimento. Nesse processo, destacou a música como um fator potencialmente importante, tendo em vista que a dança americana exercia um forte apelo entre os jovens latino-americanos, da mesma forma que o tango, a rumba e a conga popularizavam-se entre a juventude norte-americana. No campo da música de concerto houve esporadicamente no passado contatos musicais entre as duas Américas e as figuras consideradas por ele como mais relevantes foram Gottschalk e Carlos Gomes. Na atualidade, Villa-Lobos destacava-se como um dos nomes de maior impacto para a sociedade americana.

A utilização da música como propaganda era nos Estados Unidos ainda um "território virgem" e embora a falta de preparação nesta área não fosse tão grande como havia sido durante a primeira guerra, ainda assim estava muito longe de ser eficiente. Portanto, Smitth assinalou em suas recomendações a importância do fator psicológico na preparação das futuras ações que deveriam ser realizadas com um misto de cautela e audácia. Entre os fatores psicológicos negativos que considerou como elementos de dificuldade para um programa efetivo de intercâmbio, destacou a tradicional dependência à cultura européia e o decorrente mútuo desconhecimento entre os países americanos. A valorização dos aspectos endógenos das nossas culturas era ainda um fenômeno recente: "os conceitos de cultura do século XIX foram tão internacionais no seu âmbito e tão ecléticos em seu caráter que cópias ou imitações eram a regra e não a exceção" O autor observou portanto, que

95 Smith, C. Tour through South America, 1940, p. 287

uma das tarefas iniciais seria o enfrentamento da questão da identidade cultural ainda não resolvida na sociedade norteamericana. Sem isso, seria impossível para o país qualificar-se para um verdadeiro intercâmbio musical. Ofereceu sugestões sobre livros a serem lidos pelos ativistas do programa panamericano ao lado de um pré-conhecimento das condições físicas, aspectos psicológicos, culturais e lingüísticos dos países-alvo: "a knowledge of our mutual cultures will help us understand the psychology and general way of life of our neighbors. The trust and respect thus engendered lead to greater sympathy (...) music is a quick index of a people". 96 Portanto, um intercâmbio eficiente deveria basear-se primordialmente nos aspectos típicos e característicos e não em personalidades artísticas, como por exemplo enviar um pianista americano especializado na obra de Chopin ou receber um argentino especializado em Bach. Os artistas selecionados deveriam interpretar as produções nativas de seus respectivos países. compositor, seria o elemento-chave, como representante da produção artística de seu país.

O autor finalizou o relatório declarando-se favorável à idéia do intercâmbio, que se bem sucedido, divulgaria amplamente o conceito de americanismo musical (grifo como no original) definido como princípios estéticos, lógicos e filosóficos dos povos do Novo Mundo, diferentes em sua essência dos valores europeus. Para ele, o slogan do Americanismo, "American music for the Americas" deveria ser estendido a todo o Hemisfério

⁹⁶ Ibidem

Ocidental, porque as Américas tem um destino comum, a <u>preservação da</u> <u>liberdade</u> (grifo como no original) e o mesmo espírito de juventude, esperança e fé e o conhecimento recíproco de nossas músicas é um elo no estabelecimento de laços espirituais mais amplos.

O relatório de Smith resumiu os resultados de sua viagem para coleta de informações, visando o estabelecimento do programa musical de intercâmbio com os paises latinoamericanos a ser elaborado pela Comissão que presidia junto ao OCIAA/DE. Paradoxalmente, suas idéias copiavam as propostas apresentadas anteriormente pelo programa cultural fascista que desejava combater. Baseado nessas propostas, Smith conduziu o programa de musica subseqüentemente desenvolvido nos Estados Unidos, o qual, como vimos anteriormente, enfrentou inúmeras dificuldades decorrentes de posições ideológicas conflitivas, entraves burocráticos e discordâncias na consideração de interesses estratégicos. Com o progressivo esvaziamento da atuação do Comitê de Música, em meados de 1943, Smith assumiu outras tarefas, expandindo suas iniciativas para o território latinoamericano, primordialmente no Brasil.

3.2.1 Atividades de Smith no Brasil

A participação de C. S. Smith nas operações panamericanas ampliou-se após as sugestões apresentadas em seu relatório. Exercendo as funções de diretor da Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova York (1931-59), chefe do Comitê de Música do OCIAA e funcionário do Departamento de Estado norte-americano, atuou na América Latina e em especial no Brasil,

como um "embaixador musical", trabalhando no estabelecimento de relações pessoais fraternas com as pessoas e comunidades envolvidas.

Em 1943, Smith deslocou suas operações para o Brasil, tendo como pretexto um convite da Sociedade Felipe de Oliveira, no Rio de Janeiro para realizar conferências, cuja temática versava sobre História e Civilização Americana. Em julho do ano anterior, Smith e o representante do OCIAA no Brasil, Berent Friele trocavam correspondência sobre a conveniência de se obter também o patrocínio de uma universidade no Rio de Janeiro ou São Paulo, o que afastaria qualquer conotação de propaganda.97 Em novembro de 1943, a Sociedade Felipe de Oliveira já oficializara o convite e Smith preparava-se para viajar para o Brasil com a família. Os recursos para o projeto provinham do OCIAA, para um período de 12 meses, com possibilidade de extensão para dois anos. O planejamento incluía visitas a diferentes cidades, como São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Recife e Fortaleza. Curitiba. estadias mais curtas em Campinas, Belém Florianópolis.98 Smith planejava manter contatos com intelectuais brasileiros, como Gilberto Freyre, Ribeiro Couto, Augusto Frederico Schmidt e Manuel Bandeira entre outros.99

97Carta de 27 julho, 1942, RG 229/1310, NA. As notas subsequentes, quando não houver indicação da fonte documental, referem-se ao conteúdo desta pasta.

⁹⁸A Divisão brasileira do OCIAA propunha que as conferências não ficassem circunscritas ao Rio e São Paulo, geralmente as cidades mais beneficiadas. Por motivos estratégicos, visavam-se áreas de densa colonização alemã como Porto Alegre ou aquelas onde tropas americanas estavam estacionadas. Cartas de 09/01/43 e 14/08/43. Nesta última, o consul escrevia ao embaixador americano, a respeito das possibilidade de estender as palestras de Smith às cidades que abrigavam filiais dos Institutos Brasil-Estados Unidos.

⁹⁹ O projeto foi aprovado pelo *Joint Committee on Cultural Relations* do DE, com uma dotação de US9,301.00. Carta de 17/12/42. Em 24/06/43, foi aprovada uma verba adicional de US500,00 para realização de pesquisa, visando a preparação de conferências em outras cidades do país. Projeto nº 89,

A documentação indica que no Brasil, C.S. Smith teve ampla acolhida ente os setores governamentais ligados à educação e cultura. Pelo menos em algumas ocasiões Smith foi intermediário do Ministro Gustavo Capanema para pesquisa e obtenção de informações no mercado de arte americano. Ministro projetava adquirir obras de grande pintores internacionais - como Braque, Cezanne, Chagall, Matisse, Miró, Picasso, Van Gogh e outros - para compor as paredes de seu Ministério. Sua idéia era a de transformar o prédio em um centro de arte moderna e para isso solicitou a colaboração de Smith. pois não desejava tornar público o fato de que o governo brasileiro procurava por obras de arte no mercado americano, o que geraria desconforto entre a classe de artistas brasileiros que reivindicavam maiores possibilidades de divulgação de seus trabalhos.100 Ainda através de Smith e Friele, o Ministro procurou obter um professor de arte dramática devidamente qualificado, para preparar professores da disciplina para as escolas superiores brasileiras e colaborar com o teatro nacional. As indicações orientavam-se para a diretora do Experimental Theatre, do Vassar College e ex-diretora da Divisão de Teatro do Projeto Federal de Artes dos Estados Unidos, Hallie Flanagan. 101

A intermediação de Smith nas questões relativas à área cultural entre os dois países abrangia a intelectualidade brasileira em geral₁₀₂ e particularmente

Coordination Committee for Brazil

¹⁰⁰ V. cartas de Smith a Alfred Barr, do Museu de Arte Moderna, em Nova York, 01/07/43 e a Nelson Rockfeller, 06/09/43. Ainda em 01/07/43 Smith escrevia a Philip Goodwin, do Museu de Arte Moderna, sobre a intenção do Ministro brasileiro contratar o escultor Lipschitz para criar uma obra para a parede externa do auditório do MES e ao mesmo tempo contactar renomados artistas brasileiros e orientar os estudantes

¹⁰¹Carta de Friele ao Ministro Capanema, 21/08/43.

¹⁰²Em carta ao chefe da Divisão de Ciência e Educação do OCIAA, Smith procurava obter informações sobre o andamento do projeto de tradução do livro *Casa grande e senzala* de Gilberto Freyre, a pedido

a classe de músicos. Em carta ao prefeito do Distrito Federal, Smith informava que estava em discussões com Friele para a obtenção de uma viagem de bolsas de estudos nos Estados Unidos ao então jovem maestro Eleazar de Carvalho, Na correspondência mencionava o curso de verão do Berkshire Center, dirigido por Serge Koussevitsky, considerado o lugar ideal para a preparação de jovens artistas. Naquela escola já haviam passado estudantes latinoamericanos do México, Chile e Brasil.103 Além de Carvalho, a bailarina Madeleine Rosay e o maestro e compositor José Siqueira planejavam viajar para os Estados Unidos. Siqueira solicitara informações sobre a possibilidade de compor música para filmes em Hollywood e visitar as cidades de Philadelphia e Nova York.

As operações de Smith não se limitaram ao Rio de Janeiro. Ainda em 1943 o encontramos preparando-se para viagem a Belo Horizonte e realizando sondagens para visitar São Paulo e cidades do sul do país104 e ainda Corumbá ou Cuiabá105, mantendo correspondência com os representantes locais norteamericanos, em diferentes cidades do país.

Em novembro de 1943, Smith encontra-se em São Paulo, trabalhando por uma aproximação com os circulos intelectuais locais, patrocinado pela

deste. Os originais estavam sendo preparados por William Berrien e Manuel Cardoso, na Catholic University of America, em Washington. 06/09/43. Durante os primeiros seis meses no Brasil, Smith encontrou-se com inúmeros intelectuais e escritores no Rio de Janeiro e realizou onze conferências sobre história americana, para os candidatos em preparação de viagem aos Estados Unidos. Sob a égide da Sociedade Felipe de Oliveira apresentou três conferências públicas, versando sobre literatura norteamericana, o conceito de liberdade nos Estados Unidos e uma análise das artes americanas em geral. Carta de Nattiez ao *Coordination Committee* de São Paulo, 04/10/43.

¹⁰³Carta de Smith ao Prefeito do Distrito Federal, Henrique Dodsworth, em 04/10/43

¹⁰⁴Carta de Nattier, 04/10/43

¹⁰⁵Carta de Smith ao Vice-Consul americano em Corumbá, 07/10/43

Sociedade Oliveira e União Cultural Brasil-Estados Unidos, em operação conjunta com o Departamento Municipal de Cultura, Universidade de São Paulo e Escola Livre de Sociologia e Política, entidades sob cujas siglas foram divulgadas as conferências. Dado o seu potencial estratégico de propaganda, esta visita mereceu ampla cobertura dos escritórios norte-americanos. Os representantes de São Paulo e Washington, tendo em vista o sucesso da apresentação de Smith, iniciaram discussões sobre a possibilidade de prolongamento de sua estadia em São Paulo por mais seis meses, para realizar outras conferências na capital e no interior do Estado, sendo esta última região considerada de fundamental importância, pela escassez de oportunidades de contatos culturais. Smith foi considerado como a personalidade ideal para esse trabalho, devido à fluência na língua portuguesa, ao conhecimento da história do Brasil e da cultura contemporânea, aliado a uma personalidade envolvente que impressionou positivamente os brasileiros.

Por ocasião daquela visita, os representantes do OCIAA obtiveram da mídia local ampla cobertura em jornais e uma entrevista com a imprensa. A Rádio Gazeta ofereceu, em seu auditório, um concerto-palestra com transmissão radiofônica, dedicado à música americana e brasileira. A orquestra sinfônica da PRA-6, sob a regência de Souza Lima apresentou peças selecionadas pelo conferencista e classificadas como "típicas de cada país".106 O jornal "A Gazeta"(24/11/43) publicou um artigo "A cultura a serviço da 'Política da Boa Vizinhança" destacando Smith como a melhor expressão das

¹⁰⁶Correspondência entre Escritórios do OCIAA, 25/11/43. O repertório incluia obras de Alexandre Levy (Samba, da Suite Brasileira), H. Oswald (Valsa Lenta), Francisco Mignone (Lenda Brasileira nº2) e

relações de intercâmbio cultural, pela sua condição de estudioso da cultura e principalmente da música brasileira e familiarizado com os círculos intelectuais e artísticos. Em entrevista à imprensa, Smith enfatizou o caráter social da música contemporânea nos Estados Unidos. Segundo ele, os compositores engajavam-se na produção de música para o povo, escrevendo principalmente para bandas de universidades e escolas, conjuntos que desempenhavam um papel primordial no movimento musical do país. Destacou ainda a influência marcante da música moderna naquela produção. O próprio jazz procurava adaptar-se às novas tendências. Para ele, a difusão da música entre as massas norte-americanas era enorme pelo fato de não ser apenas um derivativo ou mero entretenimento, mas responder a uma necessidade social - as bandas, por exemplo, eram importantes tanto para o esporte como para a religião.107

No final de 1943, o Cônsul Geral em São Paulo, empenhava-se junto ao representante do OFFICE no Rio, Berent Friele e ao próprio diretor da Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado, Charles Thomson para que Smith assumisse a função de Adido Cultural naquela cidade. Esta possibilidade vinha sendo discutida desde o início da visita de Smith ao Brasil, mas a questão havia sido postergada, pelo fato do governo americano considerar mais conveniente evitar qualquer conotação de propaganda oficial. Evitava-se assim incorrer em possíveis conexões com o DIP, cujas atividades

dos norte-americanos Joe Sanders, Louis Alter, Domenico Savino.

¹⁰⁷ A Gazeta, 20/11/43. Esta viagem à capital e outras cidades (Campinas, Santos, Ribeirão Preto e Piracicaba) estendeu-se de 13 de novembro a 18 de dezembro, com possibilidade de retorno em 15 de janeiro, para outra série de palestras. V. memorando de resumo de viagem, 03/01/44

não eram bem vistas pela intelectualidade brasileira108. No momento, Friele desejava que Smith se mantivesse na condição de convidado da Sociedade Oliveira pelo menos por mais um ano, livre de compromissos oficiais e patrocinado por uma instituição local. O projeto de viagem para conferências demonstrara ser bastante efetivo e a Universidade de São Paulo já acenara com um convite de visitante que possibilitaria sua permanência mais prolongada na cidade. Rockfeller, quando consultado, transferiu a decisão final para a Embaixada no Brasil.109 Finalmente, em janeiro de 44, o Secretário Hull assinou a nomeação de Smith para o cargo de Adido Cultural, por ato do Conselho de Defesa Nacional, com instruções para o nomeado estabelecer-se na cidade de São Paulo. Permaneceu neste cargo até 1946, quando retornou aos Estados Unidos para reassumir suas funções na NYPL.110

Com a modificação de status funcional, Smith passou a receber um salário anual de US6,000.00 do Departamento de Estado, com a possibilidade de continuar suas operações em conjunto com o OCIAA, recebendo auxílio financeiro para tarefas especiais.111 Na qualidade de Adido Cultural, ampliou contatos com os líderes da classe musical,112 com estudantes que buscavam

108Correspondência de 03/01/44

¹⁰⁹Carta de Friele a Rockfeller, 21/12/43

¹¹⁰Israel J. Katz, In Memoriam: Carleton Sprague Smith (1905-1994). *Inter-American Music Review*, v. XIV, nº 2, 1995, p. 117. Suas atividades inter-americanas, no entanto, não cessaram. Em 1959, após afastar-se da NYPL, fundou e dirigiu o Instituto Brasileiro, da New York University, com a proposta de desenvolver estudos brasileiros em nível de graduação e pós-graduação. O Instituto patrocinou cursos para funcionários públicos norte-americanos e programas de intercâmbio com o Brasil. Em 1960, Smith acompanhou Adlai Stevenson em viagem pela América Latina, como conselheiro e tradutor e em novembro de 1961 foi nomeado pelo Presidente Kennedy para integrar uma comissão consultiva para o proposto Centro Cultural Nacional, em Washington. Id, p.118

¹¹¹Na prática parece que o funcionamento foi diferente, pois em correspondência de 06/10/44, o Escritório do Coordenador respondeu negativamente a uma solicitação de fundos para viagem, sob a alegação que Smith trabalhava para o setor cultural do Departamento de Estado

¹¹²No capítulo 5 trataremos dessa questão mais detalhadamente. Cópia das cartas entre Smith e alguns

apoio para aperfeiçoamento no Estados Unidos e entre outras atividades escreveu artigos para periódicos brasileiros e recepcionou artistas norteamericanos em viagem ao Brasil. Smith considerava-se um profissional de relações públicas. Segundo ele, as atividades da área cultural não podiam ser compartimentadas, devido às suas profundas ligações com o programa político e econômico global. Considerava o termo "relações culturais" como uma denominação equivocada que esvaziava o objetivo mais amplo da atividade de relações públicas, com um amplo raio de atuação nas áreas do rádio, cinema, educação, publicações, intercâmbio de professores, artistas e estudantes e diversas outras práticas. Por isso era favorável à nomeação de um Assistant Secretary of State in charge of Public Relations, mas esta opinião não era compartilhada pela maioria dos representantes do governo americano. Na sua visão a questão central da guerra situava-se em torno das diferentes ideologias. O canal para divulgar a ideologia da democracia e abrir contatos com o inimigo era o das relações públicas, mas naquele momento os Estados Unidos não estavam cumprindo o seu papel de liderança espiritual. Estas observações foram motivadas pela aproximação de uma reunião dos Secretários Executivos para a América Latina, em Washington, como proposta de reflexão para as discussões do Encontro. Achava conveniente que os setores governamentais em Washington ouvissem os que estavam trabalhando na área. A situação era tensa e os representantes do DE, responsáveis pela condução das relações culturais no Chile, Argentina e Peru haviam exoneradose recentemente, retornando insatisfeitos para Washington. Na sua opinião, a nova chefia geral da Divisão Cultural do DE, mantinha-se distanciada dos representantes na América Latina. O cônsul geral em São Paulo sugeriu que Smith fosse convidado para falar no Encontro, o que acabou não sendo considerado em Washington.113 O poder decisório norte-americano já sinalizava que a América Latina perdera seu potencial estratégico e as atenções agora voltavam-se para as regiões da Europa e da Ásia.

3.2.2 Relatórios de Aaron Copland

Aaron Copland, na condição de membro do Comitê de Música do OCIAA/Departamento de Estado, iniciou seus contatos pessoais com a América Latina em agosto de 1941. Embora precedido por Smith, sua atuação no continente tornou-se igualmente efetiva, a medida que estreitou relacionamento com os músicos sul-americanos e brasileiros em particular, mesmo entre aqueles que observavam a Política de Boa Vizinhança com desconfiança e até mesmo com desprezo.

A primeira viagem de Copland ocorreu estrategicamente num momento em que o programa cultural do OCIAA sofria diversas críticas de setores governamentais norte-americanos. Nas questões musicais criticava-se o fato do programa não considerar como prioritárias as atividades que envolvessem as grandes massas-música popular, folclórica ou mesmo a música de concerto

113Carta de Carleton S. Smith a Adolph Berle, 16/10/44; carta de Smith a Frank Nattier, 17/11/44

¹¹⁴Na década de 40, Copland realizou duas viagens aos países latinoamericanos, em 1941 (19 de agosto a 13 de dezembro) e 1947 (14 de agosto a 28 de novembro). Ainda como representante do Departamento de Estado, entre julho e novembro de 1962, visitou o México e alguns países da América do Sul, incluindo o Brasil. *Copland Collection*, 355/13, LC

convencional e comercialmente - e, ao contrário, privilegiar ações de menor espectro de interesse, como programas de bolsas de estudo, promoção de músicos latino-americanos, fomento da composição contemporânea, pesquisa musical e patrocínio de balé moderno, atividades que só teriam eficácia a longo prazo. A questão era emergencial e alguns setores consideravam o programa de relações culturais quatro décadas defasado do que estava sendo desenvolvido pelo alemães.¹¹⁵

A agência de Rockfeller, como um todo, passava por um processo de reformulação para atender à Ordem Presidencial, conforme já vimos anteriormente. Portanto, a viagem de Copland foi uma ação estratégica de reabilitação do programa de música e ao mesmo tempo uma pesquisa para reorientação de objetivos e ações. Os planos de viagem ocuparam meses de preparação, com envolvimento das embaixadas dos países a serem visitados, especialmente da Argentina e do Brasil, sendo Carleton Sprague Smith o intermediário naqueles contatos diplomáticos. Consideramos que a ênfase dada aos dois países incluía-se nos esforços mais abrangentes dos preparativos da guerra. No Brasil, realizaram-se negociações com o chefe da Divisão de Rádio do DIP, Júlio Barata, para irradiação dos concertos do compositor norte-mericano através do programa "A Hora do Brasil". 116

A visita foi veiculada na mídia como parte de um programa patrocinado pela organização *Committee on Inter-American Artistic and Intellectual Relations*, mas na realidade os recursos provinham do OCIAA e do

¹¹⁵Carta sem assinatura, a Gustavo Durán, Secretário da Comissão de Música, 25/07/41. *Copland Collection*, 355/11, LC

Departamento de Estado. Embora divulgado que o compositor fora contratado para turnê de concertos e palestras sobre música norte-americana contemporânea, o objetivo principal da visita era pesquisar a música dos países latinoamericanos, selecionar compositores personalidades acadêmicas preferenciais para o intercâmbio, avaliar as condições das instituições educacionais e o pensamento dos governos locais em relação ao intercâmbio na área de música. 117 Segundo Copland, Henry Allen Moe, secretário da Guggenheim Foundation e membro da instituição sob cuja sigla realizava-se a viagem, destinou uma verba de US3,100 para cobrir quatro meses de viagem, e entre as personalidades recomendadas para sondagens, destacou especialmente o compositor Villa-Lobos. A enorme vontade de trazer Villa-Lobos para uma visita de "boa vontade" aos Estados Unidos não parece ter sido compartilhada por Copland, que em suas memórias mencionou a atitude reticente do compositor brasileiro em responder afirmativamente ao convite, preocupado principalmente quanto à possibilidade de sua viagem ser divulgada como "visita oficial" preparada por autoridades governamentais. 118

Em suas anotações de viagem, Copland teceu inúmeras considerações sobre o compositor brasileiro, comparando-o a Manuel de Falla e a Ottorino Respighi. Sobre sua obra classificou-a como " livre de preconceitos, plena de

¹¹⁶Correspondências, Copland Collection, 358/24-28, LC

¹¹⁸Id., p. 326

¹¹⁷Antes de Copland, estiveram na América Latina o grupo de dança Kirstein Ballet Caravan, Toscanini com a NBC Orchestra e um quinteto de sopros formado pelos compositores David Van Vactor, Alvin Etler, Jim Barrows, Adoplh Weiss, Robert McBride. Em suas memórias publicadas, Copland não assumiu sua participação direta no Comitê de Música do *OFFICE*, declarando-se escolhido apenas pelo fato do Comitê de Rockefeller considerar que entre os músicos norte-americanos, eram os compositores os representantes mais indicados para a missão cultural que se projetava. Aaron Copland & Vivian Perlis, *Copland 1940 through 1942*, p. 324 et seg.

figurações rítmicas, algumas vezes vulgares e pobres, mas outras surpreendentemente originais, e cheia de temperamento," característica esta que identificou como "profundamente brasileira". Segundo ele, a riqueza e diversidade do material folclórico, combinado a um temperamento próprio do povo, resultou na manifestação "mais 'característica" que encontrou na América do Sul. Parte de suas observações foram publicadas em *Modern Music*, periódico publicado pela *League of composers*. Neste texto, comenta que a ênfase dada ao folclore encobre certos perigos, pois estreita as possibilidades artísticas, confina a linguagem de certos compositores a um sentimentalismo piegas ou a um caráter selvagemente orgiástico, mas destituído de conteúdo. Além disso encoraja um certo tipo de romantismo ultrapassado.

Embora definindo Villa-Lobos como a figura mais representativa, é a Camargo Guarnieri, também brasileiro, que classifica como "um compositor verdadeiro" e o "mais emocionante desconhecido talento da América do Sul", "pela sua personalidade própria, por uma técnica bem-acabada e imaginação fecunda". Sua obra mantém as características da música brasileira-"tendência romântica, típica abundância e complexidade rítmica, mas temperadas por uma saudável expressão emocional. Portanto, em seu relatório de 45 páginas, colocou algumas objeções à conveniência de se convidar preferencialmente Villa-Lobos - "temperamento rebelde e provocativo" e

119 Id., p. 328

V. "The composers of South America", *Modern Music*, v.19, nº 2, jan-fev. 1942, p.75-82. Naquele artigo, Copland resume as condições musicais de cada país latinoamericano, classificando a Argentina, Brasil e Chile como "o grupo ABC", onde estaria centrada grande parte da atividade musical da América Latina

¹²¹ Copland, op. cit., p.79

relutante em aceitar convite que não fosse em bases empresariais - e escolheu Guarnieri como o representante ideal da América Latina. Copland recomendava que os convites de visita aos compositores fossem concentrados nos jovens talentos, que assim poderiam beneficiar-se do contato artístico com os profissionais norte-americanos. Segundo ele, os compositores latinoamericanos já conhecidos nos Estados Unidos não eram levados em alta conta, quanto a qualidade de suas obras. Sua opinião parece não ter sido isolada, pois em vários artigos publicados na época na *Modern Music* aparecem críticas pouco favoráveis à estética dos compositores dos países americanos. Sua opinião parece dos países americanos.

As recomendações de Copland foram objeto de discussão nos encontros do Comitê de Música do DE e parte de suas propostas transformou-se em projetos, como já vimos no início do capítulo. Basicamente o compositor propôs a distribuição de materiais musicais, discos e partituras e livros sobre música para emissoras de rádio (discos), bibliotecas, escolas de música e distribuidoras comerciais. Para isso seria fundamental prover centros de distribuição de música sul-americana nos Estados Unidos e vice-versa. Considerando a carência de possibilidades quanto à impressão de música na América Latina, sugeriu a criação de um fundo norte-americano para impressão

¹²² A lista de compositores escolhidos, por ordem de preferência, abrangia ainda os seguintes nomes: José Maria Castro e Alberto Ginastera (Argentina), Andres Sas (Peru), Carlos Isamitt (Chile), José Ardevol (Cuba), Radames Gnatalli (Brasil) e Guillermo Uribe-Holguín (Colômbia). Na relação de musicólogos Mário de Andrade liderava as suas preferências, devido à sua "cultura e personalidade". Copland Collection, 358/28, LC

¹²³Em uma segunda lista de prioridades, referente a estudantes, Copland incluia em ordem de preferência: Hector Tosar (Uruguai); René Amengual (Chile), Claudio Santoro (Brasil), José Pablo Moncayo (México), Juan Orrego-Salas (Chile), Sérgio Castro (Argentina). Com exceção de Santoro, os outros estabeleceram prolongados contatos musicais com o país, recebendo um expressivo estímulo em suas

e distribuição desse material. Suas proposições incluíram ainda a criação de uma revista de música, publicada em inglês, espanhol e português, contendo artigos dos músicos dos dois lados do Hemisfério, visando "estabelecer um senso contínuo de solidariedade pelo estímulo musical". 124 Esta proposta indicava que os norte-americanos, não estavam inclinados a apoiar a volumosa produção editorial de Curt Lange que, desde 1935, imprimia o *Boletín Latino-Americano de Música*, dedicado à divulgação da música das Americas e dependente de recursos buscados junto aos governos e instiuições comprometidas com a vida musical do Hemisfério. Anteriormente, o governo norte-americano negara outra reivindicação de Lange para que o Instituto de Musicologia, que dirigia em Montevidéu, fosse transformado em um centro de informações para o movimento musical interamericano. Evidenciava-se desta forma, que o controle das decisões deveria permanecer nos Estados Unidos. 125

A viagem de Copland recebeu uma ampla cobertura da mídia latinoamericana. Na imprensa brasileira o compositor foi amplamente saudado como o representante mais importante da música norte-americana, mas em alguns periódicos a viagem foi divulgada como parte da "Política da Boa Vizinhança", e, como tal, foi tratada com certa ironia. Além de concertos e palestras, no Chile, Copland participou como jurado no Concurso Ibero-Americano de Composição Musical, organizado pela comissão dos festejos do

carreiras.

.

¹²⁶V. Correio da Manhã, 20/11/41

¹²⁴Relatório, 1941, p.45, Copland Coll. 358/28, LC

¹²⁵A proposta de um periódico musical a ser publicado nos EUA, viabilizou-se alguns anos mais tarde, em 1957, quando a PAU iniciou a publicação do *Boletin Interamericano de Musica*, em duas versões, inglês (1957-71) e espanhol (1957-72).

IV Centenário, em colaboração com a Universidade do Chile e apresentou-se no Festival Panamericano de Música, como intérprete e regente da Orguestra Sinfônica do Chile. Na ocasião interpretou seu concerto para piano, dirigido pelo regente chileno Armando Carvajal. 127 Na Argentina, as homenagens não foram menos calorosas e Copland foi elogiado na imprensa pelo crítico musical e compositor, Juan Carlos Paz, como um dos grandes representantes da nova música norte-americana. 128

Em sua memórias Copland afirmou que a viagem abrira caminho a que os músicos latinoamericanos fizessem contato com o mundo da música de concerto e que a ocasião representara o início de amizades e associações que iriam prolongar-se por longos anos. Por outro lado, reconheceu que a viagem ampliara sua capacidade crítica para perceber o provincianismo do cenário musical de Nova York, formado por um pequeno círculo de compositores que Em carta a Nadia Boulanger (24/11/41), exapoiavam-se mutuamente. amiga, declarou-se fascinado por aquela experiência latinoamericana, sentindo-se como o "descobridor de um novo continente" e também recompensado do ponto de vista mais prático, pois teve possibilidade de terminar a Piano Sonata e poder testá-la publicamente antes de "enfrentar" a platéia nova-iorquina. 129 As inúmeras cartas arquivadas na coleção do compositor na Biblioteca do Congresso, em Washington, enviadas por artistas latinoamericanos demonstram a influência que Copland exerceu entre aqueles.

¹²⁷ El Imparcial, 29/10/41; El Mercurio, 1/11/41; La Hora, 29/10/41. Estes dois últimos destacaram Copland (presidente do júri) e o brasileiro Oscar Lorenzo Fernandez, integrantes da comissão julgadora, como "expressões máximas da música das Américas" ¹²⁸ "Aaron entre nosotros", *Argentina Libre*, 30/10/41.

Nas correspondências, Copland é solicitado a dar aconselhamentos estéticos, preparar cartas de recomendação e outras solicitações, estabelecendo uma relação paternalista com seus pares da América Latina. Os músicos que comunicavam suas conquistas no campo artístico, o faziam expressando um profundo respeito pelo mestre. Para vários deles, Copland foi uma figura catalizadora de ansiedades e expectativas, funcionando como um canal de comunicação com o mundo artístico internacional, já que sentiam-se isolados no provincianismo de seus ambientes musicais. 130

Copland encontrava-se na América do Sul no momento em que os Estados Unidos entraram oficialmente na guerra. Grande parte de suas propostas expressas ao final do relatório ficaram em nível de intenções, perdidas nos trâmites burocráticos, principalmente devido à priorização das medidas de guerra mais imediatas.

Em 1947, Copland retornou à América Latina em outra visita oficial patrocinada pelo Departamento de Estado, como parte do programa dedicado às missões culturais. Desta vez, a viagem destinou-se especificamente aos países do Brasil, Uruguai e Argentina, durante um período de quase dois meses - 14 de agosto a 28 de novembro - com visitas programadas para o Rio de Janeiro, local de permanência mais longa, São Paulo, Buenos Aires, Montevidéu, Salvador, Recife e Fortaleza. Nestas cidades realizou 28

¹²⁹Copland & Perlis, Copland 1900 through 1942, p. 329

¹³⁰ Andre Salas, do Peru, declarou "foi um grande prazer encontrar-te em Lima, onde vivo quase como uma âncora no deserto. O mal é que vieste e desapareceste como um cometa". Ib. p. 387. Na coleção encontram-se cartas de Ginastera, Carlos Chavez, Domingo Santa Cruz, Francisco Curt Lange, Camargo Guarnieri, Blas Galindo, Francisco Mignone, José Siqueira, Cláudio Santoro, Guillermo Espinosa, entre outros. De acordo com o relatório de Copland, Guarnieri e Mignone confidenciaram-lhe suas

conferências em 16 diferentes instituições, 19 entrevistas em emissoras de rádio apresentando música norte-americana em 13 diferentes estações. 131 Como regente e pianista, realizou dois concertos sinfônicos e três de câmara, além de contatos pessoais com 41 compositores latinoamericanos, 7 críticos e musicólogos, entrevistas na imprensa e conversas com diferentes intérpretes.

A permanência maior do compositor no Rio de Janeiro, parece ligar-se ao fato de que um dos seus objetivos era selecionar jovens compositores, para receber bolsa de estudos na próxima temporada do festival de verão no Berkshire Center, em Tanglewood, dirigido por Serge Koussevitsky, lugar que se firmava como uma nova meca para jovens talentos que desejavam aperfeiçoar seus estudos musicais. A escola norte-americana, oferecia um curso de um mês para estudantes nacionais e internacionais onde participavam como professores os grandes nomes da música internacional. A escola, patrocinada pela Fundação da Orquestra Sinfônica de Boston (BSO), da qual Koussevitsky era o regente, fora criada em 1940, mas permanecera desativada no periodo da guerra entre 1942 e 46, devido a divergências entre Koussevitsky e o Conselho da BSO, quanto a liberação de recursos financeiros para o projeto. A reabertura de Tanglewood em 1946, com quatrocentos estudantes inscritos, segundo Copland, significou o renascimento das artes na América, por ser aquele o único festival de envergadura fora da Europa.

insatisfações com o meio musical no Brasil.

¹³²Aaron Copland & Vivian Perlis, Copland since 1943, p. 108

¹³¹No Brasil, Rádio Roquete Pinto, Radio Nacional e Ministério da Educação, no Rio de Janeiro; Rádio Gazeta, em São Paulo; Rádio Sociedade Bahia; Rádio Sociedade de Pernambuco

Durante a visita de Copland ao Brasil, a imprensa brasileira divulgou amplamente o retorno do jovem maestro Eleazar de Carvalho, após um periodo de um ano em Tanglewood, como regente assistente de Koussevitsky. dividindo a função com Leonard Bernstein. 133 Foi dado amplo destague ao concerto do regente brasileiro, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, executando um repertório dedicado inteiramente à música norte-americana contemporânea, tendo como carro-chefe a premiere latinoamericana da Third de Copland, recentemente composta por encomenda de Koussevitsky, para a reabertura de Tanglewood, no festival de 1946. A receptividade da crítica internacional foi menos favorável, como o crítico Marc Berkowitz do Brazil Herald, edição de 16/09/47, que não teve impressão muito positiva do regente, "muito preocupado consigo mesmo e menos com a música" e reticente quanto à qualidade da orquestra. Copland, por sua vez, em suas memórias, declarou-se desapontado com a orquestra brasileira e também teceu considerações pouco elogiosas às principais orquestras de Buenos Aires e Montevidéu. 135

Copland nesta segunda viagem declarou-se desapontado ao verificar que as condições do meio musical latinoamericano não haviam evoluído, observando ter encontrado no Brasil um número menos expressivo de jovens

¹³⁵Copland, op. cit., p.79

¹³³ V. entre outros, *Jornal do Brasil*, 10/09/47; *A Notícia*, 12/09/47. Segundo Copland, o nome de Carvalho, então com 32 anos, fora sugerido por Villa-Lobos. Id., p. 111. Este fato parece indicar que durante aquele periodo Copland manteve contatos com Villa-Lobos. No entanto, não foi possível encontrar qualquer correspondência entre ou dois na Coleção Copland na Biblioteca do Congresso. A mesma coleção contém fotografias, onde aparecem reunidos Koussevistky, Carvalho e Bernstein.

¹³⁴V. crônicas de D'Or, no *Diário de Notícias*, 16/09/47 e de Eurico Nogueira França, *Correio da Manhã*, 16/09/47, com ampla reportagem sobre os dois artistas. O programa incluia ainda *Symphony for Strings*, de William Schuman e *Folk Ouverture*, de Peter Mennin.

compositores que verificara antes, em 1941. Com relação à liderança na orientação dos jovens, exercida pelo alemão radicado no Brasil, Hans Joachim Koeellreuter, cujo trabalho comparou ao de Jose Ardevól, em Cuba, Copland mostrou-se reticente quanto à qualidade dos trabalhos ouvidos em um concerto de obras do mestre e discípulos a que classificou como "insípida impressão" e com certa ironia considerou curioso encontrar brasileiros orientados por um típico dodecafonista alemão. Na Argentina, apesar de constatar um desenvolvimento musical maior do que no Uruguai e Brasil, considerou apenas um único compositor apto para o programa de bolsas do Berkshire Center, Sérgio de Castro que acabou não sendo selecionado para o programa. 137

Embora não explicitado em seu relatório, percebe-se que entre as metas do compositor incluía-se a observação das práticas da música popular. No Rio de Janeiro, ciceroneado por Villa-Lobos visitou uma escola de samba. Na Bahia, foi apresentado aos sambistas locais e assistiu a execução de um instrumento para ele desconhecido, o berimbau, cuja sonoridade causou-lhe uma sensação ambígua "a sweetly jangled tinkle" No Recife, foi homenageado com inúmeras manifestações folclóricas, mas sua atenção deteve-se na dança do frevo, que comparou às manifestações de rua de Nova

¹³⁶ Ihider

¹³⁸Ib., p.83

¹³⁷Ib., p. 83 Este panorama contrasta com a atmosfera otimista do ano anterior, 1946, quando inúmeros latinoamericanos foram selecionados, entre eles Alberto Ginastera (Argentina), Julian Orbón (Cuba), Roque Cordero (Panama), Juan Orrego-Salas (Chile), Hector Tosar (Uruguai), compositores que posteriormente tornaram-se líderes da música de concerto em seus países. Mais tarde, Orbón em 1981, em entrevista à Perlis iria declarar que para aquela geração, Copland fora considerado o pai dos compositores latinoamericanos. Id., p. 112. Em 1948, o grupo de latino-americanos reduziu-se a Hector Tosar (Uruguai), Pia Sebastiani (Argentina) e Edino Krieger (Brasil). v. nota 27, p. 436

Orleans e nos ritmos dos tocadores de tambores, impressionado com a riqueza rítmica desenvolvida sobre uma simples base rítmica quaternária. 139

O relatório preparado para o Departamento de Estado não coloca com muita clareza os objetivos desta viagem, logo após ao final da guerra. Diferentemente da primeira viagem na qual idealizara uma série de iniciativas visando a aproximação dos músicos das Américas, nesta, Copland ateve-se a criticar o encaminhamento dado ao programa cultural do DE, principalmente quanto à falta de continuidade das iniciativas. Segundo ele, somente através de um intercâmbio permanente de compositores e intérpretes poderia se chegar a um resultado satisfatório de aproximação entre as Américas. Além disso, sugeriu que o movimento deveria ocorrer na direção inversa, isto é, visitas dos sul-americanos aos Estados Unidos, chegando a sugerir os nomes dos brasileiros Lorenzo Fernandez e Guerra-Peixe, este como representante da nova geração. A crítica estendeu-se à divulgação do material de discos incorporados aos acervos das missões culturais norte-americanas, considerada deficiente. Portanto fazia-se necessário organizar uma melhor distribuição. Da mesma forma, maior atenção deveria ser dada aos programas de rádio. Era favorável a que parte dos recursos financeiros até então alocados para visitas a universidades e escolas em geral fossem deslocados a um programa de visitas de profissionais da área de rádio, especializados em divulgação cultural. Para tal empreendimento, as emissoras latinoamericanas mostravam-se cooperativas. 140

139

¹³⁹Ib., 84

¹⁴⁰Relatório de viagem, 1947, Copland Coll. 359/11, LC

Um aspecto que merece atenção é o fato de que em várias de suas conferências proferidas na América Latina, Copland dedicou-se à temática da música para cinema, explorando as possibilidades que esta área oferecia para os compositores norte-americanos. O cinema norte-americano estava em plena expansão e os países latinoamericanos eram um mercado promissor, pois a Europa ainda lutava para superar suas perdas. Copland referiu-se a enorme platéia de quatrocentas pessoas interessadas no assunto, na cidade de São Paulo, e em Buenos Aires, apresentou um documentário preparado para o Departamento de Estado, com músicas de sua autoria, The Cummington Story. Em suas memórias o compositor declarou que a viagem decorria da preocupação do Departamento de Estado em manter na América Latina centros culturais destinados ao ensino da língua inglesa e à promoção e divulgação dos valores da civilização americana, com o objetivo de expandir informações mais amplas do que aquelas apresentadas nos filmes de Hollywood. 141 Neste sentido, a posição do compositor mostra-se ambígua, pois, anteriormente sempre se manifestara defensor do cinema, como um espaço a ser ocupado pelos compositores eruditos. Nos anos 30 e 40, enquanto o país lutava contra a Depressão e depois, sob a ameaça da guerra, a indústria de Hollywood prosperava, oferecendo possibilidade de segurança financeira aos compositores que ali trabalhavam. Apesar disso, os músicos que labutavam na área, sentiam-se isolados do círculo da música de concerto, sofrendo críticas. A expressão "compositor de cinema" era pejorativa e o fato de um compositor

¹⁴¹Copland, op. cit., p.78

"estar na mídia" implicava numa situação desconfortável, com exceção de poucos, como Virgil Thomson e Aaron Copland que haviam alcançado uma respeitabilidade incontestável. 142 Naquele momento, Copland atuou ativamente como compositor de cinema. Em 1942, em plena guerra, aceitou um contrato de Hollywood para compor música para um filme de propaganda pró-Rússia -The North Star. Anteriormente participara da produção de "Of mice and men" e "The town". Em 1945, o Office of War Information contratou-o para musicar um documentário de quinze minutos - "The Cummington story - sobre a vida de imigrantes do leste europeu em uma pequena cidade da região de New England. Este último foi distribuído entre as tropas americanas e divulgado em 22 países estrangeiros, inclusive na América Latina. Por isso consideramos, que Copland, nesta segunda viagem à América Latina pretendeu ser não só um músico de "boa vontade", mas também trabalhou com as atribuições de "embaixador" do cinema americano.

¹⁴²Ib., p.5

CAPÍTULO 4

O desdobramento do projeto panamericanista na comunidade musical: a música como "arma de guerra"

"I hope this will leave in your mind no doubt of my conviction as to the supreme task which artists of today must face, or of the supreme importance of that task. It is, in fact, a vital part of that conviction that artists are nor merely, as a decadent esthetic would have it, reflectors of a time and place; instead it seems so clear that they help very powerfully to create eras and localities by giving concrete form to their visions. Certainly this has always been true in the past. As for the present, never have we artists had so clear a vocation"

Roger Sessions, "Artists and this war; a letter to an imaginary colleague", *Modern Music*, v. 20, no 1, nov-dez., 1942, p. 6

Durante a guerra, o incentivo dado por diferentes agências governamentais norte-americanas à área musical foi sem precedentes, na história do país. Representantes do governo prepararam artigos em publicações especializadas da área ou lançaram mão de outros meios de comunicação, enfatizando a força da música na "luta pela causa comum" e alocando recursos para as iniciativas artísticas. Músicos experientes foram recrutados para os campos militares, para exercerem a função de *Special Service Officers*, com o objetivo de estimular e organizar a prática musical entre os combatentes, através da formação de orquestras, corais e bandas de

soldados e marinheiros. Richard Goldman enumerou as diferentes funções destes oficiais, como a de "vender" músicas aos comandantes militares, trabalhar como song leaders, como organizadores, observadores, professores e estimuladores da participação das tropas em atividades musicais. Em sua maioria, eram artistas anônimos - professores de bandas e corais, supervisores musicais da escolas secundárias - mas alguns deles eram reconhecidamente populares, como Glenn Miller, Wayne King e o pianista Beryl Rubinstein. 1 Com a extinção desse corpo de especialistas, em outubro de 42, procurou-se estimular os próprios soldados a desenvolver atividades musicais, através da formação de glee clubs e de bandas dançantes ou mesmo na composição ou execução individual de diferentes instrumentos de fácil manuseio, com distribuição de largas quantidades de harmônicas, ocarinas e ukeleles entre outros. Com essas iniciativas esperava-se garantir entretenimento para as tropas, mesmo nas regiões onde fosse impossível promover grupos de show ou ouvir discos e programas radiofônicos. Essas experiências, embora

¹Richard Goldman, "Music for the Army", Modern Music, v.20, n°1, nov.dez., 1942 p. 10-11. O autor era compositor e regente da nova geração e consultor do Music Sub-committee of the Joint Army and Navy committee on Welfare and Recreation. Entre os compositores da área erudita, Samuel Barber e Marc Blitzen, alistados na Army Air Corps, receberam encomendas para compor obras de grandes proporções. ver Ben Arnold, "War Music and the American composer during the Vietnam era", The musical Quarterly, 75 (3), fall 1991, p. 316. Robert Ward e William Strickland foram contratados como warrant officer, junior grade, na Army Music School at Fort Mayer, Virginia. Durante a guerra, aquela Academia graduou mais de 450 alunos que passaram a atuar internacionalmente como regentes de bandas na referida categoria. A maioria fora recrutada nas escolas públicas de música, mas havia também alguns regentes, compositores, instrumentistas e organistas de igrejas. Nesta função, os artistas preparavam as músicas de cerimônicas militares, eventos esportivos, espetáculos de dança e entretenimento. Em Camp Lee, Virginia e Camp Crowder, Missouri, respectivamente, estabeleceram-se centros de treinamento. Esses grupos militares atuaram em Washington, realizando concertos na National Gallery e na catedral da cidade, os quais eram frequentemente transmitidos pelo rádio. Ver W. Strickland, "The Army way today", Modern Music, v.21, n°2, jan/fev. 44, p. 82-84; R. D. Welsh, Music in America, the Music Review, v.4, 1943; Richard F. Goldman, Music of the Army, Modern Music, v.20, nº1, nov.-dec., 1942, p. 8- 12; Lehman Engel, Songs of the American wars, Modern Music, v.19, mar.-abr. 1942, p.147-152.

criticadas quanto à qualidade artística, foram consideradas positivas do ponto de vista psicológico e do "moral" das tropas.²

A necessidade da música como estímulo à moral das tropas foi considerada um fato inquestionável. No entanto, discutia-se *quando*, *quanto* e *qual* o tipo de música mais apropriado à consecução dos objetivos. Tais temas foram assunto de discussão e pesquisa entre os integrantes das tropas para se saber que gênero de música os ouvintes ouviam nos acampamentos.³

Compositores da nova geração, de trajetória artística firmada no país, participaram como consultores diretamente junto ao Departamento de Estado e outras agências. Como vimos anteriormente, a atuação de Aaron Copland foi a mais destacada nas estratégias de guerra.⁴

Entidades de músicos, como a *League of Composers*, associação da qual o próprio Copland era uma figura chave, participaram ativamente. Pelo menos no período entre 1941 e 1946, através do seu periódico *Modern Music*, a *League* publicou inúmeros artigos, divulgando a participação de seus membros nos esforços de guerra. Além disso, encomendou dezoito composições de pequenas proporções sobre temática inspirada na guerra, para serem estreadas pela Orquestra Filarmônica de Nova York, entre 1943 e 45.

³Para discussão deste tópico, John Peatman, "Non-militant, sentimental...", *Modern Music*, v.20, n°3, mar-abr.1943, p.152-56

²R. Goldman, op. cit., p.11-12

⁴Além do próprio Copland trabalhando para o Departamento de Estado e OCIAA, Gail Kubik alistou-se como diretor de música do Office of War Information e compôs trilhas musicais para inúmeros filmes, incluindo *World at war*; Henry Cowell atuou no setor de rádio da mesma Agência; Samuel Barlow, compositor e escritor também integrou o Comitê de Música do Departamento de Estado americano; Roger Sessions assumiu o cargo de diretor da Divisão de Rádio do OWI

A Orquestra de Cincinnati, sob a direção de Eugene Goosens, contratou vinte compositores para compor pequenas fanfarras para serem tocadas no início de suas apresentações, após o Hino Nacional.⁵ Independentemente das encomendas oficiais, o sentimento de união provocado pela situação de conflito resultou na criação de inúmeras peças de caráter cívico. Os compositores norte-americanos apoiaram amplamente os esforços de guerra, contribuindo em suas respectivas áreas, pois a oposição às forças nazistas era uma questão que unia todas as correntes da sociedade americana. Poucos compositores, como Hanns Eisler e Benjamin Britten fizeram obras de protesto. O tema dominante era o sentimento patriótico⁶

A popularidade da música patriótica foi testada e analisada através de pesquisas entre os consumidores. Vinte e sete canções de guerra compostas durante a guerra atingiram a lista das dez mais do *Hit Parade*. No primeiro ano do envolvimento americano no conflito, em 1942, essas canções atingiam 17% dentre as mais populares.⁷ Segundo Peatman, professor de psicologia e especialista na área de comunicação, essas canções variavam, desde as de

⁵A mais famosa peça desta coleção foi sem dúvida, Fanfare for the common man, de Aaron Copland, escrita para metais e percussão. Esta obra permaneceu no repertório orquestral, sempre executada em ocasiões festivas, como foi o caso das Olimpiadas de Los Angeles e, posteriormente em Atlanta. A obra adquiriu tal popularidade, que perdeu seu significado original, tornando-se uma espécie de símbolo nacional da "civilização americana"

⁶Ben Arnold, op. cit., p.316-17. A referência ao compositor inglês Britten (1913-1976) possivelmente deve-se ao fato de que o mesmo, nos anos 30, compôs música para documentários cívicos do GPO Film Unit, tendo como parceiro o poeta Auden. Utilizando textos de crítica social de Auden, criou obras de caráter virtuosístico e satírico. Exilou-se nos Estados Unidos, no período 1939-1941, onde escreveu a opereta *Paul Bunyan*, em 1941, sobre libreto de Auden

perfil mais nostálgico ou sentimental (a maioria) até as de sentimento patriótico mais explicitado (2 de um total de 11). Dois objetivos preocupavam o OWI. órgão encarregado do serviço de informação e propaganda: conseguir o almejado apoio para a guerra, num sentido mais poético e se não fosse de todo possível, ao menos testar os aspectos que poderiam influenciar negativamente no ânimo para a luta e para a vitória. Portanto, evitavam-se canções de caráter lamentoso ou saudoso e ainda aquelas que fizessem referência ao anseio de retorno do soldado ao lar.8 A produção de discos desenvolvia-se de acordo com as preferências apontadas nas pesquisas. O selo Records for Our Fighting Men Inc. forneceu inúmeros discos para o Exército e Marinha, preparados em kits de conteúdos variados para atender os diferentes gostos. com o objetivo primordial de entretenimento, embora secundariamente houvesse implicações "culturais" ou "educacionais", dada a inclusão de alguns exemplares de música de concerto. Da mesma forma, aparelhos de rádiofonógrafo especialmente desenhados para rodar tanto discos como receber transmissões em ondas-curtas eram enviados pelo OWI para os homens em combate no exterior, com diferentes programas voltados para o entretenimento e "edificação" do espírito cívico. 9 O canto nas Forças armadas recebeu atenção especial e cada soldado recebia uma cópia do Army Song Book, mas este

⁷Ib., p.317. Ver também John Peatman, "Non-militant, sentimental...", *Modern Music*, v.20, n°3, mar.-abr. 1943, p.152-156

⁸J. Peatman, p. 154-155.

⁹Richard Goldman, op. cit., p. 9

material era visto com reservas pelo fato de conter várias canções consideradas inadequadas ao fortalecimento da moral das tropas e portanto incapazes de gerar respostas emocionais. Prepararam-se por isso instruções em suplementos para serem distribuídos entre os *song leaders* para provê-los com "bibliografía" e uma seleção de "*song slides*"¹⁰

O âmbito civil vivenciou a utilização da música com os mesmos objetivos, através de concertos realizados por todo o país, dedicados a entidades beneficentes, à venda de bônus, memoriais e Nações Unidas. Nesses concertos ouviam-se músicas do mundo inteiro, incluindo-se México e América do Sul. O Tesouro americano convidou compositores para contribuir com partituras para os *war bond programmes* e conhecidas orquestras, conjuntos cameristicos e interpretes apresentaram-se nos acampamentos das tropas. Compositores também foram solicitados a compor peças que seriam executadas por jovens amadores nas escolas públicas.¹¹

Achter assinalou que o envolvimento dos músicos com a problemática da guerra foi maior do que durante a Depressão, como um sintoma de unidade nacional incomum na sociedade norte-americana. A maioria dos compositores escreveu pelo menos uma peça relacionada de alguma forma ao conflito. Mas, por outro lado, a guerra acendeu a discussão sobre a funcionalidade da música em uma nação em crise. Artistas, como Henry Cowell, levantaram dúvidas

¹⁰ Ib., p.10; v. Lehman Engel,"Songs of the American wars", Modern Music, v.19, n°3, mar.abr. 1942, p. 147-52. O termo song slides aplica-se aos slides que eram preparados contendo os textos das canções a serem ensinadas às tropas

¹¹R. D. Welsh, "Music in America", *The Music Review*, v.4, 1943, p. 1-3. Welsh foi um especialista consultor para assuntos de guerra para o Departamento do Tesouro. Neste artigo afirmou: "Os músicos e o público norteamericanos estão progressivamente percebendo que a música é uma força e eles estão

relativas a pertinência do uso da música em tempos de guerra, ou à forma de sua utilização. 12 Essas preocupações também entraram na discussão dos educadores musicais 13 e envolveram outros membros da comunidade, entre eles os regentes que encomendaram obras patrióticas aos compositores.

A autora observou que, em geral a manifestação de patriotismo foi mais evidente entre os compositores que tinham experiências anteriores de envolvimento em questões sociais ou políticas. Assim por exemplo, em Roger Sessions, cujas obras anteriores não refletiram uma tendência americanista ou mesmo as preocupações sociais dos anos 30, na década de 40, este raramente recorreu a manifestações de patriotismo, fez referências diretas à guerra ou mesmo manifestou preocupações estéticas nacionalistas, com exceção da obra *Dirge*, encomendada pela *League of Composers*. Seu posicionamento estético não engajado, no entanto, não o impediu de envolver-se pessoalmente na luta, trabalhando para o OWI.14

Entre os que assumiram engajamento estético mais explícito, estava Earl Robinson, cuja música nos anos 30 manifestara forte tendência social de

procurando caminhos para melhor servir à causa comum"

¹² Barbara Achter, Americanism and American Art Music, 1929-1945, p. 362-364

¹³P. 363. A autora refere-se especificamente a um questionário apresentado a 50 compositores, pelo educador Ross Lee Finney, cujos resultados foram apresentados no encontro anual da Music Teachers National Association, em 1942. Nas respostas observa-se uma divisão na maneira como o entrevistados avaliavam a problemática

¹⁴Ib.,p. 365. A autora refere-se à carta aberta de Roger Sessions aos colegas, onde este declara que a crise tem precedência sobre qualquer coisa inclusive, a arte. *Modern Music*, v.20, n°1, nov.dez., 1942, p.3 (ver epígrafe). Em outro texto, seu discurso assumiu mesmo um tom de patriotismo exacerbado e de visão messiânica do país:

[&]quot;the United States is engaged in a desperate struggle which involves the ultimate conditions of our existence... Our hour is at hand, and either we must begin to live seriously as heirs of a great civilization, or we must, in refusing this role, face destruction." R. Sessions, "No more business-as-usual, p. 156 citado em, Achter, op. cit., p.363

esquerda. Nos anos 40, o compositor participou do movimento anti-fascista defendendo suas convicções sobre a relevância social da música. Adotando o slogan "Music as a weapon", considerava como tarefa do compositor a de educar o povo e construir força moral dentro e fora das forças armadas. Várias de suas obras refletiram esta posição, através da utilização de temas nacionais ou materiais de origem folclórica¹⁵. Portanto, Achter considera que em geral os compositores norte-americanos nos anos 40 inclinaram-se predominantemente para o engajamento político e estético. Este "patriotismo renovado", aliado ao interesse pela "americanidade" resultou no auge do americanismo musical .¹⁶

Não resta dúvida que a música foi utilizada como "arma de guerra" no desenrolar do projeto de propaganda aliada no combate aos países do Eixo. O OWI, seguindo a política geral administrada e orientada pelo Departamento de Estado americano estendeu postos avançados de propaganda, não apenas entre os territórios aliados, mas igualmente em territórios ocupados pelas tropas inimigas e nos países neutros.¹⁷

Considerando o amplo envolvimento de diferentes segmentos da área musical norte-americana nesse processo, interessa-nos observar como a

^{15&}lt;sub>Ib., p.365-66</sub>

¹⁶Ib., p.366, passim. A autora comenta que as evidências do sentimento patriótico podem ser detectadas de diferentes formas, seja na escolha dos títulos das obras, com alguns termos recorrentes como "freedom" e "American", pelo conteúdo dos textos utilizados na música vocal, ou ainda pela escolha de material folclórico. Uma forma frequente foi a utilização de figuras heróicas ou históricas dos Estados Unidos, como Thomas Jefferson e Abraham Lincoln ou até F. D. Roosevelt. Lincoln foi a figura mais reverenciada na literatura e no teatro. Tratado como herói nos anos de Depressão, seu simbolismo intensificou-se transformando-se em'modelo americano" ou "porta-voz da democracia". Na música, o "herói" inspirou obras de Elie Siegmeister, Earl Robinson, Morton Gould, Roy Harris e Aaron Copland (p. 375). Este último compôs, em 1942, a obra "Lincoln Portrait". Mesmo no Brasil, Lincoln foi utilizado tematicamente como "herói". No mesmo ano de 1942, o compositor Raphael Baptista compôs o poema sinfônico *Lincoln*.

¹⁷ Paul Nettl, "Music as a weapon of war", Modern Music, v.21, n°3, mar.abr., 1944, p.155

"Política da Boa Vizinhança" foi desenvolvida no território norte-americano, de forma que a música contribuísse para realizar o objetivo maior de vencer a guerra.

Naquele momento, Henry Cowell comentava que as emissoras de rádio e as grandes orquestras, incluíam amplo repertório de música latinoamericana em suas programações, tendo em vista os esforços concentrados do governo. Da mesma forma, grande número de editoras publicavam novos materiais. Sua crítica concentrava-se no critério de seleção adotado, que, segundo ele, nem sempre era o mais recomendável, provocando inclusive insatisfação entre os melhores músicos da América Latina, que consideravam seus países mal representados. Do ponto de vista técnico, os problemas advinham da seleção de obras de qualidade inferior escolhidas para representar os diferentes países e da preparação de edições de partituras mal cuidadas, estendendo-se a outros aspectos, como o não pagamento de direitos autorais aos compositores ou no caso de reedições, aos editores originais. Ainda, segundo ele, como retaliação, empresas sul-americanas reeditavam obras norte-americanas sem permissão ou pagamento dos referidos direitos, embora ressalvasse que a situação era fortuita e acidental, o que não foi possível confirmarmos. 18 Cowell observou que o governo norte-americano para combater a situação, lançou um projeto editorial de música latinoamericana através da PAU, chamando consultores locais e latino-americanos (Pedro San Juan, da Argentina, e Luiz Heitor, do Brasil). Cowell e Richard Goldman ficaram encarregados do exame,

¹⁸ Henry Cowell, "Improving pan-american music relations", Modern Music, v.20. n°4, mai.jun., 1942, p.

coleta e classificação das obras nos diversos acervos do país, como Biblioteca do Congresso, Arquivos das bandas da Marinha e Exército, Biblioteca Pública de Nova York e nas coleções particulares de William Berrien e Carleton S. Smith. Inicialmente, o projeto concentrou-se em partituras sul-americanas apropriadas para uso nas escolas públicas, com a cooperação da associação de educadores musicais (MENC). Assim, de aproximadamente 4000 obras, examinadas e pré-selecionadas, cerca de 150, dada suas qualidades educativas, foram vistas por um comitê do MENC e muitas foram selecionadas. Entre as aceitas para publicação e editadas por inúmeras firmas incluíam-se cinco orquestrais, nove para bandas sinfônicas, seis para conjuntos instrumentais, treze para coros mistos, cinco para coros femininos, uma para coro masculino, duas para piano solo e dois livros de 99 canções. 19 Naquele momento o projeto entrava na fase relativa à seleção de obras sinfônicas e camerísticas. O compositor apresentou a questão de forma otimista e positiva, mas a problemática era bem mais complexa se levarmos em conta outras opiniões publicadas no mesmo periódico. John Cage, por exemplo, no mesmo volume de Modern Music (p. 260-63) comentou os efeitos da "Política da Boa Vizinhança" sob outro ponto de vista, observando que, se por um lado a música latinoamericana encontrara espaços de divulgação nos Estados Unidos, particularmente em Chicago, por outro, as execuções nem sempre corresponderam à versão mais apropriada das peças, citando como exemplo a apresentação de uma obra de Villa-Lobos "tão indecisa e pouco convincente que tornou-se difícil conseguir daquela performance qualquer idéia ou sentimento relativo à música". ²⁰ Comentando sobre o "Concerto em formas brasileiras" de Heckel Tavares - que na sua opinião recebeu a melhor versão, apesar de ser a obra de menor qualidade - enfatizou que a proposta de estreitamento de solidariedade cultural expressa nas notas de programa materializou-se no sucesso da obra junto ao público norte-americano justamente porque aquela não traduziu nada de "caracteristicamente brasileiro", soando assim familiar aos ouvintes locais.

Copland, por sua vez, encarregado de escrever na mesma revista um artigo sobre sua turnê pela América Latina, assumiu posição evasiva quanto à avaliação do preparo técnico da maioria dos compositores dos países visitados, considerando que o fato da criação musical na América Latina encontrar-se ainda no "estágio de promessa", não impedia a aproximação entre os continentes, independentemente de interesses políticos. Apontou assim a disparidade de preparo musical entre os compositores dos dois lados do continente.²¹O autor identificou uma relação direta entre folclore mais rico e o desenvolvimento musical de alguns países latinoamericanos. Independentemente de maior ou menor presença do folclore, considerou a influência da estética francesa de Debussy e Ravel como um traço comum entre os países. Alguns compositores possuidores de linguagem mais sofisticada, mostravam-se familiarizados com a obra de Stravinsky e por isso

¹⁹Ib, p. 265. Cowell relacionou as editoras norte-americanas envolvidas no projeto, mas não as obras

²⁰John Cage, "South winds in Chicago", *Modern Music*, v.19, n°4, mai.- jun.42, p.261

²¹ A. Copland, "The composers of South America", *Modern Music*, v.19, n° 2, jan. fev. 42, p. 75

influenciados em um certo nível, mas outros como Hindemith ou Schoenberg deixaram traços quase inexistentes (p.76). Os principais obstáculos, segundo ele, situavam-se na escassez de orquestras bem aparelhadas (cinco ou seis em todo o continente) e estas não incluíam na sua programação obras do repertório contemporâneo, o mesmo acontecendo no âmbito das transmissões radiofônicas. No campo da publicação considerou as inúmeras deficiências, mas as condições variavam de país a país. Em suas observações Copland abordou aspectos concernentes à identidade cultural, preocupado em definir "perfis caracteristicamente nativos" na música dos países latinoamericanos e tocou na questão que parecia mais dividir os artistas das duas Américas, que era o "oficialismo" regendo as relações musicais daqueles países. Segundo ele, a política musical era um entrave ao desenvolvimento da música contemporânea. Sobre o Brasil, considerou Villa-Lobos como a figura mais proeminente, embora reconhecendo a presença de outras personalidades no país (p. 78). Copland identificou uma relação direta entre o riquissimo folclore brasileiro oriundo de quatro diferentes fontes - negra, indígena, portuguesa e mesmo espanhola - e o temperamento exuberante do povo, aspectos definidores do "caráter tipicamente brasileiro da música". Considerou que consequentemente, alguns compositores ficaram presos a um caráter "langoroso" ou "selvagemente orgiástico" e suas linguagens ficaram limitadas a um tipo de romantismo "fora de moda". Segundo ele, nesse aspecto os conseguiram encontrar melhores soluções. mexicanos Suas estenderam-se ao "ambiente provinciano" brasileiro que não estimulava o compositor que desejava ampliar seus horizontes e atualizar-se com a contemporaneidade. Em decorrência, o conjunto da produção orquestral ficava reduzido a poucos balés e óperas, contrastando com a abundância de canções e peças para piano. Embora reconhecendo a liderança de Villa,²² é a Camargo Guarnieri que colocará como o mais talentoso dos sul-americanos, portador de "personalidade marcante, linguagem técnica bem cuidada e imaginação fecunda", sendo sua maior qualidade uma "saudável expressão emocional".

Os debates em torno da nova música norte-americana, encontraram no periódico *Modern Music* um dos seus canais de maior veiculação. O periódico, que circulou entre os anos de 1924-46, era editado pela sociedade de compositores contemporâneos *League of Composers*, uma das associações de maior prestígio entre a classe de músicos, da qual Aaron Copland foi um dos membros mais atuantes. O progressivo processo de divulgação da música latinoamericana no país nos anos 40 refletiu-se na temática dos diferentes volumes daquele periódico. Assim, no início da década, inúmeros artigos discutiam as relações entre os músicos e a guerra e o envolvimento destes nas diversas estratégias. Em 1942, com o citado artigo "The composers of South America", Copland inicia uma série de artigos sobre a América Latina, comentando suas impressões sobre a música de países como a Argentina, Brasil, Chile. A partir de então, os compositores latinoamericanos gradativamente obtiveram espaço nas páginas daquela revista na seção

²²Ib., p.79. Segundo ele, a obra de Villa manifestava-se "livre de preconceitos musicais, plena de

dedicada à crítica de peças contemporâneas apresentadas em concertos realizados em território americano. Um desses exemplos, pode ser visto nos comentários de Donald Fuller sobre obras apresentadas em Nova York, na temporada de 1942, em concertos programados pela League of composers e no recital do pianista Hugo Balzi, na Biblioteca Pública de Nova York. Fuller considerou a 3ª Sonatina para Piano de Camargo Guarnieri como exemplo de "excelente integração do material folclórico com um estilo despojado, marcante e pessoal", recebendo com certa reserva, em contrapartida, a 2ª sonata para violino e piano, do mesmo autor, por "algumas inoportunas influências pósromânticas" (p. 256). O Terceiro Quarteto de Cordas de Villa-Lobos, apresentado pelo Musical Arts Quartet foi elogiado pela capacidade do compositor "compreender as complexidade da música de câmara sem resvalar para o convencionalismo" (p. 258).²³ Ao mesmo tempo que começavam a aparecer notícias e comentários críticos sobre o repertório latinoamericano, o periódico inaugurava uma seção, Inter-american Reviews, contando com colaboradores oriundos do outro lado do Continente, como Alberto Ginastera e Leopoldo Hurtado, entre outros. Excepcionalmente artigos inteiros foram dedicados a um único compositor, como é o caso de "On the choros of Villa-Lobos", de autoria de Lou Harrison.²⁴ O autor comentou em tom elogioso a

vitalidade rítmica, às vezes de caráter banal, dado o excesso de fórmulas rítmicas - mas outras vezes, surpreendentemente original"

²³Donald Fuller, "New York spring'42; Music of the Americas". *Modern Music*, v.19, n°4, mai. jun.42, p. 254-260. O autor era compositor da nova geração e membro da diretoria do *Music Critics' Circle of Nova York*.

²⁴Lou Harrison, *Modern Music*, v. 22, n°2, jan. fev. 1945, p. 85-86. Lou Harrison, compositor norte-americano, nascido em 1917 e participante do movimento pela música nova nos Estados Unidos, integrou a associação de músicos *Pacific Coast Group*, ao lado de Henry Cowell e John Cage.

"modernidade" da série Choros de Villa-Lobos, apontando para similaridades entre o estilo de Charles Ives - considerado o melhor exemplo de vanguarda nos Estados Unidos - e o do compositor brasileiro. Segundo ele "as partituras destes compositores representavam a corporificação mais bem sucedida da melange musical contemporânea" (p. 85). Ives e Villa teriam seguido caminhos diversos, já que a influência francesa manifestou-se como um traço marcante na obra deste último, através da combinação de técnicas modernas francesas e fortes traços temáticos nacionalistas. Esta influência foi resultado direto do contato do compositor com as tendências estéticas que varreram Paris no período de pós-guerra. Ives, afastado do circuito parisiense, manteve desde o início uma linguagem fortemente pessoal e consequentemente suas obras são"mais originais e na sua maioria construidas sobre materal mais rigoroso". observações de Harrison, sugerem uma postura marcadamente americanista, mas por outro lado demonstram a posição de prestígio que Villa-Lobos conseguira internacionalmente, sendo reconhecido por seus pares norteamericanos, como um artista contemporâneo.

A seção dedicada a assuntos interamericanos circulou no periódico até 1946, recebendo contribuições de Luis Sandi (México)²⁵, Orrego-Salas (Chile) e Garcia Morillo e Alberto Ginastera (Argentina) entre outros.²⁶ Everett Helm, musicólogo norte-americano, em visita ao Brasil, patrocinado pelo Departamento de Estado, recolhendo material para um livro sobre o panorama

25 Modern Music, v.20, n°4, mai-jun. 1944

²⁶Id., v.22, n° 3, mar.-abr. 1945

da música brasileira comentou uma série de concertos intitulada "Chamber Music of the Americas" dedicada à música contemporânea das Américas. "música panamericana", sob os auspícios da embaixada americana e da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, organizado pelo musicólogo Curt Lange. Segundo ele, o sucesso do projeto foi parcial, pois o público rejeitou parte do repertório devido à qualidade inferior de algumas obras. Helm considerou a superficialidade de algumas peças (de Hector Tosar, Uruguai, Juan Carlos Paz, Argentina, Manuel Ponce, México), fez comentários mais satisfatórios para Luis Cosme e Lorenzo Fernandez, do Brasil, mas sua principal crítica direcionou-se para o concerto do Grupo Musica Viva, recentemente fundado no Rio de Janeiro, com a proposta de divulgar música contemporânea, grupo a que considerou como de "atonalistas militantes", dada intolerância para qualquer tendência que não fosse a técnica dodecafonista. Apesar de bastante ativos no cenário musical do país, inclusive com programa semanal na rádio governamental, "não foram capazes de estimular o interesse do público, devido ao posicionamento hermético e à baixa qualidade das execuções"27.

Barbara Achter apontou para as dificuldades de se interpretar e recuperar aquele sentimento de união que dominou a sociedade americana, ao apoiar a entrada do país na guerra e mais difícil ainda traduzir aquele sentimento no campo artístico (p.362). Trabalhos recentes têm apresentado severas críticas contra a produção musical daquele período no tocante às obras carregadas de

²⁷Id., v.23, n°2, spring 1946

"mensagem" (propaganda), sejam aquelas referentes aos artistas de esquerda dos anos 30 ou aos artistas envolvidos nos esforços de guerra dos anos 40.²⁸

As dificuldades e impasses enfrentados por compositores e intérpretes para atuar e responder criativamente à uma tendência, ou melhor, uma realidade política que se expandia por todo o país, estendeu-se a outros setores musicais como o da educação musical e da musicologia (área da reflexão teórica sobre música).

As associações nacionais de educadores musicais ²⁹, de uma forma ou de outra, encamparam o projeto panamericanista, apresentado à comunidade, através do Office of Education ligado ao Conselho de Defesa Nacional. A ideologia do projeto foi implantada através do slogan *American unity through music*, significando "unidade espiritual americana", onde pregava-se a idéia da educação e da música como o meio mais efetivo de construir solidariedade no hemisfério ocidental.

As associações foram instadas a servir de mediadores entre governo e educadores de música, contando para isso com seus periódicos para a divulgação de propostas e procedimentos. No artigo, "Music Education Arises to the call", a direção do MENC advertia para o novo desafio que educadores deviam enfrentar, isto é, a "defesa e desenvolvimento da democracia", pois do contrário, outra agência poderia assumir a tarefa e isto significaria um

²⁸Donald Henahan, ao comentar uma nova gravação da obra "The Airbone Symphony" (1943) do compositor norte-americano Marc Blitzen, considerou a música patriótica dos anos 40 uma "vergonha nacional". *New York Times*, 15 ago. 1976, s.2, p.15

²⁹Music Educators National Conference (MENC), Music Teachers National Association(MTNA) e National Association of Schools of Music, com suas ramificações. As duas primeiras serão citadas neste texto por suas siglas.

encurtamento do programa de educação.³⁰A entidade criou um comitê para operar na capital do país, junto às agências governamentais.³¹

Como resposta ao desafio imposto pela guerra e à consegüente "onda patriótica" que invadiu o país, os educadores da área foram nacionalmente orientados a concentrar seus esforços no estímulo à execução e canto de canções patrióticas³², na valorização do respeito às tradições dos diferentes grupos étnicos do país, e estímulo ao conhecimento do folclore nacional, material até então pouco utilizado nas escolas e pouco conhecido dos próprios educadores.33 Os líderes da educação musical do país intitularam-se participantes de uma "grande cruzada", ressaltando que se os dirigentes dos países totalitários, através do exercício de poder sobre os meios que influenciavam a opinião pública, obtinham apoio quase que unânime dos seus seguidores, de certa forma o fervor que inspirava os defensores da democracia propiciava uma força unificadora capaz de construir o "orgulho nacional". A música como força geradora de emoções e formadora de mentalidades, foi encarada como mobilizadora do sentimento de orgulho nacional e auxiliar na criação e manutenção do fervor patriótico (morale), tanto entre a população

³⁰V. Fowler Smith, Music Educators Journal, v.27, n°5, mar.abr. 1941, p.9

³¹ Este comitê esteve diretamente subordinado à Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado. Ib., p. 12. A secretária do Comitê Executivo do MENC e editora - assistente do periódico, Vanett Lawler, assumiu a função de secretária e assessora de Charles Seeger, na Divisão de Música da Pan American Union.

³²Uma das canções patrióticas de Irving Berlin, *God bless America* espalhou-se pelos Estados Unidos, através do rádio, no princípio dos anos 40. Em 1954, Berlin recebeu menção honrosa do presidente Eisenhower, como "autor de muitas canções patrióticas, notadamente aquela". Cf. Gilbert Chase, *Do salmo ao jazz. A música dos Estados Unidos*, 1955, p.567

³³Ver *Music Educators Journal*, v.27, n°5, mar. abr., 1941, p. 10. O conteúdo deste volume da publicação, demonstra o direcionamento da educação musical durante a guerra. Um número apreciável de páginas é dedicado à pregação das idéias do programa "Unidade americana através da música".

civil como nos campos de treinamento das tropas. A partir de tais pressupostos organizou-se um programa apoiado no canto cívico escolar, em concentrações cívicas com desfiles de bandas e grupos corais, diversos tipos de atividades comunitárias, concertos cívicos onde metade do programa era composto por um repertório que enfatizasse a temática da "unidade americana".34 Portanto. nas atividades programadas para universidades ou encontro de comunidades, a ênfase recaia sobre um tratamento equilibrado entre a música latinoamericana e a dos Estados Unidos.35 Subsegüentemente, para atender às necessidades e solicitações dos educadores, os mentores do projeto panamericanista dedicaram-se à organização e preparação dos materiais, visando a formação de uma biblioteca latinoamericana de música sob a orientação da Divisão de Música da PAU, que prestaria assistência à reciclagem dos educadores nesta área.³⁶ A Biblioteca do Congresso foi instada a cooperar com uma coleção de mais de 10 000 gravações de melodias folclóricas norte-americanas e na preparação de programas curtos a serem transmitidos pelo rádio. O staff da biblioteca trabalhou ainda em cooperação com as entidades de educadores na seleção de canções folclóricas para uso nas escolas. (V. a coleção Departamento de Estado com material publicado na forma de canções patrióticas). Ao mesmo tempo iniciaram-se viagens de intercâmbio entre educadores de música, sob a

³⁴Este projeto de mobilização de massa de jovens através da música, apresentava similaridades com o projeto de educação cívica que Villa-Lobos desenvolvia no Brasil desde os anos 30. Para observação do projeto villalobianio, v. Arnaldo Contier, *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*, 1988

³⁵ Music Educators Journal, op. cit., p.10

³⁶Paralelamente preparavam-se listas parciais relativas às músicas latinoamericanas impressas e

assistência do OCIAA, visando o estabelecimento de um circuito de comunicação e desenvolvimento de um campo de interesse entre os educadores dos Estados Unidos e da América Latina (e vice-versa).³⁷

Nos meses subsequentes os professores John Beattie, diretor da Escola de Música da Northwestern University e Louis Curtis, supervisor de música das escolas públicas de Los Angeles, empreenderam visitas à Colômbia, Equador, Chile, Argentina, Uruguai e Brasil. Entre os especialistas que vieram da América Latina encontravam-se os professores de música da Universidade do Brasil, Antônio Sá Pereira, Ceição de Barros Barreto, Luis Heitor Correa de Azevedo e Francisco Mignone, além de José Vieira Brandão, assessor de Villa-Lobos no Serviço de Canto Orfeônico do Rio de Janeiro. De outros países, Domingo Santa Cruz, compositor e diretor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile, Eugênio Pereira Salas, professor de história americana do Instituto de Pedagogia da Universidade do Chile, Juan Bautista Plaza, da Venezuela, entre outros³⁹.

Charles Seeger, através do slogan *Music for Uniting the Americas*⁴⁰ defendeu a idéia da educação musical como recurso estratégico na formação

disponíveis no país e outros tipos de assistência educativa.

³⁷Music Educators Journal, op. cit., p. 13

³⁸V. Charles Seeger, "Music for uniting the Americas", *Music Educators Journal*, v.27, nº 6, maio-jun. 1941, p.12. Os relatórios desta viagem foram publicados nos volumes subsequentes, a partir do v.28, nº2, nov-dez. 1941. O último relatório foi dedicado ao Brasil. No relato, os professores limitaram-se a elogiar aspectos turisticos do país e enunciar entidades e personalidades visitadas, sem desenvolver reflexões mais aprofundadas sobre a situação da educação musical no Brasil, o que parece indicar que a visita foi mais política que acadêmica. Os autores mencionam superficialmente sua discordância de Villa-Lobos no tocante ao método de ensino baseado nas grandes concentrações orfeônicas e no trabalho quase que exclusivo de utilização de música folclórica e popular. Mas aqui também não desenvolveram uma reflexão sobre suas críticas.

³⁹V. Minutes of Meeting, 24/06/43, *Copland Collection*, LC, 355/12

⁴⁰V. Music Educators Journal, v.17, n°6, mar.-abr. 1941, p.12

de mentalidades, dentro do esforço conjunto de guerra. Sua atuação no projeto tanto se referia ao trabalho de mobilização de técnicos para a preparação de materiais didáticos a serem utilizados nas escolas, como reinvidicava ao Departamento de Estado, recursos orçamentários que possibilitassem o desenvolvimento das iniciativas.41 Ao mesmo tempo mobilizava os governos dos países latino-americanos sobre a necessidade de se desenvolver a educação musical nas escolas, como parte do currículo escolar, investir na preparação de professores treinados e de materiais sonoros adequados. 42 Os contatos com o Brasil na área foram considerados estratégicos, pois aqui já existia um ensino musical implantado nas escolas primárias. Portanto, desde o início do lançamento do programa, a prioridade era convidar Villa-Lobos, diretor do ensino de música das escolas públicas brasileiras.⁴³ Desde as consultas iniciais, o compositor brasileiro relutou em responder afirmativamente ao convite, alegando não querer vincular seu nome à "Política da Boa Vizinhança". Sua concordância estava condicionada a uma visita de caráter estritamente artístico-profissional, sem qualquer conotação de "propaganda". Os educadores norte-americanos, por sua vez, tinham restrições ao seu método de ensino, e alguns deles discordavam mesmo do convite. A viagem de Villa-Lobos aos Estados Unidos veio materializar-se

⁴¹Carta dirigida a Charles Thomson, da Divisão Cultural do DE, 12/07/43, apresentando um orçamento de 50 000 dólares para o biênio 1943-44, reclamando que até o momento, o programa fora financiado com recursos não constantes no cronograma orçamentário das agências, . A correspondência entre o DE e a Divisão de Música, da PAU foi bastante intensa naquele periodo. NA, RG 59/3409

⁴²V. correspondência entre Vanett Lawler e Charles Thomson do Departamento de Estado, constando de relatos sobre contatos com o governo do Chile e solicitação de recursos para implementação do programa. 12/07/43; 17/02/44; 24/02/44, NA RG 59/3409

⁴³Harold Hetrick, "Good neighbors through music", Music Educators Journal, v.27, n°5, mar-abr. 1941,

alguns anos mais tarde, em 1944, dentro de condições que ficaram como um meio termo entre as exigências do compositor e as possibilidades oferecidas pelo governo dos Estados Unidos (v. cap. 5).

Para os envolvidos na propaganda norte-americana, o grande desafio naquele momento era transformar a idéia de aproximação entre as Américas em atividades práticas, com resultados que correspondessem às expectativas das propostas. De certa forma, o presidente da MTNA ao anunciar a adesão de sua instituição ao programa alertou sobre a "forma nebulosa" ou o "estágio inicial" da maior parte dos planos apresentados.44O fato é que grande parte das intenções ficaram apenas registradas em documentos oficiais, perdidas entre batalhas burocráticas e impossibilitadas de realização, por falta de liberação de recursos, ou ainda pelo desconhecimento das profundas diferenças históricas e culturais entre os dois lados do Hemisfério, fatores que em determinados aspectos propiciavam mais o afastamento do que a integração. Na América Latina, um marcante oficialismo limitava as iniciativas intelectuais que tinham no governo a única forma de patrocínio (dependentes de um mecenato oficial).45 No Estados Unidos, ao contrário, eram as instituições privadas que predominantemente assumiam o patrocínio intelectual e artístico e qualquer interferência mais direta da esfera governamental gerava polêmica. Durante o New Deal e na época da guerra, por exemplo, apesar do

p.30

⁴⁴Glen Haydon, "Music and national defense", Music Educators Journal, v.27, n°6, maio-jun. 1941, p.9

⁴⁵Questões relativas à censura, por sua vez, eram um fator complicador. No Brasil, o governo norteamericano enfrentou inúmeras dificuldades relativas à censura imposta à área cultural, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, notadamente na área de cinema e publicações. A coleção Gustavo Capanema, do acervo CEPDOC/FGV contém inúmeros documentos que comprovam essa questão.

exacerbamento do sentimento nacional, a questão do mecenato oficial motivou reações contraditórias.

Algumas das iniciativas. no entanto. transformaram-se em empreendimentos duradouros, com alguns benefícios para os países-alvo, como foi o caso da criação do Centro de Pesquisas Folclóricas da Universidade do Brasil, que desde então, vem desenvolvendo um trabalho de levantamento e registro das manifestações musicais tradicionais da música brasileira, cobrindo vastas regiões do território brasileiro. O lançamento do Centro decorreu de esforços da Biblioteca do Congresso⁴⁶ que organizou um projeto de coleta de música folclórica brasileira a ser desenvolvida pelo professor da Universidade do Brasil, Luis Heitor Correa De Azevedo. A convite da Pan american Union, Luis Heitor estagiara durante seis meses na Divisão de Música da instituição. A Biblioteca forneceu recursos de vinte mil cruzeiros e o contrato assinado com a Universidade do Brasil, incluía o fornecimento de aparelhos de gravação e discos para a preparação de cópias gravadas que ficariam nos acervos da Universidade Escola de Música da da biblioteca е americana respectivamente.⁴⁷ Além do apoio financeiro, o musicólogo Alan Lomax,

⁴⁶Alan Lomax e Harold Spivacke, respectivamente chefe da seção *Archives of American Folk Song* e Diretor da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso.

⁴⁷As pesquisas foram realizadas em Goiás (14/06 a 01/07/42); Ceará (30/12/42 a 01/3/43) e Minas Gerais (27/1 a 29/2/44). Luis Heitor teve como colaboradores, em diferentes fases do projeto, os professores Eurico Nogueira França, Egydio de Castro e Silva e Euclides Silva Novo O Ministro Gustavo Capanema forneceu as cartas de recomendação às autoridades das cidades visitadas. A correspondência entre Luis Heitor e os representantes da Biblioteca, entre Luis Heitor e o Ministro, estão disponíveis para consulta no Centro de Pesquisas Folclóricas da EM/UFRJ. Segundo as informações contidas em memorial enviado por Luis Heitor ao Ministro, a Biblioteca solicitou apoio operacional de Capanema, como passagens aéreas no território nacional e cartas de apresentação.

Entre 1950 e 56, o Centro preparou publicações sobre estas pesquisas: Estado de Goiás, (nº2, 1950); Ceará (nº3, 1953); Minas Gerais (nº4, 1956). O 5º volume da coleção refere-se à pesquisa realizada em 1946, no Rio Grande do Sul, e embora a viagem tenha sido patrocinada pelo Governo daquele estado e da

funcionário da Biblioteca, orientou a metodologia do trabalho de pesquisa. O resultado foi a produção de extenso material, reunindo um total de 193 discos e 280 documentos referentes a registros etnológicos. Desta iniciativa surgiu o Centro de Pesquisas Folclóricas da Universidade, em 1943, sob a direção de Luis Heitor. Pelo menos neste momento inicial, o suporte institucional norte-americano foi fundamental para a afirmação do novo centro de pesquisas⁴⁸

Os benefícios foram mútuos, já que a Biblioteca do Congresso atualmente é possuidora de um acervo riquíssimo sobre material folclórico dos países latinoamericanos e grande parte deste material foi reunido na década de 40. Os materiais brasileiros são particularmente extensos, incluindo a maior coleção de literatura de cordel brasileira do mundo reunida em um único acervo, o material coletado no Centro de Pesquisas Folclóricas e o acervo da Discoteca Pública de são Paulo, integralmente copiado como resultado de um trabalho conjunto com Mário de Andrade e posteriormente Oneyda Alvarenga que colaboraram extensivamente com os especialistas norte-americanos.⁴⁹

As viagens de Leopold Stokowski, em 1940, regendo a National Youth Orchestra e Toscanini à frente da NBC Orchestra, "como embaixadores musicais" dos Estados Unidos nas Américas, abriram expectativas de

Escola de Música, que forneceu o pessoal técnico, parte das gravações, sobre cerimônias negro fetichistas, feitas em Porto Alegre, foram orientadas pelo etnomusicólogo norte-americano Melville Herskovitz, perfazendo 117 discos e 269 documentos. Neste caso a Biblioteca participou através do empréstimo das maquinas de gravação.

⁴⁸Cf. a 1ª publicação do Centro: A Escola Nacional de Música e as pesquisas do folclore musical no Brasil, 1943; Revista Brasileira de Música, v.10, 1944, p.116

⁴⁹Recentemente, o *American Folklife Center*, da Biblioteca do Congresso, através do projeto *Endangered Music Project*, reeditou em dois albuns a coleção completa da Discoteca de São Paulo (Rykodisc RCD 10403) e a coleção de Luis Heitor: música do Ceará e de Minas Gerais (Rykodisc RCD 10404). O lancamento é uma co-produção de Alan Jabbour, diretor do *American Folklife Center* e do percussionista Mickey Hart. V. Library of Congress, *Folklife Center News*, v.20, n°1, 1998

ampliação do mercado de trabalho para os músicos norte-americanos que lidavam com as dificuldades impostas pelo término do Projeto Federal de Música do WPA, do período do New Deal. O público e músicos da América do Sul receberam a iniciativa com entusiasmo, pois esta representava também uma ampliação de possibilidades num ambiente marcado pelo provincianismo artístico. Com a entrada do país na guerra, o projeto de realizar turnês de orquestras, balés ou corais na América Latina foi abandonado em decorrência dos custos enormes, das dificuldades de locomoção, dadas as restrições impostas aos transportes aéreos internacionais e principalmente pela disputa de oportunidades de trabalho entre artistas nativos e estrangeiros. O intercâmbio de concertistas limitou-se portanto a limitadas visitas de intérpretes e compositores e algumas ofertas de concertos. Assim, em 1942, o compositor brasileiro Francisco Mignone visitou o país por convite Departamento de Estado, para observação de universidades e outros centros musicais, em Miami, Washington e Nova York, e em ação conjunta, a League of Composers, possibilitou a apresentação da sua Sonata para piano, executada em um concerto de Aaron Copland.50

O convite a Camargo Guarnieri, embora enfaticamente recomendado por Kirstein e Copland, em seus relatórios de viagem, ainda não se concretizara. Em fevereiro de 1942, Seeger retoma entendimentos com Copland, para através deste conseguir fundos junto ao OCIAA.⁵¹ Esta viagem, para um

⁵⁰Carta de R. Pattee, da Divisão de Relações Culturais, Departamento de Estado, à Copland, 27/01/42; *Copland Collection*, LC, 355/12

⁵¹Carta de Seeger a Copland, 06/02/42, Id. Logo após, Seeger insiste diretamente junto a um representante do OCIAA, Henry Moe alegando: "Entre todos os compositores latinoamericanos, acredito

compositor que iniciava a carreira profissional foi um impulso substancial, pois daí decorreram inúmeros desdobramentos. A amizade estabelecida entre Guarnieri e Aaron Copland, desde 1941,52 firmou-se por ocasião da visita do artista brasileiro aos Estados Unidos, em fins de 1942, por um período de quatro meses. Sua obra sinfônica, Abertura Concertante, escrita um pouco antes da viagem, é dedicada ao amigo. Por iniciativa de Copland, a obra foi programada em concerto da Orquestra Sinfônica de Boston, tendo o compositor como regente. A League of composers programou sua Segunda Sonata para violino e piano, no Museu de Arte Moderna, em Nova York e, na mesma época Copland publicou um artigo em Modern Music, tecendo comentários elogiosos à sua obra.53 O compositor foi apresentado a músicos e outras personalidades do meio musical, mas o ponto mais importante da visita, foi o recebimento, em dezembro, do primeiro prêmio do concurso de composição patrocinado pela Free Library, de Filadelphia, destinado à melhor obra de compositor latino-americano.⁵⁴ De volta ao Brasil, Guarnieri deu entrevistas e palestras, apresentando uma imagem favorável da sociedade americana. Além disso, apresentou nas salas de concerto paulistas, peças do

que Guarnieri seja provavelmente o mais promissor, ou pelo menos um dos mais promissores entre a jovem geração. Sua música apresenta uma qualidade que geralmente falta aos compositores da região - a organização interna, que lhe empresta uma rara força e claridade de estilo". Carta de 16/02/42, id.

⁵²Em seu primeiro relatório feito para o Departamento de Estado, Copland classificou Guarnieri como "o mais importante compositor da América Latina" (v.cap.3) e o primeiro de uma lista dos mais indicados da América Latina, para o programa de visitas ao país. Na Biblioteca do Congresso, estão arquivadas dezessete cartas de Guarnieri, dirigidas ao amigo, no período entre 1941 e 50. Na primeira, escrita logo após a visita de Copland ao Brasil, Guarnieri agradece a visita do colega e informa que o encontro entre eles trouxe "novo alento à sua carreira artística". 21/11/41, Copland Collection, 255/24

⁵³V. *Modern Music*, jan-fev. 42, p.79-80

⁵⁴Criou-se um acervo de partituras latinoamericanas na Fleischer Collection, em Filadélfia, reunindo a maior coleção do mundo de obras sinfônicas da América Latina. O compositor recebeu um prêmio de 750 dólares e dois exemplares ficaram depositados nos Estados Unidos. Um na referida coleção e o outro,

repertório norte-americano.⁵⁵ Ainda na década de 40, Guarnieri voltou aos Estados Unidos para dirigir a sua Sinfonia nº1, com a Orquestra Sinfônica de Boston, em 1946 e no ano seguinte, sua Sinfonia nº2 obteve o 2º lugar em um concurso em Detroit. Na troca de correspondência com o amigo Copland, Guarnieri freqüentemente solicitava opinião crítica sobre suas mais recentes obras e apoio para execução de suas peças nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo confidenciava sobre as dificuldades encontradas no ambiente hostil brasileiro. Por ocasião do lançamento na imprensa de sua polêmica "carta aberta aos músicos e críticos do Brasil", em 1950, enviou a Copland uma cópia da mesma, acompanhada de recortes de jornais referentes às discussões que o documento gerara e pedia a opinião do amigo.⁵⁶

A participação de Charles Seeger foi tão ou mais importante que a de Copland para a divulgação artística de Guarnieri nos Estados Unidos. Desde o início, conforme verificamos em diferentes documentos, Seeger trabalhou junto a diferentes setores para conseguir recursos para sua visita. Portanto, esta primeira visita do compositor, em 1942, por um período de quatro meses, ocorreu por iniciativa da Pan American Union, com recursos fornecidos pelo OCIAA, mas repassados através da entidade designada como Committee for

nos arquivos da PAU.

⁵⁵Em carta de 18/09/43, revela ter apresentado *An Outdoor Ouverture*, um "estrondoso sucesso", e *Quiet City*, ambas de autoria de Copland. No mesmo programa dirigiu uma suite de Virgil Thomson. Preparava-se para dirigir *El Salón México* e interessava-se em receber o material de *Lincoln Portrait*. Na carta comentou sobre os efeitos do choque cultural reverso, causado principalmente pelo "ambiente medíocre da área artística brasileira".

⁵⁶Carta de 14/11/50. Sobre a polêmica gerada em torno da "Carta" ver José M. Neves, *Música contemporânea brasileira*, 1981, p.116-133. Não sabemos se houve resposta, pois não existem cópias de cartas de Copland a Guarnieri no acervo da *Copland Collection*. Por outro lado, a correspondência de propriedade do compositor brasileiro não se encontra disponível para consulta, pois seu acervo está sendo ainda organizado pela família.

Inter-American Artistic and Intellectual Relations, em Nova York.⁵⁷ O próprio Seeger organizou a programação da visita, encarregou-se da preparação do concerto com a Orquestra de Boston, providenciando os dados biográficos para as notas de programa. Escreveu um artigo no Boletim da PAU, divulgando o trabalho do artista e captou recursos para enviar o visitante ao encontro de educadores, da associação MENC, realizado em março de 43, em Rochester, na Eastman School. Logo pós a volta de Guarnieri ao Brasil, ainda por indicação de Seeger, a Banda da Escola Naval executou em Washington duas de suas peças, a Canção Sertaneja e a Dança Brasileira.

Apoiado pelas iniciativas norte-americanas de divulgação de seu trabalho, Guarnieri progressivamente tornou-se conhecido no meios artísticos da América Latina. Já em 1946, Guarnieri firmara uma posição de reconhecimento entre seus pares latinoamericanos e planejava organizar uma sociedade de compositores americanos, idéia que discutiu com o colega chileno Domingo Santa Cruz por ocasião de uma turnê de concertos em Santiago. Esta idéia embrionária somente encontrou condições de se desenvolver alguns anos mais tarde, durante o Festival de Música Latinoamericana de Caracas, em 1954, quando seus participantes lançaram os fundamentos de uma Associação Interamericana de Música, para ser sediada na capital venezuelana, mas gerenciada pelos músicos dos dois continentes.

⁵⁷Além das passagens aéreas, o compositor recebeu uma bolsa de mil e trezentos dólares, para despesas de manutenção, entre os meses de novembro de 1942 e março de 1943, acrescidos de 100 dólares para locomoções internas

⁵⁸Um sintoma da divulgação que Guarnieri obteve nos Estados Unidos, é o fato de que, das treze editoras que publicaram suas obras, cinco são norte-americanas. V. MRE, *Camargo Guarnieri. Catálogo de obras*, nov. 1977

Em 1957, durante o Segundo Festival formalizou-se a Associação, mas as pressões então vindas da OEA, em Washington, acabaram por dissolver o projeto. A justificativa era que já existia na capital norte-americana o Centro Interamericano de Música (CIDEM), encarregado de promover as relações musicais interamericanas. A situação foi polêmica e os festivais da Venezuela foram acusados de movimento separatista e infiltrado por comunistas. O Os desdobramentos da guerra-fria chegavam, portanto, aos setores intelectuais e artísticos. Desde 1947, com o Tratado de Assistência Recíproca, assinado no Rio de Janeiro, os Estados Unidos articulavam na América Latina acordos de mobilização de forças anti-comunistas. No mesmo ano e local do Festival de Música, 1954, a 10ª Conferência Interamericana de Caracas aprovou sob pressão do governo norte-americano, uma resolução que declarava ser o comunismo internacional uma ameaça à independência política e à soberania dos países americanos.61

Quatro anos mais tarde, em 1958, entre outras iniciativas os Estados Unidos lançavam a série de Festivais Interamericanos de Washington, sob o patrocínio da OEA. Retomando as mesmas mensagens de cooperação e defesa dos povos das Américas, o governo americano recorria mais uma vez à música na preparação das mentalidades para aceitação de seu poder hegemônico no continente. A movimentação musical verificada nos anos

⁵⁹Carta a Copland, 05/07/46, Copland Coll., LC

⁶⁰ Segundo relato de Domingo Santa Cruz, in: "Panamericanismo y musica", *Revista Musical Chilena*, v.78, 1961, p.4-5 A posição crítica do autor contrasta visivelmente com o entusiasmo que experimentou na primeira fase do movimento musical intermericano, nos anos 40, quando viajou inúmeras vezes aos Estados Unidos e tornou-se um consultor informal e amigo pessoal de Seeger, Copland e Carleton Sprague Smith.

seguintes só foi possível porque havia uma infra-estrutura sedimentada na OEA, formada ao longo da década de 40.

⁶¹ Harold Molineu, U.S. policy toward Latin America: from regionalism to globalism, p. 17

CAPÍTULO 5

VILLA-LOBOS E A "POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA"

"Villa-Lobos is one of the rare creative personalities in music in the world today who has something of his own to say. What he has to say is the product of his own extraordinary richness of invention and sensation, and his art is profoundly based upon his native folklore of melody and of legend...The authenticity and the sincerety of Mr. Villa-Lobos' music makes it one of the most valuable ingredients of the modern repertory, and an artistic expression which is likely far to outlive those of composers who have followed a path of bigger publicity but smaller production. His art, also, is very important to the American musicians of the rising generation. If they perceive the principal of the vitality and richness of Mr. Villa-Lobos to lie, as it does, in such large part, in the material drawn from natural environment and all the racial strands of his country and his own racial inheritance, they will have advanced a step, I believe, toward the formation of an important North American school."

"A tribute to Villa-Lobos", Olin Downes, crítico do New York Times

Los Angeles Civic Light Opera Association, 11th Annual season, *Magdalena*, Programa de concerto, 1948

Ao final de 1944, Villa-Lobos chegou aos Estados Unidos. Em 26 de novembro daquele ano dirigiu seu primeiro concerto, em Los Angeles, à frente da orquestra Werner Janssen Symphony, com programa integralmente dedicado às suas obras sinfônicas. Um *pool* de instituições assumiu o patrocínio do evento: Southern California Council of Inter-American Affairs,¹

¹Segundo Carl S. Dentzel, "Hemispheric harmony", *Pacific Coast Musicians*, 15/04/44, v.33, n° 8, p.8, este Conselho propunha-se a estimular atividades musicais, com o objetivo de criar um programa prático em bases permanentes de desenvolvimento das relações hemisféricas, em uma região de forte tradição latinoamericana. Atuava na área educacional, analisando sistemas de educação musical, preparando

Motion Pictures Society for the Americas (seção de música) e Occidental College, instituições que representavam diferentes segmentos da comunidade, setores oficiais, incluindo а indústria cinematográfica instituições educacionais. Cinco dias antes do concerto, o compositor foi homenageado pelo Occidental College, que lhe conferiu um título honorífico, em cerimônica de gala, onde não faltaram discursos e apresentação de suas obras camerísticas.² Em artigo escrito por ocasião do centenário de Villa-Lobos, Robert Stevenson forneceu um extenso relato sobre o acontecimento, coletando um número apreciável de informações nos documentos da época, mas não mencionou a participação de Charles Seeger, nos preparativos da visita, embora este tenha trabalhado ativamente, solicitando concertos a diversas entidades musicais e mantendo com o compositor uma troca substancial de correspondência.3 Através dos esforços de Seeger - como representante da PAU - e do Departamento de Estado, foi montada uma programação com envolvimento de outras orquestras norte-americanas e visitas a diversas cidades, pois Villa-Lobos condicionou o convite à participação em outros concertos nos grandes centros musicais, como Nova York, Chicago, Boston e Filadélfia.4

músicos amadores, com vistas à formação de novas audiências, utilizando como meios o rádio, cinema e gravação.

²Robert Stevenson, "Heitor Villa-Lobos's Los Angeles connection: a centennial tribute", *Inter-American Music Review*, v.9, n°1, 1987, p. 1-3; v. relato de Erico Verissimo, *A volta do gato prêto*, 1956, p.330-343 e comentários de Stevenson sobre este relato, "Brazilian report of Villa-Lobos's first Los Angeles visit", *Inter-American Music Review*, v.9, n.1, 1987, p.9-10

³Este conjunto de cartas encontra-se na Columbus Memorial Library, abrangendo correspondência entre Seeger e Departamento de Estado, com empresários norte-americanos e instituições musicais no período de 15/08/43 a 15/03/45 (v. anexos). O contrato com a orquestra de Los Angeles foi assinado em 18/04/44.

⁴Carta de Villa-Lobos a Seeger, 18/08/44. Em outra carta, de 30/08/44, Villa declina o convite que Seeger fizera recentemente para que se tornasse um consultor da Divisão de Música, em Washington e reafirma que seu único interesse, é o de viajar como artista profissional, desvinculado de quaisquer funções representativas

Em meados de 1941, encontramos o comitê de música do OCIAA iniciando artículações para a visita de Villa-Lobos. A proposta inicial era convidá-lo a reger um coral de três mil estudantes e participar da conferência bienal da associação de educadores MENC, programada para março de 1942, em Milwaukee e após o evento, para uma apresentação como regente, em Washington, nas comemorações do dia Panamericano, em 14 de abril.⁵ Enquanto isso, Charles Seeger, insistia junto ao educador John Beattie, sobre a visita: "to be a prime importance... that its sure success will have beneficial repercussions in the interest of inter-american relations" A presença do brasileiro Luis Heitor, trabalhando na PAU no período entre agosto de 41 e janeiro de 42, foi mais um reforço à iniciativa, pois este afirmara o interesse de Villa pela visita.

Os planos iniciais mudaram de rumo, após a viagem de John Beattie ao Brasil, quando este relatou o descontentamento e relutância de Villa-Lobos, quanto a fazer esta viagem subsidiado por fundações ou agências governamentais: "He does not consider them sincere but suspects them of political connections" e recusar-se a dirigir coral de crianças nos Estados Unidos. Seu único interesse seria uma turnê profissional conduzida através de empresário. Por sua vez, Beattie mostrou-se decepcionado com os métodos de ensino do compositor brasileiro: "He is definitely not a music educator". 7 Na mesma época, as informações trazidas do Brasil por Lincoln Kirstein, diretor do

⁵Memorando de Gustavo Durán, secretário do Comitê do OCIAA a Henry Moe, secretário da Guggenheim Foundation e secretário do Inter-American Artistic and Intellectual Relations Committee. Durán referiu-se ao compositor como "o mais importante compositor latinoamericano de nosso tempo". O fato de utilizar "o folclore como fonte de inspiração, confere à sua música um forte acento brasileiro, sendo por isso no momento um dos principais pioneiros do <u>americanismo musical</u> (grifo do missivista)... dada a qualidade universal de sua expressão, sua obra pertence ao conjunto das criações da Europa e do Hemisfério Ocidental", 21/08/41, *Copland Collection*, 355/11, LC

⁶Carta de 27/08/41, Copland Collection, 355/11, LC

⁷Ver trecho da carta de Seeger a Moe, 08/09/41, mesma coleção (v. anexo 3)

American Ballet Caravan, após turnê pela América do Sul, sinalizaram no mesmo sentido e as observações deste foram ainda mais contundentes⁸, levando Seeger a suspender este projeto inicial.⁹

Segundo Peppercorn, a entrada de Villa-Lobos no cenário norteamericano a partir de 1944, representou o início de uma carreira dupla de
compositor e regente de sucesso nas Américas, sonho que o artista acalentava
durante muito tempo. 10 Em conseqüência desta primeira visita, o compositor
adquiriu um status internacional de celebridade, diferente da situação
anteriormente vivida em Paris, quando ele próprio tinha que organizar seus
concertos, contando com o apoio de políticos brasileiros. Até então, mesmo no
Brasil, encontrava dificuldades para divulgar sua arte. Nos Estados Unidos,
conheceu uma nova realidade, recebendo convites de orquestras de prestígio e
de universidades que lhe conferiram títulos honrosos. A imprensa
especializada dedicou-lhe artigos e suas obras foram publicadas e gravadas.

Em um dos inúmeros textos que escreveu sobre Villa-Lobos, Peppercorn afirma que a partir deste contato com os Estados Unidos, o compositor passou a escrever formas tradicionais, tendo em vista o conservadorismo das orquestras e dos empresários, da mesma forma que nos anos 20 em Paris, atendendo a uma tendência local havia escrito música sul-americana e depois, nos anos 30 houvesse explorado um repertório compatível com suas atividades na educação musical.¹¹ Sob esse aspecto, consideramos problemático

⁸Carta de Kirstein a Carleton Sprague Smith, 10/07/41, mesma coleção (v. anexo 3)

⁹Posteriormente Seeger transferiu o convite para outras personalidades, o educador brasileiro Antonio de Sá Pereira, o compositores Domingo Santa Cruz, do Chile e Luis Sandi, do México. O convite a este último, deveu-se ao fato que Smith ficara impressionado com o trabalho coral que este realizava no México. O nome de Camargo Guarnieri chegou a ser cogitado, mas, já havia um representante do Brasil. Os recursos vieram de fontes privadas, pois após muitos meses de espera, o OCIAA rejeitou a liberação de verba. Carta de Seeger a Copland,16/02/42, *Copland Collection*, 355/12, LC

¹⁰ Lisa Peppercorn, "Heitor villa-Lobos en Paris", Revista de Música Latinoamericana, v.6, n.2, 1985, p.235-248

¹¹Lisa Peppercorn, "Villa-Lobos' last years", *The Music Review*, v.40, n.4, 1979, p. 285-299. Neste periódico, entre 1940 e 50, Villa foi o único compositor sulamericano a ter um artigo completo dedicado à sua obra.

estabelecer uma relação direta, da forma como foi colocada pela autora. Mas não se pode negar, como ela mesmo disse, que Villa-Lobos foi um artista preocupado com o contexto que o cercava. Assim sendo, os Estados Unidos lhe abriram novas possibilidades como artista, representando um novo mercado, principalmente quando o espaço cultural europeu encontrava-se fechado pela guerra. A primeira encomenda que o compositor recebeu nos Estados Unidos foi o poema sinfônico *Madona* (1945), por iniciativa da fundação Koussevitsky e dedicado à falecida esposa do famoso regente da Orquestra Filarmônica de Boston. No mesmo ano, com a Sinfonia nº 7, o compositor comemorou o final da guerra. A 12ª Sinfonia foi estreada no Primeiro Festival Interamericano de Washington, em 1958. De acordo com o catálogo do autor, nos últimos anos de sua carreira, grande parte das encomendas recebidas proveio de instituições norte-americanas, assim como naquele país, Villa-Lobos obteve o maior número de apresentações de suas pecas orquestrais, bem como de editoras que publicaram suas obras.

Ao final da guerra, o compositor retomou suas viagens a Paris e outras regiões da Europa, mas periodicamente voltava aos Estados Unidos, para concertos, gravações e homenagens. Naquele país, encerrou definitivamente sua carreira como regente, em 12 de julho de 1959, apresentando-se à frente da orquestra Symphony of the Air (antiga orquestra da NBC, dirigida por Toscanini), no Empire State Musical Festival, em Nova York. Quatro meses depois, falecia no Rio de Janeiro.

Com as encomendas da comédia musical *Magdalena* (1947) e a trilha sonora do filme *Green Mansions*, da MGM (1958), Villa conseguiu um feito único para um artista latinoamericano, o de penetrar no mercado da indústria

cultural americana, espaço ocupado predominantemente por artistas nativos e por um reduzido grupo de europeus.

5.1 A montagem de *Magdalena*: os impasses

Magdalena tem sido uma das obras mais controvertidas do autor, pois para avaliá-la não há consenso, seja na recepção do público e da imprensa especializada, na época de sua encenação ou na forma como tem sido mencionada em trabalhos teórico-analíticos, incluindo-se agui as diferentes classificações que recebeu, como "opereta", "ópera ligeira", "comédia musical" ou "aventura musical". No momento de sua estréia, em Los Angeles, em julho de 1948, a imprensa novaiorquina noticiava o espetáculo, anunciando o custo da produção avaliado em trezentos mil dólares. 12 Foi considerada a produção mais cara da temporada 1948-49 da Broadway, contando no elenco com artistas publicamente reconhecidos (o barítono John Raitt integrara o elenco de Oklahoma e Caroussel, dois grandes sucessos de bilheteria, a cantora russa Irra Petina, Dorothy Sarnoff e Hugo Haas eram artistas do Metropolitan Opera), com direção de Jules Dassin e um cenário noticiado como "extremamente luxuoso". Os jornais publicaram inúmeras referências ao "exotismo de ritmos e harmonias" e à "exuberância tropical" das sonoridades criada pelo "maior compositor das Américas". O espetáculo como um todo, ora foi considerado como símbolo do exotismo das selvas da América do Sul, ora foi denominado de "Oklahoma do Brasil". 13 O próprio compositor manifestou diferentes

¹² v. artigo "Magdalena makes a bow in Los Angeles", New York Times, 28/07/48

¹³Robert Garland, *Journal American*; Louis Brancolli, *World Telegram*, citados in: Stevenson, op. cit., p.7

sentimentos pela obra. De acordo com Peppercorn, a peça sofreu tantas alterações que Villa-Lobos ficou furioso, a ponto de renegá-la como obra de sua autoria. Segundo ela, no entanto, a renda desta "peça banal" auxiliou as despesas de hospital, quando Villa-Lobos sofreu a primeira intervenção cirúrgica em Nova York, naquele mesmo ano¹⁴ Apesar disso, em 1949¹⁵ o compositor e seus colaboradores entraram em entendimentos, pois surgira a possibilidade da peça ser encenada no Rio de Janeiro, o que não acabou acontecendo. No ano seguinte, Villa planejava apresentar o espetáculo na Itália16 Após a morte do compositor, em 1962, em plena campanha panamericanista no período da "Aliança para o Progresso", os meios oficiais norte-americanos tentaram reviver Magdalena, através da iniciativa de William Ryan, parlamentar do Partido Democrático, em acordo com Pembroke Davenport, regente de musicais da Broadway. O parlamentar envidou esforços junto ao Departamento de Estado para obter recursos que possibilitassem uma turnê da peça pelo país e através da América Latina, como parte dos esforços para "enviar os melhores que podemos oferecer como efetivo suplemento para a Aliança para o Progresso" 17. Finalmente, em 1987, Magdalena foi revivida nos palcos americanos, em 1987, em versão de concerto, como parte das comemorações do centenário do compositor. 18 A peça, no Brasil, permanece inédita.

_

¹⁴L. Peppercorn, op. cit., p. 290. Em carta de 20/12/48, George Forrest e Robert Wright, colaboradores do compositor, informaram a este que a peça encerrou-se antecipadamente por perdas financeiras, mas pretendiam nas próximas apresentações, recolocar partes escritas por Villa que tinham sido eliminadas.

¹⁵Em carta de 03/06/49 F&W comunicam o envio da versão final do script para a nova versão

¹⁶Carta de W&F, 11/07/50. Desta vez enviam script e partitura da versão apresentada em 1948, em Nova York, com algumas revisões.

¹⁷Ver recortes de jornais, *Magdalena*, New York Public Library

¹⁸A primeira récita aconteceu em New Haven, Palace Theater, em 07/11/87 e novamente em Nova York, no Lincoln Center, em 23 do mesmo mês.

5.2 Análise de Magdalena

A criação de uma obra de arte envolve inúmeras circunstâncias que possibilitam o resgate de seu significado mais profundo. O âmbito de uma peça musical transcende o momento de sua criação, execução ou mesmo seu registro físico, a partitura. A obra de Villa-Lobos, *Magdalena* exemplifica esta questão, principalmente se considerarmos que esta, do ponto de vista da musicologia histórica, tem sido analisada como um produto atípico do repertório usualmente considerado como manifestação da música de concerto ou música erudita. E apesar de assim considerada, tem sido observada e interpretada em função de padrões que normalmente norteiam o estudo do repertório convencional das salas de concerto, deixando-se de considerar suas especificidades.

Na extensa bibliografia que estuda a produção daquele compositor brasileiro, *Magdalena* tem sido tratada como uma obra "fora do lugar", que não se encaixa na classificação geral dos gêneros musicais por ele abordados. Observa-se este problema a partir das diferentes classificações impostas à peça: como "opereta", *light opera*, "comédia musical"ou "aventura musical", sendo esta última denominação adotada pelo compositor na partitura e veiculada nos materiais de divulgação do espetáculo, por ocasião de sua estréia - cartazes e programas das diversas apresentações. Por outro lado, a obra tem sido criticada pela "ausência de conteúdo artístico" ou ainda em decorrência desta abordagem, tem sido ignorada em trabalhos teóricos que se propõem a um estudo aprofundado da produção villalobiana, faltando portanto uma análise que leve em conta seus aspectos específicos. Portanto, aqui coloca-se a questão: onde reside a especificidade da peça que a torna única

em relação às demais músicas do compositor, e qual seu significado simbólico dentro daquele repertório?

Alguns fatores são indicadores das abordagem referidas, entre eles, o fato da peça ser tratada como um mero *pasticcio*, ou seja, como um simples arranjo de diferentes músicas do compositor ou ainda pelo fato de ter sido escrita para um ambiente artístico não convencional para a música erudita, o palco da Broadway, espaço simbólico da indústria cultural.

Segundo Wright,¹⁹ *Magdalena*, primeira incursão do compositor no gênero da ópera ligeira, apresenta algumas especificidades, como única obra de grandes dimensões do autor escrita em inglês e também pela sua síntese entre duas tendências, brasilianismo e universalismo, como uma genuína obra intercultural, síntese que considera tão válida quanto a dos Choros nº10 e Bachianas Brasileiras nº9. Mas não aprofunda uma análise que justifique sua visão.

Tarasti²⁰ examina a peça sob uma ótica negativa e a define como um misto de "opereta" e "musical", mas sem detalhar a distinção. Segundo ele, *Magdalena* teve pouca receptividade na Broadway, e a crítica especializada considerou o libreto de "má qualidade" e a música "muito sofisticada" para os padrões daquele ambiente. O autor discorda desta avaliação sobre a música, pois para ele a peça resumiu-se simplesmente a uma coleção das melhores melodias do compositor, adaptadas a "textos ultra-sentimentais" formando um *potpourri*, sem unidade musical ou uma idéia que a sustentasse. O autor define-se negativamente em relação ao gênero da "música ligeira" no século XX, aceitando-o apenas quando este está vinculado a uma abordagem conscientemente irônica, citando como exemplos alguns aspectos da música

¹⁹Simon Wright, *Villa-Lobos*, 1992, p. 127-28

²⁰Eero Tarasti, Heitor Villa-Lobos: the life and works (1887-1959), 1995, p. 403-406.

de Shostakovich e Schoenberg. Sua crítica ao tratamento dado por Villa-Lobos, refere-se principalmente à utilização de belas melodias apenas com "objetivos comerciais" e como forma de entretenimento.

Partindo de tais premissas, o autor propõe uma análise da obra de uma forma simplista, descrevendo o enredo a partir de fontes secundárias, omitindo determinadas passagens, como por exemplo, a morte do ditador, afundado em seus próprios vícios, um dos pontos culminantes da trama dramática. Musicalmente, estabelece uma estrutura de vinte e seis números separados, não considerando que a obra obedece ao padrão mais comum adotado nos musicais americanos da época, isto é, o espetáculo dividido em dois atos e cada qual contendo várias cenas, estas, por sua vez, constituidas por diferentes números que tanto podem ser diálogos, como melodias cantadas por um ou mais personagens, ou ainda apenas cenas dançadas. Limitando-se a recapturar as músicas anteriores de Villa-Lobos que foram aproveitadas em cada trecho do espetáculo e que serviram de base ao pasticcio, o autor deixa de discutir a especificidade do gênero, a comédia musical, uma das manifestações mais importantes na música dramática do século XX, seja pela extensa produção ou pela receptividade do público e que caracteriza um "espírito nacional" da música norte-americana.

Em seu comentário sobre *Magdalena*, Orrego-Salas limitou-se a enfatizar a veia humorística da peça, que considerou carregada de banalidade, em decorrência de um "mau-gosto" do qual o compositor foi "vítima frequente".²¹

²¹J. Orrego-Salas, "Heitor Villa-Lobos: figura, obra y estilo". *Revista Musical Chilena*, XIX, n°93, jul.-set., 1965, p.58

Vasco Mariz, ²² o primeiro biógrafo de Villa-Lobos, classifica *Magdalena*, como "opereta" e "verdadeira colcha de retalhos sem maior significação", e um fracasso de público em Nova York, devido principalmente à mediocridade do texto. Segundo ele, os contatos de Villa-Lobos com os Estados Unidos decorreram de indicação pessoal de Leopold Stokowski, "velho amigo" do compositor, que após visitar o Brasil em 1942, indicara o nome do artista ao Departamento de Estado. Embora mencionando o interesse do governo americano, Mariz descarta qualquer conotação política, desvinculando o convite de uma possível conexão com a "Política da Boa Vizinhança", baseando-se na premissa de que ao final de 1944, com a guerra praticamente ganha, atenuara-se a necessidade de uma aproximação motivada por objetivos políticos. ²³ Sobre isso discordamos, tendo em vista o que foi discutido nesta pesquisa.

Gerard Behague²⁴, autor do estudo mais completo sobre a obra de Villa-Lobos, procurou interpretar as diferentes fases criativas do artista brasileiro, considerando basicamente três momentos distintos: inicialmente, até 1922, quando o artista buscava a definição de um estilo; depois, os anos, 20, classificada como uma fase de experimentação e os anos de 30 a 50, como um *continuum* do período anterior, embora o artista naquele momento, estivesse menos preocupado com os aspectos de renovação da sua linguagem. Concordando inicialmente com alguns analistas de que a produção dos anos 20, principalmente a série dos *Choros*, seja o ponto crucial de sua produção, Behague ressalva que numerosas obras do período pós anos 30 tem a mesma vitalidade e qualidade de algumas peças anteriores.²⁵ Assim, partindo de

²²Vasco Mariz, *Villa-Lobos, compositor brasileiro*, 11ª ed., 1989, p. 181. A 1ª edição é datada de 1949.

²³Ib., p.78.

²⁴Gerard Béhague, Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul, 1994

²⁵Ib., p.104

critérios de avaliação baseados em menor ou maior valor estético, Behague seleciona em cada período, as obras mais representativas para uma análise estética. Em nenhum momento o autor refere-se à *Magdalena*, o que nos leva a crer que a considere como parte do grupo daquelas que classificou como "produtos mal-acabados, freqüentemente conseqüência de encomendas". Béhague, portanto, não consegue se libertar de um "viés romântico", quando atribue valor de "sacralidade" à obra de arte.

Produto de encomenda e destituído de caráter nacionalista - traço marcante na obra do autor -, tanto pelo enredo, como pela própria utilização de um texto poético em inglês, a peça parece escapar de qualquer coerência se observamos o contexto geral das obras de Villa-Lobos. Portanto, a questão crucial é como interpretá-la na sua especificidade?

Inicialmente, recorreremos ainda a Béhague, quando considera o nacionalismo do compositor "multifacetado e não exclusivista", decorrente da integração de procedimentos nacionalistas com numerosas experiências estilísticas, tendo como resultante uma linguagem musical complexa e variada, a que chamou de "ecletismo estilístico". Para corroborar sua afirmação Béhague nos lembra que o crítico Andrade Muricy já havia atentado para a "surpreendente ubiqüidade" do artista.²⁶ Podemos dizer que em Villa-Lobos, o aproveitamento de aspectos da música popular urbana desde o inicio da sua produção é revelador de uma postura livre e não preconceituosa de trabalhar diferentes materiais sonoros, independentemente de serem considerados esteticamente válidos pela crítica especializada, ou mesmo pelo público, principalmente se considerarmos que os meios oficiais musicais do Rio de

_

²⁶Ib., p.43

Janeiro, no início do século, mantinham uma postura excludente em relação às manifestações culturais da periferia social urbana.

Se compararmos as condições de produção musical entre o Brasil e os Estados Unidos verificamos que, ao contrário daqui, naquele país as instituições ligadas à indústria cultural - principalmente o cinema - e a Academia - espaço da Universidade - possibilitaram ao compositor contemporâneo a forma mais eficiente de sobrevivência, já que o mecenato artístico oriundo de outras fontes era relativamente reduzido.²⁷ Na época, o compositor americano encontrava possibilidades profissionais como educador, instrumentista, regente, mas quase nunca como criador. Mesmo as grande orquestras sinfônicas reservavam um orçamento limitado para encomenda de novas obras.²⁸

Dezoito meses de planejamento e preparação envolveram aquela quo seria a primeira obra dramática de Villa-Lobos a ser apresentada nos Estados Unidos. ²⁹ O local escolhido para a estréia foi o *Philharmonic Auditorium* de Los Angeles, no dia 26 de julho de 1948, como último espetáculo da temporada da Los Angeles Civic Light Opera Association. Em seguida, a produção rumou para San Francisco. No total foram seis semanas que serviram como um ensaio para o grande desafio, a estréia no Teatro Ziegfeld, em Nova York, em 20 de setembro do mesmo ano. Desde o início, o empreendimento revelou-se polêmico, sendo recebido com desconfiança pela crítica especializada. ³⁰

²⁷Bárbara Tischler, *An American music. The search for an American musical identity*, 1986, p.158 ²⁸lb. p.170-80

²⁹A ópera *Yerma*, sobre texto de Garcia Lorca, foi estreada em 1971, no Teatro de Santa Fé, Novo México. O balé *Emperor Jones*, inspirado na peca de Eugene O'Neil, encomendado pelo Balé de Ellenville, foi escrito e estreado em 1956.

³⁰O crítico de *Musical America*, v.68, n°9, ago. 1948, p.4, limitou-se a assistir ao ensaio geral e considerou o espetáculo como uma forma duvidosa de entretenimento, referindo-se negativamente à qualidade do texto, do enredo, e aos personagens, cujo artificialismo os deixava muito distanciados dos habitantes da América do Sul. A música de Villa, ao contrário foi elogiada, principalmente pela forte vitalidade rítmica.

Na década de 40, quando Magdalena foi encenada, o teatro musical norte-americano firmava-se como gênero nacional, apresentando-se como um espetáculo onde música e dança integravam-se para enriquecer o desenvolvimento do enredo (texto). O teatro musical norte-americano estruturou-se paulatinamente desde a segunda metade do século passado, a partir da combinação mais ou menos improvisada entre teatro e balé. No início deste século, sofreu uma grande influência do estilo europeu, particularmente da opereta e das diferentes modalidades da ópera cômica opera buffa italiana e opera comique francesa. Ao longo de pelo menos três décadas, desenvolveu progressivamente um estilo distinto, tornando-se a forma mais forte e criativa da expressão teatral do país. Em 1927, com Show Boat, o gênero passou por uma transformação de estilo e tratamento, decorrente da integração entre estória, música e personagens. Em 1931, o gênero beneficiou-se de aumento de status quando o comitê do Prêmio Pulitzer reconheceu o musical Of thee I sing por seus méritos como "uma sátira mordaz e autêntica da política americana". ³¹ Em 1935, Porgy and Bess resultou em outro exemplo da força potencial do gênero que continuou a desenvolver-se até os anos 40. A partir daí, os seus criadores começaram a rejeitar a simples conotação de "comédia" e passaram a denominar suas produções como "musical play" ou simplesmente "musical".

Salzman considera que assim como na opereta, da qual sofreu influência - mas também estabeleceu um processo interativo - a comédia musical utiliza-se de diálogos que conduzem a ação, e canções, partindo-se do pressuposto de que só pensamentos e sentimentos são cantados. A dança constitue outro aspecto fundamental e na totalidade da forma predominam

³¹V. Stanley Richards, Ten great musicals of the American theatre, 1973, p.IX

árias independentes, quase sempre canções na forma *verse-chorus*, termo que designa um recurso aproximado da estrutura estrofe-refrão. Nesta estrutura, uma introdução cantada com o recurso da articulação rápida das palavras do texto - designada como *introdutory patter*, antecede a canção propriamente dita do personagem. Em relação à temática, Salzman atribui ao gênero um caráter "exótico" ou "decorativo", e ressalta a conotação romântica do enredo, quase sempre apoiado em um "sub-enredo" cômico (e vice-versa ocasionalmente) fabricando uma trama de viés satírico, tendo como objetivo final uma audiência urbana.³²

O material de *Magdalena* que se encontra disponível para consulta, apresenta logo de início um problema para o pesquisador. Ao contrário do que geralmente ocorre na música erudita, quando existe uma partitura original do autor, o manuscrito, identificável como tal, seja pela assinatura ou mesma pela caligrafia do compositor,³³ em *Magdalena*, o que temos, são diferentes versões da mesma obra.

Na Biblioteca Pública de Nova York encontra-se em manuscrito (cópia heliográfica), uma redução para voz e piano, com letra e indicação de alguns trechos dos diálogos. A partitura não está datada, mas pelo envelhecimento do papel, e pelo fato de estar arquivada na Seção de Obras Raras, como parte da *Otto Kinkeldey Memorial Collection*, supomos ser um material preparado na época da criação da peça. Na capa, há indicação do editor: Magdalena Company.³⁴

³²Eric Salzman, "Whither American music theater", *The Musical Quarterly*, 75 (4), 1991, p.238 -239

³³A partir do manuscrito podem existir diferentes edições impressas, nas quais cada editor interfere corrigindo ou anotando determinados elementos que considerem importantes para a execução da obra. Inúmeros trabalhos musicólogicos contemporâneos consistem em comparar materiais e resgatar o pensamento original do compositor que foi "corrigido" ao longo do tempo por diferentes editores.

³⁴Endereço: 1215 Bates Ave., Los Angeles, 27 California. Possivelmente essa empresa foi criada apenas para garantir o direitos de autoria da obra, pois os herdeiros do compositor não recebem direitos da peça. Uma empresa sediada em Nova York, Music Theatre International, detém os direitos de execução da

Recentemente foi editada uma versão contendo dois volumes separados: um para o libreto³⁵ e uma partitura em redução para vozes e piano. Na partitura, os direitos autorais são atribuídos aos autores da adaptação e letristas: Robert Wright & George Forrest.³⁶ Esta edição serviu de base à representação da obra, pelo regente Evans Haile, em versão de concerto, em New Haven, em 7 de novembro de 1987 e no Lincoln Center, Alice Tully Hall, em 24 novembro do mesmo ano, como parte das comemorações do centenário de Villa-Lobos. Em janeiro do ano seguinte a produção foi gravada em CD.³⁷

Embora os autores Wright e Forrest apresentem esta edição como nova, após comparar os materiais acima descritos, verificamos que esta edição de 1988 nada mais é que uma cópia em formato reduzido, da partitura arquivada na Biblioteca de Nova York.³⁸ Foram introduzidas à mão algumas indicações de dinâmica e de compassos a serem repetidos. E, algumas palavras do texto original foram riscadas à mão e sobre elas sobrepostas outras que não comprometem a estrutura do texto³⁹. Para facilitar a compreensão, durante a análise dos materiais designamos estas duas partituras pela letra <u>B</u>, em comparação com outra redução para piano, que consideramos como anterior e por isso, será designada como <u>A</u>

Outras versões existentes, incluem material orquestral em dois volumes (1º e 2º atos), com a indicação do nome de Villa-Lobos, data e local (Rio,

-

peça. Não conseguimos da empresa licença para copiar ou mesmo alugar a partitura para estudo. O aluguel é permitido apenas para companhias de espetáculos. Da mesma forma, não pudemos copiar o material depositado na biblioteca, dada a proibição para cópias das obras raras.

³⁵Na capa, indicação da data de revisão :1988

³⁶Endereço:The Grand/ apts. 1032 and 1033; 1717 N. Bayshore drive; Miami, Florida 33132

³⁷Ver prefácio do libreto, p.2. Este exemplar e o CD podem ser consultados no Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro

³⁸Tudo indica que W&F são os detentores dos direitos autorais. A empresa Music Theatre International, de Nova York trabalha como *Licensing agent*. Do contrário não conseguiriam fazer uma reedição da peça, já que a lei dos direitos autorais nos Estados Unidos é muito rigorosa.

³⁹Ver nota 16

1947), sem letra, exceto em alguns momentos quando frases do texto, em inglês, aparecem sob melodias dos personagens (Cena de Paris, nº4, ato 1) com os títulos dos números musicais (títulos das cenas) escritos em português e alguns compassos cortados a lápis. Em suma, este exemplar está orquestrado, com indicação de dinâmicas e possivelmente serviu de base para que Forrest e Wright fizessem as adaptações necessárias de acordo com as exigências do espetáculo. Esta suposição está corroborada nas declarações daqueles músicos de que a participação de Villa não se ateve a uma mera permissão de uso dos materiais, mas que trabalhou intensamente durante o processo reescrevendo suas obras no novo formato⁴⁰.

Ao lado deste manuscrito, arquivado no Museu Villa-Lobos, existe uma redução para piano e vozes, sem letra, com dedicatória `a Mindinha (esposa do compositor), com a mesma caligrafia do exemplar anterior, assinado H. Villa-Lobos, com a mesma data, 1947, mas com a anotação da cidade de New York. São 322 páginas. Nesta versão inicial (A) os títulos das cenas, na maior parte das seções, não estão definidos, o que não acontece nas duas partituras anteriormente citadas, em redução para piano e vozes (B) cujos títulos coincidem com o esquema geral apresentado no libreto.

Esta versão A sofreu inúmeras modificações, alguns trechos foram cortados, o acompanhamento foi simplificado, perdendo melodias intermediárias que enriqueciam a trama musical. Houve mudança na ordem de alguns números musicais⁴¹, as introduções instrumentais que eram extensas

⁴⁰ Segundo Peppercorn, esta prática do compositor reescrever suas músicas não era novidade. Pelo menos desde 1912 ou 13, apresentava material antigo sob um título novo ou uma história convincente ligada à composição. Um dos inúmeros exemplos desse procedimento é a série orquestral *Descoberta do Brasil* (sic)(1936-37), formada por dez peças grupadas em quatro suites, das quais só cinco são originais. V. "Some aspects of Villa-Lobos' principles of composition", *The Music Review*, v. 4, 1943, p. 29

⁴¹Em A, a cena I, n° 2 refere-se à canção *My bus and I*; em B, à *The omen bird*. A canção *Emerald* aparece na cena 2 N° 8 em A e cena 1 N° 4 em B, entre outros exemplos.

foram reduzidas ou simplesmente retiradas e determinadas cenas foram inteiramente cortadas.⁴² Inicialmente, comparando as duas versões A e B no formato para piano e vozes, notamos que o plano geral do espetáculo é o mesmo, com a tradicional estrutura de dois atos. Cada ato com 4 cenas e cada cena subdividida em números musicais, formando um total de 26.

Observam-se nesse material as características próprias do gênero, pois nas comédias geralmente só estão disponíveis partituras vocais ou *lead sheets*⁴³ e não partituras completas, pois cada vez que a peça é revivida, a orquestração é refeita e atualizada. O trabalho de composição é coletivo, envolvendo a colaboração de vários criadores e os números musicais são facilmente inseridos na nova versão ou deslocados de uma partitura para outra.⁴⁴ Portanto, em *Magdalena*, o trabalho de criação foi resultado de uma parceria formada entre Villa-Lobos, George Forrest e Robert Wright.

Na representação teatral, o texto e libreto são de fundamental importância na condução da ação dramática. No caso aqui tratado, o texto

⁴²No ponto culminante do iº ato, quando aparece a canção *Magdalena*, entrecortada pela dança *The broken pianolita*, ocorreram inúmeras transformações. Os tres últimos compassos da p. 120 e os seguintes das pag.121 a 123 na versão A, em forma de interlúdio instrumental, foram eliminados. A seção seguinte, em *andante ma non troppo* inicia-se da mesma forma nas duas versões, mas no c.26 em B aparece um contracanto do personagem Pedro dialogando com o personagem Old One, enquanto este canta a canção Magdalena. Na parte do acompanhamento, a seção termina diferentemente nas duas versões. Segue-se a dança da *pianolita*. A dança (tema) em B estende-se do c. 35 ate o 90, com algumas fermatas intermediárias, sugerindo que o instrumento está defeituoso até parar completamente. Ouve-se novamente a melodia *Magdalena* cantada pelo personagem Old One, estendendo-se por quatro compassos. Neste último, a pianolita retoma o movimento sob o canto do personagem até atingir um climax, onde aparece anotada a indicação"wild". O canto retorna placidamente, acompanhado da pianolita que se torna mais devagar até parar definitivamente, encerrando a cena. Em A, o trecho da Pianolita foi pensado de forma diferente, prosseguindo por 62 compassos (p. 125 a 129) com algumas interrupções dispostas através de fermatas. Percebe-se que as modificações foram inseridas para se obter um efeito cênico mais forte.

O final do 1º ato ficou bastante reduzido, percebendo-se alguns corte à caneta, riscados no próprio manuscrito. O efeito dramático, antes enfatizado pela utilização de vários personagens e o coro, reduziuse a duas pessoas, Maria e Pedro, terminando de forma majestosa com a dança dos *chivors* que roubam a Madona do santuário. No 2º ato notamos os mesmos tipos de procedimentos de adaptação do texto musical.

⁴³Partituras usadas na música popular onde estão registradas apenas a melodia com cifras de acordes, os ritmos do acompanhamento e a letra da música.

⁴⁴Salzman, op. cit., p.240

adquiriu um significado simbólico especial, determinado principalmente pelo contexto político da década de 40. A ação dramática, ambientada nas selvas da América do Sul, coloca em evidência, embora de maneira estereotipada, aspectos sociais familiares ao público norte-americano, como exploração do trabalho servil, reivindicação de melhores condições de trabalho através de greve (questões ligadas ao cotidiano durante os recentes anos de Depressão), a luta pela liberdade contra a tirania (mobilização da sociedade em prol da democracia e contra o poder autoritário). Por outro lado, a trama recorre ao exotismo de uma cultura distanciada do cotidiano dos centros urbanos. apresentando uma outra realidade, a exploração de populações indígenas por um rico proprietário, de procedência européia (espanhola), metafóra do militarismo ditatorial da América do Sul, no personagem do General Carabaña, ressaltando ao mesmo tempo elementos simbólicos da oposição Europa x América, ou melhor traduzindo, opressores x dominados. Os valores da cultura ocidental, no entanto, são preservados, pois os nativos apresentados como "bons e dóceis" são catequizados, vivendo sob a proteção de um padre franciscano.

Segundo os produtores da peça, textos, diálogos e música foram imaginados para evocar o período pré-Primeira Guerra, em 1912 e o cenário de uma "cultura exótica", na floresta do interior da Colômbia, no sopé dos Andes, berço do "misterioso Rio Magdalena", terra de imensas riquezas, formadas por minas de esmeraldas. Este cenário exótico e misterioso é contraposto ao mundo civilizado, através de uma breve cena em uma boate elegante de Paris.

O texto poético recorre frequentemente ao jogo de metáforas, e o próprio título da obra é trabalhado dessa forma, onde o rio Magdalena ora é

tratado como filho das montanhas, ora como amante do mar, para onde corre (Ato 1, cena 3, trecho Nº 10, Magdalena):

Magdalena,
How do you come to the valley?
From the mountain in the sky
Where your mother is the snow.
Magdalena,
Where do you go from valley?
To the shore of yellow sand,
Where your lover is the sea

Mais adiante o rio é comparado à noiva apaixonada pela terra por onde escorre e à própria mãe natureza, que alimenta árvores, pássaros e outros animais e, finalmente, adquire a força mágica da própria Madona, capaz de abençoar a terra ("River Song", Nº 11 Festival):

River flowing down,
Molten snow rolling down,
Spreading wide to embrace the land,
Yielding as a bride,
As a pulsing bride,
To the passionate land!
Low bending trees in silence give thanks,
Yellow birds cry joyful incantations,
Four-footed creatures kneel,
Nourishing at your fount!

Oh mother, mother Magdalena, Wash our bodies, Wash our spirits! When the evil blights the valley, Rise beyond your banks and cleanse it!

Magdalena!
Magdalena blesses the land!
Bringing floods of fruitfulness,
Strengthening the tow'ringplant,
Pouring plenty on the land!

Nesse ponto há um clímax dramático onde todos cantam, personagens e coros enquanto a Madona entra trazida num palanquim em ritual processional.

No primeiro ato, a cena inicial apresenta a tribo de nativos, os *muzos*, cristianizados por um padre franciscano. São chefiados por uma jovem, Maria, responsável pelo santuário onde repousa a imagem da Madona. Enquanto os índios trabalham nas minas de esmeralda, seu rico proprietário, o corrupto general Carabaña, diverte-se em Paris. Cansados da tirania, os nativos iniciam uma greve, incitados pelo jovem Pedro, que transporta passageiros pelas montanhas em um velho ônibus e é apaixonado por Maria, desde a infância. Pedro lidera um grupo rival de indígenas, os *chivors*. O general conta com um capataz, Major Blanco e um político corrupto da região dr. Lopez que mantêm a população sob controle. Preocupados com o desenrolar dos fatos, os dois vão a Paris pedir ao chefe que retorne à região para solucionar a questão. Este, gordo e comilão diverte-se na boate da amante, Teresa, mulher calculista e ambiciosa. Instado a voltar, o general pede que Teresa o acompanhe, mas esta reluta em deixar Paris. Afinal, em troca da promessa de um colar de esmeraldas, concorda em acompanhar o amante.

O general chega à floresta, recebido respeitosamente por Maria e os *muzos*, que esperam uma solução amigável. O general finge aceitar um acordo. Enquanto isso, Pedro irritado com a falsidade da situação, planeja roubar a Madona a quem culpa pelo enfraquecimento dos valores nativos dos *muzos*. O ato termina com o roubo da Madona pelos *chivors*, sob as ordens de Pedro, que realizam uma dança violenta, expressando a dubiedade de sentimentos entre o medo de se apoderar da imagem e a vontade de roubá-la.

Contrastando com a tensão anterior, o 2º ato inicia-se com os *muzos*, durante a lua cheia, realizando um ritual em volta da *Singing Tree*, uma arvore mítica. A cena assume contornos líricos, porque Pedro declarando seu amor, pede Maria em casamento. Esta impõe a condição de que a cerimônia se realize no santuário, sob a proteção da Madona. Pedro discorda e a cena interrompe-se com a notícia do roubo da santa. Maria indignada descobre a reponsabilidade de Pedro no roubo.

Na cena seguinte, Blanco aparece com uma ordem do general proibindo reuniões de mais de doze pessoas. Qualquer transgressão será considerada como insurreição. Pedro comenta que mesmo as "fiestas" serão proibidas e critica os *muzos* pela passividade com que aceitam a ordem, declarando-se um insurrecto diante do Major. Ao mesmo tempo conclama os índios a irem à fazenda e reclamar a posse das minas, o que traz novo ânimo à tribo.

Pedro canta as maravilhas da liberdade acompanhado pelos *muzos*. A canção termina em um clímax onde misturam-se fúria e desafio, como um ponto culminante do enredo.

Na cena seguinte, Teresa canta, enquanto prepara um banquete para o general, num clima de sensualidade, comparando os prazeres da mesa com o amor. Pedro entra furtivamente e provoca ciúmes de Teresa contra Maria e o general, que estão no terraço conversando. O general planeja pedir a mão da nativa em casamento para enfraquecer a revolta. Carabaña entra na cozinha e os dois amantes discutem. Teresa lembra a promessa do colar e aquele declara ter empenhado a jóia para pagar dívidas em Bogotá. Teresa insiste sobre Maria. Carabaña responde que seus objetivos são apenas políticos, mesmo que tenha que ter um romance com a nativa, declarando-se um "patriota da Colômbia". A briga intensifica-se, e o general humilha a amante.

Teresa recusa-se a continuar a preparação do banquete e Carabaña afinal concorda em trocar o colar por um belo jantar.

Na cena seguinte, durante o jantar, Blanco traz a noticia de que os *Muzos* estão rebelados e insiste na solução do contrato de casamento com a chefe, como forma de dividir a propriedade, sem perda do controle sobre as riquezas. Com a chegada de Maria para cobrar uma solução para o impasse, o general declara-se apaixonado e pede a jovem nativa em casamento. Lá fora os *Muzos* dominam as tropas do general, enquanto Pedro mantém o major Blanco sob seu domínio. Maria recusa-se a aceitar a solução violenta, alegando que agora seu povo é cristão. Desafiando Pedro, Maria aceita o pedido do general e assina o contrato de casamento. Pedro retira-se e Carabaña oferece o colar de esmeraldas à noiva. Maria não aceita o presente e retira-se para falar com seu povo. Do alto da escada, Teresa observa calada, e enquanto o general recoloca a jóia no casaco, silenciosamente sai de cena.

Temendo a reação de Pedro, Carabaña maliciosamente planeja com Blanco a explosão do ônibus. Teresa, sombriamente entra no salão, cumprimenta o general pelo casamento e após uma rápida discussão, fingindo aceitar a situação inevitável, oferece como comemoração uma grande ceia e para o "grand finale", sua "piece de resistence". Os garções trazem pratos deliciosos, e Teresa incita a gula do general incentivando-o a comer cada vez mais, enquanto o obriga a dançar com ela, em um ritual macabro. Finalmente ele cai morto sobre a mesa. Às gargalhadas, Teresa pega o colar e enquanto canta exclama não ser mais mulher das ruas, mas a "dona do colar de esmeraldas de Carabaña". Termina dramaticamente a canção, com a frase "eu servi a pièce de résistence", a morte!

Na cena seguinte, no santuário vazio, de manhã cedo, os nativos explicam ao franciscano que voltou de viagem os últimos acontecimentos. Ramon, um dos nativos declara amedrontado que todos estão amaldiçoados e que o ônibus de Pedro jaz no fundo do abismo. Maria culpa-se pela situação. O padre consola-os afirmando não haver maldição e que Pedro recebeu o perdão divino, convidando todos a orar.

Maria chora a morte de Pedro olhando a esmeralda que os dois haviam encontrado quando crianças e que simbolizava o amor. Pedro aparece por trás, ferido, e Maria, após hesitar por um momento, atira-se em seus braços, agradecendo à Virgem o milagre. Pedro declara estar vivo graças apenas à sua força e afirma que os *muzos* devem agir com firmeza. Os dois discutem e Maria exige o retorno da imagem. Ao vê-la sair, Pedro finalmente declara-se vencido e cede à vontade da amada. Ao final, os *muzos* cantam no recinto vazio do santuário, enquanto Pedro aparece, retornando a imagem e todos louvam a Deus.

A música, nesta obra, é trabalhada de forma a explorar adequadamente os aspectos dramáticos do libreto, inclusive nos momentos onde a trama atinge seu clímax. Por outro lado, a estrutura musical decorre da fusão de recursos composicionais oriundos de duas fontes distintas. De um lado, aqueles aspectos que são próprios da produção villalobiana, referentes à utilização de melodias previamente existentes, mas expandindo-se pelo uso de procedimentos harmônicos e rítmicos criados para esse contexto. Os recursos próprios de Villa-Lobos integram-se a elementos estilísticos reconhecidamente utilizados nos musicais americanos, demonstrando a participação efetiva de Wright & Forrest nos arranjos, pois estes possuíam uma razoável experiência neste tipo de trabalho. Entre os recursos musicais padrões do gênero, citamos

a estruturação de trechos cantados na forma verse-chorus ou seja, uma introdução (utilizando a técnica do patter) seguida da canção propriamente dita (Anexo10, ex.1, Come to Colômbia), sendo que as canções apresentam diversas formas, desde a mais comum AABA até formas livres.45 Segue-se a utilização do recurso designado como charm song (sentimento otimista revelado pelo texto poético, às vezes temperado por um toque cômico, com acompanhamento musical ritmicamente uniforme) tendo como exemplo mais evidente, a canção de apresentação do personagem Teresa, Food for thought, que canta sobre um ritmo constante de tango, embora a partitura refira-se ao ritmo do flamenco (Anexo10, ex.2).46 O elemento de comicidade observável em algumas canções (chamadas comedy songs) é outro padrão comumente explorado nos musicais e o elemento cômico geralmente é acentuado pelo A canção que apresenta o personagem general Carabaña texto poético. exemplifica este padrão (Anexo10 ex.3, The civilized people). Os personagens principais, que personificam o par romântico. Maria e Pedro são trabalhdos de acordo com o padrão comumente utilizado em musicais, isto é, são apresentados de forma a corresponder à expectativa do público para que se apaixonem, chegando mesmo a negar que se amam.47 Ainda encontramos como padrão recorrente, a presença de reprises de determinadas cenas, quando uma canção reaparece cantada pelo mesmo personagem ou mesmo por outro. Este é o caso dos números: Seed of God, The Emerald e a introdução de Food for thought, no primeiro ato. Esta reaparece em Teresa Cooks e Piece de resistence, no segundo ato. Portanto, na sua totalidade, Magdalena, longe de ser uma forma híbrida, que reúne fatores díspares,

⁴⁵V. Lehman Engel, The making of a musical, 1977, introdução, p. l

⁴⁶Ib. p.13

⁴⁷Ib. p.36

revela-se ao contrário um produto musical orgânico e capaz de preencher as expectativas de entretenimento que o gênero possibilita.

Magdalena foi uma obra polêmica, que suscitou da crítica norteamericana diferentes opiniões, polarizadas entre detratores⁴⁸ e os que a
receberam com enfático aplauso. A peça foi precedida por uma ampla
divulgação na imprensa, trabalhada como propaganda da arte latinoamericana,
com objetivo de provocar expectativa no público. Em geral, tanto de um lado
como de outro, a música de Villa-Lobos foi elogiada, ao contrário do libreto que
sofreu severas restrições, quanto à temática, distanciamento da realidade e
inverossimilhança dos personagens.

Em que pese a adequação das críticas, já que o argumento da obra deixa evidente o descompromisso com a realidade, a intenção de explorar o exotismo e a fragilidade poética do texto, devemos no entanto considerar que parte do desapontamento do público ou mesmo dos críticos teatrais proveio da inexistência no espetáculo, de determinados estereótipos já incorporados no imaginário dos musicais americanos. De acordo com Salzman, estes, nos anos 40, haviam assimilado diferentes aspectos de outras formas de entretenimento, apresentando-se pelo menos desde o período anterior à Primeira Guerra, como produtos provenientes da fusão de elementos anglo-irlandeses, judaicos e negros que formaram um estilo teatral distinto de suas fontes. As Sendo assim, inúmeras comédias musicais que alcançaram sucesso de crítica e bilheteria não tinham como base um argumento ou libreto de "qualidade literária", com algumas exceções, como foi o caso de *Kiss me Kate*, extraída de *A Megera domada*, de Shakespeare. Da mesma forma, aspectos exóticos (orientalismo por exemplo) foram amplamente explorados neste tipo de repertório. A

⁴⁸V. The New York Times theater reviews, v.5, 1942-1951, 1971

⁴⁹Eric Salzman, op. cit., p.240

questão era que o exotismo, neste caso, referia-se à temática da população indígena da América do Sul. A figura do índio, na sociedade americana, estava carregada de preconceitos negativos, determinados pela condições históricas e marcada pelos estereótipos da produção de filmes de Hollywood. Acrescente-se que por mais que os setores governamentais de propaganda estimulassem o interesse pelos assuntos relativos à América Latina, a cultura dos países vizinhos era vista como inferior, pouco digna de despertar o mesmo interesse que qualquer assunto ou tema vinculado à Europa ou mesmo ao Oriente.

Não pretendemos aqui, fazer um exame exaustivo desta peça, mas refletir sobre seu significado, seu contexto político e sua função específica de espetáculo voltado para o entretenimento. Entendemos que seu perfil mais característico é o de gênero americano de opereta, embora mantendo uma inequívoca atmosfera tropical própria do estilo villalobiano. Seus autores conseguiram criar momentos de expressiva culminância, que cativam a audiência e valorizam o texto de forma a compensar a fragilidade do libreto. *Magdalena*, como um musical da Broadway, incorpora aqueles aspectos da obra de Villa-Lobos que Béhague apropriadamente classificou como nacionalismo "multifacetado e não exclusivista" Sob esse ponto de vista, pode ser considerada como um produto da convergência entre a cultura brasileira e a norte-americana.

CONCLUSÃO

Durante a Segunda Guerra Mundial, o governo dos Estados Unidos, retomando a idéia de "Hemisfério Ocidental" articulou uma extensa campanha de propaganda e informação na América Latina, como parte das operações de guerra, acompanhando o quadro geral de ações militares e diplomáticas. A campanha, através do slogan "Política da Boa Vizinhança" teve como base ideológica a doutrina panamericanista, cujo discurso pregava a solidariedade hemisférica, com vista à promoção dos interesses comuns dos países americanos, à rejeição a ações externas intervencionistas e à defesa da liberdade e dos valores democráticos em prol da paz mundial. Desde o século passado, a partir das teorias de Bolívar, a utopia de uma aliança política abrangente entre os países latinoamericanos, ressurgia periodicamente em momentos de crise. No período que antecedeu a Segunda Guerra, o discurso de uma "América unida" circulou amplamente, propiciando a assinatura de inúmeros tratados de cooperação e a organização de missões culturais oficiais.

O desenvolvimento dos meios de comunicação de massa - rádio, cinema falado, imprensa e indústria de gravação - possibilitou a expansão das mensagens veiculadas pela "Política da Boa Vizinhança" e dentro desta perspectiva, foram largamente utilizados como apoio às operações de guerra. Da mesma forma, os chamados setores da "cultura de elite", incluindo-se o da

música erudita, responderam afirmativamente às iniciativas propostas pelo governo norte-americano.

O discurso panamericanista, que se propalava "harmonioso" e coeso, enfrentou na prática inúmeras contradições decorrentes de disparidades entre a formação política e cultural dos Estados Unidos e a dos países de formação ibérica, diferenças quanto à divisão social e étnica decorrentes do passado histórico colonial, diferenças quanto às formas de governos democráticos e autoritários, disparidades quanto ao poder político e econômico. Acrescente-se que, mesmo entre os latinoamericanos, existiam disparidades políticas, econômicas culturais e étnicas. Como fator de aproximação, alguns segmentos latinoamericanos interpretavam a organização social norteamericana como símbolo da democracia política e de prosperidade econômica, o que certamente fortaleceu a formulação de uma política voltada para a construção da idéia de "civilização americana". O Brasil manifestou-se como o principal aliado dos Estados Unidos no continente, apesar das divergências internas entre setores governamentais que dividiam-se quanto ao apoio aos países do Eixo ou aos Estados Unidos.

A incorporação da música e dos músicos na "Política da Boa Vizinhança" incluiu-se no amplo programa direcionado para o setor intelectual. Nos Estados Unidos, os intelectuais foram recrutados para participar nos esforços de guerra, incluindo-se aqueles que nos anos da Depressão haviam participado nos movimentos sociais de reivindicação e seguido a tendência de arte engajada, como também aqueles que anteriormente permaneceram

afastados das movimentações de classe ou da luta por uma arte social. E os músicos não foram exceção. Enquanto isso, na América Latina formaram-se associações panamericanas, instituições culturais e educacionais foram estimuladas a desenvolver projetos de intercâmbio intelectual, organizaram-se congressos, conferências e concertos, voltados para a temática da "união espiritual das Américas".

Nos países latinoamericanos, os meios de comunicação social veicularam maciçamente mensagens de reforço aos valores democráticos, apresentando os Estados Unidos como símbolo daqueles ideais. Ao contrário da ideologia nazi-fascista, voltada para a glorificação da raça ou nação, o panamericanismo lançava mão da imagem de solidariedade e respeito mútuo entre países, traduzindo os benefícios como "bem comum" aos envolvidos e não como prerrogativa da grande potência. A eficácia do discurso panamericanista ultrapassou os limites dos interesses históricos concretos determinados pela guerra, favorecendo a implantação do "sistema de poder" norte-americano. Neste sistema de relações assimétricas, uma constelação de Estados aglutina-se em torno de um centro capaz de atuar de forma autônoma e com capacidade de exercer variados graus de pressão e influência sobre o conjunto. A ideologia política panamericana, portanto, permitiu reorganizar aspectos contraditórios em termos de "consenso" e disseminar valores e perspectivas gerados pelo sistema. A implantação deste sistema desenvolveuse através de operações complexas, implicando em alianças obtidas por negociações bilaterais e multilaterais. Aos aliados subordinados, o sistema

oferecia a possibilidade de segurança militar e de recursos financeiros para o desenvolvimento econômico interno dos países.

Os estrategistas norte-americanos consideraram a música como integrante do conjunto das operações do campo da "guerra psicológica" e como poderoso recurso para influenciar as mentalidades. Mas, as mensagens da "boa vizinhança" dirigidas aos músicos apresentavam os objetivos da campanha de maneira inversa. Enquanto o discurso da proposta era: "o que o Estado pode oferecer à música e aos músicos", a intenção subjacente referiase à: "o que os músicos podem fazer pelo Estado"? Dentro desta perspectiva, as atividades musicais foram direcionadas primordialmente para a área da educação e do civismo. Os educadores foram recrutados para desenvolver atividades nos campos de operação militar, organizar e desenvolver o ensino musical nas escolas do país em todos níveis, do elementar ao universitário, e desenvolver a pesquisa musicológica. O incentivo à produção intelectual beneficiava-se da presença no país de refugiados europeus, trabalhando nos centros de ensino e atuando em orquestras sinfônicas e outras instituições. O civismo desenvolveu-se através das concentrações de massas corais e bandas de música, concertos cívicos e a produção maciça de canções patrióticas, divulgando mensagens de "liberdade e democracia" e fé na vitória sobre o "inimigo comum".

Através do slogan *Music for uniting the Americas*, os estrategistas mobilizaram os educadores em torno da idéia da "América unida" pelos laços musicais. Os educadores aceitaram o desafio de transformar em realidade

uma idéia que se propunha necessária naquele momento: aproximar as culturas latinoamericanas da sociedade norte-americana. O intercâmbio de profissionais apresentou-se como a estratégia mais viável, de forma a possibilitar a aproximação entre sociedades de pouco contato direto. mesma forma, esperava-se que os visitantes ao retornarem a seus países, levassem uma imagem positiva dos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, artistas e educadores ligados aos setores governamentais que dirigiam a campanha, empreenderam viagens de observação, recolhendo informações para a formulação do intercâmbio, contatando os setores oficiais responsáveis pela educação e cultura dos países visitados, analisando sistemas educacionais e ao mesmo tempo estimulando os governos a incluir a educação musical nos currículos das escolas. Do ponto de vista estratégico, as novas gerações de músicos foram consideradas como importantes para a formação de mentalidades favoráveis à sociedade norte-americana. Portanto, ao lado da intenção de se preparar convites a personalidades musicais consideradas como formadoras de opinião, o projeto desenvolveu paralelamente programas de bolsas de estudos em parceria com instituições musicais do país.

Os músicos que integraram as missões de observação atuaram como mediadores entre os setores burocráticos norte-americanos e a comunidade musical latinoamericana. Aqueles, escolhidos pelo Departamento de Estado, por sua reconhecida excelência profissional, tinham a dupla função de desvincular as visitas de qualquer conotação de campanha propagandista e ao mesmo tempo estabelecer um sistema de relações afetivas com seus pares da

América Latina. A comunicação entre os pares se intensificou e, pelo menos por algum tempo, contribuiu para a aproximação entre os compositores e intérpretes das duas Américas. Esta estratégia teve relativo sucesso, pois apesar da aproximação não ter preenchido as expectativas dos músicos latinoamericanos, quanto à possibilidade de encontrar um mercado mais amplo para suas produções artísticas, pelo menos os contatos permitiram a abertura de um campo de debates e troca de experiências que resultou numa certa percepção de que existia uma "comunidade musical americana" com interesses comuns. Consideramos, que entre as personalidades musicais convidadas pelo seu potencial de influenciar o público consumidor de música e ter sua imagem divulgada como modelo da "cultura americana", Villa-Lobos foi a figura mais emblemática. A aproximação com o artista, inicialmente equivocada, pois pensava-se principalmente na sua atuação como educador musical e menos como compositor, exigiu demorados esforços em acordos e negociações. Neste processo de cooptação, Villa-Lobos assumiu diferentes opiniões, inicialmente francamente em desacordo com a penetração da cultura norteamericana nos meios de comunicação de massa brasileiros e depois progressivamente aceitou o papel simbólico que lhe foi oferecido, como representante da "música das Américas". Selecionamos do seu repertório a obra Magdalena, pela riqueza de possibilidades que a peça oferece para o desenvolvimento de uma reflexão sobre as relações entre a música, o artista e os interesses históricos determinados.

Com o final da guerra e consequente realinhamento de forças, os Estados Unidos assumiram a liderança no cenário mundial, enquanto a América Latina teve seu potencial estratégico no continente reduzido. aparente desmobilização de instituições e iniciativas em favor da "causa no entanto. não impediu que alguns setores permanecessem ativos, mormente nas universidades e na Divisão de Música da OEA, que continuou a operar seu programa de intercâmbio musical, com subsídios fornecidos pelo países-membros da Organização. Tendo em vista o término das atividades do OCIAA ao final da guerra, o Departamento de Estado manteve paralelamente seu programa de iniciativas musicais embora em nível mais burocrático. No final dos anos 50, com a recuperação da idéia de "Hemisfério Ocidental" como base ideológica do programa "Aliança para o Progresso", lançado oficialmente pelo Presidente Kennedy, em 1961, o programa de música interamericano foi revitalizado para atender aos objetivos das novas operações decorrentes da "guerra-fria".

DOCUMENTAÇÃO / BIBLIOGRAFIA

1. Livros

- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1962.
- ____. O Banquete. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ALBA, Dr. Pedro de. *Breve Reseña Histórica del Movimiento Panamericanista*. Antigua, Imprenta de E. Murguia. Instituto Panamericano de Geografia e História, 1940. [IHGB]
- ANAIS do Terceiro Congresso de História Nacional, v.1. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1939.
- ARETZ, Isabel (Relatora). *América Latina en su Música.* 5ª ed. México: UNESCO/Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *A Música Brasileira e seus Fundamentos.* (Music Series,n.16). Washington, DC: Pan American Union, 1948.
- BANDEIRA, Moniz. Brasil-Estados Unidos: a Rivalidade Emergente (1950-1988).Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.
- BARBOSA, Nilda Sampaio & GUEDES, Laura de Oliveira. *Catálogo do Acervo Sonoro da Agência Nacional*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1987.
- BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.
- _____, Gerard. Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul. Austin, Texas: Institute of Latin American Studies, 1994.

- BERRIEN, William. Latin American Composers and Their Problems (Fine Arts Series n.10) Washington, DC: Pan American Union, 1938.
- _____. Publications on Latin American Music. A selective list with evaluative and informative notes on important items. Cambridge: Harvard University Press, 1939.
- BLOOM,Ken. American Song; The Complete Musical Theatre Companion. New York; Oxford: Facts on File Publications, 1985. 2 v.
- BORDMAN, Gerald. *American Musical Theatre, a Chronicle*. 2.Ed. New York; Oxford: Oxford University Press, 1992.
- BURTON, ack. *The Blue Book of Broadway Musicals*. Watkins Glen, New York: Century House, 1969.
- CAREY, John.Os Intelectuais e as Massas: Orgulho e Preconceito entre a Intelligentsia Literária (1880-1939). Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- CHASE, Gilbert. Partial List of Latin American Music Obtainable in the United States. (Music Series n.1) Pan american Union, 1941.
- _____. Do Salmo ao Jazz. A Música dos Estados Unidos. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Ed. Globo, 1955.
- COGGIOLA, Osvaldo, org. Segunda Guerra Mundial; Um Balanço Histórico. São Paulo: FFLCH, USP, 1995.
- COPLAND, Aaron & PERLIS, Vivian. *Copland: 1900 Through 1942.* New York: St. Martin's / Marek,1984.
- . Copland since 1943. New York: St. Martins's Press, 1990.
- CRAIG, David. On performing; a Handbook for Actors, Dancers, Singers on the Musical Stage. New York: McGraw-Hill Publishing Company, 1989.
- DAVIS, Natalie Zemon. Culturas do Povo. Sociedade e Cultura no Início da França Moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- DURÁN, Gustavo. Recordings of Latin American Songs and Dances. (Music Series n.3) Pan american Union, 1942.
- ENGEL, Lehman. *The Making of a Musical.* New York/ London: MacMillan Publishing; Collier MacMillan, 1977.

- EWEN, David, ed. *Popular American Composers. From Revolutionary Times to the Present.* A Biographical and Critical Guide. 1.Supl. New York: H.W.Wilson Co., 1972, p.40-3.
- FAUSTO, Boris, org. Brasil Republicano: Economia e Cultura. São Paulo: DIFEL, v.4, 1984.
- GOLDEFEDER, Miriam. Por trás das Ondas da Rádio Nacional. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- HAINES, Gerald K. A Reference Guide to United States Department of State, Special Files. Westport; Londres: Greenwood Press, 1985.
- ____. The Americanization of Brazil: A study of U.S. Cold War Diplomacy in the Third World, 1945-1954. Wilmington, Delaware: SR Books, 1989.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. *The Contemporary History of Latin America*. Trad. John Charles Chasteen. Durham; Londres: Duke University Press, 1993.
- HEITOR, Luiz. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- ____. 150 Anos de Música no Brasil (1800-1950). Rio de Janeiro, José Olympio,1956.
- HITCHCOCK, Hugh Wiley. *Music in the United States: A Historical Introduction*. 2.Ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1979.
- KATZ, Israel J. et alli, ed. Libraries, History, Diplomacy, and the Performing Arts: Essays in Honor of Carleton Sprague Smith.. Stuyvesant, New York: Pendragon, 1991.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*.. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LE GOFF, Jacques. A História Nova.. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LEVI, Erik. Music in the Third Reich. New York: St. Martin's Press, 1994.
- LEWINE, Richard & SIMON, Alfred. *Enciclopedia of Theatre Music.* New York: Random House, 1961.
- MARANCA, Lucía, ed. Cartas a J.C. Paz. Buenos Aires: Agrupación Nueva Musica, 1987.

- MARCONDES, Marcos Antonio. *Enciclopédia da Musica Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular.* São Paulo: Art Editora, 1977. 2v.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. 11. ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1989.
- McGILL, Raymond D., ed. *Notable Names in the American Theatre*. Clifton, N.J.: James T. White & Co., 1976.
- MERRIAM, Alan. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern U.P., 1964.
- MEYER, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas*. 2. ed. Chicago; Londres: the University of Chicago Press, 1994.
- MOLINEU, Harold. *U.S. Policy Toward Latin America*: From Regionalism to Globalism. Boulder, Co.: Westview Press, Inc., 1986.
- MORDDEN, Ethan. Broadway Babies; the People who made the American Musical. New York: Oxford University Press, 1983.
- MOURA, Gerson. Tio Sam Chega ao Brasil; A Penetração Cultural Americana. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. 8ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC; Museu Villa-Lobos.
- NEVES, J. M. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi, 1981.
- OEA. Music Division. Composers of Americas. 20 v. 1955-93.
- ORTMANN, Otto. III. Música. In: Unión de Republicas Americanas. *El Arte, La Literatura y la Música en Los Estados Unidos*. (Serie de Naciones Americanas n.19-A). Washington, DC, 1932, p.34-46.
- ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira & Identidade Nacional. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1985
- PAN AMERICAN UNION. Bio-Bibliographical Index of Musicians in the United States of America since Colonial Times. Record Survey, Work Projects Administration. (Music Series, n.2) Pan American Union, 1941.
- _____. *Music in Latin America*. (Club and Study Series, v. 3, n.3) Pan American Union, nov.1942.

- PEREIRA SALAS, Eugênio. History of Music Exchange Between the Americas Before 1940. (Music Series, n.6) Washinton, DC: Pan American Union, jan. 1943.
- PINHEIRO, Letícia. *As Relações Culturais Brasil-Estados Unidos, 1940-1946.* Rio de Janeiro: CPDOC, 1985. datilo.
- PIRSEIN, Robert William. The Voice of America: a History of the International Broadcasting Activities of the UnitedStates Government, 1940-1962 (Doctoral Dissertation, Northwestern University, 1970) New York: Arno Press, 1979.
- RETI, Rudolph. *The Tematic Process in Music*. Westport; Connecticut: Greenwood Press, 1978.
- RICHARDS, Stanley. The Great Musicals of the American Theatre. Radnor, Pennsylvania: Chilton Book Co., 1973.
- SANCHEZ DE FUENTES, E. Intercambio Musical: El Congresso International de Musica de Nova York. Havana: Molina & Cia., 1939.
- SCHWARTZMAN, Simon et alli. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra; São Paulo, EDUSP. 1984.
- SEEGER, Charles. *Memorandum on the Work of the Music Division of the Pan American Union*. Washington, DC: Pan American Union, nov. 1941.
- _____. Music in Latin America. Washington, DC: Pan American Union, 1942.
- _____. Review of the Inter-American Relations in the Field of Music, 1940-1943. [Washington, DC], s.d.
- _____. Studies in Musicology, 1935-1975. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1977.
- SESSIONS,Roger Reflections on the Musical Life in the USA.. New York: Merlin Press, 1956.
- _____ Roger Sessions on Music. Collected Essays. Ed. por Edward T. Cone.New Jersey; Princeton: Princeton University Press, 1979.
- SHAVIT, David. *The United Sates in Latin America, a Historical Dictionary*. New York; Westport; London: Greenwood Press, 1992.

- SHEPHERD, John *Music as Social Text* Cambridge, Inglaterra: Polity Press, 1991.
- STEVENSON, Robert. *Music in Mexico:* A historical Survey. New York: Thomas y Crowell Company, 1952.
- SUAREZ URTUBEY, Pola. *Alberto Ginastera en 5 Movimientos* . Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1972.
- TARASTI, Eero. Heitor Villa-Lobos: the Life and Works (1887-1959). North Carolina: Mc Farland & Co., 1995.
- THOMAS, Ann V. W. & THOMAS, A. J. Jr. La Organización de los Estados Americanos. Trad. Armando Arrangoiz. México: UnionTipografica Editorial Hispano Americana, 1968.
- THOMPSON, Leila Fern. Selected References in English on Latin American Music. (Music Series, n. 13). Pan American Union, 1944.
- THOMSON, Virgil. American Music since 1910. New York: Rinehart and Winston, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular, Teatro e Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1972.
- TISCHLER, Barbara L. An American Music . The Search for an American Musical Identity. New York; Oxford; Oxford University Press, 1986.
- TOBIAS, José Antonio. *História das Idéias Estéticas no Brasil*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1967.
- TRASK, Meyer & TRASK. A Bibliography of United States Latin America Relations since 1810. Lincoln: University Nebraska Press, 1968.
- ULIBARRI, George S. & HARRISON, John Parker. *Guide to Materials on Latin America in the National Archives of the United States.* Washington, DC: National Archives and Records service, 1974.
- VEGA, Aurélio de la. "Ricardo Tacuchian, New Pilgrim." (Foreword). In: *Ricardo Tacuchian in the USA*. Los Angeles: Consulate General of Brazil, 1990.
- VOGEL, Frederick G. World War I Songs. A History and Dictionary of Popular American Patriotic Tunes, with Over 300 Complete Lyrics. Jefferson, North Carolina; Londres: McFarland & Company, 1995.
- WILLIAMSON, Edwin. The Penguin History of Latin America. Harmondsworth, Inglaterra: Penguin Books, 1992.

- WINKLER, Allan M. *The Politics of Propaganda: The Office of War Information,* 1942-1945. New Haven: Yale University, 1978.
- WRIGHT, Simon. Villa-Lobos. Oxford; New York: Oxford University Press, 1992.

2. Teses

- ACHTER, Barbara Ann Zuck. *Americanism and American Art Music*, 1929-1945. Tese de Doutorado em Musicologia University of Michigan, 1978.
- BARROS, Orlando de. Custódio Mesquita, um Compositor Romântico.O Entretenimento, a Canção Sentimental e a Política no Tempo de Vargas (1930-1945). Tese de Doutorado, USP., 2 v., 1995.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: Os anos 20 e 30.* Tese de Livre-Docência em História. Universidade de São Paulo: FFLCH, 1988. 2 V.
- HIRST, Mônica. O processo de Alinhamento nas Relações Brasil-Estados Unidos: 1942-45. Rio de Janeiro, [s.n.], 1982. 191f. Dissertação de Mestrado. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro.
- MOURA, Gerson. O aliado fiel. A natureza do alinhamento brasileiro aos Estados Unidos durante e após a segunda guerra mundial, no contexto das relações internacionais.Rio de Janeiro, CPDOC, 1984. 339F. Dat. Tese (Ph.D em História). University College of London, 1982.
- PERAZZO, Priscila Ferreira. O Perigo Alemão e os Mecanismos de Repressão Policial no Estado Novo. Dissertação de Mestrado. FFLCH, Universidade de São Paulo, 1996/97.
- REDMAN, Vesper M. A Survey of Music during World War II: Effect Upon Music Education. Dissertação de Mestrado, The Catholic University of America, 1968.

3. Periódicos e Anais

- ANAIS, do Terceiro Congresso de História Nacional, v.1. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1939.
- AHARONIÁN, Coriún. "Fatores de Identidad Musical Latinoamericana tras Cinco Siglos de Conquista, Dominación y Mestizaje." *Anais VI Encontro Nacional da ANPPOM.* 02-06 ago. 1993, p. 41-69.
- ALLEN, Warren D. "President's Address: Arts and the Man." Volume of the Proceedings of the MusicTeachers National Association; Annual Meeting, 28-31 dez., 1940. Pittsburgh, PA: MTNA, 1941. P.13-19.
- ARNOLD, Ben. "War Music and the American Composer during the Vietnam Era." *The Musical Quarterly*, v. 75, n.3, 1991, p.316-35.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. "Folklore in the Music Curriculum in Brazil." Volume of the Proceedings of the Music Teachers Nacional Association. Annual Meeting, 26-31 dez. 1941. Pittsburgh, PA: MTNA, 1942. p.66-9.
- _____" UNESCO's Activities in the Field of Music." *Notes*, v.6, n.3, jun.1949, p.373-78.
- BARROS, Orlando de Barros. "Um Modernizador da Música Popular Brasileira." *História em Debate: Problemas, Temas e Perspectivas.* Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História. 22-26 jul. 1991. São Paulo: CNPq/Infour, p. 201-6.
- BRENNER, Leah. "Below the Rio Grande." *Modern Music*, XX, n.2, jan-fev.1943, p.124-5.
- BRONSON, Howard C. "The Musical Activities of the Morale Branch." *Volume of the Proceedings of the Music Teachers Nacional Association*. Annual Meeting, 26-31 dez. 1941. Pittsburgh, PA: MTNA, 1942. p.18-23.
- BROWN, Ray C. B. "War Brings More Music to the Capital." *Modern Music*, XXI, n.4, maio-jun. 1944, p.257-8.
- BUKOFZER, Manfred. "The New Nationalism." *Modern Music*, XXIII, n.4, 1946, p.243-47.
- CAGE, John. "South Winds in Chicago." *Modern Music*, XIX, n.4, maio-jun. 1942, p.260-3.

- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Fascismo: "Uma Idéia que Circulou na América Latina." *História em Debate: Problemas, Temas e Perspectivas*. Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História. 22-26 jul. 1991.São Paulo: CNPq/Infour, p. 51-63.
- CHASE, Gilbert "Americanismo Musical." *Modern Music*, XX, n.3, mar-abr. 1943, `p.214-5.
- CHASE, Gilberto. "Música del Nuevo Mundo: Festival Interamericano en Washington, D.C." Boletín Interamericano de Música. Washington, D.C., v.6, p.3-5, jul.1958.
- "Radio Broadcasting and the Music Library." *Notes*, v.2, n.2, mar. 1945, p.91-4.
- ____. "Some Latin American Publications." Notes, v.5, n.1, dez. 1947, p.61-4.
- CHILD, Charles J. The United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization: UNESCO and You. *MTNA*, *Proceedings*, 1946. p. 26-34.
- "Music and UNESCO." Volume of Proceedings of the Music Teachers National Association. Pittsburgh, PA: MTNA, 1947. p.8-15.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. "Memória, História e Poder: A Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50)". *Revista Música*, v.2, n.1, maio, 1991, p.5-36.
- "Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade Algumas Interpretações (1926-80)" História em Debate: Problemas, Temas e Perspectivas. Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História. 22-26 jul. 1991.São Paulo: CNPq/Infour, p. 151-189.
- _____"Mário de Andrade e a Música Brasileira". *Revista Música*, v.5, n.1, maio, 1994, p.33-47.
- _____"O Ensaio sobre a Musica Brasileira; Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928)." Revista Música., v.6, n.1/2, maio/nov.1995, p.75-121.
- _____"Tragédia, Festa, Guerra: os Coreógrafos da Modernidade Conservadora." Revista USP, Dossiê 50 anos de Final de Segunda Guerra, nº 26, jun/jul/ago 1995, p. 20-41.
- COPLAND, Aaron. "The Composers of South America." *Modern Music*, XIX, n.2, jan-fev. 1942, p.75-82.

- ____ "From the 20'S to the 40'S and Beyond." *Modern Music*, XX, n.2, jan-fev. 1943, p.78-82.
- COWELL, Henry. "Improving Pan-American Music Relations." *Modern Music*, XIX, n.4, maio-jun. 1942, p.263-5.
- "Shaping Music for Total War." *Modern Music*, XXII, n.4, maio-jun. 1945, p. 223-6.
- ____ "The Use of Music by the OWI." *Volume of the Proceedings of the Music Teachers Nacional Association*. Pittsburgh, PA: MTNA, 1946. p.61-65.
- DURÁN, Gustavo. "The Utilization of Folk Music by Latin American Popular Composers." *Volume of the Proceedings of the Music Teachers Nacional Association*. Annual Meeting, 26-31 dez. 1941. Pittsburgh, PA: MTNA, 1942. p.62-5.
- FASSET, James H. "What Radio is Doing for Serious American Music." *Volume of the Proceedings of the MusicTeachers National Association*; Annual Meeting, 27-30 dez., 1939. Pittsburgh, PA: MTNA, 1940. p.241-50.
- FAIRLEY, Lee. "A Check-List of Recent Latin American Music Periodicals." *Notes*, v.2, n.2, mar. 1945, p.120-3.
- FERGUSON, Donald N."Music and the Democratic Idea." *Volume of the Proceedings of the MusicTeachers National Association*; Annual Meeting, 28-31 dez., 1940.Pittsburgh, PA: MTNA, 1941. p.104-11.
- FERN, Leila. "Origin and Functions of the Inter-American Music Center." *Notes*, 2^a Serie, v.1, n.1, dez. 1943, p. 14-22.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. "Viagem de Propaganda Cultural da Música Brasileira através da América Latina". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.6, p.70-88, 1939.
- _____ "First Inter-American Musical Festival". *Inter-American Music Bulletin*, Washington, D.C., v.5, p.1-6, maio 1958.
- FINNEY, Ross Lee. "The American Composer and the War." *Volume of the Proceedings of the Music Teachers Nacional Association*. Annual Meeting, 26-31 dez. 1942. Pittsburgh, PA: MTNA, 1943. p.31-51.
- GINASTERA, Alberto. "Inter-American Review. Political Shadow on Argentine Music." *Modern Music*, XXIII, n.1, 1946, p.64-5.

- GOLDMAN, Richard Franko. "Music for the Army." *Modern Music*, XX, n.1, nov.-dez.1942, p. 8-12
- GRADENWITZ, Peter. "An American Music Summer." *The Music Review*, v.9, 1948, p.291-3.
- "Unesco's International Music Council." *The Music Review*, v.11, 1950, p.138-41.
- GUSTAFSON, Ralph. "Villa-Lobos and the Man-Eating Flower: A Memoir." *The Musical Quarterly*, v.75, n.1, 1991, p.1-11.
- HANSON, Howard. "Twenty Years Growth in America." *Modern Music*, XX, n.2, jan-fev. 1943, p.95-101.
- HARRISON, Lou. "On the Chôros of Villa-Lobos." *Modern Music*, XXII, n.2, jan-fev.1945, p.85-6.
- HELM, Everett. Inter-American Review. "The Musical Temper of Rio." *Modern Music*, XXIII, n.2, 1946, p.131-3.
- HUGUES, Edwin. "President's Address." *Volume of the Proceedings of the Music Teachers National Association*; Annual Meeting, 27-30 dez., 1939. Pittsburgh, PA: MTNA, 1940. P.19-23.
- "The National Music Council and the War." Volume of the Proceedings of the Music Teachers Nacional Association. Annual Meeting, 26-31 dez. 1941. Pittsburgh, PA: MTNA, 1942. P.24-9.
- _____ "Music in Wartime and Post-War America." Volume of the Proceedings of the Music Teachers Nacional Association. Annual Meeting, 26-31 dez. 1942. Pittsburgh, PA: MTNA, 1943. p.17-30.
- HULL, Cordell. "The Division of Cultural Relations of the Department of State." Handbook of Latin American Studies. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1938, p. 502-4.
- HURTADO, Leopoldo. "Inter-american Reviews. Below the Equator." *Modern Music*, XX, n.2, jan-fev. 1943, p.121-4.
- JOHNSON, H.Earle. "Notes on Sources of Musical Americana." *Notes*, v.5, n.2, mar. 1948, p.169-77.
- KATZ, Israel J."In Memorian: Carleton Sprague Smith (1905-1994)." *Inter- American Music Review*, XIV, n.2, Winter/Spring 1995, p. 115-120.

- KERMAN, Joseph. "American Musicology in the 1990's." *Journal of Musicology*, n.9, 1991, p. 131-44.
- KERR, Harrison. "The American Music Center." *Notes*, v.1, n.3, jun. 1944, p.34-41.
- KUBIK, Gail. "Composing for Government Films." *Modern Music*, XXIII, n.3, Summer 1946, 189-92.
- KUSS, Malena. "Leitmotive de Charles Seeger sobre Latinoamérica." Revista Musical Chilena, XXXIV, nº 151, jul-set 1980, p.29-37.
- "La Música en el Primer Año de la Revolución". *Revista de Música*, Havana, n.1, p.4-11, jan.1960.
- LANG, Paul Henry. "The Influence of Political Thought on the History of Music." Papers of the American Musicological Society; Annual Meeting, 1940. American Musicological Society, 1946. p.108-14.
- LANGE, Francisco Curt. "Los Estudios Musicales de la America Latina Publicados Ultimamente." Handbook of Latin American Studies. Cambridge, Massachusetts: University Press, 1938, p. 528-46.

 "Americanismo Musical". Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, v.
- ____ "Arte Musical Latinoamericano, Raza y Asimilación". *Boletín Latino- Americano de Música*, Montevidéo, v.1, p. 13-28, 1935.

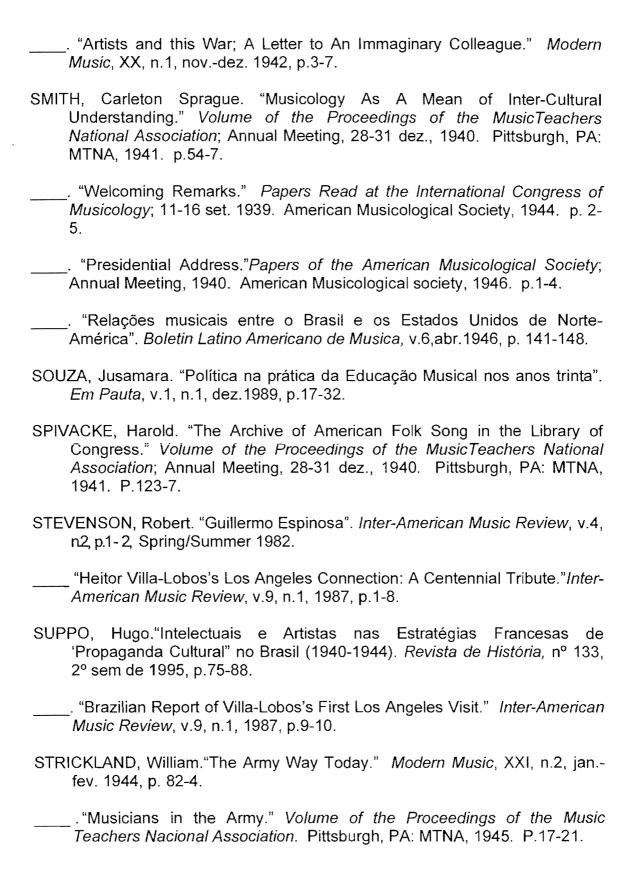
2, n. 2, p. 93 -113, jun. 1935.

- ____ "Americanismo Musical". *Boletín Latino-Americano de Música*, Lima, v.2, p.117-130, 1936.
- "Americanismo Musical." Papers Read at the International Congress of Musicology; 11-16 set. 1939. American Musicological Society, 1944. p. 273-83.
- "Os Estados Unidos Interessados em Revelar os Valores Jovens da Música Latino-Americana". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1941.
- ____ "Suma de las Relaciones Interamericanas en el Campo de la Música". Boletín Latino-Americano de Música, Montevideo, v.5, p.14-22, 941.
- ____ "Lugar de Honra nas Américas para a Música do Brasil" O Globo. Rio de Janeiro, 17 mar. 1944.

- ____ "El Festival Ibero-Americano de Música". Boletín Latino-Americano de Música, Bogotá, v. 4, p.55-83, 1938.
- ____ "Charles Seeger and Americanismo Musical". *Inter-American Music Review*, v. 2, n.2, p. 245-284, 1979.
- "Villa-Lobos y el Americanismo Musical". Revista Musical de Venezuela, n.25, p.11-45, 1988.
- LAVISTA, Mário. "Conclusiones de una Mesa Redonda en La Habana, Cuba". *Heterofonía*, México, D.F., v.10, n.6, p.24-26, nov./dez. 1977.
- "Legislation for the Arts". Inter-American Music Bulletin, v.36, p.5, jul.1963.
- LOBO, Hélio. "O Pan-Americanismo e o Brasil". In: IHGB. *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v.6, p. 319-400, 1939.
- LOMAX, Alan. "American Folk Music in Radio Broadcasts." *Volume of the Proceedings of the Music Teachers Nacional Association*. Annual Meeting, 26-31 dez. 1941. Pittsburgh, PA: MTNA, 1942. p.58-61.
- McPHEE, Colin. "Scores and Records." *Modern Music*, XX, n.4, maio-jun. 1943, p.277-8.
- MENDES, Gilberto. Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda", *Revista Música*, v.2, n.1, nov. 1991, p.37-42.
- MOORE, Earl V. "Choral Music and the WPA Music Program." *Volume of the Proceedings of the MusicTeachers National Association*; Annual Meeting, 27-30 dez., 1939. Pittsburgh, PA: MTNA, 1940. P.335-8.
- "The WPA Music Program Plans and Activities." Volume of the Proceedings of the MusicTeachers National Association; Annual Meeting, 27-30 dez., 1939. Pittsburgh, PA: MTNA, 1940. p.373-84.
- MORILLO, Roberto Garcia. "Argentina Feels World War Effects." *Modern Music*, XXII, n.3, mar-abr. 1945, p.194-5.
- MOURA, Gerson. "Neutralidade dependente: o caso do Brasil, 1939-42". Estudos Históricos, n.12, jul.-dez., p. 177-189.
- MOURA, Gerson & LIMA, Maria Regina Soares de. "Relações Internacionais e Política Externa Brasileira: uma resenha bibliográfica." *BIB*, Rio de Janeiro, 13: 5-36, 1. sem. 1982.

- NETTL, Paul. "Music as a Weapon of War." *Modern Music*, XXI, n.3, mar.abr.1944, p. 155-58.
- ORREGO-SALAS, Juan A. "Heitor Villa-Lobos: Figura, Obra Y Estilo." *Revista Musical Chilena*, v.19, n.93, jul-set.1965, p.25-62.
- PEATMAN, John. "Non-Militant, Sentimental "Modern Music, XX, n.3, mar.-abr. 1943, p.152-56.
- PEPPERCORN, Lisa. "Some Aspects of Villa-Lobos" Principles of Composition." The Music Review, v.4, 1943. Reimpressão em 1970: Klaus Reprint, Nendeln; Liechtenstein, p.28-34.
- ____. "Villa-Lobos's Last Years." The Music Review, v.40, n.4, nov. 1979, p.285-99.
- PINHEIRO, Letícia. "A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial". *Revista USP*, Dossiê 50 anos de Final de Sugunda Guerra", nº 26, jun/jul/ago 1995, p. 108-19.
- PORTER, Quincy. "The Situation of the American Composer." Volume of Proceedings of the Music Teachers National Association. Pittsburgh, PA: MTNA, 1947. P.38-41.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. "Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a guerra." *Revista USP*, Dossiê 50 anos de Final de Sugunda Guerra, nº 26, jun/jul/ago 1995, p.52-61.
- PULIDO, Esperanza. "Entrevista con Francisco Curt Lange." *Heterofonia*, v.13, n.1, jan.-mar.1980, p.17-23.
- Revista Musical de Venezuela (edição em homenagem ao Dr. Francisco Curt Lange), ano 10, n. 28, maio-dez. 1989.
- ROIG,Gonzalo. "Some Problems Confronting Musicians in the Americas." Papers Read at the International Congress of Musicology; 11-16 set. 1939. American Musicological Society, 1944. P.289-91.
- ROOT, Deane L. "The Pan American Association of Composers: 1928-1934." Yearbook for Inter-American Musical Research, n.8, 1972, p.49-70.
- ROSENFELD, Paul. "Current Chronicle. Szymanowski Villa-Lobos." *The Musical Quarterly*, v.25, n.4, out. 1939, p.513-18.
- RUDDICK, J. Leon. "Music for Uniting the Americas." *Music Educators Journal*, v.XXVIII, n.3, jan.1942,p.10-11.

- SALZMAN, Eric. "Whither American Music Theater?" *The Musical Quarterly*, v.75, n.4, 1991, p.235-47.
- SANTA CRUZ, Domingo. "El Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas". Revista Musical Chilena, ano 11, v.53, p.7-14, jun./jul.1957.
- "II Inter-American Music Festival". *Inter-American Music Bulletin*, n.23, p.1-15, maio 1961.
- ____. "Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo". Revista Musical Chilena, ano 11, v.55, p.37-49, out./nov.1957.
- ____. "Panamericanismo y Música". *Revista Musical Chilena*, ano 15, v.78, p.3-8, 1961.
- ____."Actividades Interamericanas en los Estados Unidos". *Revista Musical Chilena*, ano 19, v.92, p.3-7, abr./jun.1965.
- SEEGER, Charles. *Music and Culture*. [Separata] Proceedings of the Music Teachers National Association for 1940. Washington, DC, 1941.
- _____."Inter-American Relations in the Field of Music. [Separata] Proceedings of the Music Teachers National Association for 1941.
- ____."Music and Government Field for an Applied Musicology. [Separata] Papers Read at the International Congress of Musicology, New York, Set. 11-18, 1939. (New York, 1944).
- ____. "Music and Musicology in the New World 1946." MTNA Proceedings, 1946, p.35-47.
- ____. "UNESCO, February 1948." *Notes*, v.5, n.2, mar. 1948, p.165-8.
- ____."The Arts in International Relations." Journal of the American Musicological
- Society, v.2, n.1, Spring 1949.
- ____. "Music and Class Structure in the United Sates." *American Quarterly*, v.9, n.3, Fall 1957, p.281-94.
- SESSIONS, Roger. "Music and Nationalism." *Modern Music*, v. 11, n.1, nov-dez. 1933, p.3-12.



- TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. "Interamericanismo Musical". Revista Brasileira de Música, v. 19, p. 91-114, 1991.
- TACUCHIAN, Ricardo. "Villa-Lobos e Stravinsky". *Revista do Brasil*, ano 4, n.1, 1988, p.101-106.
- TAYLOR, Davidson. "Music Written for Radio." Papers Read at the International Congress of Musicology; 11-16 set. 1939. American Musicological Society, 1944. P.251-66.
- THOMSON, Virgil. "Looking Forward (October 1945)." *The Musical Quarterly*, v. 75, n.4, 1991, p.108-113.
- VACTOR, David van. "Impressions of Musical Activity in Brazil, Uruguay, Argentina and Chile." Volume of Proceedings of the Music Teachers National Association. Pittsburgh, PA: MTNA, 1947. p.16-21.
- VEGA, Aurélio de la "Problemática de la Música Latino-americanas Actual". Revista Musical Chilena, ano 12, v.61, p.33-38, set./out.1958.
- _____"Latin American Composers in the United States". *Latin American Music Review*, v.1, n.2, p.162-175, 1980.
- _____"A Woeful Perception of Latin American Music". Los Angeles Times, Los Angeles, 26 fev.1989. Calendar, p.63.
- WALL, Willem van de. "Ministrations in Music in Present Day Society." *Volume of the Proceedings of the Music Teachers Nacional Association.* Annual Meeting, 26-31 dez. 1941. Pittsburgh, PA: MTNA, 1942. p.13-17.
- WARD, Robert. "Composers in Uniform." *Modern Music*, XXIII, n.2, 1946, p.108-10.
- WELSH, R. D. "Music in America." The Music Review, v.4, 1943, p.1-3.
- WROBEL, Paulo S. "Aspectos da política externa independente: a questão do desarmamento e o caso de Cuba". *Estudos Históricos*, v.6, n.12, jul.-dez. 1993, p. 191-209.
- X-1941. "The Nazis Draft Music for Total War." *Modern Music*, XIX, n.1, nov-dez. 1941, p.16-20.
- ZAMITH, Rosa Maria Barbosa. "Breve histórico do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ". Revista Brasileira de Música, v.19, 1991, p. 135-145.

4. Documentos Impressos

- ANTHONY, Edwin D.,org. *Inventory of the Records of the Office of Inter- American Affairs*. Washington, DC: National Archives and Records Service, 1973.
- BERLE, A. A. Jr. "Address". In: CONFERENCE ON INTER-AMERICAN RELATIONS IN THE FIELD OF MUSIC. *Digest of Proceedings*. Washington, D.C.: Department of State, Division os Cultural Relations, 1940.
- BERRIEN, William. "Address" of Dr. William Berrien". In: Conference on Inter-American Relations in the Field of Music, 1940.
- ____. Latin American Composers and Their Problems (Fine Arts Series n.10) Washington, DC: Pan American Union, 1938.
- ____. Publications on Latin American Music. A selective list with evaluative and informative notes on important items. Cambridge: Harvard University Press, 1939.
- BERRIEN, William (org.). Report of the Committee on the Conference on Inter-American Relations in the Field of Music. Washington, D.C., 1940.
- SMITH, Carleton Sprague. *Musical Tour Through South America* [jun.-out. 1940] datilo.
- UNITED STATES. Conference on Inter-American Relations in the Field of Music, 18-19 out.,1939. *Digest of Proceedings*. Washington, D.C.: Department of State, Division of Cultural Relations, jan. 1940.
- _____. Office of Inter-American Affairs. Summary of Activities of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. 01 março, 1942. datilo
- ____. History of the Office of Inter-American Affairs. Washington, DC: U.S. GPO, 1947.

5. Documentos em Arquivos, Bibliotecas e Museus

I - LIBRARY OF CONGRESS, Washington, DC, EUA

1- Aaron Copland Collection

1.1- Correspondência:

Pessoal: Camargo Guarnieri, 1941-50 (255/24); F. C. Lange, 1942-49 (258/5); Francisco Mignone, 1941-46 (259/18); Carleton Sprague Smith, 1940-51 (263/6); Claudio Santoro, 1942-69 (262/6); Guillermo Espinosa, 1947-54 (254/16); Alberto Ginastera, 1941-79 (255/10-11); Villa-Lobos, 1947-56 (265/8); José Siqueira, 1944 (262/1); Harold Spivacke, 1941 (262/2); Domingo Santa Cruz, 1941-65 (262/5); Blas Galindo, 1942-75 (255/8); Carlos Chávez, 1928-1974 (249/24-29; 250/1-11).Geral: Bra-Bz - (270).

1.2- Professional Papers:

1.2.1- Business Organizations:

Pan American Union (Inter-American Music Center),1941-67: Correspondência oficial (350/6).

U.S Government. Committee for Inter-American Relations: Correspondência oficial e documentos diversos: Sumários e Atas de reunião, relatórios e projetos (355/9-11).

1940-43: Correspondência com Secretário de Estado, atas de reunião; projetos (355/12).

1944-49: Correpondência oficial; projeto de intercâmbio com União Soviética; planejamento viagem à América Latina, 1944-49 (355/13).

1950-1970: Documentos diversos (355/14).

1.2.2- Engagements:

Viagens à América Latina: 19 ago.-13 dez. 1941 (358/24-28): Recortes de jornais (358/24); correspondência (358/25); anotações pessoais (358/26); programas diversos (358/27); relatório de viagem (358/28).

14 ago.-28 nov.1947 (359/9-14): Recortes de jornais (359/9); correspondência (359/10); miscelânea (359/11); programas diversos (359/12); recibos de despesas (359/13), relatório de viagem (359/14).

Festival de Música Latinoamericana de Caracas, 1957: documentos diversos (360/39-41).

1.3- Subject File:

1.3.1- Compositions:

Lincoln Portrait (405/1-14): Materiais diversos, recortes de jornais,1942-1980 (405/1-6); correspondência da encomenda, 1942 (405/7); programas, 1942-1982 (405/8-12); material promocional, 1969-1983 (405/13); miscelânea (405/14).

2- Charles Louis Seeger Collection

- 2.1- General correspondence, A--: B General (21). Correspondências enviadas e recebidas: William Berrien
- 2.2- General correspondence, M--: Pan american Union (26). Correspondência e documento "Informe de la Comissión".
- 2.3- Correspondence, miscellaneous (32-34)
- 2.4- Biographical Material (37): Pasta Oral History: interview, 1969
 September 26, com Kremenliev, transcrição, 33p.; pasta Oral
 History: interview, 1970, UCLA, transcrição, 38p.; pasta Oral
 History: interview, 1977, April 22(ca), transcrição, 26 p.;
 pasta Bibliography articles published as Carl Sands,
 fotocópias de artigos; pasta Bibliography, 17p.

3- Modern Music Archives

- 3.1- Carta de H. Villa-Lobos à editora da revista, Minna Lederman, 09 fev. 1940 (2/29).
- 3.2- Depoimento de Minna Lederman sobre Villa-Lobos, s.d., datilo.

4- U.S. Music - Department of State Collection

A coleção não está classificada. Consiste em quatro caixas, contendo cerca de 200 partituras publicadas e manuscritas, referentes a marchas, canções de guerra e patrióticas, de compositores norte-americanos, publicadas nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Há um pequeno número de partituras de compositores latino-a americanos, manuscritas ou publicadas em seus respectivos países. O acervo contém alguns exemplos de correpondência que indicam que este material foi utilizado pelo Office of War Information, para divulgação em programas de rádio (ordens de release e permissão assinada pelos compositores, para uso do material pelo Departamento de Estado).

5- Wright & Forrest Collection

A Coleção, doada em 1969 por seus autores, George Forrest e Robert Wright, letristas e compositores, não está classificada e contém o seguinte material:

1- Uma caixa grande com diversos rascunhos de partituras de canções para produções teatrais, com alguns exemplares

impressos, separadas em pastas, por ordem alfabética, de acordo com os títulos das canções.

2- Uma listagem: Robert Wright and George Forrest: Stage Productions (1940-1969), 2p. Datilo.

6- Copyright Division

- 6.1- Magdalena: Certifications and documents
- 6.1.1- Villa- Lobos. The Omen Bird, vocal score. PAU 814-219
- 6.1.2- Villa-Lobos. Suite from Magdalena, conductor score. PAU 814-749

II- NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION, Washington, DC; College Park, MD, EUA

1- General Records of the Department os State - RG59

- 1.1- Decimal File, 1940-44; NND 802116: 3409; 3840; 3841
- 1.2- Decimal File, 1950-54; NND 852918: 2237
- 1.3- Decimal File, 1950-54; NND842919: 2327; 2328; 2329.

2- Office of Inter-American Affairs - RG229

- 2.1- Records of the Department of Information, Regional Division. Coordination Committe for Brazil, General Records (E-99); NND 795087: 1310; 1311; 1312; 1313; 1314; 1315;1316; 1317; 1318; 1319; 1320; 1321; 1322.
- 2.2- General Records. Central File (E-1); NND 795087:
- 2.2.1- Information, Radio. Country files, Brazil: 313; 314; 315; 316; 317; 318.
- 2.2.2- Information, Science and Education. Country files, Brazil: 417; 418; 419; 420.

III- NEW YORK PUBLIC LIBRARY, New York, EUA

1- Forrest & Wright

Magdalena: materiais diversos, recortes de jornais; press-releases; programas de concerto (26 jul. 1948, 16 ago. 1948, 29 nov. 1948, 23 nov. 1987).

2- The Otto Kinkeldey Memorial Collection

Magdalena, MS vocal score. Los Angeles: Magdalena Company, s.d.

IV- ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS(OEA)-COLUMBUS MEMORIAL LIBRARY, Washington, DC, EUA

1- Pan American Union. Mimeographed Material

- 1.1- n°. 9501-9500, 20 24 set. 1941; 9501-9600, 24 set.-14 out. 1941; 9601- 9650, 15-23 out. 1941; 9651-9700, 23 out.-01 nov.1941; 9701-9800, 01-17 nov. 1941; 9801-9900, 17 nov.- 09 dez. 1941; 9951-10000, 17-20 dez. 1941.
- 1.2- 01-100, 30 dez-24 jan. 1942; 901-1000, 15 jun.-01 jul. 1942.
- 2- Bulletin of the Pan american Union. 1939-1948, 118 v.

3- Music Division, 1940--

Coleção não está classificada. Contém uma pasta com diversos documentos oficiais; correspondência com H. Villa-Lobos; C. Guarnieri; Alberto Ginastera.

4- Photograph Collection. Music Division

Fotos: Carleton Sprague Smith, s.d.; H. Villa- Lobos, 194?.

5- [Pan American Union].

Brief History of the Music Division of the Pan American Union, 09 jun.1947. (Datilo).

6. Programas de Festivais e Concertos

A Festival of Brazilian Music, The Museum of Modern Art, New York, 16-20 out., 1940.

The First Inter-American Music Festival, OAS, Washington, DC, 18-20, 1958.

II Inter-American Music Festival, OAS,, Washington, DC, 22-30 abr., 1961.

The IV Inter-American Music Festival, OAS, Washington, DC, 191-30 jun, 1968.

The Sixth Inter-American Music Festival, OAS, Washington, DC, 30 abr - 5 maio, 1974.

The Eight Inter-American Music Festival, OAS, Washington, DC, 2 -22 7 maio, 1977.

Inter-American Music Festival, OAS, Washington, DC, 282 abr - 17 maio, 1983.

1º Festival de Música das Américas, Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, Rio de Janeiro, 22-30 mar., 1969.

- I Festival de Música da Guanabara, Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, 25 maio 1 judn.d,d 1969.
- Il Festival de Música da Guanabara, Secretaria de Educação e Culturad, Estado da Guanabara, 9 - 20 maio, 1970.
- Concert of Music by Camargo Guarnieri, Pan American Union, Washington, DC, s/d.

7. Musicografia

| COPLAND, Aaron Hawkes,1943 | | Portrai | t; for spea | aker | and or | chestra. B | oosey & |
|---------------------------------|------------|----------|-------------|--------|---------|---------------|-----------|
| VILLA-LOBOS, H. Corporation, | | r Paris | (song scor | e). | N. York | c: Villa-Lobo | os Music |
| The emerald 1948. | d song (so | ng score | e). N. York | : Vill | a-Lobos | Music Cor | poration, |
| Food for Corporation,1 | _ | (song | score). | N. | York: | Villa-Lobos | s Music |
| <i>My bus and</i> 1948. | d I (song | score). | N. York: | Villa | -Lobos | Music Cor | poration, |
| The single Corporation,1 | _ | (song | score). | N. | York: | Villa-Lobos | s Music |

8. Discografia

COPLAND, A. Copland. Appalachian Spring Billy the Kid. (CD). Boston Symphony Orchestra. Eugen Ormandy, Aaron Copland, regentes. New York: RCA Victor, 1994.

____. *Magdalena* (song score). N. York: Villa-Lobos Music Corporation, 1948.

COPLAND, A. Copland. Orchestral Works. (CD). Philadelphia Orchestra, Cleveland Pops Orchestra; St. Louis Symphony. Adlai Stevenson, narrador. Eugene Ormandy, Louis Lane, André Previn, regentes. New York: Sondy Music, 1996.

- VILLA-LOBOS, H. Floresta do Amazonas. Villa Lobos (CD). Symphony of the Air, Heitor Villa-Lobos, reg., Bidú Sayão, sop. Gravado em 1959 em Nova York, NY.Remasterizado em 1996 por EMI Records Ltd, 565880 2.
- VILLA-LOBOS, H. Villa-Lobos. Floresta do Amazonas (CD). Orquestra Sinfonica Nacional, México, Enrique Arturo Diemecke, reg., Maria Luisa Tamez, sop., Coro Nacional de Mexico, reg. México: INBA/Sony Masterworks, s/d., CDEC-470999.
- VILLA-LOBOS, H. Villa-Lobos. Forest of the Amazonas (CD). Moscow Radio Symphony Orchestra, Alfred Heller, reg., Renée Fleming, sop. Canadá: Consonance, 1995. 81-0012.
- VILLA-LOBOS, H. *Magdalena, a musical adventure*. (CD). Orchestra New England. Evans Harle, regente. New York: CBS, 1987.

9. Documentação em Videoteipe

____. Mel Ferrer(diretor) . *Green Mansions*. MGM, 1958. Música de Heitor Villa-Lobos.