

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

DIEGO WANDAL DOS SANTOS

DIPLOMACIA CULTURAL EM LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO

CURITIBA

2024

DIEGO WANDAL DOS SANTOS

DIPLOMACIA CULTURAL EM LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: André Acastro Egg

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Santos, Diego Wandal dos
Diplomacia cultural em Luiz Heitor Corrêa de
Azevedo / Diego Wandal dos Santos. -- Curitiba-
PR, 2024.
90 f.

Orientador: André Egg.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2024.

1. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. 2. Diplomacia
cultural. 3. Revista Cultura Política. 4. Folclore
musical. 5. UNESCO. I - Egg, André (orient). II -
Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

DIEGO WANDAL DOS SANTOS

“DIPLOMACIA CULTURAL EM LUIZ HEITOR CORREA DE AZEVEDO”

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. André Acastro Egg

Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR



Prof. Dr. Paulo Renato Guerios

Universidade Federal do Paraná - UFPR



Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira

Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

Curitiba, 17 de abril de 2024

Dedico esta dissertação aos meus pais, que proporcionaram as oportunidades que me permitiram chegar até aqui.

Aos meus irmãos, que estão sempre presentes nas tomadas de decisão mais importantes da minha trajetória.

E à minha companheira Karen, que me apoiou, incentivou e suportou durante todo o processo de desenvolvimento deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos, pela parceria e pelos ótimos momentos.

À Fast, pelas gameplays e por me lembrar sempre o significado de amizade.

À Misa, ao Chico e ao Zacarias; por tornarem mais leves os momentos conturbados da vida.

À UNESPAR, e meus professores do período da graduação e pós graduação, essenciais para minha formação e progresso na carreira acadêmica.

Aos professores membros da banca de defesa desta dissertação (Prof. Dr. Allan Oliveira, Prof. Dr. Paulo Guérios) pela disponibilidade e o interesse demonstrado.

E ao meu professor e orientador André Egg, que não apenas contribuiu para a formulação deste tema, mas me apresentou o universo da pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho traz uma investigação em torno das ações musicais do musicólogo brasileiro, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, entre 1930 e 1965, com foco no seu trabalho de difusão da música brasileira em âmbito internacional, durante o desenvolvimento da diplomacia cultural no Brasil. Luiz Heitor foi o personagem de maior relevância no que diz respeito à questão do intercâmbio cultural entre a nação brasileira e as instituições norte-americanas e europeias, quando falamos do campo da música. Através das relações com figuras importantes da musicologia estadunidense como Charles Seeger, diretor da Divisão de Música da União Pan-Americana, em Washington, e o etnomusicólogo Alan Lomax, foi responsável por ações eficientes de disseminação da música brasileira no país. Assim como na Europa, já no seu cargo na secretaria da Seção de Música da UNESCO, em Paris. Nas duas situações, agiu como embaixador da música brasileira em um período onde o governo brasileiro buscava criar uma identidade nacional com base no folclore. Ao analisar sua coluna de música na revista *Cultura Política* - onde faz um delineamento de grande amplitude sobre a crítica musical brasileira -, e também, uma variedade de autores relevantes para os temas referentes à colaboração cultural, o período político do Estado Novo, diplomacia cultural e folclore, foi proposto, então, não apenas a possibilidade de colaborar para o entendimento deste período para a cultura musical brasileira, mas principalmente, a visibilidade do crítico musical no meio acadêmico.

Palavras-chave: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; Revista *Cultura Política*; Folclore Musical; Diplomacia Cultural; UNESCO.

ABSTRACT

This research investigates the musical activities of Brazilian musicologist Luiz Heitor Corrêa de Azevedo between 1930 and 1965, focusing on his work to disseminate Brazilian music internationally during the development of cultural diplomacy in Brazil. Luiz Heitor was the most important name at the cultural exchange between the Brazilian nation and North American and European institutions, when it comes to the field of music. Through his relations with important figures in American musicology such as Charles Seeger, director of the Music Division of the Pan-American Union in Washington, and ethnomusicologist Alan Lomax, he was responsible for efficient actions to disseminate Brazilian music in the country. As well as in Europe, during his time working in the secretariat of UNESCO's Music Section in Paris. In both situations, he acted as an ambassador for Brazilian music at a time when the Brazilian government was trying to create a national identity based on folklore. By analyzing his music column in the *Cultura Política* magazine - where he provides a broad outline of Brazilian music criticism -, in addition to a variety of authors relevant to the matters of cultural collaboration, the *Estado Novo* political period, cultural diplomacy and folklore, it was proposed not only the possibility of collaborating in the understanding of this period for Brazilian musical culture, but above all, the visibility of the music critic in academia.

Keywords: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; *Cultura Política* Magazine; Musical Folklore; Cultural Diplomacy; UNESCO.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 LUIZ HEITOR E O GOVERNO VARGAS.....	9
1.1 MUSICÓLOGO, INTÉRPRETE E PROFESSOR.....	9
1.2 O GOVERNO VARGAS E A DIPLOMACIA CULTURAL.....	11
1.3 REVISTA <i>CULTURA POLÍTICA</i>	16
2 MÚSICA NA <i>CULTURA POLÍTICA</i>: OS TEXTOS DE LUIZ HEITOR.....	24
2.1 COMPOSITORES BRASILEIROS E O DESENVOLVIMENTO DO CENÁRIO MUSICAL NO GOVERNO VARGAS.....	24
2.2 PAN AMERICANISMO E PRIMEIRAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS.....	31
2.3 ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA - O BRASIL NO MAPA DA MÚSICA SINFÔNICA.....	40
2.4 FOLCLORE MUSICAL E VIAGENS DE COLETA - A PARCERIA COM A <i>LIBRARY OF CONGRESS</i>	44
2.4.1 GOIÁS.....	45
2.4.2 CEARÁ.....	47
2.5 TRÊS ÚLTIMAS CRÔNICAS EM 1945.....	48
3 LUIZ HEITOR E AS REPRESENTAÇÕES DO BRASIL NA UNESCO.....	49
3.1 - ASPECTOS CONTEXTUAIS SOBRE FOLCLORE.....	50
3.2 - IMPACTO INTER-AMERICANO: SEEGER E LOMAX.....	53
3.3 - UNESCO - PATRIMÔNIO IMATERIAL E DIPLOMACIA CULTURAL.....	59
3.4 - EMBAIXADOR DA MÚSICA BRASILEIRA: A COLABORAÇÃO COM COMPOSITORES E INTELLECTUAIS BRASILEIROS - O CASO GUARNIERI.....	66
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
4.1 - LUIZ HEITOR EM RELAÇÃO ÀS IDEIAS SOBRE MÚSICA, POLÍTICAS PÚBLICAS E DIPLOMACIA CULTURAL.....	72
REFERÊNCIAS.....	78
FONTES DOCUMENTAIS.....	84
BIBLIOGRAFIA.....	84

INTRODUÇÃO

O principal objetivo deste trabalho é realizar um estudo sobre as ações musicais do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo durante o desenvolvimento da diplomacia cultural no Brasil, através do seu trabalho com a difusão da música brasileira em âmbito internacional, a partir do início da década de 1930 até meados de 1960, quando se aposentou.

A minha relação com Luiz Heitor como objeto de pesquisa teve início nos anos finais da graduação. Por curiosidade e interesse de me aprofundar no campo da pesquisa historiográfica, me matriculei em uma disciplina sobre documentação e acervos - uma vez que a primeira tentativa, que seria de ingressar em um projeto de iniciação científica na área, estaria já fora de cogitação por conta do período do ano em que procurei -. Foi nesta disciplina que tive meu primeiro contato com os periódicos musicais, buscando neles matérias sobre música, bem como aprendi a pesquisar nos periódicos disponibilizados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional¹. Dentre grandes nomes como o de Mário de Andrade, hora ou outra me deparava com o nome Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, mas seria apenas ao final da disciplina que eu realmente iria me aproximar dos estudos em torno do musicólogo. Durante o período em que cursava a disciplina, um aluno do Programa de Iniciação Científica precisou ser substituído, e fui convidado pelo professor para assumir a pesquisa no lugar do colega. A pesquisa que estava sendo realizada era sobre textos do musicólogo.

A proposta principal do projeto era o mapeamento das matérias produzidas por ele na seção de música da revista *Cultura Política*. Foi um período onde, na medida em que avançava na leitura de suas matérias repletas de reflexões e informações detalhadas sobre a atividade musical de sua época - bem como os personagens que mais tiveram relevância nela - me sentia cada vez mais próximo do musicólogo. Não demorou para eu encontrar o elo entre meus interesses pessoais e uma das várias vertentes presentes no seu extenso trabalho, que seria as relações exteriores criadas por Luiz Heitor, com intuito de divulgar a música brasileira. Dessa forma, o tema do projeto se limitou às matérias que redigiu de Washington, quando prestou consultoria para a divisão de música da União Pan-Americana², de setembro de 1941 até abril de 1942.

¹ A Hemeroteca Digital Brasileira é um portal de periódicos nacionais que permite ampla consulta, pela internet, a jornais, revistas, anuários, boletins e publicações seriadas.

² A União Pan-Americana havia sido criada oficialmente em 1910 como um órgão internacional representativo de 18 países das Américas, com sede permanente em Washington. Resultante das aspirações pan-americanistas do século XIX, ela foi criada para tentar dirimir conflitos políticos, promover a expansão comercial e o intercâmbio cultural entre os países membros” (ARAGÃO, 2005).

O tema da atual pesquisa é, de certa forma, uma extensão desse projeto, uma vez que a proposta é de investigar essa faceta do trabalho de Luiz Heitor que trata das relações que desenvolveu fora do Brasil, e como isso teve relação com o governo da época de forma bilateral - tanto influenciando quanto sendo influenciado por ele.

Luiz Heitor foi um grande nome para a musicologia no Brasil. Além de produções de relevância como seu livro *150 Anos de Música no Brasil* (1956), que serviu como base para diversos livros sobre música que viriam a ser escritos, foi o primeiro professor de folclore em uma universidade no país, assumindo a cadeira da disciplina no Instituto Nacional de Música³, em 1939. A inserção da disciplina na universidade foi um acontecimento bastante controverso e que gerou grande comoção na instituição, de acordo com Barros (2013). Ela fez parte da reforma do currículo do INM, que continha sugestões de mudanças baseadas no ideal modernista, visando a alteração estrutural dos cursos e metodologias utilizadas no objetivo de oferecer uma maior “intelectualização” dos estudantes, acima da formação individual virtuosística instrumental da tradição romântica dos conservatórios de música. Apesar da ligação com os ideais nacionalistas do governo, tais mudanças não teriam uma boa aceitação por grande parte da comunidade do Instituto, principalmente por terem sido implementadas sem a consulta prévia da Congregação.

Entretanto, um dos principais diferenciais na carreira de Luiz Heitor foi a intrínseca relação que teve com o governo da época, que lhe proporcionou oportunidades e meios para alcançar seus objetivos. O governo de 1930 é caracterizado pela entrada de Getúlio Vargas⁴ (1882-1954) no poder, que foi marcado por um período de repressão, censura e autoritarismo - com um grande apelo à manipulação através dos meios de comunicação. Tendo como influência os governos europeus alemão e italiano, uma das formas de propagar o seu ideário político seria através da propaganda e do controle da produção cultural, como explica Capelato (2007). Dessa forma, a cultura teria uma tarefa política e deveria contribuir para a sua difusão. Considerando que um dos objetivos de Vargas era de formar uma nova identidade nacional com base no folclore brasileiro, é coerente pensar que Luiz Heitor ocupava uma posição privilegiada, já que além de compartilhar dessa mesma característica nacionalista, desde seus anos iniciais como crítico musical em 1928, sua preocupação era a

³ O Instituto Nacional de Música originou-se de uma reestruturação do Imperial Conservatório de Música, fundado em 1848. Após as reformas do governo Vargas, este viria a se tornar a Escola de Música da Universidade do Brasil, e posteriormente, a atual Escola de Música da UFRJ. O INM seria o centro de disputas por renovação pedagógica a partir da entrada de Getúlio Vargas no poder, e com intensa participação de intelectuais modernistas em cargos públicos na área de cultura.

⁴ Getúlio Vargas assumiu a presidência provisoriamente no que foi chamada Revolução de 1930 e permaneceu até 1945. Em 1950 ele retorna a presidência e permanece até o seu suicídio em 1954.

divulgação da música brasileira, de acordo com Lamas (1985). Gradativamente, ele foi assumindo cargos que fortaleceram seu vínculo com instituições de caráter político, pois anteriormente ao posto que ocupou na cadeira de Folclore Nacional Musical, foi Bibliotecário do Instituto Nacional de Música em 1932, e posteriormente, trabalhou na União Pan-Americana, nos EUA, em 1941.

Estar relacionado a este meio o possibilitou conhecer personagens que iriam ter grande efeito em sua carreira, no que diz respeito ao seu aspecto que caracteriza o ponto central desta pesquisa. Nomes como o do importante musicólogo norte americano Charles Seeger⁵; o etnomusicólogo e folclorista Alan Lomax; e o também musicólogo e diretor da divisão de música da biblioteca pública de Nova Iorque, Carleton Sprague Smith⁶, representam as principais relações que Luiz Heitor fez nos EUA, em 1941. Estas relações tornaram possível um de seus principais trabalhos quando falamos não apenas da difusão da música brasileira no exterior, mas também do arquivamento de música folclórica brasileira - trabalho este que viria a gerar frutos tanto para o Centro de Estudos Folclóricos⁷, quanto para a *Library of Congress*⁸.

Outro exemplo das relações dessa mesma natureza que Luiz Heitor viria a nutrir, seria com a chefe da seção de Artes e Letras da UNESCO, Vanett Lawler, responsável pelo convite para assumir o cargo na secretaria da instituição, como diz Lamas (1985). Cargo este que concentra boa parte do seu extenso trabalho, e que teve seu caminho interligado pelo fato de que o musicólogo e a chefe da seção de música já haviam se conhecido em sua viagem aos EUA.

É interessante pensar nessas relações que Luiz Heitor formou no decorrer de sua carreira, como oportunidades de trabalho para atuar entre a música e a política no Brasil, principalmente na década de 1940. E a forma como isso está ligado com as intenções e atividade do governo do período de 1930-1945, é uma das principais discussões a serem abordadas neste trabalho.

⁵ “Charles Seeger (1886-1979) foi um dos mais importantes nomes da musicologia americana, tendo diversos escritos sobre musicologia, filosofia da música, folclore e antropologia musical. É considerado, por seu importante papel na criação da Society of Ethnomusicology, como um dos principais fundadores desta disciplina” (ARAGÃO, 2005).

⁶ Carleton Sprague Smith foi diretor da Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova Iorque, responsável por contribuir com a expansão e difusão do repertório folclórico musical norte americano.

⁷ O Centro de Pesquisas Folclóricas foi criado em 1943 por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, ainda enquanto professor da disciplina de Folclore Nacional na Escola Nacional de Música. O intuito era de conservar os estudos de folclore na instituição, dessa forma, o Centro tinha como objetivo, basicamente, fazer a coleta e a análise de material folclórico para servir de objeto de pesquisa dos estudantes (ARAGÃO, 2005).

⁸ A *Library of Congress* é a maior biblioteca física e digital norte-americana, que continha o *Archive of American Folk Song*, dirigido pelo musicólogo e folclorista Alan Lomax. As principais atividades do *archive* constituíam a coleta de música folclórica de diversos lugares do mundo.

Assim como nas tentativas anteriores ao governo Vargas de desenvolver uma diplomacia cultural brasileira, os intelectuais - que em maioria eram escritores -, ocupavam postos diplomáticos e desempenhavam papéis importantes nas políticas de intercâmbio cultural (DUMONT e FLÉCHET, 2014). Porém, como argumentam os autores sobre estas questões, não houve políticas sistemáticas de difusão da cultura brasileira para o exterior, além de iniciativas esparsas sem muita relação uma com a outra. Foi somente com a entrada de Vargas e a observação de que a música teria destaque na ideia de folclore nacional, que resultados significativos seriam obtidos. Barros (2013), diz que uma das formas que o governo recorreu para desenvolver uma identidade cultural e propagar a ideologia nacionalista, foi através do folclore musical nacional. A importância que essa área assumiu foi considerável, mobilizando diversos projetos, personagens - tais como críticos e compositores - e instituições na primeira década, como diz Fléchet (2012):

“A música foi incluída nesse dispositivo, como atestam a atuação de Villa-Lobos na Superintendência da Educação Musical e Artística, a intervenção do poder público no Carnaval do Rio de Janeiro, o programa de rádio ‘A hora do Brasil’ ou ainda a criação de um dia oficial da música popular brasileira em 1939.”

Luiz Heitor foi um dos intelectuais que fez a frente na área musical, quando falamos de sua participação nesse processo. A proposta desta pesquisa é abordar o assunto a partir de seus textos, tais como sua coluna na revista *Cultura Política*; e seus relatos e reflexões - bem como os depoimentos de personagens de extrema relevância para a cultura brasileira sobre o musicólogo - na edição comemorativa *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos*. Escritas que não apenas retratam esses vínculos e relacionamentos, mas que também retêm um delineamento de grande amplitude sobre a crítica musical brasileira. Considera-se então, não apenas a possibilidade de colaborar para o entendimento deste período para a cultura musical brasileira, mas principalmente, a visibilidade do crítico musical no meio acadêmico.

Atualmente, a bibliografia existente sobre o musicólogo se divide em algumas das variadas facetas de seu trabalho. Em sua pesquisa *A rabeca de José Gerônimo: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, folclore e academia na primeira metade do século XX*, Henrique Drach (2011), aborda a trajetória do musicólogo em sua totalidade. Ele parte do período onde tem seus primeiros contatos com a música, ainda quando jovem, até sua partida à Paris, no início da meia idade, para trabalhar como funcionário da UNESCO.

A partir de uma consulta aprofundada em diferentes tipos de fontes, o autor foi bastante eficiente no que diz respeito ao preenchimento da linha de sua trajetória com os detalhes pertinentes para a visualização dos fatos. A relação de fontes que se encontra em seu trabalho mostra as variadas fontes impressas, como as matérias de periódicos para os quais Luiz Heitor contribuiu; as correspondências trocadas entre o musicólogo e os personagens de diferentes funções e instituições; composições musicais. Também, os arquivos armazenados no laboratório de etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro - como as fotos tomadas pelo próprio musicólogo, das viagens que realizou para coleta de música - e no que diz respeito a essas viagens, há também os seus diários de viagem. A utilização de fontes disponíveis *online* também contribuem para o sólido embasamento da pesquisa, bem como os depoimentos e entrevistas, que estão categorizadas como fontes sonoras.

As conclusões de Drach trazem análises interessantes acerca do que representou a trajetória de Luiz Heitor, e também, do próprio termo em si, que propõe já no início da pesquisa. Ao dar ênfase às viagens de coleta sonora realizadas pelo musicólogo, o autor salienta como é possível pensar no termo *tensão* como alternativa à *trajetória*, ao refletir sobre a forma que Luiz Heitor trata os resultados de sua vivência nas viagens, e como foi essa tensão a responsável pela evidente contribuição do musicólogo no entendimento daquele período. Nesse sentido, essa *tensão* se refere às duas diferentes manifestações do método de observação que o musicólogo adotou: a científica, no intuito de capturar todos os eventos da forma mais neutra possível, e a *hermenêutica*, como a forma em que abre espaço para sua sensibilidade e interpretações adentrar e influenciar o material.

Por outro lado, Pedro Aragão (2005), traz um recorte mais específico do trabalho de Luiz Heitor. Sua dissertação de mestrado intitulada “*Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*”, busca explorar o papel de Luiz Heitor como folclorista, argumentando sobre como ele foi o maior nome ligado à disciplina de folclore responsável por iniciar, e encerrar, o período demarcado pelo esforço dos intelectuais desta disciplina em formalizar o “projeto nacional” proposto por Mário de Andrade. Ao passo em que estabelecia questões de suma importância para o desenvolvimento da etnomusicologia no Brasil, ao modelar um ensino de folclore no âmbito acadêmico, e introduzia os intelectuais e pesquisadores brasileiros em um contexto internacional, atuando como um intermediário nessa questão.

De certa forma, o trabalho de Felipe Barros (2013) apresenta um formato similar ao do autor mencionado anteriormente, no que diz respeito ao enfoque em certos aspectos da carreira do musicólogo. Em seu livro *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor*

Correa de Azevedo e suas viagens a Goiás, Ceará e Minas Gerais, Barros tem como objetivo levantar a questão em torno das práticas de pesquisa de campo, e da perspectiva que trata o resultado da coleta de música folclórica feita por Luiz Heitor em suas viagens como *objetos etnográficos*. Essa análise evidencia o intuito de objetificação cultural nessa coleta de música folclórica, o que faz com que seja possível a caracterização do trabalho do musicólogo como pioneiro no campo da etnomusicologia brasileira.

O autor também utilizou das fontes impressas e sonoras já aqui mencionadas para a fundamentação do trabalho, porém, visando que o intuito era a compreensão dos métodos e pesquisa do musicólogo, sua principal fonte foram os documentos pessoais e institucionais que estavam arquivados no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

O livro *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos : depoimentos, estudos, ensaios de musicologia* da autora Dulce Lamas (1985), é uma edição comemorativa do octogésimo aniversário do musicólogo, que faz um panorama bastante detalhado de seu trabalho e relações.

Este projeto, coordenado por Lamas, com o apoio do Instituto Nacional de Música, faz um delineamento de seu percurso de jovem estudante de música, até sua atividade como alto funcionário da UNESCO - atividade profissional que retém atenção exclusiva no livro, principalmente por conta da seção denominada *Minhas memórias da UNESCO* -. Contudo, enquanto esta seção - e outras que tratam de textos que escreveu sobre música para diferentes eventos, em diferentes países -, Lamas também reúne depoimentos sobre Luiz Heitor, feitos por intelectuais e figuras ligadas à cultura brasileira. Depoimentos que acabam por simbolizar a face do musicólogo que não seria possível enxergar sob sua própria perspectiva.

Esses autores, portanto, foram os principais responsáveis pela construção do conhecimento em torno de Luiz Heitor, que temos atualmente. Seus trabalhos foram muito eficazes em dois aspectos nos quais, ao realizar uma categorização bastante ampla, é possível compreender seus feitos e seu percurso como musicólogo. Um desses aspectos é o que representa a exposição de informações práticas e detalhadas que possibilitaram um melhor entendimento do que foi, de fato, o trabalho deste personagem. E o outro, que conseqüentemente, parte do primeiro, representa o diálogo construído, gradativamente e em variadas vertentes, sobre a importância de Luiz Heitor para a musicologia brasileira.

Ao refletir sobre estes dois aspectos, me chamou a atenção que, embora tenha sido muito falado sobre a influência do trabalho de campo do musicólogo, o ponto que diz respeito aos efeitos e resultados das relações que nutriu em sua carreira, e de suas ações quando ligado

às instituições norte americanas e europeias, para os compositores brasileiros e a difusão de sua música nesses continentes, havia sido pouco explorado.

Desta maneira, propõe-se contribuir para este diálogo proposto por estes autores a partir da análise das informações organizadas por eles, bem como das fontes impressas do próprio musicólogo, através de uma perspectiva relacional. Tendo isto em vista, objetivo da pesquisa se complementa por tentar, também, compreender em como Luiz Heitor assimilou e utilizou das oportunidades que lhe foram apresentadas ao fazer contato com as instituições musicais estrangeiras, tendo como um instrumento de grande relevância para a análise, sua coluna para a revista *Cultura Política*, e outras produções intelectuais como artigos para revistas de tais instituições, enquanto estava vinculado à elas

Para enfrentar esses desafios, este trabalho está organizado da seguinte forma. O primeiro capítulo será dividido em três partes. Na primeira, são abordados aspectos relevantes da trajetória de Luiz Heitor, até o ponto onde ele se depara com os personagens, situações e questões que são centrais para o tema, analisando os trabalhos dos autores já citados anteriormente. Na segunda, é feita uma discussão em torno do que foi o governo Vargas e suas principais características: quais foram os pontos positivos e os negativos, e quais foram os efeitos, principalmente, para o campo da cultura. Para essa discussão, analisam-se os trabalhos de Mônica Velloso (1997) sobre a relação do governo com os nacionalistas, bem como as análises de Pedro Aragão (2005) e Felipe Barros (2013) em torno da proximidade de Luiz Heitor com a questão. Posteriormente, discutem-se os trabalhos de Maria Helena Capelato (2007), Dulce Pandolfi (2004) e Boris Fausto (1994), no intuito de tornar mais sólido o entendimento da revolução de 1930 e como Luiz Heitor se encaixa nas propostas desse governo. Na terceira parte do capítulo, o foco recai sobre a ligação do governo de Vargas com a diplomacia cultural e termos como o *hard power* e *soft power*, trabalhados pelo teórico Joseph Nye (2004) para categorizar os diferentes métodos de controle e manipulação dos meios, utilizados por diversos países europeus já no período pós primeira guerra. A ideia é contextualizar as principais questões do trabalho, e para isso, a princípio, serão analisados os trabalhos da Anais Flechet (2012) e Maria Susana Arrosa Soares (2008).

O capítulo irá encerrar com uma análise da revista *Cultura Política*, e como ela está centralizada no diálogo entre Luiz Heitor, governo Vargas e diplomacia cultural. Partiremos das informações gerais do periódico, tendo como base trabalhos como o de Marcelo Câmara (2010), Tiago Losso (2008), Alessandro Antônio Rodrigues (2010) e Lucia Lippi Oliveira (2001). A partir desses autores, será analisado o contexto do Departamento de Imprensa e

Propaganda, traçando uma linha desde as primeiras instituições que o antecederam, até o que significou a criação da revista pelo departamento. Dessa forma, serão examinados os ideais do seu diretor, Lourival Fontes, e do diretor da revista, Almir Andrade, e como estes estavam em sintonia com os do líder do governo. Por fim, propõe-se explorar os motivos dos intelectuais colaboradores da revista que tiveram papel fundamental na construção do entendimento em torno do ideário político proposto por Vargas e Almir Andrade.

No segundo capítulo, será analisada a produção de Luiz Heitor como colunista responsável pela seção de música da revista, entre 1941 e 1945. Foram um total de 36 artigos escritos pelo musicólogo abordando diversos pontos, com profundidade, sobre a música e cultura brasileira.

O terceiro capítulo será dividido em quatro seções, sendo que na primeira será proposto direcionar a discussão em torno dos principais aspectos do folclore musical a questões relacionadas à Luiz Heitor e à diplomacia cultural. Para isto, serão analisados os trabalhos de Richard Dorson (1972) e Rodolfo Vilhena (1995). Na segunda seção, serão abordados personagens que tiveram relevância para a trajetória de Luiz Heitor, utilizando os trabalhos de Ann Pescatello (1992) - e novamente, Drach, Aragão e Barros -. Para a discussão sobre a UNESCO, sua criação e os órgãos a ela vinculados, serão estudados os trabalhos de Lamas (1985), Resende (2013) e Suppo e Lessa (2007), além de artigos escritos pelo próprio musicólogo. E por último, para entender os pontos da carreira do compositor Camargo Guarnieri que se conectam com o percurso do musicólogo, serão explorados o livro *150 anos de Música no Brasil* (1956) e o trabalho de André Egg (2018).

1 LUIZ HEITOR E O GOVERNO VARGAS

1.1 LUIZ HEITOR: MUSICÓLOGO, INTÉRPRETE E PROFESSOR

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo nasceu no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1905. Antes do seu extenso trabalho como musicólogo, atividade profissional à qual seu nome é comumente atrelado, teve uma breve atividade como músico e compositor. Luiz Heitor veio de uma família em que vários de seus membros foram ativos em diferentes setores da cultura, diz Lamas (1985). Seu pai, que se estabeleceu em Vassouras - buscando um clima melhor por conta das condições de saúde de sua esposa, Henriqueta Cunha -, ocupava a presidência da Câmara Municipal da cidade, quando morreu. E seu avô, Luiz Augusto Corrêa de Azevedo - também nascido no Rio de Janeiro -, foi médico e fazendeiro.

Em seu trabalho na edição comemorativa *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos*, Dulce Lamas (1985) salienta que apesar de ser notável o fato de Luiz Heitor herdar uma certa propensão em relação às habilidades musicais, foi principalmente do lado materno que vieram influências que o levariam a dar os primeiros passos da sua carreira nesse campo. Luiz Heitor foi incentivado pela sua avó materna, Humbelina da Cunha Marques, a estudar piano. Ela, que era uma exímia pianista, mesmo sem muito estudo formal, foi a sua primeira professora; representou a primeira etapa de seu aprendizado no instrumento, porém, sem muito sucesso, como está explícito na carta do próprio Luiz Heitor.

“Foi ela a minha primeira professora; mas muito a fiz sofrer, coitada! Eu era uma peste; errava tudo de propósito para ela abandonar a ideia de me ensinar música... O que aconteceu efetivamente.”⁹

De acordo com Drach (2011), foi em 1917, que seus pais se mudaram para Vassouras. Desde então, Luiz Heitor passou a morar com os avós, permanecendo assim até 1920, quando foi matriculado no Colégio Anchieta, onde seu pai já havia estudado, em Nova Friburgo. Foi neste internato que Luiz Heitor teve vontade de estudar música.

O período em que estudou no Colégio Anchieta caracteriza um momento frutífero para a carreira musical de Luiz Heitor, pois foi lá que vivenciou as práticas musicais de forma mais intensa, e também, onde teve seu primeiro contato com o mundo da escrita, como diz Lamas. Ao passo em que aproveitava o ambiente artístico musical do colégio, fazendo parte de uma banda de música, orquestra, coro masculino e até recomeçar o estudo de piano com o

⁹ “Luiz Heitor, uma personalidade na música universal”, Dulce Martins Lamas, pág.15.

professor de lá, Higino Mancini, passou a escrever seus primeiros artigos para jornais da escola. Começou por um pequeno jornal chamado *Aurora Colegial*, e não muito tempo depois, passou a escrever o que a autora chamou de “artigos de fundo”, que eram solicitados pelos próprios religiosos responsáveis pela publicação.

Completando seus estudos no Colégio Anchieta, Luiz Heitor retorna ao Rio em 1923. Ao perceber as capacidades musicais desenvolvidas por ele, a família - principalmente sua avó Humbelina -, o incentiva ao estudo regular de música, que o leva a iniciar os estudos superiores em piano com Alfredo Bevilacqua. Este professor já era conhecido da família e já havia ensinado também sua mãe e suas tias, tendo sido uma delas detentora da Medalha de Ouro em piano no Instituto Nacional de Música. Conforme Drach, a duração do Curso de Música no instituto seria de quatro anos, sendo assim, encerraria em 1928. Portanto, para se preparar para o exame final neste ano, em 1926 e 1927, ele estudou harmonia, contraponto e fuga com Paulo Silva e teve mais algumas aulas particulares de piano com Charley Lachmund, no intuito de “melhorar um pouco seus dedos” (DRACH, 2011).

O final desta etapa representa “uma fase que se [Luiz Heitor] encontra cheio de entusiasmo, entregue de corpo e alma à música” (LAMAS, 1985). Neste ano, além de ter completado o curso de música no instituto, sua atividade no campo da crítica musical segue crescendo. Neste período ele substituiu seu tio Américo Repetto, passando a escrever nas páginas do jornal *Imparcial*, para o qual escrevia críticas musicais e realizava “grandes entrevistas com diversos compositores brasileiros”, salienta Lamas. Nessas críticas é possível perceber que a preocupação de Luiz Heitor é a divulgação da música brasileira, comentando sobre a importância de insistir em firmar a atenção do público nos nomes dos grandes compositores do passado, pois apenas compreendendo a grandiosidade destes, que é possível escapar da incessante espera de uma revelação e reconhecer os novos talentos que viriam a emergir.

Em outra crítica, já em 1930, Luiz Heitor comenta sobre um certo “indiferentismo” do público, e como isso era responsável pela decadência musical que impedia compositores como Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Oswald (1852-1931) e Francisco Braga (1868-1945) de alcançar o reconhecimento que eles tinham capacidade de atingir.

O ano de 1930 demarca um momento extremamente significativo para a política brasileira. Um momento onde o sentimento do nacionalismo e de tudo que é naturalmente brasileiro é mais pulsante, de acordo com Lamas, onde a música teria um papel fundamental. A fase em que Luiz Heitor se encontrava nesse período estava completamente em sintonia, o que não parecia se tratar de coincidência, e sim, por uma série de decisões tomadas por ele.

Ao comparar um depoimento feito por Luiz Heitor em 1977, retirado da dissertação de Pedro Aragão (2005), com as análises de Lamas sobre as habilidades de Luiz Heitor como músico intérprete, parece haver uma discrepância no que diz respeito às suas qualidades:

Devo dizer também que eu e a técnica somos quase que inimigos figadais. Eu sou mau fotógrafo, sou mau gravador, nunca consegui tocar piano, porque nunca consegui vencer a técnica do piano, tudo que é técnica comigo é um desastre. (Azevedo, depoimento em 1977, p.39)

A autora comenta que Luiz Heitor produziu várias composições para piano e para canto com acompanhamento de piano, as quais receberam críticas elogiosas, bem como performances como intérprete no piano, também apreciadas pela crítica. A contradição entre o que afirma a autora e a ideia de Luiz Heitor sobre si próprio, acaba se diluindo na análise posterior de Lamas quando diz que “uma auto-crítica exagerada pode o ter afastado da atividade como compositor e intérprete” (LAMAS, 1985, p.18). Porém, o que também pode ter ocorrido, por conta do momento caracterizado pelo governo do ano de 1930, seria o florescer de um desejo em se entregar mais a sua predisposição como crítico e ao desenvolvimento da vida musical no Brasil.

1.2 O GOVERNO VARGAS E A DIPLOMACIA CULTURAL

Na crônica que escreveu para a revista *Cultura Política*, no mês de março de 1941, Luiz Heitor atenta o público para alguns acontecimentos do ano de 1930, e seus motivos. Nela, fala sobre as novas instituições que viriam a surgir e modificar a atual vida musical não apenas do Rio de Janeiro, mas do país - bem como os responsáveis por essas mobilizações. De acordo com seus escritos, a cultura musical passava não apenas por uma estagnação que não contava com nenhuma iniciativa de mudança à vista, mas era também ameaçada pelo que chamava de “falsa música popular”, falando do rádio na época como “tão precariamente orientado e em tumultuoso início de comercialização”¹⁰. A denominada música popular que era reproduzida em massa nas rádios era uma preocupação dos intelectuais modernistas da época, uma vez que eles acreditavam que essa música não representava as raízes da cultura musical brasileira.

Como salienta Vilhena (1995), essa linha de pensamento é resultado do conceito de povo explorado por alguns folcloristas europeus no século XIX. O autor enfatiza que, tanto os

¹⁰ “Música I”, *Cultura Política*, nº1, março/1941, pág. 279

folcloristas europeus, quanto, posteriormente, os brasileiros, atribuíam à ideia de “povo”, o valor de “pureza”. Dessa forma, era possível enxergar traços “genuínos” e “primitivos” nos camponeses que viviam afastados de outras comunidades, assim, permanecendo protegidos das influências estrangeiras (VILHENA, 1995).

Ou seja, apesar do termo “música popular” estar vinculado à ideia da música criada e feita pelo povo, dissociado dos músicos de formação em conservatórios, existe ainda uma subdivisão dentro dele. A música da rádio seria impura; não representante das raízes culturais musicais brasileiras. A que teria essas características seria a chamada música folclórica, feita pelos músicos do campo e do sertão.

O pensamento modernista e os intelectuais mais aclamados desta linha terão extrema relevância neste período, uma vez que faz parte do plano do governo a construção de uma identidade nacional brasileira com base nas raízes culturais do país, como destaca Barros (2013).

Ao abordar a questão do rádio em sua crônica de 1941, Luiz Heitor menciona Luciano Gallet como o personagem que irá se propor a combater a atmosfera que põe a situação musical em estagnação. De acordo com Lamas (1985), Gallet, assim como Luiz Heitor, era um grande lutador e idealista, e seus objetivos e aspirações em comum acabaram sendo responsáveis por uma grande amizade formada pelos dois. Dessa forma, visando o objetivo de elevar o nível musical do Brasil e trabalhar para dar a ênfase necessária aos compositores e intérpretes brasileiros, eles fundaram em junho de 1930, a Associação Brasileira de Música - tendo Gallet como diretor e Luiz Heitor como secretário da associação, cargo em que permaneceu até 1934. A forma como, ainda em sua crônica, apresenta a ideia de Gallet sobre como alcançar este objetivo, era “promovendo o desenvolvimento da música em todo território nacional; seja isso sendo feito através de políticas próprias da associação, ou prestigiando e incentivando as de outras pessoas e instituições” (AZEVEDO, 1941).

A participação na Associação foi de muita importância para a carreira de Luiz Heitor como crítico musical, conforme Aragão (2005). Durante o período em que permaneceu como secretário, foi o responsável por criar a *Revista da Associação Brasileira de Música* em 1932, na qual também foi o editor. O autor sugere que a revista pode ter sido a primeira especializada em música com repercussão nacional. Além de contribuições de intelectuais como Mário de Andrade, Renato Almeida e Andrade Muricy escrevendo artigos nas diferentes seções sobre lançamentos fonográficos e edição de partituras, o próprio Luiz Heitor se incumbia das resenhas sobre os concertos no Rio de Janeiro, além de escrever sobre a vida musical da cidade. A experiência que o musicólogo adquiriu trabalhando na edição da

revista da associação, somada com a notoriedade que a revista teve, lhe rendeu um convite para assumir o cargo de Bibliotecário do Instituto Nacional de Música, em 1932. E em 1934, salienta Barros (2013), que ainda na função de bibliotecário, Luiz Heitor criou a *Revista Brasileira de Música*, que teria repercussão nacional e internacional, contando com a contribuição de intelectuais estrangeiros como Carleton Sprague Smith, além dos que já foram mencionados por contribuírem anteriormente para a revista da associação.

Vale lembrar que a razão em desenvolver este objetivo dado como fundamental pela associação formada por Gallet e Luiz Heitor se deu por conta da preocupação de ambos de que a cultura musical estivesse ameaçada pelo que consideravam ser uma falsa música popular. É pertinente ressaltar a influência de Mário de Andrade na construção desse pensamento.

De acordo com Barros (2013), Mário de Andrade foi um dos modernistas mais relevantes no que diz respeito à formulação de um conceito de música nacional. Foi ele o responsável por desenvolver a ideia de nacionalização da música, que consiste nos compositores que têm formação em conservatório, se apropriarem dos elementos estéticos característicos da música popular no intuito de os desenvolver e torná-los artifícios espontâneos para a sua criação musical, juntamente com a pesquisa sobre música folclórica através de coleta e análise. Dessa maneira, o compositor poderia incorporar na sua escrita esses elementos de forma natural, possibilitando torná-los inconscientes na escrita e apenas assim, sendo capaz de produzir algo que poderia ser verdadeiramente chamado de música nacional de alto nível, podendo comparar com a produção europeia, conforme Barros (2013) sobre o texto *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado por Mário de Andrade em 1928.

É interessante pensar como os intelectuais, de modo geral, teriam tanta importância em questões políticas. Velloso (1987) explica como a participação desse grupo na formulação das políticas seria algo que passaria a acontecer apenas no governo Vargas. Até o início do século XX, o trabalho dos intelectuais, especificamente da literatura, era visto apenas como algo que pairava acima das pessoas; permanecia em um esfera separada, distante. Eles podem escrever e falar sobre o que bem entenderem, mas pouco teria efeitos práticos na resolução dos dilemas da sociedade, como tem a política.

Se tratava, então, de duas áreas distintas: a política responsável pela vida material, e a literatura pela vida espiritual. Seria apenas após a virada do século que alguns intelectuais passariam a se incomodar com a situação de marginalidade que o estado os faz sofrer, como diz a autora ao citar o estudo de Nicolau Sevcenko (*Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na República Velha*). Desta forma, se recusando a permanecerem isolados e

fadados apenas à função de mostrar à sociedade o bom lado da vida, ao invés de ter parte na solução dos problemas; de mostrar a literatura como missão.

Tendo sido brevemente esclarecido o papel do intelectual modernista no governo da década de 30, é essencial compreender alguns aspectos do que foi este governo, sua estrutura e principais objetivos - especialmente no que diz respeito ao campo da cultura, onde é concentrada a atividade de Luiz Heitor.

O ano de 1930 é marcado pela entrada de Getúlio Vargas no poder, no que foi chamado de “Revolução de 1930”. Este movimento caracteriza a primeira parte do governo de Vargas, quando chega à presidência de um governo provisório com a proposta de reforma da Constituição de 1891, indo contra os antigos moldes da Primeira República. O que estava em pauta era a resolução de problemas como a desagregação nacional e a falta de adequação do regime político à realidade brasileira. Problemas estes que, de acordo com os intelectuais do período, seriam resolvidos apenas no Estado Novo (1937-1945), mas que teve início na revolução (BARROS, 2013; SCHWAB, 2010).

Como aponta Capelato (2007), os primeiros anos do governo provisório de Vargas embora sendo caracterizados por uma certa indefinição, contava com inúmeros projetos que indicavam o teor das medidas centralizadoras do líder de estado para lidar com o desenvolvimento do país, principalmente nas áreas do trabalho, da economia e da educação. Dessa forma, a revolução de 30 e o período do governo provisório de Vargas é tido como uma preparação para o que viria a ser a segunda parte de seu governo.

No dia 10 de novembro de 1937, como diz Fausto (1994), as tropas militares cercaram o Congresso e impediram os congressistas de entrar, e à noite, Vargas anunciava o início do Estado Novo, que se estende até 1945. Embora toda a Era Vargas tenha como característica o autoritarismo, é apenas o período do Estado Novo que é tido, de fato, como ditatorial. Não era segredo a simpatia de Vargas pelas características do governo fascista e a influência em aspectos do governo nazista em como lidar com a propagação de seu ideário político, afinal, estes governos já eram conhecidos pelos métodos de manipulação em massa através dos meios de comunicação, como explica Capelato (2007). E desde antes da consolidação do Estado Novo, já era uma preocupação a organização da propaganda política.

Por esta razão, em 1939, é criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), sob o encargo de produzir material de propaganda que iria incentivar a produção de cartazes, objetos, livros, espetáculos e artigos enaltecendo o poder (CAPELATO, 2007). Sobre o papel deste departamento, será explicado de forma mais detalhada nas seções seguintes. Porém, este é um ponto fundamental na questão iniciada anteriormente que diz respeito à

ligação entre o governo e os intelectuais. Como diz Aragão (2005), Vargas era conhecido por ter um estilo populista e de um nacionalismo arraigado, que coincide com os ideais modernistas da época. O que iria refletir em como ele utilizaria da produção cultural com enfoque nas raízes brasileiras para solucionar os problemas elencados no início de seu governo, em 1930.

Como já dito antes, o objetivo de Vargas era de construir a identidade nacional que seria apresentada internacionalmente, baseada no folclore brasileiro, o que conversa com os ideais dos intelectuais modernistas. Dessa forma, artistas e escritores de vanguarda tornaram-se promotores importantes do movimento do folclore”, como diz Pernet (2014). Essa ideia traria grandes possibilidades para o trabalho de Luiz Heitor na questão da imobilidade que acontecia no meio da música quanto aos compositores nacionais, que foi, de certa forma, uma das razões para a criação da Associação Brasileira de Música. Mas ela traz também a necessidade de compreender o papel desempenhado por Vargas nas relações internacionais.

No que tange a criação de uma identidade nacional, e a relação que isso teve com fatores internos como a música brasileira, e externos como interesses políticos de outras nações em intercâmbio cultural, o entendimento do conceito de diplomacia cultural, é necessário. Esse conceito, de acordo com Soares (2008), foi criado por Willy Brandt¹¹ em 1966, quando este o introduziu como “o terceiro pilar da política externa das nações, juntamente com a política e o comércio” (SOARES, 2008). E diz respeito à ligação exclusiva entre cultura, política e poder que alguns países europeus e norte-americanos já exploravam para alcançar objetivos de caráter diversos.

Porém, se diferencia do seu termo vizinho, diplomacia tradicional, na forma de chegar ao propósito desejado. A diferença fica clara quando comparamos os conceitos trabalhados pelo teórico Joseph Nye (2004), que estão atrelados àqueles termos. Em seu livro *Soft Power: The means to success in World Politics*, Nye propõe uma perspectiva de como notar a diferença entre as duas formas de poder. Ao que seria a diplomacia tradicional, o teórico atribui o termo *hard power*, que se define pelo uso de mecanismos de coerção, indução e intimidação para alcançar seus objetivos, além da aplicação de sanções, ameaças e punições. Já à diplomacia cultural, é atribuído o termo *soft power*, que seria a obtenção do

¹¹ Willy Brandt foi Ministro das Relações Exteriores entre 1966 e 1969, e Vice Chanceler da República Federal da Alemanha (Alemanha Ocidental), de 1969 a 1974. Foi o responsável por formular e aplicar a chamada *Östpolitik* ou “política do Oeste”, em que a Alemanha buscou aproximação diplomática com os países comunistas do Leste Europeu, então sob liderança da União Soviética.

controle sem o uso da força, mas sim, através da persuasão e atração. Através de uma forma sutil de criar um relacionamento com base no compartilhamento de ideais sobre o que é correto. Nesse sentido, *soft power* e diplomacia cultural se trata da forma como uma nação expõe os elementos culturais que representam sua identidade nacional no intuito de tornar atrativa suas ideologias políticas.

1.3 REVISTA *CULTURA POLÍTICA*

Não há dúvidas em torno das consequências geradas pela natureza autoritária do governo Vargas, que foi um regime baseado no *hard power*; no uso da força e da repreensão política, como aponta Câmara (2010). Mas também muito utilizou da propaganda, através das mídias disponíveis no seu tempo para fazer política. O objetivo era alcançar o maior número de pessoas com os ideais do regime, e recorreu a recursos como o rádio e as publicações. Para o controle e gerenciamento desses meios, foi criado em 1939 o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Barros (2013), expõe qual era a ideia central do departamento:

O departamento buscava socializar a doutrina do Estado Novo, trazendo-a para o cotidiano da população através de propaganda sistemática em rádio e cinema (chegou até a elaborar programas de rádio e filmes próprios), atividades esportivas e recreativas, manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições e concertos. Também cabia ao DIP o poder de censura do teatro e do cinema. (BARROS, p.80, 2013)

Antes da criação deste departamento, outros órgãos do governo tentaram desempenhar o papel de controlar a informação do país, na década de 1930, como aponta Rodrigues (2010). O Departamento Oficial de Publicidade (DOP), criado em 1931, foi o primeiro passo visando o alcance do objetivo de dominar os meios de comunicação, mas que era limitado à radiodifusão. Em 1934, o DOP foi desligado, dando lugar ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Este órgão, sob a direção de Lourival Fontes, passa a assumir o controle de mais setores de caráter cultural, além da radiodifusão. Em 1938, já no Estado Novo, o DPDC passa a se chamar Departamento Nacional de Propaganda (DNP), representando o último passo do caminho para o controle dos meios de comunicação visado pelo governo, antes de dar lugar ao DIP, que conservaria o seu diretor e iria responder diretamente, e somente, à presidência, ao invés de manter vínculo com o Ministério da Justiça e Negócios Interiores, como os órgãos predecessores.

É válido compreender o que significou o trabalho de Lourival Fontes, tanto na direção do DPDC, quanto, principalmente na do DIP, uma vez que este foi fundamental na construção da imagem mítica de Getúlio Vargas, podendo ser visto como um grande orquestrador deste regime. Lourival Fontes, de modo geral - ou como salienta a autora Lucia Lippi Oliveira (2001), “no senso comum historiográfico” -, foi visto como um intelectual que claramente compactuava com o fascismo. Um intelectual que dirigiu a revista *Hierarchia* - periódico notável pelo cunho fascista, que compartilhava do mesmo nome da revista de Mussolini - e que, com a mesma firmeza, dirigiu o DIP. Embora Oliveira tenha aberto uma discussão interessante sobre a contraditoriedade em torno do que foi a figura deste intelectual, ao contrapor análises de autores que defendem esta faceta, e de outros que defendem o lado que, possivelmente, pode ter sido responsável por contribuir pela americanização no Brasil, apenas a primeira nos importa neste cenário.

A autora discorre sobre alguns aspectos da trajetória de Fontes que justificam seu encontro com Vargas e a maneira com que conduziu seu trabalho, a partir deste momento. Sua ligação com o grupo católico de Jackson de Figueiredo¹² mostra seu posicionamento na direita religiosa, e o fato de ter escrito artigos sobre os principais temas que pairavam após a Revolução de 1930, para a revista *Hierarchia*, como o sindicalismo, federalismo e o corporativismo, provavelmente facilitou seu encontro com Vargas, em 1931. Neste ano, o líder do governo provisório fez um pedido a ele para que opinasse sobre a sua ideia de fundar o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, e o resultado disso, viria a se tornar um convite para dirigir o órgão em 1934.

Sob esta função, Fontes passaria a se dedicar à divulgação das ações do governo e do presidente, através de um método já muito explorado pelo catolicismo para obter a adesão do povo - uma vez que a questão em torno do comando e apoio da massa, era pauta na década de 1930 -. Desta forma, a ideia central do plano de Fontes consistiu na utilização de imagens, símbolos e comparações míticas ou figuras históricas grandiosas, vinculadas à Vargas.

A principal perspectiva em torno da utilização da imagem mítica para fins persuasivos foi desenvolvida por Almir Andrade, que a pedido de Vargas e Fontes, cria a idéia que mais caracteriza este governo, a qual trata da ligação da figura de Getúlio Vargas

¹² Jackson de Figueiredo foi um advogado, jornalista e professor de Literatura, fundador do Centro D. Vital, no Rio de Janeiro, em 1921, para difundir entre as classes cultas os princípios do cristianismo. Por meio de seus cursos e da revista *A Ordem*, tornou-se figura central do movimento católico. Através do centro e da revista, combateu o comunismo, o liberalismo e a revolução de modo geral. Ainda em 1921, defendeu a candidatura à presidência de Artur Bernardes, identificando-o com os princípios da autoridade, religião e ordem, em detrimento de Nilo Peçanha, que via como demagogo, revolucionário e ligado à maçonaria. Eleito Bernardes, colaborou com o governo na repressão aos movimentos tenentistas entre 1922 e 1924.

com as raízes brasileiras. Esta interpretação, refletida em seu livro *Força, Cultura e Sociedade* (1940), sintetiza o trabalho em aproximar a figura de Vargas do povo através do que representa o que é originalmente brasileiro. E no que diz respeito a essa aproximação, é manifestada também pela criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, como substituto do DPDC e DNP, uma vez que o DIP estaria ligado diretamente ao presidente. Sendo assim, tanto a conexão deste órgão com Vargas, quanto a de Vargas com o povo, contaria com um denominador em comum: o fim do intermédio.

Para transmitir este novo pensamento do governo, posteriormente, o departamento viria a criar a revista *Cultura Política* (1941-1945), que seria dirigida por Almir Andrade, cujo convite foi feito pelo próprio Lourival Fontes. De acordo com Tiago Losso, a publicação é vista como o principal veículo do Estado Novo, sendo fundamental para o formato e corroboração com os ideais do governo.

Creio que seja de suma importância ter em mente as motivações e receios que impulsionaram estas medidas, a fim de melhor compreender a relevância deste periódico. Alessandro Antônio Rodrigues explica que desde o sucesso da Revolução Russa em 1917, os governos latino americanos se preocupavam com a disseminação dos ideais que promoviam a ascensão das massas, ocasionadas pela atividade da imprensa operária.

No Brasil, esse anseio movimentou a imprensa conservadora a iniciar o combate aos ideais comunistas ligados à influência da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, através da propagação de ideias distorcidas do que seria o comunismo. Porém, em 1918 e 1920, os movimentos operários seguiram acontecendo e ganhando força, muito amparada pelo vasto número de publicações feitas pela imprensa operária. As publicações que prevaleceram - majoritariamente, de forma clandestina -, apesar da repressão de órgãos governamentais como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), criado em 1924, com o exato fim de extinguir quaisquer movimentos relacionados à esquerda política.

Em 1922, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi organizado. Após garantir a predominância nos conflitos internos de poder, no que diz respeito às disputas entre os movimentos de esquerda, e a se desenvolver consideravelmente, em 1930 - pelo vínculo com Luís Carlos Prestes¹³ e formação da Aliança Nacional Libertadora (ANL)¹⁴ - passou a

¹³ Luis Carlos Prestes foi o principal nome relacionado ao movimento político-militar denominado *tenentismo* e líder da *Coluna Prestes*. Representou um grande reforço ao Partido Comunista Brasileiro quando se uniu ao grupo, levando em consideração a relevância do também conhecido por “cavaleiro da esperança” no sucesso de seus movimentos opositores e combates contra tropas governamentais.

¹⁴ “A Aliança Nacional Libertadora foi uma organização política de abrangência nacional opositora ao governo Vargas. Inspirada no modelo das frentes populares que surgiam na Europa para impedir o avanço do

representar grande risco e uma maior probabilidade do comunismo no Brasil. Razões como esta fomentaram o desenvolvimento da imprensa conservadora, que se modernizou para combater os ideais comunistas, assumindo formatos de grandes empresas e tendo mais alcance. Esta evolução da imprensa, como diz Rodrigues, acabou por propiciar o avanço nos setores de comunicação, que foi explorado de forma abundante, principalmente, pelo DIP e o Estado Novo.

“Alinhado com preocupações que nortearam o pensamento social das décadas de 1920 e 1930, Almir de Andrade alicerça sua crítica ao liberalismo nas singularidades da formação histórica do país.” (LOSSO, 2008). Segundo o autor, no início de sua carreira e antes mesmo de ingressar na Universidade do Rio de Janeiro para cursar Direito, Almir Andrade já tinha interesse pela literatura, que posteriormente se tornaria o foco de sua colaboração com o Estado Novo, prossegue Losso (2008). Em seu trabalho sobre a revista *Cultura Política*, Marcelo Câmara (2010) considera que Almir Andrade e o presidente Getúlio Vargas compartilhavam da opinião de que, por conta da grande quantidade de influências que eram importadas, a real essência do país havia sido obscurecida, e, portanto, o regime deveria ser voltado às origens; para as raízes brasileiras.

Como forma de alcançar este objetivo, Almir Andrade buscou reunir intelectuais – tanto a favor quanto contra o governo, de diferentes origens e perspectivas –, para desenvolver uma reflexão em torno do entendimento da cultura brasileira e as suas relações com a política. Analisando a eficiência do DIP na construção da doutrina do Estado Novo, Velloso (1997), indica a revista *Cultura Política* como uma das publicações onde mais é possível compreender a dimensão que o Estado alcançou em relação ao setor cultural. Para provar seu ponto, a autora menciona alguns dos intelectuais colaboradores da revista, sendo eles Nelson Werneck Sodré, Gilberto Freyre e Graciliano Ramos.

É interessante pensar na participação de intelectuais como estes citados, conhecidos pelo posicionamento na esquerda política¹⁵, em uma revista organizada pelo departamento de Lourival Fontes. Lucia Lippi Oliveira (2001) destaca que essa mobilização feita pelo diretor do DIP no que diz respeito à colaboração desses intelectuais para falar de Getúlio Vargas, foi

nazi-fascismo, se propunha a anular os débitos as nações estrangeiras, a nacionalizar empresas estrangeiras, a garantir as liberdades públicas, a distribuir as terras dos latifúndios entre os camponeses e a proteger pequenos e médios proprietários” (PANDOLFI, 2004).

¹⁵Gilberto Freyre, embora tenha nas décadas seguintes assumido posições mais conservadoras e apoiado o regime militar na década de 1960, era percebido em 1940 como um autor progressista, e suas ideias sobre mestiçagem foram importantes, por exemplo, para superar a ideia do racismo “científico”, tão forte na política da Primeira República.

um de seus feitos mais relevantes, e que teve grande efeito na construção da imagem mítica do presidente. Sobre isso, faz-se necessário refletir sobre a relação desses autores com os termos referentes ao conceito de diplomacia cultural apresentados anteriormente. Embora expressões como *soft power*, e o próprio termo *diplomacia cultural* sejam relevantes para uma melhor compreensão das discussões feitas nesta pesquisa, elas se referem a categorias que surgiram anos depois do momento em que esses fatos ocorreram. Por esta razão, não seria correto pensar que intelectuais conhecidos por seu posicionamento na esquerda política colaborando com uma revista forjada por simpatizantes de ideias fascistas, o estariam fazendo para fazer *soft power*. Para brevemente esclarecer a contradição gerada por esta questão, Rodrigues (2010) explica que para estes autores, colaborar com a revista significava mais uma oportunidade de exercer suas funções como intelectuais, do que aceitar e concordar com os ideais do regime.

Nos estudos de Câmara (2010) e Losso (2008), é também possível compreender alguns aspectos em relação à circulação do periódico e a forma como as suas seções eram estruturadas. Ao citar Almir Andrade em depoimento que deu ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil em 1981, Câmara dizia que a *Cultura Política* não era produzida para as massas, mas também não havia um público recluso e selecionado para quem os exemplares eram enviados. Quanto à venda, era cobrado apenas um valor simbólico, uma vez que Andrade acreditava que ao distribuir uma revista gratuitamente, só lê para quem ela é enviada, e nem mesmo assim é garantido. No que diz respeito à distribuição, Câmara expõe o os comentários de Andrade:

A distribuição de CP era feita nas bancas de jornais de todo país e organizada por Fernando Chinaglia – mesmo distribuidor da Revista Seleções. CP, com uma tiragem de três mil exemplares, era uma revista que não possuía um conteúdo para consumo popular, como observa Andrade, —Era outro tipo de revista – comparando-a a Seleções – pesada, massudal, mas com a distribuição organizada de tal forma que seu primeiro número foi - segundo Andrade - —uma grande sucesso de vendagem. (Andrade, Almir de. Almir de Andrade (depoimento, 1981). Rio, FGV/CPDOC- História Oral, 1985.)

Enquanto à estrutura de suas seções, Losso as descreve brevemente. A seção “Problemas políticos e sociais”, que abre a *Cultura Política*, trata dos estudo de todos os problemas políticos e sociais do Brasil – quer os problemas de ordem geral, doutrinária, histórica, econômica, administrativa, educacional, sanitária, militar, operária, quer os

problemas regionais ou específicos de cada zona territorial e de cada paisagem humana. Na seção “O pensamento político do Chefe de Governo”, os artigos propõem definir e interpretar, sob todos os aspectos, o pensamento de Getúlio Vargas, sob a concepção heroica sobre o personagem que é passado pelo ideário do regime. Na seção “A estrutura jurídico-política do Brasil” são feitos amplos debates e comentários em torno dos artigos da nossa carta constitucional, confiados sempre a magistrados, membros do Ministério Público, Desembargadores e Ministros do Supremo Tribunal, Jurisconsultos ou figuras eminentes das letras jurídicas do país. A seção “A atividade governamental”, que faz parte de um grupo de temas menos cadentes, pretendia trazer notícias mensais das realizações do Estado Novo. E finalizando a primeira parte da revista, a seção “Política militar e defesa nacional”, que trata do estudo da política militar brasileira e dos problemas da defesa nacional, em suas linhas fundamentais e de interesse coletivo.

Como explica Losso, essa divisão permanece dessa forma nos primeiros 18 meses da publicação, depois, as seções sofrem algumas redefinições e renomeações:

Problemas regionais; Administração; Trabalho; Produção; Finanças; Educação; Transportes e comunicações; Política nacional; Política internacional; Política militar e defesa nacional; Povoamento; Literatura; Literatura pan-americana; Folclore; Quadros e costumes regionais; Quadros do passado brasileiro; Música; Artes plásticas; Cinema e teatro; Rádio; Filologia; Biografia; Bibliografia; Textos e documentos; Inquéritos e reportagens; O Brasil no exterior.

Analisando o texto de Almir Andrade que fez a abertura do primeiro número da revista¹⁶, é clara a ênfase sobre a necessidade que o país mostrava pela renovação presente em seu discurso, atribuindo ao novo governo, a responsabilidade de assumir essas mudanças. E tendo como ponto central a realidade problemática ocasionada pela crise que estava sendo enfrentada pelo mundo na época, é apresentada a proposta singular do governo para resolver as consequências desta questão no país. Ao adentrar as páginas da revista, os artigos escritos por alguns dos colaboradores sobre as questões políticas do Brasil, reforçam o discurso iniciado pelo diretor do periódico.

O cenário que estava sendo construído através das palavras destes autores colaboradores da revista, tinha como foco, um herói de espírito nacionalista. Uma figura firme por trás de um governo ideal que se posicionava de forma contrastante em comparação

¹⁶ “A evolução política e social do Brasil”, *Cultura Política*, março de 1941, p.5. Consultada na coleção disponibilizada pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

aos governos anteriores. E essa discrepância, naturalmente, fortalece a natureza de sua proposta. As ideias formuladas pelos líderes de estado anteriores eram demasiadamente importadas, além de ter como foco a continuidade e aprimoramento da produção, como prática industrial. De acordo com esses artigos, o interesse era puramente econômico e não levava em consideração, em nível algum, os interesses do indivíduo e da população.

Dessa forma, o novo governo iria dedicar as suas políticas ao trabalho, o qual passaria a ser devidamente valorizado. A ênfase nesse olhar mais atento ao trabalho, mostra o um dos direcionamentos que tinha o conteúdo da revista, sendo o de nutrir o sentimento no cidadão trabalhador de que o seu bem estar era priorizado. Seria a primeira vez em que o estado se faria tão presente na vida do indivíduo comum, oferecendo suporte e meios para que este se desenvolva socialmente e culturalmente em prol da sociedade - em prol de contribuir para a sociedade e passar a pensar coletivamente -. A atenção exclusiva no que tange a cultura, representava o outro direcionamento do plano do governo - mas que se complementa com o que primeiro - que diz respeito à valorização dos aspectos nacionais como identidade da nação, como forma de combater o esmaecimento da cultura brasileira por conta da excessiva importação de elementos estrangeiros, mencionado anteriormente.

No geral, é possível olhar para esses discursos e compreender como a utilização de uma revista oficial do governo que contava com intelectuais de diversas áreas, de diversos assuntos - tais como a arte e a música -, se justifica. Uma vez que o interesse do estado era de cativar, principalmente, o povo. Passando a ser visto como algo além do que apenas uma instituição de políticas econômicas frias, e sim, como algo acolhedor; completo; interessante; e, sobretudo, brasileiro.

É na seção de música onde Luiz Heitor produz sua coluna. Embora não tenha sido o autor de todas as matérias sobre música - até porque em alguns meses, nem matérias sobre esse tema havia -, seus artigos cobriram 80% desta seção desde março de 1941 até agosto de 1945. Foram 36 artigos no total, onde abordou o tema sob diversas perspectivas, das quais serão tratadas com mais detalhes na próxima parte deste trabalho.

As razões para o desenvolvimento de uma identidade nacional não se limitavam apenas à propagação dos ideais do governo em território nacional. Outra perspectiva de extrema relevância acerca disso é a do intercâmbio internacional cultural. Quando a ideia de utilizar do *soft power* para a propagação de políticas públicas estava sendo posta em vigor após a Primeira Guerra, os países participantes como a França, Alemanha, Estados Unidos, Inglaterra, Polônia, Espanha e Itália já davam a devida importância para a implementação de

políticas culturais, especialmente a França, que foi pioneira nesse assunto, tendo inaugurado esse tipo de ação em 1909, com a criação de diversos setores para coordenar sua ação cultural no exterior, como aponta Soares (2008).

O Brasil começou a colocar em prática ações para participar deste intercâmbio de maneira ativa, deixando de ser apenas um receptáculo de políticas culturais – como foi por quase três décadas – apenas com essa mobilização do governo de Vargas. Dentro desta ideia, diversos intelectuais de diferentes áreas da cultura saíram em viagens para realizar esse intercâmbio com os de outros países, sendo um deles, o musicólogo Luiz Heitor.

2. MÚSICA NA *CULTURA POLÍTICA*: OS TEXTOS DE LUIZ HEITOR

No período Vargas formou-se um consenso de que o folclore representava as raízes do país, com especial foco para o folclore musical, que tornou-se base para formulação de diversas políticas culturais. E na linha de frente das ações referentes ao folclore musical brasileiro, estava o musicólogo, que também foi um dos intelectuais colaboradores da revista. A atividade de Luiz Heitor tanto na perspectiva de valorização cultural em território nacional, quanto no intercâmbio cultural internacional foram notáveis e geraram resultados de extrema importância. Grande parte desta atividade se encontra distribuída nos trinta e seis artigos que redigiu nos cinco números de sua coluna na revista *Cultura Política*.

Nessa coluna, Luiz Heitor faz um delineamento bastante amplo sobre a crítica musical brasileira, contribuindo para a inteligência nacional no âmbito da musicologia com produções que abordaram desde conteúdos técnicos sobre música, até o relato de suas experiências e acontecimentos no que diz respeito a instituições, teatros e orquestras a partir de 1930. Também de suas relações internacionais e os frutos que disso resultaram.

Sua contribuição para a revista foi de 1941 até 1945. No primeiro ano do periódico, o musicólogo dedica os primeiros números de sua coluna à análise de alguns assuntos sob uma perspectiva técnica e social. Os compositores que ganharam alta notoriedade na época, e constituíram as características do que passaria a definir a corrente mais avançada nacionalista brasileira, foi um destes assuntos. Bem como as instituições que surgiram no intuito de alavancar o nível musical do país, que representa o assunto central do primeiro número da coluna.

2.1 COMPOSITORES BRASILEIROS E O DESENVOLVIMENTO DO CENÁRIO MUSICAL NO GOVERNO VARGAS

Em março de 1941, Luiz Heitor fala sobre o surgimento de novas instituições no período do primeiro decênio após 1930, e as transformações que estas trouxeram para o nível da cultura musical brasileira. Instituições como a Associação Brasileira de Música - já mencionada anteriormente -, e o Teatro Municipal, uma das instituições que foram completamente reformuladas, neste período do regime provisório de Vargas, como salienta o musicólogo:

“Em 1930, havia um *prédio* e funcionalismo destinado a assegurar a conservação e uso do mesmo; hoje há um *teatro*, em que mourejam uma orquestra fixa de oitenta figuras consideravelmente aumentada para as séries de concertos sinfônicos, corpo coral, corpo e escola de baile, oficinas de costura, sapataria, adereços, etc. Os cantores brasileiros têm tido suas oportunidades, encarregando-se de “temporadas nacionais”, e participando, com muito brilho, dos elencos selecionados aos quais incumbe defender as tradições operísticas da nossa cidade.”¹⁷

“Outro novo aspecto da vida musical”, prosseguindo Luiz Heitor, em sua crônica, foi o investimento e organização pedagógica destinada à educação musical infantil e canto coral, partindo dos ideais de Villa-Lobos¹⁸. De acordo com Tarasti (2021), em 1930, o compositor regressou ao Brasil, vindo da Europa, para a realização de alguns concertos em São Paulo. Porém, estes concertos viriam a ser cancelados por conta da inconstância política no momento, o que viria a direcionar a sua curiosidade para a situação da educação musical nas escolas paulistas. Essa mudança de foco - da composição e interpretação musical para a educação musical -, eventualmente, o levou à colaboração com o governo, e ao desenvolvimento do projeto de canto orfeônico no Brasil.

Retornando à crônica de Luiz Heitor, o musicólogo salienta que antes do retorno de Villa-Lobos ao Brasil, não se dava atenção à prática de canto coral. Caso fosse necessário a contratação de um coro profissional, se recorria a grupos estrangeiros.

Ao enfatizar a relevância do trabalho de Villa-Lobos, sendo na composição ou na educação musical e canto coral, o musicólogo, no final de sua crônica, abre margem para a discussão da crônica seguinte, onde fala sobre os compositores que viriam a suceder mestres como este, e como tantos outros aos quais também virá a mencionar com mais detalhes.

Nesta matéria, que escreveu em abril de 1941, Luiz Heitor faz uma breve análise de três dos novos compositores que formaram a linha mais avançada de nacionalistas da música brasileira, ao seu ver: Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e Luiz Cosme, dando sequência à discussão proposta sobre o trabalho de elevação do nível musical na década de 1930. De acordo com o musicólogo, esses compositores - embora de personalidades e estilo de composição diferentes -, foram responsáveis por reformar os alicerces da música nacional brasileira, ao dar à ela um novo direcionamento.

¹⁷ “Música P”, Cultura Política, nº1, março/1941, pág. 281

¹⁸ Heitor Villa-Lobos foi um compositor, educador musical e modernista brasileiro. Visto comumente como uma das maiores figuras artísticas da América do Sul, foi um personagem de grande relevância para o modernismo da década de 1930, sendo talvez o compositor que mais se aproximou do ideal modernista musical pensado por Mário de Andrade.

“Os seus arranjos de música popular ressumam a fragrância de nossas melodias confinadas em frascos caros da *fifth avenue*”¹⁹. Luiz Heitor define o gaúcho Radamés Gnattali como um pianista brilhante e de um estilo *yankee*, uma vez que as obras do compositor possuem muita influência e aspectos do jazz norte americano. Essa influência reflete tanto tecnicamente, quanto em relação ao rumo em que pôs a sua música, já que aponta suas composições exclusivamente para as atividades na rádio.

Gnattali era comumente avaliado com boas críticas pelo seu reconhecido talento, manifestado em seus concertos de música erudita nos festivais de música dos quais participou. Porém, Oliveira e Martins (2006), salientam que foi na música popular brasileira, com a qual passou a ter contato quando se mudou para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições na música, onde se estabilizou. Na cidade, a atividade que mais teve relevância para a guinada em sua carreira, foi como pianista, arranjador e compositor para orquestras radiofônicas. Começou trabalhando como pianista e arranjador, por um período, em rádios como Mayrink Veiga, Cajuti e Rádio Transmissora, além das orquestras da gravadora Victor Talking Machine Co - onde colaborou com nomes importantes como Pixinguinha -.

Contudo, sua atuação na Rádio Nacional, fundada em 1936, rendeu seus trabalhos mais consagrados. Foi nesta rádio que seu trabalho transformador no que era entendido por orquestra, passou a ter grande notoriedade, pois estava lá, no ano de 1939, quando criou seu famoso arranjo para a música *Aquarela do Brasil*. Além disso, teve uma de suas obras representando o país na Feira Mundial de Nova Iorque.

Pouco depois, ele iria executar a ideia de adaptar o principal formato orquestral da época, definida pelos padrões norte-americanos, à música brasileira, ao incluir instrumentos considerados típicos da nação. O formato consistia em piano, baixo, bateria e guitarra; e a formação proposta por Gnattali incluía também, o ganzá, o pandeiro, a caixeta, e o acordeon; além de outros instrumentos como cavaquinho, violão, viola caipira, e bandolim, que os músicos da rádio também tocavam. Um novo formato orquestral que inovaria não apenas o grupo da rádio, mas que criou uma nova maneira de se fazer música brasileira.

É importante entender que, apesar do reconhecimento que Gnattali obteve como arranjador na rádio, o trabalho do compositor gaúcho que Luiz Heitor realmente valorizava, era o na música de concerto. Na sua matéria, é possível compreender que o musicólogo, ao mesmo tempo que manifesta seu apreço pela característica particular que a influência do *jazz*

¹⁹ “Música II”, Cultura Política, nº2, abril/1941, pág. 284

estadunidense teve na música de Radamés, defende que isso está longe de ser suficiente para o rotular de *jazzístico*. Sobre isso, Luiz Heitor faz menção a obra *Quarteto* do compositor; uma composição “virginalmente brasileira”²⁰, e prova concreta de sua posição na música legitimamente brasileira.

No outro lado, de certa forma - como sugere Luiz Heitor -, está o compositor Luiz Cosme. O musicólogo se posiciona desta maneira em relação à Cosme, por conta de suas intrínsecas influências da música moderna - em oposição à linha popular que seguiu Gnattali -. Se refere à sua obra como “um refinado jogo de sonoridades, por vezes acerbadas, sem nenhuma complacência pelas doçuras da audição... Estamos em presença de uma arte máscula e impiedosa”²¹.

Luiz Heitor destaca a obscuridade deste compositor em comparação aos outros dois a quem também dedica a matéria, apontando como razão para isto a ineficiência na divulgação de jovens compositores pelas instituições artísticas. Entretanto, Mattos (2005) traz uma interessante discussão em torno do posicionamento de Luiz Cosme enquanto às concepções e métodos de composição musical, influências da música universal e nacional, e o folclorismo - e a confusão gerada pela interpretação de suas opiniões por críticos da época -.

Em um contexto onde, de um lado, os ideais propostos pelo modernismo de Mário de Andrade, onde o que deveria ser valorizado na produção musical era algo exclusivamente nacional; e de outro, os do Grupo Música Viva²², onde o que deveria haver de mais importante na música eram os refinados processos de composição, com o que há de mais novo; Luiz Cosme oscilava no meio.

Apesar de nunca ter sido considerado um membro do grupo criado por Koellreutter, Cosme defendia a ideia de explorar diferentes formas de composição musical, tendo ele mesmo composto obras mergulhadas nas fontes do atonalismo e dodecafonias. E na mesma proporção - ao menos como consideram alguns críticos presentes na discussão proposta por Mattos -, suas composições possuíam elementos da música regional folclórica do cangaço do Rio Grande do Sul, onde nasceu.

²⁰ “Música II”, *Cultura Política*, nº2, abril/1941, pág. 284

²¹ “Música II”, *Cultura Política*, nº2, abril/1941, pág. 285

²² O *Grupo Música Viva* foi criado pelo compositor, músico e professor brasileiro de origem alemã Hans-Joachim Koellreutter. O objetivo desse movimento era de, não apenas difundir a música contemporânea - também conhecida como *música nova* -, mas também, apresentar propostas inéditas na área cultural e renovar o pensamento musical do país. Para os nacionalistas que defendiam os ideais propostos por Mário de Andrade, a música nova era prejudicial à música nacional brasileira.

O discurso de Cosme no que diz respeito à mescla de elementos folclóricos com as técnicas da música universal diferia em alguns aspectos do discurso de Mário de Andrade. O que fez com que outro grupo de críticos discordassem do equilíbrio entre influências folclóricas e modernas presente em suas obras, o caracterizando como anti-folclorista - mesmo o compositor tendo argumentado em diversas ocasiões contra este título.

Não seria improvável que o posicionamento de Luiz Cosme entre esses dois grupos na época, possa ter contribuído para a obscuridade mencionada por Luiz Heitor. O fato de ter simpatizado com os ideais da música moderna em um momento onde ela ainda não havia atingido seu ápice - e quando, também, o nacionalismo era explorado por Vargas -, pode ter tido relevância no ofuscamento do compositor.

É interessante pensar na forma como Luiz Heitor estava envolvido no contexto em que esses dois compositores estavam inseridos, que por consequência o fez desempenhar um papel fundamental para os acontecimentos de suas carreiras. Luiz Heitor fez parte do Grupo Música Viva logo em seu início. Mas não somente, ele foi o anfitrião de Koellreutter quando este chegou no Brasil em 1937, tendo sido responsável por apresentá-lo ao cenário musical, como diz a autora Ricely de Araújo Ramos (2011). Trabalho que o musicólogo fez muito bem, considerando que no ano seguinte, o alemão já estaria realizando turnês no nordeste brasileiro e recebendo elogios de críticos musicais importantes no período.

Já em 1939, Luiz Heitor estaria em contato com Charles Seeger, no processo de ir para os EUA para prestar consultoria à seção de música da União Pan-Americana. Ano este em que Radamés Gnattali, como já dito, havia tido uma obra escolhida para representar o Brasil na Feira de Nova Iorque. Neste período, Luiz Heitor estava construindo uma sólida relação com musicólogos e instituições norte-americanas, e o trabalho que fez para intermediar entre elas e os compositores brasileiros, representa uma das suas atividades mais relevantes.

A escolha em ter deixado o compositor Camargo Guarnieri, que foi o primeiro mencionado na matéria de Luiz Heitor, por último, não foi à toa. A razão se dá pelo motivo de que a relação entre este compositor e o musicólogo ter sido muito mais direta, acabando por gerar um maior impacto na questão da difusão da música brasileira em solo internacional. O que será tratado com mais detalhes em uma seção posterior.

Dito isso, em sua matéria, Luiz Heitor coloca o nome de Guarnieri como um dos maiores compositores brasileiros na década de 1930. Detentor de uma obra rica e volumosa que, na opinião do musicólogo, é a que mais aproveita formas clássicas como a *sonata* e a *sinfonia*, ao mesmo tempo em que assimila muito bem as sonoridades de sua terra natal, a

ponto de caracterizar suas obras como “uma construção fortemente brasileira”. Luiz Heitor destaca esta característica do compositor de unir as culturas musicais nacionais e universais, as distinguindo da forma como Villa-Lobos fez em suas obras. Enquanto o autor das *Bachianas Brasileiras* era conhecido por incorporar elementos folclóricos mais evidentemente em suas composições, Guarnieri fazia de maneira sutil, estabelecendo, desta forma, uma certa originalidade em como fazer esta combinação.

Ao fazer uma breve reflexão em torno desta matéria de Luiz Heitor, acredito que seja possível enxergar o ideal modernista de Mário de Andrade como apenas um dos hemisférios pertencente a uma vasta gama de concepções. Uma paleta que apresenta diferentes possibilidades para as dosagens entre música nacional e universal, tendo do lado oposto, de certa forma, os ideais do grupo de Koellreutter. Enquanto Villa-Lobos estava mais próximo de Mário de Andrade por conta da clareza dos elementos folclóricos, e Luiz Cosme, de Koellreutter - por preferir que as influências apenas afetassem subjetivamente a sua criatividade -, Guarnieri se localiza no centro.

Nesta posição, o compositor ainda atinge o ideal nacionalista, porém sem ignorar tudo o que foi construído pela música tradicional. Para o musicólogo, que caminhou pelos dois extremos, a dosagem está na proporção ideal, como pondera em seu texto:

“Não será essa fusão um ideal para os tempos que correm, vivificando com o verdor da musa popular a decrepitude grandiosa de uma tradição musical que já não encontra caminhos novos para prosseguir; e, por outro lado, conferindo à essa musa louçã, mas maltrapilha, as boas maneiras e as vestes finas da arte do Velho Mundo?”²³

Partindo de uma realidade diferente, e ainda assim, chegando em um ponto onde foi reconhecido como um notório compositor nacionalista dentre esses consagrados nomes tratados até então, se encontra Brasília Itiberê, como assunto da crônica seguinte de Luiz Heitor.

Ele dedica a sua matéria de maio de 1941 a esse compositor paranaense que obteve sua posição na música brasileira, tendo percorrido um caminho distinto; talvez peculiar, quando comparado com os demais compositores da época. O musicólogo fala da personalidade musical do compositor como sendo um “chamado vocacional tardio”²⁴, uma

²³ “Música II”, *Cultura Política*, nº2, abril/1941, pág. 284

²⁴ “Música III”, *Cultura Política*, nº3, maio/1941, pág. 292

vez que, não apenas ele já tinha mais de quarenta anos quando engajou-se profissionalmente na atividade, mas também por ter migrado de área, tendo sido a da engenharia, a primária.

É interessante refletir sobre o ponto feito por Luiz Heitor em torno da importância de Itiberê como compositor, apesar das particularidades da sua trajetória, considerando o padrão da época. O musicólogo chama a atenção para o fato de que, enquanto compositores como os mencionados na matéria anterior se destacavam pela maneira como articulavam o vasto conhecimento em composição que possuíam, adquirido através de uma sólida educação musical, Itiberê sobressaía-se, justamente, por haver muito pouco desta educação musical regular em seu currículo. Ao invés disso, baseava suas composições nas suas vivências e conhecimento generalizado sobre a cultura musical popular brasileira, se apoiando em sua característica autodidata.

De acordo com Luiz Heitor, isso o proporciona uma certa liberdade e originalidade, uma vez que estaria liberto dos moldes construídos pelo academicismo. Ironicamente, não seria digna uma trajetória construída quase que inteiramente nas vivências da vida popular, respirando a boemia, digna de ser elevada a grandes patamares, em um período onde o nacionalismo como reflexo da cultura original brasileira era resgatada?

Nas três crônicas seguintes - de junho a agosto - Luiz Heitor finaliza esta primeira etapa da sua coluna na revista, antes de partir para os EUA. Nessas crônicas, ele fala sobre três compositores da geração anterior, que desempenharam um papel fundamental na música nacional da época: Henrique Oswald, Oscar Lorenzo Fernandez e Francisco Braga.

No texto de junho, o musicólogo utiliza a matéria sobre Henrique Oswald escrita por Renato Almeida para a *Revista da Associação Brasileira de Música*, em 1931, por ocasião da morte do compositor. Refere-se a Oswald como um personagem de extrema importância para a música brasileira, enfatizando características como seu belo intelecto e personalidade serena, além de seus feitos, como as obras musicais carregadas de elementos vindos de sua influência européia e suas características finas, fluídas e peculiares. Obras estas que foram executadas por diversos nomes relevantes, nacional e internacionalmente.

Em julho, Luiz Heitor dedicou sua matéria ao compositor Oscar Lorenzo Fernandez, uma das grandes figuras na música brasileira que teve suas obras notadas mundialmente, e que assumiu a cadeira de harmonia no Instituto Nacional de Música, em 1923, substituindo seu antigo professor, Frederico Nascimento. O musicólogo dá ênfase a sua ópera *Malazarte*, que foi produzida em conjunto com Graça Aranha, a partir de um libreto que o próprio escritor retirou de seu drama. Ele destaca a riqueza na miscigenação de elementos folclóricos,

drama, lirismo e batuque presentes nesta importante obra do compositor, que no período em que a crônica era escrita, estreava no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, caracterizando “um acontecimento de capital importância nos fastos artísticos de nosso país”²⁵.

Finalmente, em agosto de 1941, Luiz Heitor dedicou sua sexta matéria para a revista, ao compositor e professor Francisco Braga. O musicólogo fala das características singulares de suas formas de composição, se propondo a cobrir as principais categorias em que atuou. Nesse sentido, Luiz Heitor salienta seu papel como sinfonista, ao apontar suas principais obras como *Paysagem*, *Cauchemar*, *Marabá* e *Insonia*. Mas que, apesar de sua atividade de maior consistência estar nos poemas sinfônicos, houveram outras formas nas quais o compositor deixou seu nome. Ele destaca seus trabalhos na música de câmara, como *Bendegó* e *O Trio*; na música religiosa, como a *Missa de S. Francisco Xavier* e a *Missa de S. Sebastião*; e no teatro, como as músicas que fez para as peças *Contratador de Diamantes*, de Afonso Arinos, e *Pastoral*, de Coelho Neto. Uma vasta e diversificada obra que compõe a respeitada personalidade musical de Francisco Braga, considerado um mestre mesmo dentre os mais aclamados compositores de sua época.

2.2 PAN AMERICANISMO E PRIMEIRAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

As matérias que vem a seguir tomam um outro direcionamento, uma vez que o cronista se encontra em Washington, nos EUA, prestando consultoria à divisão de música da União Pan-Americana. Mas antes de explorar as observações feitas pelo musicólogo ao pisar em solo norte americano, é de suma importância compreender o contexto por trás desta instituição, e do que levou Luiz Heitor a ter-se vinculado à ela, neste período.

Em 1939, um dos efeitos resultantes da irrupção da segunda guerra mundial, foi o conflito entre os ideais do eixo nazi-fascista e dos aliados democratas. E a forte disputa na propaganda para tentar obter influência sobre outros países do mundo, gerou uma atmosfera repleta de receio. Foi o que aconteceu com os EUA em relação aos demais países americanos, como explica Pedro Aragão (2005). A preocupação em que países como o Brasil, que possuía um número elevado de imigrantes alemães e italianos, e líderes com discursos fascistas, fossem ceder aos ideais do eixo, assolou a potência norte-americana. O que gerou a necessidade de criar ações a fim de evitar que isso acontecesse.

²⁵ “Música V”, Cultura Política, nº5, julho/1941, pág. 314

Uma dessas ações, que pode ter sido a mais relevante, foi a chamada *Política da Boa Vizinhança*. A proposta desta precaução era fazer um intercâmbio cultural entre os Estados Unidos e os países da América Latina, com ênfase no Brasil, uma vez que era visto como o mais tendencioso a sucumbir aos ideais opostos. Através da troca entre intelectuais, artistas e professores, seria construída uma relação de respeito mútuo, mas que, essencialmente, visava difundir os ideais norte americanos nesses países para afastar a ameaça ideológica nazista.

O autor destaca o papel que a música desempenhou para o sucesso deste projeto, uma vez que quando criado a Divisão de Relações Culturais em 1938 - para auxiliar as relações internacionais de instituições privadas estadunidenses, com países latinos -, logo no ano seguinte foi organizada pela divisão, uma conferência sobre esta área artística, exclusivamente, conhecida como *Conference on Inter-American Relations in the Field of Music*.

A ideia seria de desenvolver uma estratégia integradora da música dos povos de toda a América, e oportunizar o intercâmbio entre profissionais do campo musical. Após a conferência, tornou-se indispensável a criação de uma organização que seria responsável por viabilizar e concretizar essas ideias, que incluía também, possibilitar viagens de observação para identificar possíveis profissionais e instituições que poderiam ajudar no plano. Desta forma, surge a Divisão de Música na União Pan-Americana, liderada por importantes figuras da musicologia norte americana, tais como Charles Seeger, Carleton Sprague Smith e Harold Spivacke - diretor da *Library of Congress*.

Smith foi o encarregado de partir nas viagens aos países da América do Sul, em 1940, para coletar as informações necessárias para o projeto estruturado na conferência. E foi nesta viagem, em sua parada no Brasil, que conheceu Luiz Heitor. Assim como Mário de Andrade, ele já estava na lista de nomes, no que diz respeito à musicologia, que Smith considerava para viajar aos EUA e assessorar a Divisão de Música.

Pedro Aragão, em seu trabalho, exibe uma carta escrita por Luiz Heitor para Mário de Andrade, falando sobre o convite direto feito à ele pelo diretor da seção de música da *New York Public Library*, o qual viria a aceitar. Acredito ser relevante ressaltar que Mário de Andrade não apresentava muita simpatia pela ideia por trás da *Política da Boa Vizinhança* e do americanismo, no geral. E além disso, apesar da influência que possuía seu nome na musicologia, ele se limitava ao meio acadêmico e intelectual. Diferente da forma como o nome de Luiz Heitor ressoava, uma vez que este estava muito mais ligado ao governo e às questões políticas do período, já no início da década de 1930. Outra razão que poderia

justificar a escolha de Smith foi que, no período em que esteve no Brasil, foi muito auxiliado por Luiz Heitor com o idioma e com as introduções aos intelectuais brasileiros.

São sob essas condições que Luiz Heitor, como relata na sua sétima matéria da *Cultura Política*, em 1941, se encontra em Washington para o início de seus trabalhos junto à Divisão de Música da União Pan-americana. No texto, o musicólogo dedica suas impressões do primeiro contato com a instituição, para descrever as características do trabalho feito pelos seus profissionais.

Mostra-se impressionado com a organização do arquivamento das partituras musicais e, principalmente, com a forma como são utilizadas. Ao contrário do senso comum que é geralmente utilizado por instituições que trabalham com arquivamento, onde os documentos são engavetados e apenas mantidos, as partituras mantidas pela *Library of Congress* são destinadas ao uso de orquestras, exclusivamente para execução.

A ênfase que o musicólogo dá a particularidade nesse sistema é justificada, também, pelo fato da quantidade de partituras de músicas brasileiras que lá continham. Ele cita obras de compositores já mencionados anteriormente, como Francisco Braga, Henrique Oswald, Francisco Mignone e Oscar Lorenzo Fernandez, que frequentemente eram executadas por orquestras estadunidenses, tendo sempre uma ótima recepção do público. Ele expõe a opinião geral que lá foi formada sobre a música brasileira, destacando características como “a originalidade, a pujança e a segurança de orientação”²⁶, como responsáveis pelo sucesso desta no continente. Confirmando logo em seguida, em uma conversa que teve com William Merger - conselheiro da União Pan-americana -, onde este o parabenizou, o informando que a música brasileira era vista como a música de maior recepção, quando em comparação a música dos outros países da América Latina.

Ao final da crônica, é notável a motivação que cresce em Luiz Heitor a partir dessa nova perspectiva, quando salienta a importância em aprimorar e expandir os meios de divulgação da música brasileira no exterior. O destaque na necessidade em desenvolver estratégias para aproveitar com o máximo de eficácia, a situação à qual a música brasileira se encontrava em um terreno tão repleto de possibilidades quanto o dos EUA. Situação esta que reflete não apenas os resultados das ações integradoras oportunizadas pela *Política da Boa Vizinhança*, mas também a relevância da colaboração do musicólogo com a revista oficial do governo, no que diz respeito à concretização destes objetivos, em mais um de seus textos.

²⁶ “Música VII”, *Cultura Política*, nº7, setembro/1941, pág. 353

Em outubro de 1941, Luiz Heitor comenta sobre a sua experiência acompanhando o trabalho executado pela equipe da *Library of Congress*. Após uma reflexão geral em torno do sistema utilizado para documentar música no Brasil, ele compara à maneira como esta tarefa é realizada na instituição norte-americana.

Naquele período, a forma como o registro de música era feito no Brasil, limitava-se às tradicionais transcrições nas partituras convencionais. E esse método, muitas vezes - principalmente quando é falado de música folclórica -, carrega dois problemas: a dificuldade e a imprecisão. O trabalho era árduo, e dificilmente possibilita a captura de todas as particularidades rítmicas e melódicas presentes nas canções, que precisavam da maior clareza possível para facilitar o estudo posterior.

Em Washington, a forma como trabalhavam evitava esse problema. Naquele período, eles se encontravam atualizados às tecnologias de captação audiovisual, tendo posse de fonógrafos extremamente eficientes e cintas cinematográficas para filmagem. Dessa forma, eram capazes de armazenar com muito mais fidelidade os detalhes presentes na maior parte das manifestações folclóricas que presenciaram.

Na crônica, o musicólogo fala sobre como essa atividade já vinha acontecendo, e em um altíssimo nível, no *Archive of American Folk Music* da *Library of Congress*. Esse *Archive* é uma divisão responsável pela gravação e arquivamento de canções caracterizadas como folclóricas e também, como populares, que continha na época já mais de cinco mil números.

Neste trecho de seu texto, ele dá suas impressões sobre a divisão e descreve em detalhes a aparelhagem utilizada nas viagens de gravação por alguns dos estados de lá, que teve a oportunidade de acompanhar:

“As condições em que o *Archive* realiza as suas gravações são tecnicamente perfeitas, pois a *Library of Congress* possui, hoje, um magnífico laboratório, dotado dos mais perfeitos aparelhos e assistido por competente pessoal técnico, sob a chefia de um engenheiro especializado em registro de som. Os trabalhos no campo, ou nas pequenas cidades são efetuados por meio da aparelhagem instalada num pequeno caminhão adrede construído para esse fim. (...) A aparelhagem consta de dois magníficos gravadores, transformadores, dinamos para dispensar ou prescindir da força elétrica externa, microfones, audíofones e, na parte traseira externa, bobinas com enrolamento de longuíssimos fios para os microfones que trabalham à distância ou para a tomada de corrente.” (AZEVEDO, 1941)²⁷

²⁷ “Música VIII”, *Cultura Política*, nº8, outubro/1941, pág. 321

Luiz Heitor explica que até aquele momento, não havia sido possível a posse desses equipamentos no Brasil, de forma permanente, por conta de seus altos custos. Mesmo com a existência dos frutos da Missão de Pesquisas Folclóricas²⁸ de Mário de Andrade, como prova da competência de um trabalho deste tipo realizado em solo brasileiro - quando os devidos recursos são disponibilizados -.

Porém, esta contextualização em torno do trabalho e recursos do *Archive* sustenta a notícia de que, através de uma parceria realizada com a *Library of Congress*, será possível fazer um empréstimo destes aparelhos para a utilização em uma viagem de coleta de música folclórica em alguns estados brasileiros. Cujas expectativas são de que se equipare ou exceda a qualidade obtida nos resultados da viagem de Mário de Andrade.

Não somente, esta crônica retrata uma das mais importantes relações que Luiz Heitor formou em suas viagens fora do Brasil, sendo a com o etnomusicólogo e folclorista Alan Lomax. A menção que faz a essa importante figura da musicologia norte americana é também para ressaltar o nível esperado para a viagem de coleta de música folclórica no Brasil, uma vez que este viria a participar, contribuindo com o seu extenso conhecimento na área.

Alan Lomax, como descrito na matéria pelo musicólogo, é “um folclorista nato; um desses homens que trazem consigo a chama do mais contagioso entusiasmo e da mais íntima paixão pelas manifestações da vida popular”²⁹. Desde 1937, ele é o diretor do *Archive*, portanto, é o que lidera a maior parte das viagens de coleta, significando que possui todo conhecimento necessário para o manuseio dos equipamentos. De acordo com Aragão (2005), Lomax já havia realizado viagens para coleta de música popular não apenas por todo os Estados Unidos, mas também em outros países, como Itália, Haiti, dentre outros.

Nos quatro meses seguintes - de novembro de 1941 a março de 1942, excluindo janeiro -, apesar de ainda se encontrar em Washington, o musicólogo muda o foco de sua escrita, passando dos assuntos norte americanos a outros temas que mais se relacionam à música brasileira de forma mais abrangente. Esta mudança reflete um acontecimento importante nos EUA, que é a sua entrada como país aliado no conflito contra os países do

²⁸ A Missão de Pesquisas Folclóricas foi idealizada e organizada em 1938 por Mário de Andrade, quando este era então Chefe do Departamento de Cultura de São Paulo. O trabalho consistiu em uma equipe especializada percorrendo as regiões Norte e Nordeste do Brasil, com o objetivo de registrar suas manifestações culturais e folclóricas. O acervo reunido consiste numa grande diversidade de instrumentos musicais, objetos de culto, peças utilitárias, fotos, reproduções de desenhos, gravações musicais e filmes que são hoje mantidos e conservados pelo Centro Cultural São Paulo.

²⁹ “Música VIII”, *Cultura Política*, nº8, outubro/1941, pág. 320

eixo. Acontecimento este que frustra os planos de Lomax e Luiz Heitor em realizar a viagem para coleta de música brasileira para a *Library of Congress*, ocasionando também, uma volta turbulenta do folclorista brasileiro a sua terra natal, em abril de 1942.

Dessa forma, então, Luiz Heitor dedica seu artigo de novembro, intitulado “Música IX”, a seu amigo e colega, Luciano Gallet.

A escrita do musicólogo nesta breve crônica de novembro, assume um caráter de recordação, onde ele destaca as características do diretor do Instituto Nacional de Música e idealizador da Associação Nacional de Música, que faleceu em 1931. Ele se preocupa, além de ressaltar estes feitos pelos quais obteve visibilidade, em lembrar de uma faceta de Gallet que talvez tenha se obscurecido diante de suas realizações de propriedades administrativas, que diz respeito a sua personalidade como compositor.

Em seu texto, ele expõe um comentário feito por um jovem musicista, quando este expressava à Luiz Heitor sua admiração pelo professor, folclorista e compositor brasileiro: “quem é esse Luciano Gallet, cuja obra se apresentava com uma técnica tão diversa da que geralmente se encontra na obra dos compositores brasileiros? Uma técnica tão rica, tão finamente calculada?”³⁰

Ao fim da crônica, Luiz Heitor demonstra o enorme respeito que nutria por Luciano Gallet, se referindo à ele não apenas como principal responsável por alavancar o nível musical do Rio de Janeiro, mas como um contribuidor para a composição musical brasileira e dedicado folclorista, usando-o como referência em diversas ocasiões, mesmo nas próprias matérias da *Cultura Política* em que discorre sobre o assunto.

Seguindo o *break* dos assuntos estadunidenses e destacando nomes da composição brasileira, Luiz Heitor finaliza o primeiro número da edição de 1941 da revista *Cultura Política*, com sua crônica de dezembro. Ainda que conservando esta semelhança, a menção que faz ao assunto principal do texto é de uma natureza distinta. O tema que o cronista aborda, gira em torno dos jesuítas; de como se desenvolveu a música no período de suas missões no Brasil, e do legado aqui, deixado por estes.

No texto, ele fala sobre o reconhecimento pela história no que diz respeito os negros da organização de instrução musical mantida em Santa Cruz³¹, em serem os primeiros representantes do fazer musical no Brasil. Mas que, ainda assim, os padres da Companhia não

³⁰ “Música IX”, *Cultura Política*, nº9, novembro/1941, pág. 442

³¹ A fazenda Santa Cruz foi criada pelos jesuítas no século XVI e passou a ser propriedade da família real portuguesa quando os jesuítas foram expulsos do reino e das colônias. Na fazenda real de Santa Cruz, situada no atual município do Rio de Janeiro, havia uma orquestra de músicos negros, escravos da família real.

teriam conservado nenhum registro musical desses artistas, aos quais Luiz Heitor se refere como “primeiros mestres do Brasil”³², no campo da música.

Seria apenas no fim do século XVII que um talento viria a emergir e que pela primeira vez, haveria registros de suas obras: José Maurício Nunes Garcia, sendo considerado o primeiro compositor brasileiro. De acordo com o musicólogo, as habilidades criativas de José Garcia eram vistas pela corte como uma beleza comparável até mesmo à própria terra do Novo Mundo. Suas obras constituem uma grande herança para o patrimônio cultural brasileiro, presente na Biblioteca Nacional, bem como - salienta Luiz Heitor -, tantas outras “preciosidades” trazidas da Corte portuguesa para cá, e que permaneceram na Biblioteca mesmo após a independência. Caracterizando-a, nas palavras do cronista, “uma instituição talvez sem par”.

Em fevereiro de 1942 - uma vez que não escreveu para a revista em janeiro -, Luiz Heitor fala sobre a forma equivocada que a música brasileira é comumente vista no continente europeu. Em um contexto onde os europeus acreditam que a música brasileira se distancia de suas raízes, falando, no caso, da música indígena, Luiz Heitor reflete em torno do que se dá, de fato, o real caráter de nossa música.

Nesse sentido, ele discorre sobre como a música indígena pouco fez parte da construção da música popular brasileira, e que esta se limitou à própria vivência desses povos em suas aldeias. Essa opinião ele compartilha com Mário de Andrade e Luciano Gallet, que defendem a falta de presença nítida dos índios na nossa música, tendo sido ela já “psicologicamente assimilada” pela cultura popular brasileira, nas palavras de Andrade. Sendo assim, justifica essa ideia errônea dos europeus, com uma generalização que é feita quando se pensa na música da América do Sul. Por conta da música de outros países do nosso continente terem sim, raízes claras na cultura indígena, assume-se que o mesmo acontece com a música brasileira.

Luiz Heitor explica então que é incontestável a influência da música do povo indígena no folclore brasileiro da época, uma vez que a prova se apresenta nas diferenças presentes na música feita pelos caboclos e mulatos do nordeste. Enquanto na primeira é possível observar a essência nos versos e melodias cantadas, na segunda, nota-se a miscigenação suave com o tonalismo trazido pelos portugueses com uma noção mais firme de tempo, que não encontra na música cabocla.

³² “Música X”, Cultura Política, nº10, dezembro/1941, pág. 328

Dessa forma, ele enfatiza que nossa cultura musical popular encontra seus alicerces muito mais na proximidade vívida dos negros no nosso processo civilizatório, e atribui essa idéia generalizada em que a música indígena é a estrutura da música brasileira, sendo a qual deveríamos resgatar, ao sucesso de Villa Lobos na Europa, na década de 1920. Suas composições repletas de elementos melódicos - e até palavras - do povo Tupi, alimentavam essa ideia construída pelos antigos cronistas que vieram em expedições. Porém, na realidade, “qualquer composição artística baseada em temáticas indígenas, soa estranhamente aos ouvidos brasileiros; é tão exótica para nós, quanto para um ouvido distante europeu”³³.

Em uma linha similar a anterior, Luiz Heitor seleciona o tema da crônica de março de 1942. Dando segmento ao assunto da música indígena brasileira, ao falar do livro de Jean de Léry *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*³⁴.

De acordo com o musicólogo, este foi um dos primeiros livros falando sobre o Brasil no século XVI, tendo sua primeira edição lançada em 1578, em La Rochelle. O livro foi muito bem aceito na Europa, rendendo, posteriormente, muitas outras traduções e edições. Porém, o que gerou inquietação no cronista foi em relação aos textos musicais com melodias Tupinambás.

Não eram todas as edições que os continham, e as que tinham, mostram divergências entre uma e outra. Por essa razão, foi iniciada uma pesquisa em torno deste “problema de bibliografia musical” - uma vez que o objetivo inicial era de utilizar essas melodias como referência em um trabalho sobre música primitiva que realizava -, que começou na Biblioteca Nacional, se prolongando até o extenso acervo da *Library of Congress*.

A conclusão em que chegou foi que essas modificações se originaram não nas edições oficiais da obra, mas sim das várias transcrições de viagem a qual a famosa edição de Lery foi sujeita. Ele menciona as transcrições de De Bry, Boemus e Purchas, que se caracterizavam mais como ‘interpretações’ do que edições da obra original, e que modificaram as melodias Tupinambás para melhor adaptar e suavizar essas “rudes e assimétricas cantilenas dos índios do Brasil”³⁵ para os ouvidos europeus.

A crônica de abril de 1942 não somente encerra uma etapa para Luiz Heitor, uma vez que se trata da última que escreve dos EUA, mas encerra a seção neste trabalho que gira em torno das primeiras relações que formou nesse período de seis meses prestando

³³ “Música XI”, *Cultura Política*, nº12, fevereiro/1942, pág. 307

³⁴ A obra foi escrita pelo missionário francês que veio ao Brasil no tempo da França Antártica, estabelecida na região do Rio de Janeiro por Villegagnon e retomada pelos portugueses em 1567. A partir do seu diário de viagem à Baía de Guanabara, Lery publicou em 1578 o texto, apesar da perda dos originais.

³⁵ “Música XII”, *Cultura Política*, nº13, março/1942, pág. 285

consultoria à Divisão de Música da União Pan-Americana. E como ressalta em seu texto, pretende dar um caráter parecido ao que deu na primeira crônica que escreveu quando chegou, em setembro de 1941, fazendo observações sobre as particularidades do país norte americano em relação à música. Porém, com destaque em um personagem que talvez seja o que mais apresente relevância para o objeto principal desta pesquisa - além, obviamente, do próprio folclorista brasileiro -, quando falamos de divulgação da música brasileira no exterior: O musicólogo Charles Seeger.

Estando presente no período de retorno às aulas em Washington, Luiz Heitor reflete sobre a importância que é dada à educação musical nos EUA. Ele expõe que o destaque dado às disciplinas de música, acontece na mesma intensidade que é dado às disciplinas como engenharia, medicina e direito.

Os norte-americanos realmente consomem música. Lá eles vão aos concertos, às óperas, às apresentações de música de câmara e, também, às de música contemporânea. Todos os segmentos musicais são atendidos pelo vasto gosto que o povo norte americano nutre pela música.

Um outro segmento que naquele período estava crescendo cada vez mais, era o da música latino americana. Muito estava sendo ouvido de música mexicana, argentina e chilena, salienta o cronista, mas principalmente estava sendo largamente consumida a música brasileira. Durante os meses em que lá residiu, Luiz Heitor afirma ter ouvido mais de uma vez obras de Lorenzo Oscar Fernandez, Villa Lobos e Hekel Tavares.

E o motivo ao qual o musicólogo atribui esse crescente interesse pela música brasileira, é a Charles Seeger, chefe da Divisão de Música da União Pan-Americana. Na matéria, ele descreve Seeger de uma maneira que é possível visualizar o responsável pela incrível instituição da qual Luiz Heitor fez parte:

“um impecável Harvard-man, com o aristocrático típico da velha universidade que o formara, gostando de boas roupas e hotéis de luxo; mas no fundo uma alma de cowboy do Texas, louco pelo povo e um pouco cético a respeito de toda arte que não vem diretamente do povo”³⁶

Charles Seeger é um dos personagens que serão abordados com mais profundidade no capítulo posterior, por conta de sua extrema relevância no que concerne ao tema da pesquisa. Mas dito isso, os seus esforços com a Divisão de Música somada à sua “vontade em

³⁶ “Música XIII”, Cultura Política, nº14, abril/1942, pág. 257

transformar tudo em ação”, como segue o cronista em sua descrição, se alinham perfeitamente aos ideais originais responsáveis pela criação da União Pan-Americana de difundir a cultura americana em totalidade. Uma vez que a eficiência em que todos os planos se concretizam, no que diz respeito ao intercâmbio musical entre a América do Norte e a América Latina.

2.3 ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA - O BRASIL NO MAPA DA MÚSICA SINFÔNICA

Regressando ao Brasil, Luiz Heitor conduz suas matérias na *Cultura Política* por outra temática. Suas escritas abordam, principalmente, as atividades da vida musical no país relacionadas às orquestras.

Em maio de 1942, ele fala sobre a cultura brasileira em relação às orquestras e a forma como estas comumente eram subsidiadas para que mantivessem o funcionamento, fosse por instituições governamentais ou do setor privado. Luiz Heitor considera no texto que fazia parte do senso comum da sociedade brasileira, que orquestras não fossem capazes de sobreviver de forma independente. Para o autor, essa dependência de apoio financeiro era vista como parasitismo. É curioso, entretanto, esta opinião do musicólogo, uma vez que este voltava de uma temporada nos EUA, onde era comum essas mesmas formas de subsídios de orquestras. Não somente, as orquestras de maior atividade nos anos anteriores, eram organizadas em forma de Sociedade de Concertos Sinfônicos. Dessa forma, orquestras de São Paulo e do Rio de Janeiro, viviam de venda de assinaturas para sócios. A Orquestra Sinfônica Brasileira surgia sem inovar em seus modelos de financiamento, mas era certamente uma novidade em termos do nível de profissionalização de uma orquestra no Brasil. Suas primeiras temporadas passaram a ser o principal objeto de foco do cronista.

No texto, Luiz Heitor assume pela primeira vez - ao menos nessa coluna da revista -, o papel de crítico ao pé da letra. Se posicionou de forma bastante objetiva, lançando duras críticas sobre o que foi de desencontro com suas opiniões, e elogios com o que lhe causou admiração. E a Orquestra foi alvo de ambos.

O que recebeu as críticas positivas foi, primeiramente, o plano de idealização da orquestra, bem como a sua estruturação, e também, o seu idealizador, José Siqueira. Este compositor, que era também professor na Escola Nacional de Música, botou em prática a ideia de formar uma orquestra para fins comerciais, de forma independente. E a grande surpresa - para o próprio cronista -, foi que funcionou: o grupo foi muito bem direcionado por

Siqueira; os músicos se portaram de maneira surpreendente, apresentando um sério senso de compromisso e responsabilidade, mesmo sendo para uma causa que, naquele momento inicial, não gerava lucros.

Enquanto que as críticas mais afiadas recaíram sobre o regente, Eugen Szenkar. O regente húngaro foi contratado pela orquestra de fato, fazendo jus ao nome, elevou a qualidade da instituição, artisticamente. Entretanto, Luiz Heitor argumenta que este não exercia todas as funções cabíveis, se limitando apenas às questões artísticas. Dessa forma, quem realmente foi o responsável pelo sucesso desta, foi seu idealizador José Siqueira.

Um outro problema, que acabou recebendo mais destaque na crítica, foi que o regente não adicionava no repertório obras brasileiras de compositores brasileiros. E embora compreendesse um dos possíveis motivos pela decisão em não se aventurar, focando nos mais habituados pelos ouvidos universais, como Tchaikovsky e Strauss, uma vez que o público brasileiro é novo na vida sinfônica, não vê razão para descartar clássicos já adorados brasileiros, como Carlos Gomes.

A indignação do musicólogo é válida, por conversar com o período atual da música brasileira, tanto no que diz respeito aos interesses políticos do governo Vargas, quanto ao que vinha sendo discutido na seção anterior sobre a ascensão da música brasileira em terras estrangeiras, como os EUA.

Contudo, Luiz Heitor complementa sua perspectiva em torno desse assunto, apresentando uma espécie de justificativa à realidade em que a orquestra se encontra. Nesta crônica de junho, ele foca em como a presença de Szenkar na regência gera controvérsias à situação dela, quando é observada a partir do ponto de vista do nacionalismo.

Para estruturar esse debate, ele cita a opinião de Villa Lobos sobre a questão, a qual afirma a existência de regentes brasileiros melhores que o húngaro, e portanto, não há boa razão para o manter naquela posição. E embora Luiz Heitor, como exposto pela sua crônica anterior, compartilhe desta insatisfação pela ausência do espírito nacionalista nesse cenário, ele desenvolve os pontos válidos que fazem Eugen Szenkar uma boa escolha, ao menos para aquele momento.

A partir de uma segunda citação, desta vez de Andrade Muricy, na qual atribui a essa decisão o termo “nacionalismo curto”, criticando que ao buscar soluções fora do país, é gerado um impedimento na própria evolução, o musicólogo traz um contra argumento. O fato de ser um estrangeiro realizando o trabalho, não é o problema em si. Sempre, em todas as áreas intelectuais, o Brasil usufruiu do conhecimento vindo de fora, de lugares onde a área do conhecimento é explorada a mais tempo e com mais seriedade. Sobre isso, ele menciona a

“dinastia Bevilacqua” no Rio, como um dos exemplos de estrangeiros que se estabeleceram no país e enriqueceram a cultura musical brasileira. Um comentário que vem de experiência própria, uma vez que o cronista desfrutou deste conhecimento musical tendo tido aulas de música com Alfredo Bevilacqua, na sua juventude.

O musicólogo prossegue sugerindo que por conta da inexpressiva vida sinfônica no Brasil, não foram formados regentes que se equiparam a nomes como Carlos Gomes (1836-1896) e Francisco Manuel da Silva (1795-1865). E considerando a competência demonstrada pelo húngaro no seu trabalho com a Orquestra Municipal, é de se entender a escolha deste para assumir a frente do grupo de José Siqueira. Afinal, o caráter fragilizado da formação independente da orquestra, necessitava de uma figura experiente e de “atraente personalidade” como a de Szenkar, para cativar um público ainda imaturo em relação a essa forma de música.

Em julho, Luiz Heitor dedica essa breve crônica à elevação do livro *História da Música Brasileira*, escrito por Renato Almeida, que foi publicado em março desse mesmo ano. Ele aproveita este acontecimento para fazer uma crítica à desorganização que assola a sistematização da música no país, em todas as suas subáreas.

Apesar da existência de grandes nomes na área da composição, musicologia, interpretação, entre outros - e o extenso terreno que compõe a música brasileira -, ainda parece, para muitos, mero “excesso de erudição” a produção de um livro de pouco mais de 200 páginas tratando sobre o assunto. O que reflete a falta de interesse no trabalho de organização da música no país, ainda que, inegavelmente, representa uma área de extrema importância.

O cronista, então, ressalta a relevância da publicação de Renato Almeida para essa questão, se referindo ao livro como um elemento intelectual da música nacional indispensável na estruturação de qualquer biblioteca, independente de sua dimensão.

No próximo número, revista *Cultura Política*, nº18, de agosto de 1942, o texto de Luiz Heitor, à página 350, trata de um grande acontecimento do mês de junho: o concurso organizado pela *Columbia Concerts Corporation*. O objetivo deste concurso é proporcionar ao pianista brasileiro vencedor do concurso, uma viagem paga aos EUA, que inclui uma série de apresentações remuneradas, em diversas cidades incluindo Nova Iorque, acompanhadas de suas melhores orquestras. E o pianista que teve o privilégio de receber esse prêmio, foi Arnaldo Estrela, que caracteriza o foco do cronista nessa matéria.

Em seu texto, o musicólogo ressalta mais uma vez o sucesso que a música brasileira tem nos EUA, e como isso influenciou na escolha do pianista para a obtenção do prêmio. Ele explica como é valorizado para os norte-americanos, a música latina que exala suas principais características; que mostre as qualidades únicas da música sul americana acima da estrutura musical europeia muito atrelada ao estudo da técnica instrumental. Para Luiz Heitor, Arnaldo Estrela teria essas características, que seriam somadas a sua “formação técnica tão acabada”, para cuja lapidação teria colaborado a Escola Nacional de Música, onde se formou pianista.

Este pianista que é, como descrito por Luiz Heitor, de “uma profundidade de pensamento artístico tão nobre e tão séria, e com seu forte aspecto latino”, irá representar o país nos EUA, usufruindo desta relevante oportunidade organizada pela *Columbia Concerts Corporation*.

Em setembro, a crônica trata objetivamente de um acontecimento que, como descrito pelo musicólogo, representa não apenas um marco para uma temporada no ano musical, mas também para a história artística do país. O título do artigo é “Villa Lobos”.

Nela, Luiz Heitor fala sobre os concertos que o compositor realizou na temporada de 1942, no Rio. Acompanhado da Orquestra do Teatro Municipal, considerada a melhor do país por Luiz Heitor, Villa Lobos foi responsável por contribuir com a evolução da música sinfônica no país, aumentando consideravelmente a importância dada pelo público à essa forma.

Luiz Heitor considera que o concerto foi um acontecimento que virou os holofotes para as composições de Villa-Lobos, bem como proporcionou visibilidade ao trabalho da orquestra e intérpretes, que considera excelentes. O cronista destaca a relevância que os eventos organizados pelo compositor têm para a cultura artística do país, pois a natureza de suas composições apresenta variadas faces desenvolvidas.

Já tendo desenvolvido uma espécie de padrão, suas últimas crônicas do ano abordam assuntos que se dissociam do tema que se sustentou durante todo ano. Dessa forma, então, Luiz Heitor dedica os dois últimos textos de 1942 - um em outubro e outro em dezembro, uma vez que não escreve para a coluna de música de novembro - aos hinos brasileiros.

Na crônica de outubro, Luiz Heitor fala sobre o hino de Francisco Manuel da Silva - que foi primeiramente escrito para a coroação de Dom Pedro II -, conhecido como o Hino Nacional do Brasil. No texto, o autor ressalta o fato curioso de a origem do hino ter sido a comemoração da abdicação de D. Pedro I, o “grande e heroico dia de 7 de abril de 1831”.

Mas direciona o assunto do texto para outro foco: um problema na melodia vocal dessa composição.

Portanto, o musicólogo analisa, brevemente, as adaptações e alterações pelas quais a obra de Francisco Manuel teve e passou, dando atenção especial para a feita por Nepomuceno. A revisão feita por este se mostrou necessária, uma vez que pela obra, originalmente, possuir “um caráter mais instrumental”, precisava de uma nova adaptação para que fosse possível a inserção da poesia de Osório Duque Estrada, viabilizando a reprodução vocal do que viria a ser o hino nacional brasileiro.

Na crônica que encerra suas matérias de 1942, Luiz Heitor fala dos hinos patrióticos brasileiros, sendo eles o da Independência, Proclamação da República, e o À bandeira. Ele destaca que esses três hinos têm quase tanta importância, no que se diz respeito às “expressões cívico-musicais da nacionalidade”, quanto ao Hino Nacional. Fala também de onde foram mantidos e documentados, e, assim como fez na sua última crônica sobre o Hino Nacional, questiona alguns dos “mistérios” por trás da composição destes três.

A matéria que inicia o ano de 1943, é também, a que encerra mais uma das seções que compõem sua coluna na *Cultura Política*. Ele dedica o texto de janeiro a um balanço - ou a listagem dos “traços principais que marcaram a fisionomia” das atividades que foram discutidas no decorrer das matérias do ano que passou. Atividades que considerou serem as mais relevantes para a vida musical brasileira no ano de 1942.

2.4 FOLCLORE MUSICAL E VIAGENS DE COLETA - A PARCERIA COM A *LIBRARY OF CONGRESS*

Após a matéria inicial, Luiz Heitor volta a escrever para a revista apenas no mês de agosto. Estes intervalos entre as suas crônicas, a partir deste momento, serão muito mais frequentes. As ausências são decorrentes da dedicação às novas atividades que passam a ocupar a atenção do musicólogo: as viagens de coleta de música folclórica no Brasil, oportunizada pela parceria feita entre a *Archive of Folk Music* da *Library of Congress* e a Escola Nacional de Música.

Nesta crônica de agosto, Luiz Heitor fala sobre a importância em arquivar a música folclórica brasileira para preservação e também, para o estudo dos futuros pesquisadores, e o papel que a Escola vai desempenhar em relação a isso.

Na medida em que as regiões se urbanizam e a rádio propaga, com força ilimitada, a música popular urbana, as tradições musicais expressadas por povos de locais mais afastados correm o risco de serem transformadas ou então, de desaparecer.

Por essa razão, como já dito anteriormente, o valor atribuído por Luiz Heitor às pesquisas folclóricas somado a paixão de Alan Lomax pelo trabalho de campo no arquivamento da música do povo, resultou na possibilidade de continuar um trabalho já iniciado por Mário de Andrade em 1936, com a qualidade entregue pelos equipamentos utilizados nos EUA.

Em seu texto, ele relata que as viagens já iniciaram, tendo ocorrido a primeira em junho de 1942, para Goiás, e a segunda em janeiro e fevereiro de 1943, ao Ceará, resultando em mais de 75 discos gravados. Para questão de organização, essas duas viagens serão separadas em subseções. Desse modo, será primeiro discutida a viagem para Goiás, seguindo a ordem proposta pelo cronista, na sua coluna. Ela passa a ser detalhada a partir do mês seguinte, até janeiro de 1944. Enquanto a segunda, para o Ceará, será explorada de maio de 1944 até janeiro de 1945, contando com poucos desvios desse assunto entre as crônicas da segunda viagem.

2.4.1 GOIÁS

Intitulado "*A moda de viola no Brasil Central*", o artigo de setembro de 1943 da coluna de música, produzido por Luiz Heitor para a revista *Cultura Política*, fala sobre a primeira viagem para coleta de música folclórica organizada pelo musicólogo.

Mais extensa que o habitual, esta crônica carrega ricos detalhes dos nove dias em que ficou em Goiânia, presenciando as manifestações folclóricas locais. A capital, que estava em clima de festividades por ter sido recém inaugurada pelo próprio Getúlio Vargas, proporcionou um momento oportuno para o folclorista no que diz respeito ao acesso a vários cantadores que refinaram as informações colhidas por ele, com reflexões e explicações precisas.

O musicólogo se preocupa em destrinchar e categorizar a sua experiência com as *modas de viola*, em prol do entendimento completo dessa prática. Desta forma, ele explica a origem deste nome que foi dado à essa forma musical, que é basicamente, portuguesa: *moda* é sinônimo de cantiga, e a *viola* é um instrumento arcaico vindo, também, do país ibérico. Posteriormente, ele se dedica a discorrer sobre aspectos técnicos dessa manifestação,

ressaltando características como o formato desses grupos, além das características sonoras e musicais.

Quanto ao formato, ele expõe o costume de contar com dois cantadores, um realizando a primeira voz e o outro, o acompanhamento. Mas que existem grupos com mais componentes, realizando arranjos vocais mais complexos. Sobre os vocais, diferente de como acontecem os cantos populares, as linhas melódicas desses cantadores tem um caráter “diafônico”, ou seja, cantam simultaneamente. Outro detalhe relevante é sobre o timbre e a projeção, que apresentam um certo “afrouxamento”, fazendo com que as notas não estejam exatamente no sistema temperado. Esta particularidade não está relacionada à incapacidade de afinação, explica Luiz Heitor, sendo na verdade, uma técnica executada propositadamente, por ser uma qualidade dessas modas.

As *modas de viola* se diferenciam em alguns aspectos deste outro estilo captado por Luiz Heitor, que na região chamam de *Recortado*, assunto da crônica de outubro. Enquanto o primeiro estilo se apresenta de forma “chorosa”, como descreve o cronista, tanto pelo caráter trágico dos poemas, quanto pelo dinamismo lento; de ritmo solto, onde as melodias vocais não se encontram completamente alinhadas com as levadas da viola, além de não se enquadrarem no nosso conceito de compasso; o *recortado* é quase que o oposto.

Esse segundo estilo é, de acordo com o musicólogo, muito mais vívido e alegre; “jovial”. Ocorre sempre de acordo com o tempo: as melodias ordenadas com a movimentação da viola, e também, atendendo a um ritmo regular, podendo, inclusive, ser caracterizado como binário. Esta diferença faz com que o estilo seja qualificado como dançante, sendo conhecido como uma dança, além de um canto, em toda região de Goiás.

Ao final desta crônica, ele faz menção à *catira* de forma comparativa ao *recortado*, se referindo ao segundo como a forma final do primeiro. A *catira* foi o último estilo que Luiz Heitor presenciou em Goiás e que dedicou a mais uma matéria.

No texto, ele primeiro expõe a outra nomenclatura que, dependendo da região, a *catira* é referida, sendo, no caso, *cateretê*. Este gênero tem origem indígena, explica o musicólogo, e que, de acordo com Couto de Magalhães, é a única dança verdadeiramente brasileira. Então, ele faz uma distinção entre o estilo que registrou em Goiás, e os *Cateretês* relatados em duas formas diferentes por Luciano Gallet no Rio de Janeiro, e por Oneyda Alvarenga, em Minas Gerais. Para, posteriormente, esclarecer a relação de similaridades entre a *catira* e o *recortado*.

A crônica que encerra as matérias de 1943, e também, os assuntos referentes a sua viagem para o Brasil Central, Luiz Heitor dedica às violas utilizadas no estado de Goiás,

descrevendo sua anatomia e relatando o estudo feito acerca dos diversos e variados tipos de afinação que para elas são utilizadas. No texto, ele aponta suas peculiaridades e para quais estilos e razões cada uma destas eram designadas.

2.4.2 CEARÁ

Nas duas primeiras crônicas desta subseção, Luiz Heitor faz uma espécie de introdução aos assuntos relacionados à coleta de música folclórica deste estado, junto a uma categorização dos estilos já vistos até então.

Em maio de 1944, Luiz Heitor fala sobre a decisão em fazer a coleta de música folclórica no Ceará, dentre todos os outros estados do nordeste, além da expectativa acerca desta viagem. O primeiro impulso veio da resposta que teve de Mário de Andrade, sobre as regiões que este explorou na Missão de Pesquisas Folclóricas, a fim de priorizar regiões não visitadas com esse intuito. Andrade o recomendou, então, Piauí e Ceará, tendo o segundo sido escolhido, e mantendo Piauí como uma “segunda opção”, caso a viagem precisasse ser estendida.

A outra razão que levou sua pesquisa ao Ceará, se dá por conta da escassa documentação existente sobre a música desta região, apesar de ser notavelmente um berço artístico quando falamos de outras áreas.

Em junho, o musicólogo a partir de seu estudo acerca do folclore musical, e da referência do trabalho de Joaquim Ribeiro, faz uma divisão e mapeamento das atividades musicais predominantes em cada região do país, ligando ao estado do Ceará, as duas áreas distintas da Cantoria e do Coco. São estas as áreas musicais a que ele dedica, finalmente, seus primeiros detalhes em torno da sua coleta no estado cearense, na matéria de agosto.

Nesta crônica, Luiz Heitor fala especificamente das duas áreas musicais predominantes no Ceará: a Cantoria do sertão e o Coco do litoral, dando ênfase para a segunda. Faz observações acerca de sua estrutura melódica particular, e descreve as diferenças em relação a outra área, no que diz respeito ao caráter musical de cada uma, por conta dessas diferentes regiões do estado em que se estabeleceram.

Já em setembro, Luiz Heitor fala sobre os diferentes tipos de *autos* que presenciou no Ceará, de originalidade ibérica, africana, indígena e a de “representação da nossa vida sertaneja” da sociedade nacional. Ele se dedica, nesta crônica, a descrever a forma como cada um destes *autos* são reproduzidos em suas danças, bem como o contexto de cada uma delas.

Em outubro, ele volta as suas reflexões em torno da *cantoria*, e intitula a crônica de *Instrumentos de música do cantador nordestino*. Eler fala sobre os instrumentos característicos presentes na *Cantoria* sertaneja cearense, como o acordeon, a rabeca, o instrumento de sopro *pife*, e a viola, dando a esta última destaque especial por ser o instrumento, de fato, insubstituível nessa área musical.

Na última crônica de 1944, o musicólogo fala sobre as danças sertanejas que foram documentadas no Ceará, tendo sido caracterizadas e descritas exclusivamente a partir da música. Descrições estas que possuem, também, caráter investigativo acerca da época em que adentraram o país e foram influentes no desenvolvimento das danças típicas brasileiras.

E na matéria que abre o ano de 1945, o ano que encerra a circulação da revista *Cultura Política*, o cronista fala sobre os registros da música de origem negra no Ceará, que, apesar de não ser um estado de “influência negra”, tem em sua capital, Fortaleza, considerável número de manifestações desse folclore, como o Congo, as Toadas de Xangô, e o Maracatu; sendo este último tratado mais detalhadamente.

2.5 TRÊS ÚLTIMAS CRÔNICAS EM 1945

As três últimas matérias de Luiz Heitor para a coluna possuem caráter de encerramento. No artigo “Música e Catequese” (*Cultura Política*, nº49, fevereiro de 1945, p.142), o autor fala sobre a chegada da Companhia de Jesus no continente americano. Considera que a partir do objetivo dos padres jesuítas em catequizar o povo nativo, atraindo-os com “música e harmonia”, o resultado foi o desenvolvimento de uma cultura musical. O texto menciona a tradição da educação musical que se consolidou firmemente entre os indígenas, e comenta sobre os primeiros autos surgidos na região do atual Nordeste.

A próxima crônica, saída em *Cultura Política* nº50, de março, abril e maio de 1945, é dedicada a seu amigo Mário de Andrade, por ocasião de sua morte, ocorrida em fevereiro. No texto, Luiz Heitor ressalta o legado deixado para os futuros estudiosos e compositores por quem considera uma “importantíssima figura da musicologia brasileira”. O autor dá ênfase, dentre os diversos assuntos aos quais o escritor havia dedicado suas publicações, suas produções acerca da musicologia e folclore musical brasileiro.

E por último, Luiz Heitor fala sobre o surgimento dos primeiros teatros e casas de ópera no Brasil colonial, enfatizando as importantes obras desse gênero, produzidas pelo brasileiro Antônio José da Silva, que constituíram grande parte do repertório de espetáculos dessas casas.

3 LUIZ HEITOR E AS REPRESENTAÇÕES DO BRASIL NA UNESCO

Sem dúvida, é completamente justificável o caráter revolucionário atrelado ao trabalho de Luiz Heitor em coletar música folclórica no Brasil. Este não apenas representou uma evolução nos estudos de música, por utilizar de meios tão avançados quanto os recursos modernos de captação audiovisual da época, mas proporcionou ao Centro de Pesquisas Folclóricas materiais de alta qualidade para análise. Como consequência, isso viria a se tornar a razão para a segunda etapa do progresso que os estudos em música folclórica faria no Brasil, tendo sido a primeira etapa, a sua inserção como disciplina em uma universidade.

Porém, apesar da representatividade e inovação, essa ideia de preservação da música folclórica, e do folclore em si, iniciou o processo de materialização muito antes, até mesmo dos trabalhos de Alan Lomax e Charles Seeger - embora esses dois tenham contribuído muito com o desenvolvimento dos métodos, e pela extensa cobertura em regiões americanas e europeias que viria a compor a *Library of Congress*, sendo o maior acervo dessa categoria -.

Neste capítulo iniciamos procurando entender a importância do folclore para os intelectuais do período pós segunda guerra mundial, e como a ideia de pesquisar o folclore se tornou chave para a carreira de Luiz Heitor. A partir do interesse pelo folclore, acompanhamos a forma como Luiz Heitor construiu as relações com intelectuais norte-americanos com os quais trabalhou em parceria, principalmente Alan Lomax e Charles Seeger. Seguimos procurando entender como Luiz Heitor atraiu interesse para ser convidado a um cargo na UNESCO, em Paris, e o papel que exerceu nesta instituição, principalmente colaborando para o conceito de patrimônio imaterial. No fim do capítulo analisamos a relação de Luiz Heitor com o compositor Camargo Guarnieri, procurando compreender como podemos notar ali o exercício de uma diplomacia cultural, interessada em fortalecer o papel dos compositores brasileiros fora do país.

3.1 ASPECTOS CONTEXTUAIS SOBRE FOLCLORE

Em 1972, o folclorista norte americano, Richard Dorson³⁷, publicou um livro intitulado *Folklore and Folklife: An Introduction*, no qual, contando com a colaboração de diversos pesquisadores, é construída uma discussão sobre os variados aspectos dessa área, desde sua criação. Embora haja relatos, como apresentado por Vilhena (1995), de certas tradições na Europa em colher material popular no século XV, como ditados populares para serem usados como exercícios retóricos, há um consenso sobre o responsável pela criação desta área de estudo, e quando aconteceu. Dorson salienta em seu trabalho como o século XIX sendo o período em que folclore se tornou, de fato, uma área de estudo. Especificamente em 22 de agosto de 1846, quando o antiquário britânico William John Thoms enviou para uma revista intelectual da época a palavra “folk-lore”, sugerindo que esta substituísse a frase “antiguidades populares”, que era a utilizada quando se referiam as coisas do povo do campo. (DORSON, 1972).

Na pesquisa de Vilhena (1995), é possível compreender que o próprio Thoms reconhecia as práticas de coleta antecedentes ao seu termo inovador. Poucos anos antes, em 1812, os irmãos Grimm já possuíam um dedicado sistema de estudo para as tradições populares germânicas, em consonância com o romantismo, corrente de pensamento que se desenvolvia na época. Porém, seria apenas após a fundação da *Folklore Society* em 1878 pelo antiquário, que ocorreriam os primeiros passos realmente organizados para a institucionalização dos estudos das culturas populares.

O autor destaca que em suas primeiras etapas, as coletas de Thoms se limitavam à poesia oral, como versos e lendas que eram transmitidas oralmente pelos camponeses analfabetos. e aos poucos foram se expandindo para abarcar outros aspectos do campo de estudo, como dança, crenças e música. Essa expansão seria a responsável pelos primeiros questionamentos em torno da palavra central deste tema, “povo”, que conseqüentemente provocaram reflexões relevantes. Vilhena explica que daí surgiu o ponto de vista folclórico em torno do termo, que o relacionaria aos camponeses que viviam afastados do centro urbano e, desta forma, com mais chances de preservar os “costumes primitivos”, já que eram mais suscetíveis de evitar o contato com o estrangeiro. Ponto de vista este, que dissocia os termos

³⁷ Richard Dorson foi um folclorista norte americano, professor e diretor do Instituto de Folclore da Universidade de Indiana de 1957 até 1981. Foi extremamente ativo nas questões folclóricas no meio acadêmico, tendo tido sob sua autoria séries de publicações como *American Folklore* (1959) e *Folktales of the World* (1975). Foi também editor da revista *Journal of Folklore Research*, de 1957 a 1962, e diretor da *American Folklore Society* de 1966 a 1968.

“popular” de “povo” e folclore, sendo o primeiro relacionado à elite e a massa urbana, como já discutido nos capítulos anteriores.

Na transição dos séculos XIX e XX, outros interesses em relação a esse “povo puro” pairavam sobre os folcloristas, e que iria levar a área a uma nova etapa no que diz respeito a um ponto de vista funcional. Neste período, os estudiosos do folclore não apenas pesquisavam por curiosidade, esclarece o autor, mas também porque eles viam nela uma forma de escapar dos moldes acadêmicos, bem como dos padrões impostos pela importação cultural, e assim serem capazes de desenvolver estilos inéditos para seus próprios trabalhos. O autor ressalta que isso aconteceu com uma atividade mais elevada em países destituídos de independência no que diz respeito à cultura, como no leste europeu, no mediterrâneo, e também, no Brasil.

Até este momento, a maior parte do material colhido e estudado por folcloristas estava relacionada à área literária. Mesmo na Europa, no que diz respeito à música folclórica, foi algo que se desenvolveu de forma mais demorada. Um dos colaboradores do livro *Folklore and Folklife*, George List³⁸, que contribuiu com textos e reflexões sobre *folk music*, a pesquisa de campo e arquivamento do material dessa categoria, discorre sobre o assunto.

O pesquisador explica que já no século XIII, melodias folclóricas islandesas e polonesas eram preservadas em notação em manuscritos, assim como melodias germânicas no século XV, e arranjos eram feitos por Beethoven e Haydn para melodias folclóricas escocesas, no século XVIII. Porém, o interesse em *folk music* nesta época possuía um caráter mais estético, e seria apenas no final do século XIX que o interesse nesta categoria se intensificaria, por conta da crescente nos movimentos nacionalistas. A ideia de compositores observarem mais atentamente a música folclórica de seus países, no intuito de desenvolver uma linguagem musical de perfil nacional, conseqüentemente elevou consideravelmente a prática de coleta. Ainda que isso não signifique a oficialização do campo de estudo como ciência, gerou uma série de questionamentos que certamente o impulsionou para este caminho.

List salienta que na tentativa de alcançar um objetivo estético através da utilização de música folclórica, compositores faziam modificações nas melodias quando estas apresentavam peculiaridades na sua estrutura intervalar, uma vez que consideravam apenas a justificativa de que poderia se tratar de simples erros feitos pelos cantadores sem instrução

³⁸ George List foi professor de folclore e etnomusicologia na Universidade de Indiana de 1954 a 1976, bem como, durante este período, também foi diretor do *Archives of Traditional Music*.

regular. Posteriormente, na medida em que o ponto de vista científico tomava conta do estudo do folclore, estudiosos passaram a fazer esforço para registrar essas características nas melodias exatamente da forma que recebiam, cogitando que os “erros” percebidos, na verdade, podiam apenas se tratar de traços não similares ao estilo tradicional da música européia ao qual estavam familiarizados.

Acredito ser pertinente abrir um parêntese aqui para fazer um paralelo com uma situação relatada por Luiz Heitor em uma de suas matérias para a revista *Cultura Política*. Em seu artigo de setembro de 1943, o musicólogo fala sobre as características das modas de viola que presenciou em sua viagem de coleta de música folclórica em Goiás. Na matéria, ele enfatiza uma peculiaridade melódica vocal dos cantadores da região, que chama de “afrouxamento”, que se assemelha a exposta por George List em seu texto, quando fala das relações intervalares incomuns com as presentes nas artes musicais dos séculos XVIII e XIX.

Mesmo que em épocas diferentes, as situações são parecidas, uma vez que o trabalho feito por Luiz Heitor é de natureza inicial no Brasil, da mesma forma como os folcloristas europeus mencionados por List também se encontravam em solo desconhecido em relação à área, ainda em processo de aprendizagem. Mas é curioso como a questão se desdobrou de maneira diferente para cada uma das situações. Nesse sentido, penso ser possível atribuir duas razões para isso.

A primeira, é o fato de que Luiz Heitor estava em posse do fonógrafo, que oferece não apenas uma precisão muito maior para o estudo dos materiais, mas também, possibilidades para testes comparativos - como foi o que utilizou para confirmar a natureza do “afrouxamento” vocal dos cantadores goianos, como já foi explicado no capítulo anterior. E a segunda diz respeito ao olhar do musicólogo para a questão. Afinal, as viagens de coleta no Brasil não foram conduzidas por um compositor curioso pela música do povo, em busca de novas sonoridades para inovar suas composições enquadradas em um sistema musical tradicional. Foi conduzida por um intelectual extremamente capacitado e experiente no que diz respeito ao estudo da música, atento aos detalhes performáticos e aberto às singularidades que podem contrastar na escuta de ouvintes com opiniões menos flexíveis sobre estilo musical.

3.2 IMPACTO INTER-AMERICANO: SEEGER E LOMAX

Ao seguir com suas observações em torno do desenvolvimento dos métodos de coleta de música folclórica, George List comenta sobre o enorme avanço que essa prática teve com o surgimento do fonógrafo de cilindro. Embora este tópico já tenha sido discutido anteriormente quando foi feita a análise da matéria de Luiz Heitor em que detalha os procedimentos de suas viagens, é válido considerar algumas pontuações feitas pelo pesquisador.

List explica que este equipamento foi criado em 1877, e em 1890, estariam sendo disponibilizados no mercado em seu formato leve e portátil, tendo sido utilizado em campo pela primeira vez em 1892, pelo acadêmico húngaro, Béla Vikár, antecessor de Béla Bartók e Zoltan Kodaly na coleta de música folclórica. Deste momento em diante, de forma geral, o pesquisador dedica suas reflexões a aspectos técnicos e descritivos sobre os processos. Porém, no decorrer dos assuntos, ele faz algumas menções relevantes para essa pesquisa.

Após concluir a discussão em torno das diferentes formas exploradas e utilizadas por folcloristas para fazer a classificação melódica de música folclórica, fazendo um paralelo com os processos de identificação da origem dessas melodias tradicionais, o pesquisador destaca a performance como outro aspecto relevante referente a esta característica musical. Ele argumenta que haviam poucos estudos tratando da relação entre melodia e performance, até o momento, dando ênfase aos realizados pelo folclorista Alan Lomax, se referindo a este como um “extremamente ativo” coletor de música folclórica.

Alan Lomax foi um folclorista norte americano, sendo um dos principais nomes da etnomusicologia no continente, salienta Aragão (2005). Nascido no Texas, em 1915, já possuía contato com o trabalho com a música folclórica por conta de seu pai, John Lomax, que foi um famoso coletor de música folclórica e popular, tendo sido até mesmo uma importante influência para Charles Seeger, no que diz respeito ao interesse por música folclórica, como diz a autora Ann Pescatello (1992).

Conforme Drach (2011), Alan Lomax, que ingressou na Universidade do Texas em 1930, se formou em 1936. Porém, desde 1933, já trabalhava com seu pai coletando música folclórica, tendo neste mesmo ano, gravado centenas de canções para o *Archive of Folk Songs* da *Library of Congress*, e no ano seguinte, publicou um artigo sobre a viagem em que fez essas gravações. Em 1937, foi nomeado diretor do *Archive*, onde trabalhou juntamente com Seeger por alguns anos. Ao longo do intervalo entre o ano que assumiu a frente do *Archive* até 1942, salienta Felipe Barros, “Lomax estruturou um moderno laboratório de gravação e

comandou expedições de coleta por todo o país, utilizando um caminhão especialmente equipado para realizar gravações” (2013, p. 86). Neste período, o folclorista também decidiu levar em frente uma proposta pensada por seu pai, John, enquanto este ainda trabalhava na instituição em 1933, que permitia o empréstimo dos equipamentos de gravação para pesquisadores norte-americanos. Proposta esta que beneficiaria, posteriormente, Luiz Heitor, ao selar a parceria com a *Library* na sua estadia em Washington, no ano de 1941.

O trabalho de Lomax foi proeminente a ponto de atingir outras esferas, como a rádio. Em 1936, gravou cantores como Jelly Roll Morton, Woody Guthrie e Lead Belly, para a *Library of Congress*, e alguns anos depois, produziu o *American Folk Songs Wellspring of Music*, uma série de programas radiofônicos para a *Columbia Broadcasting System*. Mesmo durante a participação dos EUA na Segunda Guerra, Lomax prestou seus serviços a alguns setores de informação da nação, produzindo programas radiofônicos onde destacava aspectos da vida de personalidades estadunidenses (DRACH, 2011).

A relação entre Lomax e Luiz Heitor teve seu ponto alto na cooperação para realizar as viagens de coleta nos estados brasileiros, entre 1942 e 1943. E apesar de que as atividades dos dois folcloristas não tenham se cruzado depois, como acontece com Luiz Heitor e Seeger - que será relatada a seguir -, o impacto que esta breve relação representou pode ser vista com importância similar.

Além do trabalho de campo dos dois em si; dos processos e aspectos técnicos da coleta, uma questão pensada por Luiz Heitor, ainda nos EUA definindo os detalhes iniciais da viagem com Lomax ao Brasil, gerou desdobramentos relevantes que iriam impactar o Centro de Pesquisas Folclóricas, como explica Aragão (2005). O autor, ao expor uma correspondência entre Luiz Heitor e Mário de Andrade onde o primeiro fala sobre alguns pontos combinados por ele e Lomax para o trabalho a ser realizado no Brasil, relata que havia uma preocupação em torno da qualidade demandada pelo musicólogo norte americano em relação ao pessoal que viria a auxiliar na comunicação em solo brasileiro. Na carta, Luiz Heitor explica à Andrade a dificuldade em escolher um ajudante, pois este deveria ter um bom entendimento de folclore e ser culto para lidar com Lomax, mas ao mesmo tempo, deveria ter a sensibilidade e o jeito para falar com o “povo”, temendo que só tivesse opções que atendessem apenas ao primeiro requisito, ou ao segundo.

Através dos relatos do próprio musicólogo nos números da *Cultura Política*, é possível concluir que o musicólogo carioca Eurico Nogueira França acompanhou Luiz Heitor nas viagens, tendo sido de grande ajuda, como expressa Luiz Heitor em sua matéria de setembro de 1943 sobre suas experiências em Goiás. Porém, essa reflexão sobre este

problema que o estudo do folclore musical apresentava; o contraponto entre a ciência e a vivência com o povo, fez com que Luiz Heitor repensasse a maneira que iria conduzir as aulas no seu Centro de Pesquisa, posteriormente, preferindo por adotar métodos práticos, bem como partir de perspectivas mais empíricas sobre o assunto, a fim de chegar em uma abordagem que atingisse o meio termo.

Mesmo que já enfatizado este período como o principal momento - e talvez, único -, em que o trabalho de Luiz Heitor e Alan Lomax se entrelaçaram, é plausível pensar na possibilidade de ter ocorrido novamente anos depois, na Europa. De acordo com Drach (2011), em 1950, Lomax foi forçado a se retirar para a Inglaterra, uma vez que entrou para a 'lista negra' do *macartismo*, onde ficou por oito anos. Neste intervalo, Lomax fez um longo trabalho de gravação de música folclórica no país inglês e também, na Espanha e Itália, que acabou por gerar diversos volumes que seriam editados pela *Columbia World Library*. E em 1956, escreve um artigo para o *Journal of International Folk Music Council* da Suíça, sobre alguns aspectos de análise etnomusicológica. Como será esclarecido nessa mesma sessão e nas próximas, essas instituições estavam vinculadas ao Conselho Internacional de Música, no qual Luiz Heitor atuava como secretário, e tinha como uma de suas funções, justamente, facilitar a colaboração entre instituições relacionadas à música e ao folclore.

Retornando ao texto de List, ao falar sobre as diversas formas desenvolvidas para trabalhar com transcrição de música folclórica após a sua coleta, o pesquisador descreve um meio eletrônico denominado *melograph*. É baseado no sistema de *cents*, que se trata da divisão em cem partes de um semitom. Este aparelho exibe um gráfico com as fundamentais de uma melodia, que, como destaca List, detém uma riqueza tão grande de detalhes, que demanda de quem está transcrevendo um certo nível de interpretação no momento da análise, pois apenas assim os dados serão úteis. Quem desenvolveu este método analítico de melodias para transcrição de música folclórica, foi o musicólogo norte americano Charles Seeger.

De acordo com Drach (2011), Seeger nasceu em 1886, na cidade do México, onde passou parte de sua infância e onde também, começou a desenvolver seu interesse pela música, especificamente, por composição e regência. O primeiro ponto alto da sua educação formal em música aconteceu em Harvard, onde graduou em 1908, e logo em seguida, iria para a cidade de Colônia, na Alemanha, para se especializar. Sobre o período em que passou no continente europeu, a autora Ann Pescatello (1992), destaca que Seeger preferia o estilo composicional da música francesa - a qual considerava estar a frente dos outros estilos

musicais contemporâneos -. Porém, pela Alemanha ser o pólo central da regência na época, optou por seguir seus estudos nesta.

O ano de 1910 foi importante para Seeger, segue a autora. Até 1911, ele teve a oportunidade de reger a orquestra do Teatro da Ópera da cidade, porém, foi na mesma época em que percebeu que provavelmente não se tornaria um regente profissional, por conta de algumas condições auditivas - além da grande frustração por não possuir ouvido absoluto -. Essa reflexão o levou a se dedicar exclusivamente à composição, o aproximando ainda mais da França e sua música. Seeger foi muito influenciado pelos compositores franceses da escola impressionista, mas ainda mais por Satie e a novidade que representava sua música no período. O musicólogo acreditava que o estilo composicional norte americano deveria adotar mais do experimentalismo que vivenciou na Europa e se distanciar do modalismo de Wagner que predominava no Ocidente.

No seu retorno aos Estados Unidos, em 1912, o diretor do Departamento de Música da Universidade da Califórnia o contatou, sob a recomendação de um professor de Harvard, para oferecer um cargo de professor de música no departamento, o qual Seeger aceitou. Apesar dos planos iniciais que tinha para perseguir a carreira na composição musical quando voltou da Europa, Seeger, recém casado, levou em consideração a estabilidade que uma carreira acadêmica poderia lhe proporcionar. Logo no início ele percebeu que não existia, de fato, um departamento de música na universidade, uma vez que sua vaga estava vinculada ao Departamento de Agricultura, relata Pescatello (1992). Desta forma, Seeger se comprometeu a trabalhar na criação de um real departamento de música para a instituição.

Em 1913, passou a experimentar novas estruturas de aulas ao inserir história da música no currículo. Não haviam muitas universidades norte-americanas que davam atenção a esta disciplina, e as que davam, a tratavam de um ponto de vista bastante linear, evolucionista e tradicional. Por este motivo, Seeger, que levava muito em consideração temas sociais, e questionava perspectivas reducionistas, como as que veem a música Ocidental da época como uma evolução da música primitiva e também, da música folclórica, desenvolveu um curso de quatro anos de história da música sob pontos de vista mais científicos. O que, posteriormente, caracterizaria a base de sua proposta para os novos componentes de um departamento de música, que viria a se tornar o alicerce dos estudos em torno da musicologia nos Estados Unidos.

De acordo com Drach, Seeger permaneceu na Universidade até 1919, quando se viu obrigado a se afastar da instituição por conta de conflitos de opinião política em torno da participação da nação norte-americana na guerra. Após isso, ele retorna a Nova Iorque e

passa a lecionar na *Institute of Musical Art* e, posteriormente, de 1931 a 1935, na *New School for Social Research*, onde ministrou o primeiro curso de etnomusicologia do continente.

O último ano deste período foi marcado pela grande depressão do sistema econômico estadunidense, o que gerou a necessidade do governo de Roosevelt criar estratégias para reverter ou amenizar a situação. Uma dessas estratégias foi o *New Deal*, que constituía uma série de programas para a recuperação da economia, que gerou oportunidades de emprego para diferentes áreas e classes, desde operários sem qualificação formal, até acadêmicos e intelectuais altamente qualificados. Pescatello explica que Seeger recebeu um convite da *Resettlement Administration*, uma das agências da *New Deal* que tinha como objetivo principal, a realocação de famílias prejudicadas das zonas urbanas e rurais em comunidades estruturadas pelo governo.

Seeger iria participar do programa de música, que tinha como objetivo principal a facilitação da integração social destas famílias, considerando o sofrimento consequente da remoção delas de suas casas, para novas comunidades. E o modo pensado para realizar este plano, seria na utilização de músicas folclóricas conhecidas pelas famílias. Desta maneira, o musicólogo norte americano aceita o convite - que é muito conveniente para ele naquele período -, atuando como conselheiro técnico do programa de música, na divisão de habilidades especiais da agência, em novembro de 1935.

Em 1936, Seeger já estaria desenvolvendo programas de música rural, e organizando festivais de música folclórica, relata a autora, tendo sempre como base a ideia que era encorajada pelo programa de música de dar prioridade a coleta de música folclórica dessas comunidades; músicas que as crianças já conheciam e sabiam cantar, bem como as conhecidas pelos mais velhos, ao invés de tentar introduzir produções artísticas pelas quais eles não se interessavam. Após este período, em 1939, foi quando se realizou a *Conference on Inter-American Relations in the Field of Music*, já mencionada no capítulo anterior, e que levaria o musicólogo norte americano à chefia da recém criada Divisão de Música da União Pan-Americana.

Embora seja este o ponto onde a ligação entre Charles Seeger e Luiz Heitor se inicia, quando o musicólogo brasileiro vai prestar consultoria para a Divisão de Música, é válido ressaltar que essa relação continuou viva em outras instituições nas quais os seus trabalhos se encontram. Um artigo sobre o Conselho Internacional de Música - que será tratado na próxima seção -, escrito para o *Music Educators Journal*³⁹, em 1949, expõe o quadro de

³⁹ Esta revista, que ficou em circulação de 1914 até 2020, contribui com artigos práticos e acadêmicos sobre métodos de ensino, filosofias e técnicas; aborda questões atuais sobre educação musical e traz discussões acerca

membros responsáveis pelos ambiciosos trabalhos que se esperam deste grupo. A composição mostra - dentre nomes como os do escritor chinês Lin Yutang e do escritor mexicano e diretor geral da UNESCO na época, Jaime Torres Bodet -, Luiz Heitor como especialista em música, e Charles Seeger, como chefe da Divisão de Música da União Pan-Americana.

É dentro deste contexto em que se situa mais uma menção de List, referida anteriormente. Ao falar sobre a carência de símbolos no sistema de notação musical no Oeste Europeu, para representar as sutilezas do ritmo e afinação presentes em músicas folclóricas. List argumenta que seria de extrema utilidade para os folcloristas, símbolos que traduzissem com eficácia as diversas minúcias no momento da transcrição, posterior à coleta - tendo sido ela feita com o auxílio de um gravador ou não -. Sobre isso, ele comenta sobre um grupo de especialistas em música folclórica realizando conferências na UNESCO, em 1949 e 1950, na tentativa de codificar métodos de transcrição. Os debates resultaram na publicação de um guia intitulado *Notation de la Musique Folklorique*⁴⁰, contendo sugestões de métodos que, de acordo com o pesquisador, embora útil, não teve uma aceitação geral. Aparentemente, por conta da discrepância nos gêneros musicais que cada integrante tinha interesse, houve dificuldade em chegar em um acordo.

Ainda que não tenha sido possível obter esta publicação para estudo, é clara a participação do musicólogo na publicação do guia. Em um artigo escrito pelo próprio, em 1961, para a *Folklore and Folk Music Archivist*⁴¹, Luiz Heitor fala sobre as formas utilizadas pela UNESCO no final da década de 1940, para alcançar resultados satisfatórios no que diz respeito a utilização do folclore, com foco em música, nos objetivos da instituição e na valorização da área como ciência. De modo geral, o musicólogo descreve de forma muito eficaz as atividades em suas diferentes categorias, como as cooperações com outras instituições e as relacionadas às publicações e gravações. Porém, no que diz respeito à menção feita por List ao grupo de especialistas em música folclórica realizando conferências na UNESCO, Luiz Heitor aborda na seção direcionada às reuniões que ocorreram com suporte financeiro da instituição:

de produtos e serviços que possam interessar a educadores musicais. A publicação pertence ao *The National Association for Music Education*, fundada em 1907. É a maior associação norte-americana dedicada ao avanço dos estudos em torno da educação musical e de oportunidades de crescimento profissional para seus integrantes.

⁴⁰ O guia, publicado em 1952, se encontra armazenado no *Archives Internationales de Musique Populaire* de Geneva.

⁴¹ A *Folklore and Folk Music Archivist* foi um periódico da Universidade de Indiana que ficou ativo de 1958 a 1968. A publicação tinha foco em questões relacionadas a arquivamento e buscava destacar o trabalho realizado por acadêmicos da área de etnografia, tendo sido uma importante ferramenta de comunicação para arquivistas e acadêmicos interessados na prática.

“Dois encontros de especialistas, reunidos com o objetivo de delinear regras para notação de música folclórica, ocorreram em Geneve, de 4 a 9 de julho de 1949, e em Paris, de 12 a 15 de dezembro de 1950. Esses encontros foram organizados pela *International Archives of Folk Music*, com o patrocínio do Conselho Internacional de Música e assistência financeira da UNESCO. As recomendações dos especialistas foram publicadas em 1952, pelo Conselho Internacional de Música.” (AZEVEDO, 1961, p. 3, tradução minha)

Luiz Heitor atuava neste período como secretário do Conselho Internacional de Música - instituição da qual foi responsável pela criação -. Nesta função, era ele o encarregado de organizar e viabilizar propostas, para concretizar os objetivos da instituição.

Este ponto em questão abre portas para uma série de discussões em torno da relação do musicólogo com as instituições mencionadas, mas que por sua vez, necessitam da devida contextualização para que seja possível compreender o desenrolar dos fatos. Por isso, a seção seguinte será dedicada aos pontos relevantes que dizem respeito à UNESCO.

3.3 - UNESCO - PATRIMÔNIO IMATERIAL E DIPLOMACIA CULTURAL

De acordo com Lamas (1985), em 1947, Luiz Heitor estava em Lisboa, por ter sido convocado junto a Renato Almeida e Câmara Cascudo para organizar os trabalhos preliminares de um Congresso Luso-Brasileiro de Folclore, quando é chamado pela UNESCO para participar de uma reunião na sua Sede em Paris. A instituição considerava a área de musicologia uma disciplina integradora das ciências humanas, por isso, o intuito era de que o musicólogo contribuísse com o objetivo de delinear o programa de Filosofia e Ciências Humanas da organização.

Ao destrinchar a sigla, o nome *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* representa uma instituição de âmbito internacional, cuja finalidade é estabelecer a paz e concórdia entre todas as nações. É a instituição que sucedeu o antigo Instituto Internacional de Colaboração Intelectual, organismo criado em 1922 pelo governo francês com a função de servir de órgão consultivo da comissão da Liga das Nações.

Neste momento, é importante que sejam esclarecidos os principais motivos e objetivos que baseiam a fundação destes órgãos, principalmente, para compreender a relação destes com a diplomacia cultural, e como, neste contexto, se posicionava Luiz Heitor.

No período entre guerras ficou bastante clara a influência dos fatores culturais nas relações internacionais, expressada, sobretudo, por conta da ideia de instrumentalização da cultura na elaboração de políticas exteriores dos países europeus após a primeira guerra mundial. Suppo e Lessa (2007, p.223-250) definem “fatores culturais” como “a cultura propriamente dita, a ideologia, as mentalidades coletivas, a opinião pública, a personalidade dos responsáveis políticos e a estrutura de suas percepções“. De forma complementar, os autores ressaltam que as ideologias - como parte desses fatores culturais -, ao encarnadas os poderes militar e econômico, tornam-se politicamente eficazes para uma nação. Dessa maneira, enfatizam o grande poder de influência que a cultura pode ter sobre a política externa de um país - o que pode ser algo positivo, ou não.

Sobre isso, não é errôneo dizer que o emprego de ideais nacionais que mostram um excessivo interesse próprio, foi uma das razões pela eclosão da grande guerra. Boel (2020) deixa isso claro ao explicar que no fim da primeira guerra mundial, houve uma preocupação envolvendo as potências em evitar que os ideais nacionalistas egoístas que foram responsáveis por desencadear esse conflito, se repetissem. Partindo dessa preocupação e também, como forma de superar os eventos ocorridos, foi criada em 1919, a Liga das Nações. Ideia essa que iria solidificar ainda mais o papel da cultura nas relações internacionais.

Segundo Resende (2013), a proposta da criação desta organização veio do presidente norte-americano Woodrow Wilson, para tentar aliviar as condições rigorosas de desarmamento impostas no Tratado de Versalhes pela França em relação à Alemanha. O interesse francês em impor um desarmamento alemão era para evitar novas agressões militares partindo daquele país, após a derrota na guerra. A preocupação francesa era tanta que chegaram a propor o desmembramento do país derrotado. Então, essa associação internacional proposta por Wilson, tinha como intuito principal o balanceamento de poder em relação às potências mundiais.

No primeiro momento, segue Resende, a tentativa foi falha por conta da contradição entre o equilíbrio proposto pela associação, e o desarmamento unilateral sugerido pela França que estava registrado no Tratado. Porém, foi a partir das reflexões feitas em cima dessa questão que surgiu o termo “desarmamento moral”, que viria a ser a ideia principal para o desenvolvimento de uma cooperação intelectual internacional.

Em 1922, foi criada a Comissão Internacional de Cooperação Intelectual proposta pelo próprio governo Francês. Essa comissão, criada como órgão consultivo do Conselho da Liga das Nações, chegou a ser composta por dezoito membros de diversos países - na maioria, europeus, exceto pelos Estados Unidos e a Índia Inglesa - representantes de

diferentes áreas de conhecimento. Este órgão seria responsável por dirigir os trabalhos relacionados à idéia de cooperação intelectual, além de controlar todas as suas atividades. Então, a partir deste momento, anualmente organizavam conferências na sede da Liga, em Genebra, para tratar de assuntos pertinentes quanto à relação dessa união.

No que diz respeito à ligação desta instituição com o Brasil, Juçara Leite (2011) argumenta que, por conta da sua participação na Primeira Guerra Mundial, o Brasil esteve presente na conferência da Liga das Nações, em 1919 - que aconteceu em Paris. O país estava lutando por uma posição permanente na Liga, argumentando a favor da inserção de países que não representavam o grupo das maiores potências na organização. Por conta do desempenho dos diplomatas brasileiros na conferência - com destaque a Epiácio Pessoa pelo seu importante papel na decisão -, em 1921 foi concedido ao país a posição como membro temporário. Porém, o país não cessou as tentativas de conseguir uma posição permanente. A justificativa utilizada para sua admissão que, de acordo com Alexandra de Mello e Silva (1998), baseava-se:

“no prestígio internacional de que o país já desfrutava, produto de atributos nacionais (dimensões continentais e demográficas, peso dentro da América do Sul); de uma já consolidada tradição diplomática (pacifismo, defesa da igualdade soberana das nações, respeito ao Direito Internacional) e mesmo do fato de ter sido a única nação latino-americana a participar militarmente da I Guerra Mundial. Desse ponto de vista, a candidatura brasileira se apresentava como “natural”, tendo em vista a posição única ocupada pelo país na América do Sul e suas fortes ligações com os EUA e Europa, que lhe conferiam uma posição de prestígio dentro da Liga” (AM Silva, 1998)

Apesar dos esforços, o Brasil se manteve como membro não-permanente até 1926, quando foi oficialmente desligado da Liga. Mas esse acontecimento não cortou todos os laços do país com a organização, como diz Souza (2011). O país se manteve ativo em outros órgãos relacionados a Liga através do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, que foi inaugurado neste mesmo ano como braço executivo da Comissão Internacional de Cooperação Intelectual, salienta Leite (2011). Aparentemente, havia uma necessidade da nação brasileira em garantir o prestígio moral, com intuito de permanecer no cenário político europeu e se manter nessa determinada posição, tanto em relação aos europeus e norte-americanos, quanto aos vizinhos da América Latina, por quem o país nutria o interesse em se posicionar como líder, no que diz respeito à diplomacia cultural.

Sobre o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, este foi pensado em 1924, explica Resende (2013), mas seria inaugurado apenas em 1926. Tinha como proposta, conferir à Comissão Internacional de Cooperação Intelectual mais eficiência na execução das atividades, e maior probabilidade de sucesso na ideia de cooperação intelectual. A razão para o Instituto oportunizar esta possibilidade seria por conta dos recursos próprios e autonomia que este dispunha, além de contar com a colaboração financeira do governo francês.

Como já sugerido anteriormente, tendo em mente as razões para a criação da própria Liga das Nações, o intuito das atividades propostas pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, era de construir um senso real de solidariedade entre as nações. Dessa maneira, Resende expõe os principais temas que o programa iria abordar:

- a) Estudo científico das relações internacionais; b) Colaboração internacional das universidades e dos estabelecimentos de ensino; c) Divulgação de obras literárias; d) Cooperação entre bibliotecas e arquivos; e) Colaboração intelectual no campo das ciências humanas; f) Colaboração científica no campo das ciências exatas e naturais (...)
- Além disso, o IICI realizava conferências de especialistas e publicava o Boletim das Relações Científicas Internacionais (RESENDE, 2013).

Apesar das práticas sistematizadas e, inclusive, algumas ações envolvendo autores da literatura brasileira como a tradução para francês de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, no seu artigo para o *The Indian Journal of Political Science*, Khanna (1952), salienta que o Instituto não foi capaz de registrar nenhum sucesso notável no que diz respeito a cooperação intelectual. As razões para isto seriam duas: a falta de suporte financeiro disponível, e o fato de que o instituto não possuía organização suficiente para arquitetar projetos de maneira concreta, tendo o trabalho limitado à contemplação de discussões generalizadas sobre questões intelectuais.

Seria apenas em 1942, durante a Segunda Guerra, que os representantes de governos europeus que estavam refugiados em Londres começaram a desenvolver uma ideia sobre cooperação intelectual, a partir das discussões em torno da reconstrução dos setores culturais e educacionais, quando os conflitos cessassem. Desta forma, projetos visando a reabilitação destes aspectos que estavam extremamente prejudicados em diversos pontos do continente, engrenaram. De acordo com a autora, esses debates geraram o reconhecimento de que uma organização internacional era necessária não somente para a reconstrução da vida intelectual destes países, mas também para ser o lugar onde pensadores das diversas áreas do conhecimento, de diversos lugares do mundo, iriam se encontrar para trocar ideias e difundir

conhecimento. Então, em outubro de 1945, na *San Francisco Conference of Nations*, seria criada a Organização das Nações Unidas - ONU, definida por seu documento principal, a Carta das Nações Unidas⁴². No mês seguinte, na Conferência de Londres, seria criada a UNESCO⁴³, o órgão da ONU para Educação, Ciência e Cultura seria definido os parâmetros que iriam constituir a instituição denominada UNESCO.

É de considerável importância, neste momento, compreender que o convite feito para o musicólogo em 1947 mencionado anteriormente, não seria totalmente inusitado. Aragão (2005) explica que a conferência responsável pela criação da UNESCO determinou que os países membros deveriam instalar comissões em cada um, para servir como canais de comunicação entre a nação e a instituição. Por isso, em 1946, seria criado o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), que seria dirigido por Renato Almeida, chefe do Serviço de Informações do Ministério das Relações Exteriores da época. Logo após assumir a nova posição, Almeida viria a convidar Luiz Heitor, figura tão ligada ao folclore quanto ele mesmo, para o cargo de segundo secretário do instituto.

São sob estas condições, e das salientadas por Lamas (1985) em que muito importava para a Organização a posição ocupada pelo musicólogo como professor de Folclore na Universidade do Brasil, em que Luiz Heitor é chamado por Vanett Lawler, chefe da Seção de Arte e Letras do período, para assumir o posto na secretaria da UNESCO na capital francesa.

Vale lembrar que em 1947, segue a autora, o continente europeu se encontrava no início do processo de recuperação por conta da guerra, estando a instituição ainda em um clima de instabilidade. E no que diz respeito à música, pouca coisa havia sido feita. Nada além de um vago projeto de discografia internacional e um inquérito sobre a vida musical em vários países, representando poucos pontos de orientação para o musicólogo seguir na estruturação de seu trabalho, demandando, basicamente, uma tarefa feita a partir do zero.

Luiz Heitor, então, parte destas premissas para iniciar seu trabalho junto a secretaria da Organização, apresentando na Conferência Geral da UNESCO, que aconteceu no México, no mesmo ano, o projeto para a criação do Instituto Internacional de Música. Em um artigo escrito para a revista *Notes*⁴⁴, em 1949, o musicólogo fala sobre algumas das atividades no campo da música nas quais a UNESCO estava investida, e que estavam sendo discutidas naquele momento e no ano seguinte, em 1948. No texto, ele faz algumas menções relevantes,

⁴² <https://www.un.org/en/about-us/history-of-the-un/san-francisco-conference>

⁴³ <https://www.unesco.org/en/brief>

⁴⁴ A revista *Notes* pertence à *Music Library Association*, e contém diversos artigos sobre arquivamento de música, bibliografias, mídia, e história da música.

como o próprio projeto discográfico - se referindo a ele como *World Catalog of Recorded Music* -, ao Instituto Internacional de Música e a uma das primeiras e mais significativas ações do instituto, que foi a criação do Conselho Internacional de Música.

Sobre o *World Catalog of Recorded Music*, o musicólogo destaca que se trata de um projeto excelente, porém, ambicioso. Um catálogo de música gravada do mundo todo, com todos os tipos de música, e de todas as épocas, excederia o orçamento disponibilizado pela Organização para os assuntos musicais tratados pelo Instituto de Luiz Heitor. Para que fosse possível a concretização de tal tarefa, limitações deveriam ser impostas. Desta forma, a solução encontrada pelo Comitê formado para lidar com a questão, foi dividir o catálogo em três partes, cada uma com sua própria metodologia. A divisão consistiu em: música ocidental “séria”, música clássica oriental, e música folclórica. Em 1949, seria feita a publicação destas coleções sob o nome *Archives of Recorded Music*.

Esse trabalho foi um dos inúmeros realizados com o suporte do musicólogo na função de secretário do Instituto Internacional de Música, e como membro do Conselho Internacional de Música. Ainda no artigo da *Notes*, Luiz Heitor fala sobre como foi formado este grupo a partir da necessidade de criar uma organização internacional de música, assim como já havia sido feito pela UNESCO, em relação ao teatro. A ideia era possibilitar uma ligação entre a UNESCO e outras instituições - nacionais e internacionais - relacionadas à música.

Foram, então, contatadas pela secretaria, quatro instituições: a *International Society for Contemporary Music*, a *International Society for Musical Research*, a *International Federation of Musical Youth*, e o *International Folk Music Council*, para participar de um comitê no intuito de analisar as medidas práticas necessárias para estabelecer o grupo. Dessa reunião, ficou conhecido como Conselho Internacional de Música, cujo objetivos foram detalhados pelo musicólogo em seu artigo:

1. Fortalecer a cooperação entre organizações musicais, nacionais e internacionais;
2. Encorajar a fundação de novas organizações internacionais do campo musical em lugares em que não existem;
3. Encorajar a fundação de associações de organizações musicais em todos os países, visando a formação de comitês nacionais;
4. Promover, coordenar e encorajar congressos de organizações musicais, festivais, competições e encontros de especialistas, tanto em âmbito nacional quanto internacional;
5. Facilitar a disseminação de trabalhos musicais, distribuição de instrumentos

musicais e o intercâmbio de grupos e indivíduos;

6. Analisar qualquer proposta submetida que tenha relação com qualquer atividade de domínio musical;

7. Estudar o estado econômico e social dos músicos;

8. Encorajar a inclusão de todas as formas de educação musical e promover intercâmbio das diversas metodologias de instrução na área da música. (AZEVEDO, 1949, p. 3, tradução minha)

No artigo já mencionado anteriormente, onde o musicólogo aborda algumas das atividades da UNESCO relacionadas ao folclore, é possível entender a dimensão das ações concluídas pela secretária da Organização em conjunto das demais instituições as quais estão vinculadas a ela a partir da criação deste Conselho. Além da seção já mencionada, onde Luiz Heitor fala das conferências de especialistas patrocinadas pela UNESCO, onde eram reunidos no intuito de solucionar problemas de diversos segmentos relacionados ao folclore, o musicólogo informa sobre alguns acontecimentos no que tange à cooperação com instituições, publicações e gravações.

Em relação às instituições, ele menciona a relação de trabalho que a Organização mantém com a *International Commission on Folk Arts and Folklore*, sendo uma das primeiras instituições dedicadas ao tema, fundada em 1928, em Praga, pelo antigo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual. E também, com a *International Folk Music Council*.

No campo das publicações, ele dispõe de mais detalhes sobre a coleção de quatro volumes da *Archives of Recorded Music*, como as instituições que contribuíram com gravações para o projeto. Faz menção ao *Phonothèque Nationale* e o *Musée de l'Homme* da França, o *Institut für Musikforschung* da Alemanha.

E nos trabalhos de gravações, Luiz Heitor menciona a *World Collection of Recorded Music*, publicado pelo *International Archive of Folk Music*, no Museu de Etnografia de Geneva, com o patrocínio do Conselho Internacional de Música e suporte financeiro da UNESCO. A enorme coleção teve como editor geral, o etnomusicólogo Constantin Brailoiu, que foi também o idealizador da *International Archive of Folk Music*, fundada em 1943. A coleção, que conta com oito álbuns de cinco discos cada, foi possível por conta da colaboração de diversas instituições nacionais, como bibliotecas, museus, universidades, conservatórios, serviços televisivos, centros de pesquisa, instituições etnográficas e diversas outras que lidam com arquivamento de música folclórica.

Propõe-se, na próxima seção, se aproximar das conclusões da pesquisa e trazer alguns aspectos dos esforços realizados pela secretaria da Organização e o Conselho Internacional de Música em relação à difusão do trabalho de compositores musicais. Mais especificamente, tentar compreender as formas que Luiz Heitor utilizou para realizar esse trabalho com compositores brasileiros, explorando as principais oportunidades que o musicólogo utilizou para isto, sendo elas na Europa ou nos EUA.

3.4 - EMBAIXADOR DA MÚSICA BRASILEIRA: A COLABORAÇÃO COM COMPOSITORES E INTELLECTUAIS BRASILEIROS - O CASO GUARNIERI

A difusão da música brasileira foi, desde o início das atividades de Luiz Heitor como musicólogo, sua principal preocupação. Ele acreditava que a música brasileira e seus compositores não recebiam o merecido valor por conta de uma certa cultura de desinteresse que assolava o país, causada tanto pela falta de educação musical no Brasil, quanto pela falta de instituições empenhadas em divulgar, eficientemente, esta música.

Acredito ser possível olhar para seus esforços frente a esta questão, como tendo atingido duas esferas não tão distintas, mas que, certamente, funcionaram de forma complementar, na medida em que avançava em sua carreira, sendo um, no âmbito musical e intelectual, e o outro, no campo político.

Desde seu trabalho na Associação Brasileira de Música com Luciano Gallet, um dos objetivos de Luiz Heitor era contribuir para o conhecimento e valorização de compositores atuantes na época, o que fazia através da Revista da Associação. Depois, ao assumir o cargo de bibliotecário no Instituto Nacional de Música, passou a exercer sua influência a partir de cargos públicos, ampliando sua atuação quando passou a ocupar a cadeira de Folclore na Universidade do Brasil. Esse cargo seria de importância estratégica, num momento em que o cenário político favorecia o entendimento do folclore como base identitária nacional. Como vimos em seções anteriores, essa ligação de Luiz Heitor com folclore foi estratégica também para permitir sua atuação no cenário internacional - primeiro na União Pan-Americana e depois na UNESCO.

Como foi possível observar no capítulo onde sua atividade na *Revista Cultura Política* é discutida, Luiz Heitor estava sempre pronto para ajudar quando o assunto era divulgação da música brasileira. Em diversas ocasiões foi possível perceber a influência do musicólogo em situações onde algum compositor brasileiro tem a oportunidade de ir para fora do país e promover sua música.

Exemplos como o de Radamés Gnattali, com sua obra disponibilizada na Feira de Nova Iorque, em um período onde o musicólogo já estava em contato com intelectuais e instituições norte-americanas. É possível também observar essa faceta do musicólogo através de alguns testemunhos organizados por Dulce Lamas em sua edição comemorativa dos 80 anos de Luiz Heitor.

Almeida Prado, que foi um compositor, pianista e professor universitário, atribui ao musicólogo o caráter de “influência como orientador estético de uma plêiade de compositores”, o conferindo como uma figura importante quando se trata da formação de um pensamento brasileiro autêntico. Além de destacar o auxílio em um nível mais próximo, que Luiz Heitor e sua esposa sempre se dispuseram a prestar aos artistas brasileiros que iam a Paris, se referindo a ele como “um farol onde encontrar calor humano na selva fria e densa de Paris” (PRADO, testemunho 1985, p. 63).

De forma complementar a natureza do comentário feito por Almeida Prado, Cláudio Santoro destaca a amizade que nutriu com o musicólogo por 40 anos, enfatizando que, mesmo após ele ter se mudado para Paris, nunca deixou de contatá-lo e a outros no Brasil, procurando sempre ajudar os jovens compositores que iam para a capital francesa. Santoro, que foi compositor e maestro, fundador do Departamento de Música da Universidade de Brasília, passou um período na Europa, em 1948, onde estudou música com Nadia Boulanger e participou do Segundo Congresso Mundial dos Compositores Progressistas, se referia a Luiz Heitor como “o primeiro embaixador da música brasileira em Paris” (SANTORO, testemunho 1985, p. 64).

José Maria Neves, que foi musicólogo, violinista e regente, presta suas homenagens a Luiz Heitor, que foi também, seu orientador no curso de mestrado e doutorado, ambos em Musicologia, que realizou na Universidade de Paris, entre 1971 e 1976. Neste período, Luiz Heitor atuava como professor na instituição. Neves se refere ao musicólogo, de modo geral, como “animador de ações culturais” (NEVES, testemunho 1985, p. 70), atribuindo a este termo toda a atividade musical organizada por ele nas instituições que teve contato, tanto nacionais quanto internacionais.

Marlos Nobre, sucessor de Luiz Heitor no Conselho Internacional de Música da UNESCO, em 1981 e 1982, além de ter sido um compositor e regente com carreira internacional relevante, reforça a opinião de que se tratou de uma figura querida, ilustre e calorosa para ele e muitos outros a quem o musicólogo prestou auxílio. Este encerra sua homenagem expressando o quão importante foi Luiz Heitor para cultura nacional e universal,

enfaticamente sua cordialidade, afeto e inteligência, e o categorizando como “um dos exemplos de homem mais elevado brasileiro” (NOBRE, testemunho 1985, p. 71).

No capítulo anterior, quando discutida a crônica que Luiz Heitor escreveu para a *Revista Cultura Política* em abril de 1941, onde destaca os três nomes da composição musical que, na sua opinião, representavam a frente mais avançada dos compositores da época, pouco foi falado sobre um deles naquele momento, Camargo Guarnieri. A razão se deu pelo motivo desse compositor ter tido uma relação profissional mais ativa com o musicólogo, uma vez que Luiz Heitor o considerava o mais promissor daquele período.

Retomando suas palavras, para melhor contextualizar, Guarnieri era o compositor que mais se encaixava no modelo modernista pensado por Mário de Andrade. De acordo com Luiz Heitor, nas obras do compositor a combinação entre os elementos da música brasileira e da música universal possuíam a dose certa, resultando em sonoridades originais com um forte caráter brasileiro.

Não seria inesperado que, além das opiniões do musicólogo sobre as obras do compositor a partir do ponto de vista analítico e musicológico - somadas ao próprio gosto -, Luiz Heitor percebesse o valor que este tipo de repertório tinha para o período nacionalista de Vargas, o que aumentaria o número de motivos pela ênfase dada ao compositor.

Então, antes de identificar as ações em conjunto em relação a difusão da música brasileira entre essas duas figuras, pode ser apropriado compreender um pouco da trajetória deste compositor até o ponto onde sua relação com o musicólogo começa a gerar frutos. Em seu livro *150 anos de Música no Brasil: 1800-1950*, de 1956, Luiz Heitor dedica um capítulo ao compositor: ter a trajetória detalhada em tantas páginas era oportunidade somente para aqueles considerados os grandes nomes da música brasileira.

Vindo de uma família ítalo-paulista, Mozart Camargo Guarnieri nasceu em 1907, na cidade de Tietê, em São Paulo. Logo cedo iniciou aulas de música com um professor de sua cidade, que embora tenha sido uma curta relação, revelou o talento do jovem para as artes musicais, pois nesse período ele viria a compor sua primeira obra, uma valsa intitulada *Coração de Artista* (AZEVEDO, 1953, p. 332).

Em 1924, se muda com a família para a cidade de São Paulo, onde passa a ter aulas de piano com Ernani Braga e, posteriormente, com Sá Pereira. Na área da composição, fica sob as asas do regente italiano, Lamberti Baldi. Segundo Luiz Heitor, no ano de 1928, Guarnieri já havia produzido mais algumas composições, como a *Dança Brasileira* e a *Canção Sertaneja*. Obras que ele confia para utilizar como portfólio de piano e exibir para Mário de

Andrade, a quem, por um colega, havia sido introduzido. Naquele período, Andrade era bastante respeitado por sua alta posição no movimento modernista, além do status que detinha no circuito literário.

O musicólogo modernista percebe no compositor paulista características valiosas, como uma sensibilidade musical e técnica bem acabada, mas que precisaria de seu auxílio por conta de ser “esteticamente inexperiente e culturalmente virgem”⁴⁵. Andrade e Guarnieri viriam a se aproximar quando seu então professor de composição, Lamberti Baldi, fosse para Montevidéu. Semanalmente, Guarnieri jantava na casa do musicólogo, sempre levando suas composições as quais eram submetidas a duras críticas, mas também, construtivas, que acabaram por definir um importante período da formação de Guarnieri:

“Com a sua prodigiosa intuição, ele sabia apontar o ponto fraco da obra que ouvia, e muitas vezes, por uma alta recreação pragmática, discordava de qualquer coisa e criticava duro só para despertar em mim o espírito de confiança da defesa de meus pontos de vista”⁴⁶

Neste período, o compositor já havia publicado as suas primeiras obras já mencionadas, somadas a algumas outras para canto e para piano, como a *Sonatina*. Esta obra é destacada como uma das mais importantes de seu repertório. Além de ter sido rapidamente publicada após sua criação, Luiz Heitor enfatiza as honras que recebeu, como dois estudos feitos por Mário de Andrade e Sá Pereira - dois grandes nomes da musicologia brasileira. Nesta *Sonatina* já era possível encontrar o caráter brasileiro, entusiasmo e seu “recatado e tocante lirismo” que iria estabelecer a nova face do modernismo no país.

Deste momento em diante, o musicólogo ressalta que obras ainda mais relevantes viriam a emergir, além disso, o início da década de 1930 marca um período de intensa atividade para a sua música. Em 1931, seu *Choro n°3* - parte de um conjunto de choros datados em 1929 -, é executado em um concerto no Instituto Nacional de Música. Nesta época, também compôs uma Sonata para violoncelo e piano que seria reproduzida durante a Semana da Arte em 1935, ano este em que já teria um volumoso catálogo de composições, salienta Luiz Heitor.

Neste mesmo ano, explica André Egg em seu livro *A Formação de um Compositor Sinfônico*, a Associação de Brasileira de Música organiza um Festival de Música Brasileira Moderna - como fazia anualmente -, no qual o plano era fazer algo grande, incluindo obras de

⁴⁵ AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. 150 Anos de música no Brasil. Liv. José Olympio Editora, 1956, pág. 333

⁴⁶ AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. 150 Anos de música no Brasil. Liv. José Olympio Editora, 1956, pág. 334

compositores como Luciano Gallet, Francisco Mignone e também, de Camargo Guarnieri. Em 26 de abril de 1935, Luiz Heitor - então presidente da Associação -, envia uma carta para o compositor solicitando o envio da partitura do *Quintetto para instrumentos de sopro*, e outras partituras de canções para canto e piano, para que pudesse inserir no repertório do evento.

Deste momento em diante, as correspondências entre o musicólogo e o compositor paulista tornaram-se cada vez mais frequentes. Egg expõe diversas outras enviadas nos anos seguintes onde tratavam de impressões em relação às obras de Guarnieri, como uma enviada em 1937, onde Luiz Heitor fala sobre as partituras das obras *Sai-aruê* e *Canto Torturado* que foram escolhidas para compor um álbum de música reunindo os melhores compositores da época que seria enviado para o pavilhão do Brasil da exposição em Paris.

Cada vez mais se evidencia a opinião do musicólogo sobre a música de Guarnieri, e na necessidade de divulgá-la. Como já dito anteriormente, os esforços de Luiz Heitor não se limitaram à exposição de suas obras em solo brasileiro, uma vez que, quando estava partindo para Washington, para iniciar seu trabalho como consultor brasileiro para a União Pan-Americana, em 1941, envia mais uma carta ao compositor. Segundo Egg (2018), ele informa Guarnieri sobre a sua partida para o país norte americano, e pede para que o envie partituras de obras para que fossem executadas lá. Igualmente, segue o autor, em 1942, contata o compositor para informar sobre o convite que irá receber para ir aos EUA, com as despesas pagas, para conhecer o sistema educacional musical do país, sugerindo que este o leve consigo algumas partituras, uma vez que, como também já mencionado no capítulo anterior nas matérias do musicólogo para a *Revista Cultura Política*, havia lá, um interesse crescente pela música brasileira.

Já no que diz respeito à difusão da música de Guarnieri em solo europeu, quando o musicólogo representava o Brasil na França, é possível notar a partir de algumas informações documentais registradas no próprio *archive* da instituição.

No trabalho de Lamas (1985), na seção intitulada *Minhas Memórias da UNESCO*, Luiz Heitor menciona um projeto chamado *Tribuna Internacional dos Compositores*, que se tratava de um órgão de execução de atividades musicais da UNESCO, organizado pelo Conselho Internacional de Música, onde promove-se a difusão da música de autores contemporâneos em cooperação com os organismos de radiodifusão de diversos países. O musicólogo menciona alguns compositores de nações como Japão, Itália e Polônia que teve, só a partir desta *Tribuna*, oportunidade de tomar conhecimento. E também, que eles próprios foram, de certa forma, lançados no circuito internacional por conta desta ação.

Jack Bornoff, em um artigo para a revista *The World of Music*, faz menção a Guarnieri quando fala sobre o programa de intercâmbio de artistas musicais organizado pelo Conselho. Em outra ocasião, foi possível encontrar o nome do compositor em uma lista na seção *Diffusion de Disques* no artigo intitulado *Rapport du Directeur Général*, de 1956, onde expõe autores que tiveram obras inseridas no projeto de disseminação:

Durante o ano, o Secretariado continuou a enviar às instituições designadas pelas comissões nacionais os discos publicados sob os auspícios do Conselho Internacional de Música e disponibilizados à Unesco por esta organização. Instituições interessadas em pesquisas etnográficas ou folclóricas recebem discos da Coleção Universal de Música Popular Gravada, enquanto outras recebem registros de caráter artístico, como gravações de músicas de compositores contemporâneos. Foram assim distribuídos cinco discos. Contêm obras dos seguintes músicos: Camargo Guarnieri (Brasil); Alejandro García Caturla et Amadeo Roldan (Cuba); Quincy Porter... (EVANS, 1956, p. 121, tradução minha)

Embora no ano em que foi publicado o relatório acima referido, Luiz Heitor já não mais atuava como secretário do Conselho - tendo permanecido na posição até 1952 -, o fato de Guarnieri ter sido o único brasileiro a ter entrado em uma lista de intercâmbio musical, na instituição francesa, faz possível supor a participação do musicólogo na ação. Afinal, segundo Egg, as correspondências entre Luiz Heitor e Guarnieri continuaram mesmo no período em que o musicólogo havia partido para seu trabalho na UNESCO, não deixando, em nenhum momento, de se dispor a divulgar e defender a produção musical do compositor.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1 - LUIZ HEITOR EM RELAÇÃO ÀS IDEIAS SOBRE MÚSICA, POLÍTICAS PÚBLICAS E DIPLOMACIA CULTURAL

No decorrer da pesquisa, o objetivo principal foi tentar esclarecer da forma mais eficiente possível, os fatos e desdobramentos que compuseram a trajetória de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, no que tange a sua faceta como representante da música brasileira no exterior. Nesse sentido, a simples análise de todas as ações e propostas realizadas pelo musicólogo, faz com que, provavelmente, a tarefa de compreender os efeitos causados pelo trabalho dessa ilustre figura na cultura brasileira, não seja demasiadamente complicada. Afinal, a forma como sua carreira seguiu uma linha estável e organizada desde o momento em que parte de seus primeiros trabalhos como musicólogo, preocupado com o nível e com a difusão da música brasileira, até o momento onde se encontra estabelecido como um dos principais nomes a atingir este objetivo através de um caminho coeso pela música folclórica na universidade e instituições culturais, foi de grande explicitude. Assim como o movimento do próprio em relação ao universo musical, e também, o movimento causado por ele em todas as instituições que teve contato.

A reflexão em torno deste último ponto, por outro lado, ilumina outras perspectivas que podem ser igualmente úteis para a compreensão geral da questão, como a que leva em consideração o conceito de alteridade. O período em que Luiz Heitor se encontrava no momento em que se desenvolvia profissionalmente foi marcado por uma grande instabilidade, resultada pela transição política que acontecia, como pondera Lamas (1985), ao falar sobre o momento decisivo do musicólogo em aceitar o cargo na UNESCO. Naquela época, em sua juventude, independente de seus desejos e suas ambições iniciais, que o levaram a se guiar na vida através da música, se alinhou com os aspectos sociais e políticos que estavam no campo de visão do governo de Vargas. Assim, sua preocupação passou a ser - na maior parte do tempo - a criação de uma identidade nacional.

Estando ele na maré nacionalista da primeira metade do século XX, o que pode ser visto como o *Outro*, naturalmente, é o estrangeiro. Quando pensamos no objetivo que parte do governo, se trata disso: ser visível para o *Outro* - que são, principalmente, a América do Norte e a Europa -, pela sua própria cultura, da mesma forma que países como os EUA, a França e a Inglaterra, já faziam. No entanto, ao se relacionar com o folclore e partir nas viagens de coleta de música folclórica em Goiás e na Bahia, Luiz Heitor estaria entrando em

um duplo jogo de alteridade, onde o *Outro* já não mais se localizava no exterior; fora do país, mas também, no próprio plano cultural e social brasileiro.

Neste momento, o musicólogo passaria a representar uma peça atuante em em vários contextos assimilando e sendo assimilado de diversas maneiras. Ele assimilava e era assimilado pelo governo brasileiro, assim como pelas instituições europeias e norte-americanas, e também pelo folclore.

Analisando primeiramente o jogo “interno” de alteridade em que o musicólogo estava inserido, este se baseia na discussão em torno de música folclórica e música popular. É possível interpretar os argumentos de Vilhena e List abordados nos capítulos anteriores, deixam claro as definições sobre a música folclórica ser caracterizada pela música feita pelo povo afastado dos centros urbanos e, conseqüentemente, de influências externas; enquanto a música popular é caracterizada pela cultura de massa, muito vinculada à rádio. No momento em que Luiz Heitor se propôs a se posicionar como folclorista e coletor de música folclórica, e depois, a documentar nas páginas da *Cultura Política*, ele estava realizando duas coisas.

A primeira diz respeito à documentação e publicação sobre esse material em um periódico. Ao documentar suas práticas de coleta e reflexões sobre o conteúdo nas páginas da *Cultura Política*, levando em conta a análise de Tânia de Luca (2005) sobre historiografia, ele não apenas contribui para o uso de um veículo de imprensa como método investigativo e possibilita um acesso mais fácil do conteúdo à população, mas passa a ser assimilado pelo governo como um agente intermediário; o intelectual capaz de exteriorizar ideais favoráveis para o governo, ao povo.

E a segunda diz respeito a sua posição como folclorista no campo, em si. Sob esta condição, Luiz Heitor se dissocia do que é entendido como *música popular*, mesmo sendo um aspecto cultural de sua própria nação. A indústria fonográfica e a música popular, ainda que brasileira, assumem - para Luiz Heitor - o papel do *Outro*.

Já no plano da alteridade externa, partimos do ponto de vista da etnomusicologia que considera a definição onde o *Eu*, parte de dentro de uma nação, estando o *Outro*, fora dela. Nesse sentido, falamos de Luiz Heitor assimilando e sendo assimilado por instituições como a União Pan-Americana e a UNESCO.

Ao assumir cargos políticos e criar relações com figuras e instituições internacionais que viriam a gerar benefícios ao musicólogo e ao Brasil, Luiz Heitor trabalha para estabelecer a nação como o *Outro* no cenário global; apresentando tanta relevância quanto às referências já mencionadas anteriormente. Dessa forma, em um contexto onde o *soft power* é a

ferramenta política mais explorada para o cumprimento de objetivos, o musicólogo articula de maneira eficiente diante das oportunidades e situações.

Pode parecer contraditório esperar atingir o objetivo de se estabelecer como o *Outro*, de maneira sólida e mútua, para uma cultura tão expansiva quanto a dos Estados Unidos. Porém, os EUA estava em um momento de consolidação de novas instituições culturais, programas educacionais e novos meios de difusão de um mercado musical mais dinâmico, aponta Egg (2013), enquanto no Brasil, essa era uma realidade longínqua. O que faz com que seja uma colaboração bastante benéfica para o Brasil, por conta dos recursos que iriam tornar-se disponíveis para a nação brasileira. Dito isso, como discutido no capítulo da *Cultura Política*, Luiz Heitor foi muito bem sucedido na abordagem com os representantes norte-americanos e na difusão da música lá, afinal, ficou claro que a música brasileira é bem recebida em solo estadunidense, tendo oportunizado diversas situações para nossos compositores e para a divulgação da cultura brasileira.

De maneira similar, as coisas se desdobraram em relação ao seu contato com o continente europeu. Como um indicativo do sucesso nas relações inter-americanas que formou, pode-se dizer que a oportunidade de representar o Brasil na UNESCO só foi possível por conta de seu trabalho com música folclórica, e como foi interpretado pelos norte-americanos. Como já mencionado, a musicologia era uma área integradora do Programa de Filosofia e Ciências Humanas da Organização, e Vanett Lawler, foi chefe da seção de Artes e Letras que também estava ligada ao programa. Quando visitou os EUA em 1941, acabou por encontrar Luiz Heitor lá, trabalhando junto à Divisão de Música, com música folclórica, o que despertou o interesse em Lawler a fazer o convite para assumir o cargo na secretaria da instituição.

Não seria com demasia considerar que, em Paris, Luiz Heitor foi capaz de estabelecer com ainda mais eficácia o papel como *Outro*. Dois aspectos relevantes tornaram a situação na Europa mais complicada. A relação com os EUA se formou com a segurança de um programa inter-americano de colaboração cultural, que certamente contribuiu para um processo mais facilitado, comparando com a do Velho Continente. A outra, diz respeito ao momento em que se encontrava a Europa no período, ainda sofrendo muito os danos resultantes da guerra, além de ter precisado iniciar, praticamente, um trabalho do zero no setor de música da Organização.

Embora a música brasileira não fosse novidade naquela época na Europa por conta de Villa-Lobos, que já havia passado um bom período no continente na década de 1920, as ações de Luiz Heitor tiveram de ser bastante sistemáticas para seguir com o objetivo inicial de

difundir a música brasileira, enquanto lidava com questões sensíveis como a restauração de um continente abalado em diversos sentidos, através de uma instituição cultural que nem sempre era bem vista.

Ao entendermos a representação de Luiz Heitor como indivíduo e também, como membro dessas instituições - além de seus feitos neste contexto cultural e político -, dar dois passos para trás no intuito de ver o quadro em uma maior amplitude, poderá apresentar um significado mais claro.

Todo e qualquer conflito - seja este uma mera discussão ou uma guerra -, sugere uma imposição inflexível e egoísta de um ou, mais provavelmente, de ambos os lados. No caso da Primeira Guerra Mundial, foi este um dos grandes motivos de sua eclosão. Os resultados deste conflito fizeram com que a solução escolhida pelas nações participantes, no intuito de evitar que os mesmos motivos voltassem a acontecer, fosse a sua aproximação através do intercâmbio cultural. Essa ideia, que diz respeito a um jogo de poder, ocasionou a urgência dessas nações de estabelecerem uma identidade nacional com base na sua cultura.

A identidade nacional de uma nação é mais autenticamente expressada pelo povo; pelo discurso das pessoas que vivem na área rural; pelos contos populares e lendas urbanas, e pela música popular criada por essas pessoas. Embora tenha sido possível perceber a influência de Luiz Heitor no processo de desenvolvimento da identidade nacional brasileira, no contexto onde se travava uma batalha na qual a arma principal era o *soft power*, as proporções foram maiores. Países como a França, Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra, já davam a devida importância à essa implementação de políticas culturais logo no início do século XX. Já era favorável a eles - falando exclusivamente dos países europeus -, a ideia ainda anterior à essa época, de que o modelo cultural deles envolvendo os costumes, manifestações culturais e a forma como a sociedade se desenvolve, era o modelo ideal. Sugerindo uma “hierarquização de culturas”, como diz Figueiredo (2010).

Uma ideia que justifica o motivo da urgência do Brasil de desenvolver identidade cultural, uma vez que, durante muito tempo, recebeu políticas culturais de forma completamente unilateral desses países. É possível interpretar essa tentativa vinda de todos os lados, para todos os lados, de imposição de elementos referentes à identidade cultural de um país a outro, como uma sobreposição do *Eu* ao *Outro*. O que está longe de ser uma interpretação nova, já que é a principal característica da colonização, porém, separadas pelas definições de *soft power* e *hard power*.

Apesar do Brasil estar bem afastado do grupo de países colonizadores, um dos objetivos, ao engajar no projeto de intercâmbio cultural com os EUA, era de se posicionar

como líder dos demais países da América Latina, o que mostra o interesse em se aproximar do nível dos países com maior influência cultural. Mas ao mesmo tempo, é possível considerar que o Brasil tinha como objetivo a preservação de sua identidade nacional dentre as imposições e influências de outras nações. Preservação da sua posição como um *Outro* ativo no mundo de intercâmbio cultural. Não apenas unilateral como fora durante anos, mas como uma nação de identidade própria, rica e complexa, digna de estar em movimento.

Em todos os casos e continentes, Luiz Heitor pode ter sido considerado um agente instaurador, tendo sido capaz de auxiliar e prover valor, ao mesmo tempo em que colhia benefícios das oportunidades que a ele se apresentavam.

A partir de uma análise mais pessoal, vejo que a maneira em que Luiz Heitor foi capaz de observar e avaliar os materiais coletados - fazendo uma leitura ampla de seu papel como folclorista -, chegando em conclusões de caráter fortemente resolutivas, deixa claro o privilégio das instituições nacionais e estrangeiras relacionadas a música folclórica; e da cultura brasileira, no geral, por terem tido como representante, este musicólogo. Conclusões que se justificam não meramente por crítica comparativa ao modo como outros folcloristas e intelectuais chegavam também às suas soluções, mas pelo próprio resultado de seus esforços.

Além disso, acredito ser interessante também refletir sobre como os métodos e técnicas de trabalho - como coletor de música folclórica e, principalmente, como colunista, neste caso -, foram de tamanha importância para a representação dessa música brasileira, em todos os âmbitos.

A maneira que documentou todo o processo, com a riqueza de tantos detalhes, e *insights* significativos, em uma revista de destaque como foi a *Cultura Política* para o período, foi de uma contribuição imensa para a pesquisa musicológica brasileira. Mas também, o fato de que esse material seria utilizado, da mesma forma, por instituições no continente europeu e norte-americano, em um contexto onde a diplomacia cultural está em jogo, faz com que ter sido produzido por um musicólogo desta categoria, faça toda a diferença.

Talvez, para título de complementação, seja possível finalizar este pensamento com uma comentário sucinto deixado por Jorge Antunes na seção de *Testemunho de Hoje* do trabalho de Dulce Lamas (1985):

É raro, na Europa, vermos
Um jovem músico brasileiro

Sem incentivo

Por não encontrar incentivador

Sem promoção

Por não encontrar promotor

Sem proteção

Por não encontrar protetor

A grande maioria avança, progride, ganha espaço;

Enfim Luizeta

Porque encontra Luiz Heitor.

REFERÊNCIAS

1. FONTES DOCUMENTAIS

Acervo da Revista *Cultura Política*, nº1 a 51, 1941 a 1945 - Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “UNESCO 's Activities in the Field of Music.” in *Notes*, vol. 6, no. 3, pp. 373–378, 1949. <https://doi.org/10.2307/890666>.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. UNESCO Activities Related to Folklore. in *The Folklore and Folk Music Archivist*, v. 4, n. 3, 1961.

BOEL, Jens. *Current affairs: The league of nations: A universal dream that has stood the test of time*. The UNESCO Courier, v. 2020, n. 1, p. 46-49, 2020. Tradução: <https://pt.unesco.org/courier/2020-1/liga-das-nacoes-um-sonho-universal-que-resistiu-ao-teste-do-tempo>

EVANS, L.H. Rapport du Directeur général sur l'activité de l'Organisation en 1955, présenté aux Etats membres et au Conseil exécutif conformément à l'article VI.3.b de l'Acte constitutif. UNESCO. General Conference, 9th, New Delhi, 1956.

“International Music Council.” in *Music Educators Journal*, vol. 35, no. 5, 1949, pp. 40–40. <http://www.jstor.org/stable/3387156>. Accessed 3 March 2024.

KHANNA, R. S. “UNESCO.” *The Indian Journal of Political Science*, vol. 13, no. 2, pp. 33–42, 1952, <http://www.jstor.org/stable/42743339>. Accessed 3 March 2024.

2. BIBLIOGRAFIA

ARAGÃO, Pedro de Moura. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). EM-UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de música no Brasil*. Liv. José Olympio Editora, 1956.

BARROS, Felipe. *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

CÂMARA, Marcelo Barbosa. *Cultura Política - Revista Mensal de Estudos Brasileiros (1941 a 1945): um voo panorâmico sobre o ideário político do Estado Novo*. 2010. Dissertação (Doutorado em Ciências Sociais). - PUC-SP, São Paulo, 2010.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *O Estado Novo: o que trouxe de novo? O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo - do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007

DRACH, Henrique. *A rabeça de José Gerônimo: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo - música, folclore e academia na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em História). UFF, Niterói, 2011.

DORSON, Richard M. *Folklore and folklife: An introduction*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. "Pelo que é nosso!": a diplomacia cultural brasileira no século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 203-221, 2014.

EGG, André. *A formação de um compositor sinfônico: Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança*. 1ª edição, São Paulo: Alameda, 2018.

EGG, André. Modernismo musical e colaboração internacional na Política da Boa Vizinhança. *Baleia na Rede*, Marília, v. 1, n. 10, p. 62-81, 2013.

FAUSTO, Boris; FAUSTO, Sérgio. *História do Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Edusp, 1994.

FIGUEIREDO, Isabella Araújo. *Ano do Brasil na França e ano da França no Brasil: diplomacia cultural e relações bilaterais*. 2010. Dissertação (Pós Graduação em Relações Internacionais). UnB, Brasília, 2010.

FLÉCHET, Anaïs. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. *Escritos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 227-256, 2012.

LEITE, Juçara Luzia. REVISANDO LIVROS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA: ação da diplomacia cultural em nome da paz REVIEWING HISTORY SCHOOLBOOKS: cultural diplomacy action to foster peace. *Revista Tempo e Argumento*, v. 3, n. 2, p. 77-99, 2011.

LAMAS, Dulce Martins. "*Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos.*" *Depoimentos, estudos, ensaios de musicologia*. Edição comemorativa. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1985.

LOSSO, Tiago. "Estado e democracia no discurso oficial do Estado Novo." *Política & Sociedade*. v. 7, n.12, p. 95-117, 2008.

LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. *Fontes históricas*, v. 2, p. 111-153, 2005.

NYE JR, Joseph S. *Soft power: The means to success in world politics*. New York: Public affairs, 2004.

MATTOS, Fernando Lewis de. *Estética e música na obra de Luiz Cosme*. 2005. Dissertação (Doutorado em Música), UFRGS, Porto Alegre, 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. O intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo. *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 37-58, 2001.

OLIVEIRA, Mateus Perdigão de; MARTINS, Mônica Dias. Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali. *Tensões Mundiais*, v. 2, n. 3, p. 181-229, 2006.

PANDOLFI, Dulce Chaves. *A Aliança Nacional Libertadora e a Revolta Comunista de 1935*. 2004.

PERNET, Corinne A. Pela cultura genuína das Américas. Folclore musical e política cultural do Pan-Americanismo, 1933-1950. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 17-49, 2014.

PESCATELLO, Ann M. Charles Seeger: A Life in American Music. Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, 1992.

RAMOS, Ricely de Araujo. *Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira*. São João del-Rei. 2011. Dissertação (Mestrado em História). UFSJ, São João del-Rei, 2011.

REZENDE, José Armando Zema de. *A cooperação intelectual internacional da Sociedade das Nações e o Brasil (1922-1938): dinâmicas de um processo*. 2013. Dissertação (Mestrado em História). UnB, Brasília, 2013.

RODRIGUES, Alessandro Antonio. *Os projetos para o desenvolvimento da nação na Revista Cultura Política durante o Governo Vargas*. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). UNESP- FFC, Marília, 2010.

SCHWAB, Mariana de Castro. *Os intelectuais no Estado Novo (1937-1945): a trajetória de Paulo Figueiredo e as Revistas Cultura Política e Oeste*. 2010. Dissertação (Mestrado em História). UFG, Goiás, 2010.

SILVA, Alexandra de Mello. Ideias e política externa: a atuação brasileira na Liga das Nações e na ONU. *Revista Brasileira de Política Internacional*, Brasília, v. 41, n. 2, p. 139-158, 1998.

SOARES, Maria Susana Arrosa. A diplomacia cultural no Mercosul. *Revista brasileira de política internacional*, Brasília, v. 51, n. 1, p. 53-69, 2008.

SOUZA, Letícia Pumar Alves de. Por uma ciência universal: a atuação de intelectuais brasileiros no projeto de cooperação intelectual da Liga das Nações (décadas de 1920 a 1940). In XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, v. 26, 2011, São Paulo. ANPUH. São Paulo, 2011, p. 1-15.

SUPPO, Hugo R.; LESSA, Mônica Leite. O estudo da dimensão cultural nas Relações Internacionais: contribuições teóricas e metodológicas. *História das relações internacionais: teorias e processos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, p. 223-250, 2007.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. Editora Contracorrente, 2021.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os Intelectuais e as Políticas Culturais do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, n. 09, p. 57-74, 1997. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39298>>. Acesso em: 21 feb. 2023.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. 1995. Tese (Doutorado em Antropologia Social). UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.