



A recepção do Embaixador da Paz: um concerto de gala para Epitácio Pessoa (1919)

Luciana Pessanha Fagundes*

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o Concerto de Gala organizado pelo Instituto Nacional de Música em homenagem ao recém-eleito presidente da República, Epitácio Pessoa. O concerto ocorreu em julho de 1919 e contou com a participação dos músicos Heitor Villa-Lobos, Octaviano Gonçalves e Francisco Braga. Tendo como base os poemas “A guerra”, “A paz” e “A vitória”, de Escragnolle Dória, os músicos compuseram três peças que foram muito elogiadas pela crítica da época, especialmente a composição *A guerra*, do jovem Villa-Lobos. A partir desse evento, as obras do músico ganham significativa notoriedade, sendo ele convidado para participar de outro evento oficial de grande vulto: o concerto de gala em honra aos reis belgas, realizado em setembro de 1920. Assim, ao analisar o imediato pós-Primeira Guerra, com foco no contexto musical carioca, procuramos perceber a profundidade dos impactos culturais da guerra no país, relacionando-os com o crescente movimento nacionalista perceptível nesse momento.

Palavras-chave

Primeira Guerra Mundial – Música – Nacionalismo – Brasil.

Abstract

This article aims to analyze the Gala Concert organized by the National Institute of Music in honor of the newly elected President of the Republic, Epitácio Pessoa. The concert took place in July 1919 and was attended by musicians Heitor Villa-Lobos, Octaviano Gonçalves and Francisco Braga. Based on the poems “The War”, “Peace”, and “Victory” of Escragnolle Dória, the musicians composed three pieces that were highly praised by the critics of the time, especially the composition *The War*, by the young Villa-Lobos. From this event, the works of the musician gain significant notoriety, so he was being invited to participate in another official event of great size: the gala concert in honor of the Belgian kings, held in September 1920. Thus, analyzing the immediate post- First War, through the Carioca musical context, we tried to perceive the depth of the cultural impacts of the war in the country, relating them to the growing nationalist movement perceptible at that moment.

Keywords

World War I – Music – Nationalism – Brazil.

Musicians, in their most idealistic moments, argue that their art is an international language.

But when nationalism is asserted, music is rarely far behind.

— Allan Kozinn, *The New York Times*, 23 dez. 1997. (apud Watkins, 2003, p. 1)

Em dezembro de 1914, o renomado músico francês, Camille Saint-Saëns, escreveu uma série de artigos denunciando a influência germânica e austríaca na música

* Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: lucianapfagundes@gmail.com.



francesa. Os artigos, publicados no jornal *L’Echo de Paris*, sugeriam também a exclusão desse repertório estrangeiro das apresentações realizadas na França, sob o argumento de que a arte não era universal, mas tinha sim uma pátria. O acirrado combate à cultura germânica e austríaca, simbolizada em sua produção musical, é explicado pelo contexto da guerra que assolava as nações europeias nesse momento: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Saint-Saëns pode ser incluído numa miríade de artistas e intelectuais franceses que se mobilizaram durante guerra e tiveram um papel importante e útil, na defesa contra a propaganda germânica. Figuras proeminentes na literatura, no mundo científico e na academia juntaram suas vozes e canetas nesse esforço de guerra, ressalta Michael Nolan (2014), em seu estudo sobre imprensa e propaganda francesas nos primeiros meses da guerra. Não por acaso, os artigos de Saint-Saëns acabaram virando um panfleto antigermânico, publicado em 1916 (Fulcher, 2005, p. 30).

A compreensão da guerra cultural materializada no controle de informação e na propaganda, deflagrada por trás do chamamento às armas, somente recentemente tem capturado a atenção dos estudiosos. Mas quais seriam os impactos dessa propaganda nos países neutros? Esse artigo integra a pesquisa de pós-doutorado intitulada “Impactos da Primeira Guerra Mundial no cenário musical carioca”, cujo objetivo era justamente investigar os impactos culturais da Primeira Guerra Mundial no Brasil, especificamente, em seu mais importante cenário musical, localizado na capital federal, à época, a cidade do Rio de Janeiro.¹ Assim, focamos algumas instituições e personagens que muito auxiliaram a propaganda aliada no Brasil: a Liga Brasileira pelos Aliados (LBA), que promoveu uma série de concertos e eventos literário-musicais; e a estadia do jovem músico francês, Darius Milhaud, no Brasil, entre 1917 e 1918.² Como secretário particular do novo representante francês – o poeta e diplomata, Paul Claudel – Milhaud teve uma atuação marcante, tanto na organização de uma série de eventos beneficentes, como nas relações que construiu, circulando entre os músicos brasileiros mais importantes do período. Nossas conclusões, acerca dessa primeira parte do projeto, são de que a LBA e a ação do músico francês fertilizam uma opinião pública pró-aliada – aprofundando a clivagem entre uma cultura latina (aliada) e outra germânica (inimiga). Prosseguindo nossa pesquisa, chegamos no imediato pós-guerra, em que abordamos um evento extremamente significativo para nosso estudo e que será objeto deste artigo: o concerto de gala realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em homenagem ao representante brasileiro na Conferência da Paz em Versalhes, Epitácio Pessoa. O político e jurista

¹ A pesquisa foi realizada na Fundação Casa de Rui Barbosa sob coordenação do pesquisador Marcos Veneu, entre 2015 e 2017.

² Um artigo analisando a atuação da Liga Brasileira pelos Aliados e estadia de Darius Milhaud foi publicado na *Revista Brasileira de História*, ver Fagundes, 2017.



paraibano alcançou notoriedade por sua atuação no Congresso e também pelo fato inusitado de ter sido eleito presidente da República enquanto atuava como representante brasileiro na Conferência da Paz. Apesar da pequena participação, o Brasil foi o único país da América do Sul a entrar na Primeira Guerra Mundial,³ o que garantiu sua presença na Conferência.

Em seu trabalho clássico, *A questão nacional na Primeira República* (1990), Lúcia Lippi ressaltou a importância da Primeira Guerra Mundial na “revisão dos padrões intelectuais brasileiros”, pois, nos anos que sucederam sua eclosão, reavivou-se a necessidade de pensar o Brasil “do ponto de vista brasileiro” (1990, p. 146), trazendo a questão nacional para a pauta dos debates, e alterando inclusive o significado do nacionalismo⁴ em prática até o momento, de tipo ufanista.⁵ O momento era de crítica, ponto perceptível nos programas de diferentes movimentos nacionalistas que se organizaram durante e após a Primeira Guerra.

Outro trabalho clássico que aborda a questão é o de Marly Motta, *A nação faz 100 anos: a questão nacional no Centenário da Independência*, de 1992. A autora destaca o forte impacto que a Primeira Guerra teve na intelectualidade, trazendo à tona a urgência de se pensar os problemas do país. Afinal, a guerra demandou uma definição por parte da sociedade, tornou obrigatório repensar identidades, valores, representações e tradições, na procura das razões para se manter neutro ou apoiar um dos lados do conflito. Assim, os posicionamentos em prol de uma causa ou de outra, não seriam apenas de cunho político ou econômico, mas também cultural. Envolveriam conceitos como civilização, nacionalismo, barbárie e raça; presentes nos discursos acusatórios que os países combatentes lançavam uns contra os outros, com a intenção de denegrir ao máximo a imagem do inimigo, acusando-o do crime maior de alavancar a derrocada da civilização moderna e assim angariar apoio da opinião pública (Pires, 2013). Um debate que ganhou força, especialmente no final da década de 1910, acompanhando o acirramento e a expansão da conflagração pelo mundo. Apenas recentemente podemos contar com trabalhos que exploraram

³ A revogação da neutralidade brasileira em favor da França, Rússia, Grã-Bretanha, Japão, Portugal e Itália foi decretada em junho de 1917 e apontou como justificava a reincidência de ataques de submarinos alemães a vapores brasileiros. O reconhecimento do estado de guerra com o Império Alemão se deu após o torpedeamento do vapor brasileiro *Macau* e do aprisionamento de seu comandante. A lei de guerra foi sancionada em 16 de novembro de 1917. A participação brasileira na Primeira Guerra, ao lado das forças aliadas, consistiu no envio de uma divisão naval. Contudo, devido a dificuldades técnicas, apenas parte da esquadra conseguiu seguir viagem e chegar ao seu destino, o porto de Gibraltar, o que ocorreu um dia antes do armistício, em 11 de novembro de 1918, que finalizou a Primeira Guerra Mundial (Fagundes, 2013b).

⁴ Considerando a gama de trabalhos sobre o conceito, escolhemos sintetizá-lo, utilizando como base o estudo do antropólogo e sociólogo britânico, Anthony Smith (2006). Segundo Smith (2006, p. 17), o nacionalismo pode ser compreendido como um movimento sociopolítico, com relevante papel na gestação e representação cultural. Sua construção envolve a total “imersão na cultura da nação”, com o objetivo de redescobrir sua história, revitalizar sua língua vernácula, através da educação, literatura, teatro, renovação das artes e, é claro, da produção musical.

⁵ A obra de Affonso Celso, *Porque me ufano do meu país*, escrita para as comemorações do IV Centenário do Descobrimento, em 1900, serviu de base para esse tipo de nacionalismo cujas características essenciais eram a maximização das qualidades da natureza e do homem brasileiro (Oliveira, 1990, p. 149).



mais a fundo tais questões, como a dissertação de Livia Claro Pires (2013) sobre a Liga Brasileira pelos Aliados e os estudos do historiador francês Olivier Compagnon, sobre os impactos culturais da guerra na América Latina, especialmente Brasil e Argentina. Segundo Compagnon, a Primeira Guerra Mundial constituiu um momento particular na história do século XX latino-americano, ao contribuir para o questionamento da cultura cosmopolita vinculada até então, e assim, para o aprofundamento de uma reflexão duradoura acerca de uma nova identidade nacional, independente dos “modelos europeus”, considerados inadequados à realidade latino-americana. Enfim, a guerra teve importância considerável nessa “crise de identidade”, sendo “uma das matrizes da renovação dos debates sobre a construção nacional no outro lado do Atlântico” (Compagnon, 2014, p. 19).

Se, no início, a perspectiva sobre a conflagração, a princípio definida como “europeia”, foi marcada por um distanciamento e pelo posicionamento da diplomacia brasileira em torno da neutralidade, a longa duração do conflito, a propaganda aliada e a noção de que estava em jogo também o embate entre culturas (francesa e alemã), promoveram a mobilização da sociedade brasileira, apesar da distância. Uma atuação que pode ser inserida, explica Compagnon (2014, p. 284), numa “belligerância global cujas fronteiras ultrapassam a geografia europeia dos campos de batalha”. Assim, ao longo do conflito e nos anos que o sucederam, a ideia dominante nesses “embates culturais”, segundo a qual o conflito representaria o enfrentamento entre a civilização francesa e a barbárie alemã, é aos poucos substituída pela imagem de um desmoronamento da civilização europeia e, conseqüentemente, “dos modelos segundo os quais foram construídas as modernidades latino-americanas a partir das Independências”, afirma Compagnon (2014, p. 291). A desilusão com a civilização da *belle époque* anuncia o declínio da cultura europeia e a aurora do novo mundo representado pela América. Mudanças significativas estavam em curso. Nessa busca por novos horizontes, a América vinha para primeiro plano, representada como o espaço da nova civilização e do futuro, desbancado a Europa velha e decadente.

Aspectos que se tornam evidentes na repercussão da eleição de Epiácio à Presidência e em suas visitas pelas nações europeias, arrasadas pela guerra e em busca de parceiros e facilidades comerciais. A eleição como presidente lhe deu destaque no cenário internacional e, sem dúvida, soube aproveitar tal situação. Suas viagens pela Europa começaram em 8 de maio de 1919, com sua ida para Bélgica, e se prolongaram por mais de dois meses, ao longo dos quais Epiácio visitou a Itália, Inglaterra, Portugal e Estados Unidos, chegando ao Brasil apenas em 21 de julho.

Outro exemplo interessante desse nacionalismo e patriotismo exacerbados pela guerra ocorreu no Teatro Municipal, durante a encenação da ópera *Herodiade*, do compositor francês Jules Massenet. Entre o terceiro e o quarto atos, chegou a notícia ao teatro de que os impérios centrais haviam pedido o armistício, a empolgação da



plateia foi imediata e a orquestra começou a tocar os hinos das nações aliadas. Primeiro o hino francês, seguida do hino inglês e italiano; esperava-se, é claro, o hino brasileiro. Porém, a orquestra do maestro Falconi, formada por estrangeiros, não sabia a partitura de cor. O hino brasileiro acabou sendo executado pelo corpo de fanfarras de cena, composta por músicos brasileiros, provenientes da banda do corpo de bombeiros, que trabalhava na ópera, atrás do pano de boca. Ao som da obra de Francisco Manoel, executada atrás das cortinas, a plateia rompeu em palmas e aclamações. Uma das descrições mais apaixonantes sobre o evento veio do crítico musical Benjamin Costallat,⁶ publicada em sua coluna “Crônica Musical”:

O público entusiasmado ouvia de pé; a orquestra atônita olhava besfeticamente. O “velarium” subiu. Os sons surgiram fortes, impenhoráveis e imponentes. A “charanga” de cena, na consciência admirável de sua missão, era sublime no seu ritmo guerreiro e patriótico. Atrás do “velarium” felizmente, no meio caótico e internacional, de guarda-roupa, cenários, coristas, maestros, maquinistas, eletricitas, contrarregas, cantores, barbas postiças, narizes de papelão, tintas, “maquiagens”, costureiras, criadas, pó de arroz, pomadas; atrás do “velarium”, felizmente, repito – ainda existiam brasileiros... (*O Imparcial*, 6 out. 1918)

O “incidente dos hinos”, como ficou conhecido, traz à tona algumas questões importantes nesse momento. Afinal de contas, o Brasil havia se engajado na guerra, mas não conheceu os campos de batalha; atuou, na medida do possível, enviando uma missão médica e outra naval. Mesmo diminuta, essa atuação ao lado das forças aliadas teve um importante valor simbólico e o país também merecia comemorar a vitória, porém, a orquestra que se apresentava em um de seus palcos mais importantes, quicá o mais importante, era composta de estrangeiros que não sabiam o hino nacional.⁷ O incômodo pelo fato de ser uma empresa estrangeira a administrar o teatro, cujas obras apresentadas também eram estrangeiras, aparece nas crônicas de Costallat inúmeras vezes:

⁶ Benjamim Delgado de Carvalho Costallat nasceu no Rio de Janeiro, em 1897. Viveu alguns anos em Paris, onde aprendeu a tocar violino, voltou para o Brasil no início dos anos 1910; em meados de 1916 publicou suas primeiras críticas musicais, na coluna *Teatros* do jornal *O Imparcial*, assinando simplesmente B.C., em abril de 1918, estreou sua coluna *Crônica Musical*, publicada na quarta página do jornal, e que cobria todos os principais eventos musicais da cidade, além da temporada do Theatro Municipal. Do sucesso da coluna derivou a publicação de um livro, no ano seguinte (1919), intitulado *Da Letra F nº 2*, uma referência à cadeira que Costallat ocupava no Theatro Municipal. Enfim, foi através da música que Costallat fez sua estreia no mundo das letras. Nos anos 1920, Costallat publicou seu romance *Mademoiselle Cinema*, impresso em 1923, maior sucesso editorial da Primeira República, e a série de 13 reportagens, *Mistérios do Rio*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1924. Costallat também se aventurou no ramo editorial e, em 1923, criou a Costallat & Miccolis, no Rio de Janeiro (Portolomeos, 2003).

⁷ As temporadas do Municipal eram uma concessão dada à Companhia Lírica, pertencente ao empresário teatral Walter Mocchi (1870-1955), que organizava, desde 1910, grandes temporadas líricas.



Temos o direito e o dever de constituir um meio nosso, no qual consigamos seguir a formação de uma existência que seja nossa, de uma vida que seja a nossa vida. Um dia existirá a arte lírica nacional. Um dia o heroísmo e os desesperos dos Henriques Oswaldos, dos Delgados de Carvalho, dos Franciscos Bragas, dos Villas Lobos serão largamente reparados. As partituras, arrancadas violenta e esplendidamente das estantes, empoeiradas pelo abandono e pelo desânimo, readquirirão existência, retomarão o colorido e expressão. E daqueles corpos inertes e desesperados serão traduzidos, em cena e na orquestra, os mais possantes acordes, as mais sublimes harmonias, as mais inesperadas belezas, a inspiração de toda uma vida... Então, não necessitaremos da arte alheia, da arte de todos... Possuiremos a nossa. (Costallat, 1919, p. 99)

A maioria dos nomes citados por Costallat – Henrique Oswald, Delgado de Carvalho, Francisco Braga – pertenciam ao Instituto Nacional de Música, que assumiu o lugar do Conservatório Imperial, quando da proclamação da República em 1889. A produção do Instituto deixou de lado a escola italiana, que tanto influenciou os compositores brasileiros do Conservatório, como Carlos Gomes, voltando-se para a tradição musical germânica. Porém, observa a musicóloga Maria Alice Volpe (2001), a difusão da música do alemão Richard Wagner entre os compositores brasileiros ocorreu por intermédio da França, expandindo-se em um ambiente predominantemente francófilo. Nesse projeto de música brasileira que se construía, a música popular só era considerada como fonte de inspiração para as composições do “artista-intelectual-erudito”, negando a ela qualquer tipo de valoração como arte civilizada e digna de ser apresentada como nacional (Pereira, 2007, p. 118). Uma perspectiva que também marcou presença nos textos publicados semanalmente pelo famoso e influente crítico musical, Oscar Guanabarin.⁸

Isso não impediu incursões no âmbito da música popular por parte de artistas conceituados do Instituto, como Alberto Nepomuceno, árduo defensor do canto em língua portuguesa. Seus esforços nesse sentido lhe valeram o epíteto de “precursor” da música nacional, exemplificada por composições como *Batuque* ou *Galhofeira*, mas que, observa Avelino Pereira, constituem momentos esparsos na totalidade de sua obra (Pereira, 2007, p. 299). Além disso, esse material temático folclórico ou popular era submetido às formas e cânones da música europeia. Uma apropriação que, mesmo fugindo aos padrões estabelecidos pelos modernistas a partir de 1922,

⁸ Oscar Guanabarin de Sousa e Silva (1851-1937) consolidou-se como um dos principais autores de crítica de arte periódica das últimas décadas do século XIX, até a década de 1930, atuando em periódicos importantes, como *O Paiz* e *Jornal do Commercio* (Grangeia, 2004).



pode ser considerada como um aspecto diferente de nacionalismo, como aponta Cleida Lourenço da Silva (2005), que tinha como objetivo justamente colocar o Brasil em “pé de igualdade” com as nações civilizadas, utilizando para tanto, um “elemento particular, uma linguagem ou marca que pudessem ser universalmente reconhecidas”, como por exemplo, nas composições de outro músico importante do período: Alexandre Levy, onde podemos perceber essa interação entre linguagens composicionais europeias e brasileiras (Silva, 2005). Linguagens estas que caminhariam juntas, de forma muito mais intensa, nas obras de compositores posteriores, como Heitor Villa-Lobos, alimentados pelos ideais modernistas e nacionalistas, cuja expressão maior foi a Semana de Arte de Moderna, realizada na cidade de São Paulo, em 1922.

Percebe-se então que o “nacional” era a música feita por brasileiros, mas nos padrões das modernas escolas europeias (Augusto, 2010, p. 258). Parece ser essa a referência de Costallat quando ele ressalta a contribuição de músicos como Henrique Oswald e Villa-Lobos (pensados em conjunto) para a arte nacional. Não predominava ainda a ideia modernista do singular, da valorização da cultura popular, que iria desqualificar a produção de músicos como Henrique Oswald por seu “estranheirismo” e elevar Villa-Lobos a ícone da música erudita de caráter nacionalista.⁹

Assim, compreende-se porque um dos aspectos mais louvados pela crítica no concerto organizado para Epiácio Pessoa foi justamente a escolha dos músicos e das composições, compondo um concerto integralmente nacional. Nada mais adequado para receber o eminente embaixador da Paz, cujo sucesso no exterior havia sido motivo de orgulho para o país!

A imprensa carioca acompanhou atentamente as viagens do presidente eleito,¹⁰ através dos boletins das agências de notícias internacionais, como a Agência Americana e a United Press. As homenagens recebidas por Epiácio, em cada um dos países visitados, também foram alvo de comentários elogiosos por parte imprensa carioca, advindas especialmente do jornal *O Paiz*, que publicou um editorial afirmando como Epiácio Pessoa estava se mostrando tão capaz quanto Rui Barbosa, para atuar como representante brasileiro no cenário internacional (*O Paiz*, 20 mai. 1919). O sucesso de Epiácio é perceptível na apoteótica recepção de quando chega ao Brasil, especialmente na capital federal, em 21 de julho. A edição dessa data, do jornal *O Paiz*, fazia questão de relembrar as previsões pessimistas advindas da

⁹ Assim, o desinteresse pelos músicos da Primeira República, especialmente os ligados ao INM, pode ser compreendido, segundo Arnaldo Daraya Contier (1998), pela ampla influência do pensamento modernista, especialmente dos escritos de Mário de Andrade, de caráter evolucionista, que desvinculou do contexto sociocultural as particularidades das práticas artísticas e seu emaranhado de relações sociais, gerando certo “preconceito” e “rejeição” para com a música do período, produzida fora do cânone modernista. Fundando assim, uma tradição musicológica no Brasil que supervalorizou o modernismo musical de cunho nacionalista de Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone. Sobre tal processo ver também os trabalhos de Pereira (2007), Augusto (2010) e Lago (2010).

¹⁰ Sobre as viagens de Epiácio ver Fagundes, 2013a.



recusa de Rui Barbosa de representar o Brasil em Versalhes: “[...] O sr. Rui era insubstituível [...] o prestígio internacional do Brasil dependia da presença do sr. Rui na Conferência”. Isto porque a Europa considerava o senador baiano um “núcleo brilhante e isolado de cultura, no meio da tenebrosa ignorância brasileira”. Segundo o jornal, os aliados consideravam Rui “a única força política sinceramente dedicada à causa antigermânica; a sua ida a Versalhes nos aureolava com o prestígio da vitória”, enquanto sua ausência “envolveria o rebaixamento do Brasil ao plano dos povos suspeitos de traição à causa comum”. Exageros à parte, é sabido o prestígio internacional de Rui Barbosa, adquirido muito antes de guerra, como representante brasileiro na Conferência de Haia. Contudo, o jornal chegava inclusive a revelar uma suposta “pressão”, exercida nos bastidores internacionais, para que nosso representante fosse definitivamente Rui Barbosa, colocando o governo brasileiro no seguinte dilema: “Rui ou excomunhão do círculo dos aliados” (*O Paiz*, 21 jul. 1919). Não é nosso objetivo verificar a existência de tal “pressão” a favor de Rui, porém, é possível, dada a proeminência de Rui no cenário de internacional, que a escolha de Epitácio tenha sido acompanhada de certa desconfiança. Apesar de ser um jurista renomado, tendo participado inclusive da reformulação do Código Civil brasileiro, pairavam dúvidas se estaria à altura da tarefa tão importante que deveria cumprir. Porém, ao retornar ao Brasil, envolto em estrondoso sucesso, o paraibano provou-se “insubstituível”, considerava o jornal, pois foi capaz de elevar a nação a “um plano, em que ela nunca havia figurado no convívio das grandes nações”. Enfim, sua “atividade discreta e sóbria” angariou prestígio com os estadistas das grandes potências; limitando-se a intervir “discretamente”, afirmava o jornal, o delegado procurou encarar as questões “sob o ponto de vista do seu governo e do seu país, sem pretensões a dar as regras ao mundo”, abstendo-se de intervir em assuntos que não envolviam o Brasil, foi coroado “do mais completo êxito, tendo sido os resultados obtidos os mais úteis e mais fecundos, sob o ponto de vista dos interesses nacionais”¹¹ (*O Paiz*, 21 jul. 1919).

Assim, segundo o historiador Francisco Doratioto, foi durante o governo de Epitácio, que “o Brasil atingiu o ponto máximo de sua trajetória ascendente no mundo”. Trajetória que se iniciou com as vitórias de Rio Branco na delimitação das fronteiras, continuou com o crescimento econômico e populacional, especialmente no Sudeste; e com o estreitamento das relações com os Estados Unidos; para finalmente ter seu

¹¹ Tais assuntos eram: o pagamento pela Alemanha de depósitos relativos à venda de café do Estado de São Paulo, realizada no início da guerra, e a propriedade dos navios alemães apreendidos em portos brasileiros durante o conflito. Sobre o café de São Paulo, a questão foi resolvida em artigo que constou do Tratado de Paz, que determinou a restituição com juros da importância referente à venda do café. Quantos aos navios alemães, foram considerados nacionais e incorporados ao Lloyd Brasileiro. Por fim, um último ponto reivindicado pelo Brasil era sua indicação como membro temporário do Conselho da Liga das Nações, o que foi conseguido, sendo eleito junto com a Bélgica, Grécia e Espanha (Fagundes, 2013c).



apogeu com a presença do Brasil na criação da Liga das Nações, com direito inclusive a ocupar a posição de membro provisório de seu Conselho (Doratioto, 2012, p.164-165).

Compreende-se então, a “empolgação” da imprensa. Voltando para as páginas de *O Paiz*, a grande vitória diplomática de Eptácio era justamente a inclusão do Brasil no Conselho da Liga das Nações. Afinal, desde o Congresso de Viena, quando se estabeleceu a hierarquia internacional, esclarecia o jornal, o Brasil figurava como uma nação de terceira ordem; a inclusão no Conselho significava a promoção do país “a um plano superior”, associado “às grandes potências mundiais” (*O Paiz*, 21 jul. 1919).

O entusiasmo para receber condignamente o presidente eleito teria provocado inclusive uma “disputa” para organização do evento em sua homenagem. Conforme noticiado pelo jornal *O Imparcial*, de 12 de julho de 1919, a organização do concerto coube ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, Urbano dos Santos, que encarregou o diretor do Instituto Nacional de Música, Abdon Milanez, de promover um festival de gala, em honra a Eptácio. Segundo o jornal, Urbano dos Santos guardou sigilo sobre a organização do concerto, inclusive do Congresso Nacional. Ao saber da homenagem, o senador Antonio Azeredo tratou de preparar a reação, propôs um banquete no Club dos Diários. Porém, o ministro da Justiça impugnou a ideia do senador Azeredo, alegando que era contrária ao protocolo.

Enfim, ficou assim organizado o concerto: seriam redigidos três poemas sinfônicos sobre a guerra, que seriam musicados por proeminentes compositores nacionais. Para a composição dos poemas, foi convidado Escragnolle Dória, diretor do Arquivo Nacional e homem relevante no cenário intelectual da Primeira República.¹² Dória escreveu três poemas: “A guerra”, “A vitória” e “A paz”, que foram musicados respectivamente por Heitor Villa-Lobos, José Octaviano Gonçalves e Francisco Braga.

Pode causar estranhamento o jovem Villa-Lobos, ainda em início de carreira, figurar nessa lista, e, segundo Avelino Pereira, ele não foi o primeiro a ser cogitado para a tarefa, a primeira escolha teria recaído sobre Alberto Nepomuceno, músico de renome, ex-diretor do INM, mas que, devido às discordâncias que tinha com Abdon Milanez,¹³ recusou o convite. A entrada de Abdon Milanez como diretor do INM em 1916, no lugar de Alberto Nepomuceno,¹⁴ levantou muitas polêmicas. Mi-

¹² Dória foi professor emérito do Colégio Pedro II, onde ingressou em 1906, na cadeira de História Universal; esteve entre 1909-10 e 1911-12 na Europa, a serviço do governo brasileiro para pesquisar e recolher nos arquivos europeus documentos que pudessem interessar à história do Brasil, também era sócio do IHGB (Lourenço, 2014).

¹³ Indicado por Carlos Maximiliano, mesmo responsável pela anulação do concurso de solfejo, que resultou na demissão de Nepomuceno (Pereira, 2007, p. 305).

¹⁴ Com o falecimento de Miguéz em 1902, assumiu a direção do INM, Alberto Nepomuceno. Essa seria sua primeira atuação frente à instituição, que, por conta de divergências internas, durou pouco mais de um ano. O retorno à direção do INM deu-se em 1906, e estendeu-se até 1916. Já Milanez ficou na direção do INM até 1922, quando se aposentou.



lanez era compositor de operetas e outros gêneros de “música ligeira”, tendo alcançado sucesso como colaborador de Artur Azevedo, importante autor e produtor do teatro de revista carioca (Pereira, 2007, p. 304-307). Sua qualificação era um misto de engenheiro, político, diplomata e músico de conhecimentos limitados, cuja carreira ascendeu junto ao teatro musicado, com composições de sucesso como tangos, valsas, jongos e polcas. Ou seja, faltava a Milanez uma formação rebuscada e pesava sua atuação marcante junto ao mundo da música popular (Augusto, 2010, p. 267-269).

Assim, devido às disputas internas do INM, Villa-Lobos, que começava a se destacar no meio musical carioca, teve a oportunidade de se apresentar, pela primeira vez, em um concerto oficial organizado pelo INM. Segundo Paulo Guérios (2003), Villa-Lobos não teve uma formação musical “rigorosa”, o músico chegou a se inscrever no INM, para ter aulas de violoncelo, em um curso noturno, porém, com a extinção do mesmo pelo diretor da época, Henrique Oswald, acabou desistindo. Teve muito contato com a música popular urbana carioca, onde conviveu com os chorões. Tocava de dia na Confeitaria Colombo e à noite no Restaurante Assírio, anexo ao Theatro Municipal, e também em uma pequena orquestra, em um dos cinemas recém-inaugurados da avenida Rio Branco. Por volta de 1915, conseguiu uma posição na Sociedade de Concertos Sinfônicos, tocando violoncelo, paralelamente, começou a apresentar composições de sua autoria em pequenos concertos pela cidade. De acordo com Guérios (2003), tais composições foram muito influenciadas pela música do francês Claude Debussy, diferente de Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald – formados na Europa, no período de auge da influência de Wagner. Portanto, na década de 1910, Villa-Lobos era um dos jovens vanguardistas que compunham músicas “modernas” inspiradas em Debussy. Foi a partir desse concerto para Epitácio, que as obras de Villa-Lobos passaram a ser mais executadas em outros concertos (Guérios, 2003, p. 115). Exemplo dessa notoriedade é o convite para participar do concerto em honra aos reis belgas, realizado em 1920,¹⁵ como veremos a seguir.

O outro músico convidado era João Octaviano Gonçalves, proveniente do INM, onde foi aluno de Henrique Oswald e Francisco Braga; concluindo o curso de piano em 1913, obteve o primeiro prêmio e medalha de ouro. Aluno laureado do INM, gozava de grande prestígio no meio musical, não por acaso, recebeu uma viagem para Europa, como prêmio por sua ópera *Poema da Vida*. Sucedeu a Francisco Braga, em 1938, como professor na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, o antigo INM.



Por último, Francisco Braga, um dos maiores nomes da música erudita na Primeira República, junto com Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald. Braga era professor de fuga, contraponto e composição do Instituto Nacional de Música, e também regente de sua orquestra. Desempenhou atividades múltiplas em prol da música, destacando-se a composição de diversos hinos, dentre eles o Hino da Bandeira (Oliveira, 2008). Em 1912, junto com Francisco Nunes, fundou a Sociedade de Concertos Sinfônicos, que atuou até a década de 1930, promovendo grandes concertos para o público carioca.

Enfim, voltando para a homenagem a Eritácio Pessoa, analisaremos primeiramente os poemas de Dória. Para tanto, é interessante pensarmos também o rumo das artes na Europa do pós-guerra. Os impactos da Primeira Guerra não se limitaram às perdas humanas, às destruições materiais, ou à assinatura do armistício, pelo contrário, a violência da guerra ainda marcaria por algum tempo diversas nações. Não é possível, como bem colocou Stéphane Audoin-Rouzeau, se “desembaraçar” da guerra com a simples assinatura de um tratado de paz. Assim, uma das possibilidades de renovação dessas sociedades se dava justamente através das artes (Watkins, 2003, p. 357) e a música iria refletir esse quadro de forma pungente. O famoso compositor Maurice Ravel, que durante a guerra se recusou a apoiar o boicote aos compositores germânicos proposto por Saint-Saëns, compôs *La valse* (1919-1920) – em referência à desorientação que floresceu no pós-guerra e à dissolução do império austro-húngaro (Watkins, 2003, p. 392). O mesmo Ravel compôs também uma peça dedicada aos soldados mutilados, intitulada “Piano Concerto para mão esquerda”, inspirada inclusive no jazz americano, que no pós-guerra seria reconhecido como uma influência importante (Watkins, 2003, p. 420). Segundo Watkins (2003), a guerra impactou e modificou a ideia de modernismo como progresso e invenção, sendo retomado no pós-guerra o neoclassicismo europeu, numa espécie de fachada “retrô”, acompanhada do jazz americano.

No caso brasileiro, a recepção de Eritácio, estudada através do concerto de gala, conforma elementos importantes para percebemos diferenças com relação ao imediato pós-guerra no Brasil, afinal, não tivemos o regresso de soldados mutilados, nem cidades destruídas. Não obstante, como já colocamos anteriormente, tivemos os impactos consideráveis da propaganda cultural aliada, bem como o florescimento de diferentes movimentos nacionalistas.

Enfim, Dória começa seu primeiro poema, “A guerra”, representando o mundo em paz:

Grande rumor de trabalho cobre o mundo. O arado corta os campos;
as estradas de ferro rodam imensas e surdas; as fábricas roncam em
máquinas. Os homens ajudam-se; as nações entendem-se; a huma-



nidade caminha. Tudo é trabalho, tudo é esperança; tudo é paz. (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919)

Contudo, enquanto o mundo trabalhava em paz, produziam-se, paralelamente, armas e navios, “e nos ruídos do trabalho, nas horas de esperança, no anseio da paz ouve-se retinir de armas, sons de clarins” (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919). A corrida armamentista, que marcou o final do século XIX e o início do XX, era o sinal da guerra que se aproximava:

É a guerra, a velha companheira humana, a gigante brutal avermelhada, cujo sonho é sentar-se nos escombros do universo. A guerra eterna... A guerra na idade antiga, ao arrancar das catapultas, nos sítios, ao patear dos elefantes nas batalhas. A guerra medieval no choque das armaduras e das lanças. A guerra conduzindo a Revolução Francesa pela Europa e Napoleão ao rochedo de Santa Helena. (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919)

Dória compreende a Primeira Guerra como uma espécie de “repetição” de guerras passadas, como uma “guerra adormecida”, que, de tempos em tempos, despertava e assombrava a humanidade. Contudo, ao contrário das outras guerras, a Primeira Guerra ou a “Grande Guerra” provou-se um tipo de guerra até então inédita na história da humanidade, com o uso de armamentos poderosos, inclusive armas químicas, elevando drasticamente a mortandade e envolvendo a sociedade como um todo em seus esforços bélicos. Voltando para poema, a preocupação de Dória é descrever as ações que levaram à guerra, então temos, além da corrida armamentista, o expansionismo e as alianças entre as nações, representadas como “c Cochichos pelos recantos da Europa”, “o murmúrio das intrigas, o vozear das reivindicações, o segredar das combinações”. Chega-se, enfim, à guerra, com seus inúmeros mortos, “cidades em chamas; gemidos e ais; soluçar intérmino de mães; gritos e imprecações; irmãos contra irmãos; raiva, desespero, aniquilamento. É a guerra, a guerra eterna...” (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919).

No segundo poema, “A vitória”, Dória começa a utilizar metáforas mais dramáticas para representar a guerra, que toma dimensões mundiais: “Ainda a guerra, ainda a convulsão do planeta convertido em matadouro de povos. [...] O homem da Índia vem morrer ao lado do homem da Austrália, o africano sepulta-se junto do canadense” (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919). A guerra que engloba a todos tem, porém, um vencedor: os aliados, cuja força vem das “notas da Marselhesa” (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919); que não poderiam se perder. Com a vitória viria o sossego dos homens, a volta ao trabalho, dando a impressão, para o público, que tudo voltara ao



que era antes da guerra. O que definitivamente não ocorreu. Nesse sentido, no poema de Dória a guerra não deixou marcas, não foi um evento traumático:

É a vitória, a prometer aos homens honras de sossego, meses de labor, anos de prosperidade, enquanto o arado soque os campos, as estradas de ferro rodem e as fábricas ronquem. É a vitória asseverando que o sangue secará, que os campos de batalha se cobrirão de flores, que os rios correrão tranquilos para o mar, retalhado de quilhas úteis. (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919)

Por fim, “A paz” se inicia com a ideia de um tempo cíclico: “De novo cobre o mundo grande rumor de trabalho. O arado, outra vez, corta os campos; rodam as estradas de ferro; as máquinas das fábricas roncam” (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919). O término do conflito é representado como um pesadelo, do qual as pessoas acordam, assim, segue-se em uma contínua celebração da vitória e da paz, em trechos executados por coros:

A paz rutila, grandiosa e pura. Tem a terra aos pés, tem os olhos no céu. Subindo-os a Deus, baixa-os, cheios d’Ele, sobre o gênero humano, abençoando-o. (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919)

Apesar das referências à destruição maciça e ao fato ter envolvido diversas nações, a guerra representada por Dória não é dotada de ineditismo, mas sim compreende-se como mais uma guerra, nas inúmeras guerras provocadas pela sociedade ocidental. Longe de ser unânime, a imagem do conflito produzida por Dória difere muito de outras realizadas pela intelectualidade brasileira, ainda durante o conflito; como a coletânea de poemas de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), que retratava a Europa ferida pela guerra e o grande abalo provocado nas relações com a América Latina. Além de Mário de Andrade, outros intelectuais como João do Rio e Júlio Mesquita já ressaltavam a incrível devastação provocada pelo conflito, o que contribuía para o seu ineditismo e para o fato de que nada seria como antes após o seu término (Compagnon, 2014, p. 170).

O concerto foi realizado em 31 de julho de 1919, dividido em 4 partes:

Primeira Parte – *Hino Nacional Brasileiro*, regência de Francisco Braga, cantado pelas alunas do INM. Segunda Parte – *A guerra* – Poema sinfônico, em três partes, letra de Escragnolle Dória, música de Heitor Villa-Lobos. Regência do autor. Terceira Parte – *A vitória*, letra de Es-



cragnolle Dória, música de Octaviano Gonçalves. Regência do autor.
Quarta Parte – *A paz*, letra de Escragnolle Dória, música de Francisco Braga. Regência do autor.

As críticas sobre o evento foram extremamente positivas e praticamente todas destacaram a composição do jovem e promissor Heitor Villa-Lobos. Segundo Oscar Guanabarro, foi uma “festa musical brasileira, bem brasileira, no seu programa” e já durante os ensaios espalharam-se muitas notícias elogiosas sobre *A guerra* (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919). Segundo o crítico, a composição possuía suas dificuldades, pois não se tratava apenas de abordar “onomatopaicamente” a guerra, havia também o período do trabalho, com a agitação das indústrias, como vimos nos poemas de Dória.

Ouvem-se cochichos e murmúrios; os instrumentos falam em segredo, agitam-se e as vozes alteram-se até o momento da gritaria infernal e os ímpetos das forças que marcham ao som dos tambores. As baterias entram em ação e a *Marselhesa* eletriza o auditório, no meio de alaridos e embate de armas, num crescendo que atinge o máximo da sonoridade e que termina na explosão de entusiasmo do público. (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919)

Para Guanabarro, Villa-Lobos era um artista de futuro promissor, cujo trabalho merecia ser aplaudido. Sobre a segunda parte, *A vitória*, afirmou que era “uma bela página orquestral, predominando os instrumentos de arco”, e que o autor, Octaviano Gonçalves, foi muito aplaudido. Por fim, *A paz* de Francisco Braga impressionou pelo uso dos coros (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919).

A crítica do *Correio da Manhã* dedica inúmeras linhas à composição de Villa-Lobos, fato reconhecido pelo jornal, que a justifica pelo maior interesse que despertava o compositor, estreante no mundo dos grandes concertos, como também pela própria composição, louvada pelo público:

O trabalho de Heitor Villa-Lobos, cheio de vida, rico de ideias, enérgico, movimentado, com caráter descritivo dos horrores e das sangueiras que enlutaram a humanidade durante cinco anos provocou indescritível entusiasmo no auditório, que fez estrondosa ovação ao inspirado compositor, que foi chamado cinco vezes à ribalta. (*Correio da Manhã*, 31 jul. 1919)



Já a peça de Octaviano Gonçalves é descrita como “mais calma, mais ponderada”, com uma melodia contínua no quarteto de cordas, o músico não rebuscou nos efeitos orquestrais. Mesmo assim, foi muito aplaudido. Já a composição de Francisco Braga, teve êxito completo, já perceptível em suas primeiras notas, pois contava com a inspiração do músico consagrado:

[...] aos primeiros compassos denota a mão do mestre que conhece a paleta orquestral e sabe atiladamente valorizar lhe as cores. O êxito foi completo, e salvas de palmas reboaram pelo recinto, sendo o maestro Braga demoradamente aclamado. (*Correio da Manhã*, 31 jul. 1919)

Acrescenta ainda o jornal que os compositores foram convidados ao camarote de Epitácio Pessoa, que agradeceu as composições, essas “três páginas musicais que horam [...] a arte brasileira” (*Correio da Manhã*, 31 jul. 1919).

A crítica mais detalhada sobre o concerto foi a de Benjamin Costallat. Das três composições, Costallat destacou que a de Villa Lobos era, sem dúvida, a mais completa, por sua concepção e originalidade. Dividida em três tempos, obedecendo ao poema, apresentava:

[...] na sua extraordinária coloração sinfônica, toda a felicidade de uma paz feliz e ativa. É o ruído das locomotivas, do trabalho, do progresso em andamento... O compositor, em perfeita posse de todas as cores de sua orquestra, de todas as curiosidades e recursos de seus timbres, de todo o seu jogo instrumental, dá com a mesma facilidade o ambiente campestre, na sua linda e expressiva pastoral de oboé, como o trabalho das oficinas, o murmúrio das fábricas... (*O Imparcial*, 31 jul. 1919)

Para representar o segundo tempo, marcado pela atmosfera das intrigas que preparam a guerra, Villa-Lobos havia encontrado uma fórmula genial: “Todos os instrumentos de corda em rápidas *sautillés*, perfeitamente se agitam nervosa e mesquinamente...”, causavam uma sensação perfeita, afirmou Costallat (*O Imparcial*, 31 jul. 1919). Mas é o terceiro tempo da composição, sobre a guerra, que mais impressiona Costallat:

Raramente vi orquestra alcançar tamanha força de vibração. Toda ela, nesse terceiro tempo, agita-se sublime e nervosa nos formidáveis nervos de seus instrumentos, que, cada vez mais incansáveis e febris



– mais se entregam, mais se fazem sonoros, mais elementos fornecem para chegar à uma grandiosa realização de horror e de heroísmo... É a batalha! Sangrenta, vermelha, apavorante... (*O Imparcial*, 31 jul. 1919)

Em meio a esse turbilhão de sons, continua Costallat, aparecem os vários hinos das nacionalidades enredadas na guerra:

Tudo canta! Tudo hurra! Tudo sofre! Mas, todos os hinos, todas as nacionalidades, todas as aspirações tornam-se e concretizam-se em um só! E a Marselhesa, imponente, surge... É um grito forte e suave, heroico e generoso, na continuação da batalha... E com a Marselhesa em feliz contraponto, o Brasil, na sua pequena e nobre contribuição, entra em ornamentos, nos violinos, modestos e sonoros, com o seu Hino, para a Vitória... E no admirável terror da batalha, termina o formidável trabalho do maestro Villa-Lobos. (*O Imparcial*, 31 jul. 1919)

O interessante nessa leitura de Costallat, sobre a composição de Villa-Lobos, está na referência ao hino brasileiro, que aparece proporcional à sua participação na guerra, algo que não está presente no poema de Dória. Enfim, sua avaliação geral sobre a obra de Villa-Lobos é extremamente laudatória: “É grandioso! É único! É sublime! A sinfonia a Guerra, do sr. Villa Lobos será eternamente no Brasil, uma honra da música” (*O Imparcial*, 31 jul. 1919).

Já a obra de Octaviano Gonçalves não escapou de ser comparada à composição do novato Villa-Lobos, para Costallat, não tinha mesma originalidade, o mesmo “nervo vibrante”, e admite que esperava mais de Gonçalves, compositor já conhecido no meio musical carioca, cuja composição, apesar “de bem equilibrada e sua frase romântica feliz”, era “muito repetida”; o melhor era o final, “bem preparado pela fanfarras e mais de acordo do que o resto com a ideia dominante da sinfonia – a Vitória”. Sobre o maestro Francisco Braga, Costallat ressalta a continuidade que marcava a obra do músico: “sempre o mesmo delicado compositor de fácil e espontânea inspiração, profundo conhecedor da orquestra e sua complicada técnica. Deu, pois, forçosamente uma obra bonita, delicada emotiva e elevada” (*O Imparcial*, 31 jul. 1919). Costallat conclui que foi “feliz” a homenagem que o “Brasil musical prestou ao seu embaixador de ontem, e ao seu presidente de hoje”. Porém, complementa que, infelizmente, “o rapaz cheio de vida e talento, que ele ontem viu como compositor e como regente”, trabalhava tocando violoncelo em um “cabarets”. Costallat fazia referência a Villa-Lobos, cujo momento de “delírio e de recompensa”, experimentado no concerto, não se repetiria no dia seguinte, pois o músico voltaria para sua realidade de se apresentar em locais mais populares, voltando a ser “o artista que se



nega e que se despreza...” (*O Imparcial*, 31 jul. 1919). Felizmente, Costallat estava equivocado.

Ainda no ano de 1919, Villa-Lobos compôs a sinfonia *A vitória* e, no ano seguinte, *A paz*, completando o conjunto. Também em 1919, Nininha Velloso-Guerra dedica um concerto inteiro às obras de Villa-Lobos (*O Paiz*, 12 nov. 1919). Vale destacar que Nininha, junto com seu pai, Godofredo Leão-Velloso, teve relações estreitas com o músico francês Darius Milhaud, sendo possível afirmar, como também coloca Manoel Correa do Lago (2010, p. 83), que foram importantes meios de “atualização” de Villa-Lobos em relação à música moderna francesa, especialmente as composições de Claude Debussy. Consagrado como uma nova promessa da música nacional, Villa-Lobos foi convidado a participar do Concerto de Gala, realizado no Theatro Municipal, em honra aos reis da Bélgica, que visitaram o Brasil entre setembro e outubro de 1920.¹⁶ Iria apresentar suas duas sinfonias: *A guerra* e *A vitória*. Nessa ocasião, deu uma entrevista ao jornal *A Noite*, na qual falou um pouco sobre suas inspirações para compor as peças:

Uma cuidadosa obra que me obrigou assiduamente a rever livros de histórias, particularizando nos assuntos das guerras das vitórias e das pazes, de todos os termos, em confronto com a civilização contemporânea. Busquei os temas melódicos autênticos, segundo Lavignac, Combarieu e tantos outros historiadores musicólogos. (*A Noite*, 30 set. 1920)

Os musicólogos citados são Albert Lavignac, editor da *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, obra pela qual ficaria muito conhecido, e Jules Combarieu, estudioso da história da música e um dos principais nomes da musicologia francesa. Sobre a produção da sinfonia *A guerra*, Villa-Lobos disse o seguinte:

Na sinfonia *A guerra*, por exemplo (que dividi em três partes) servi-me dos trechos musicais que usavam os batalhadores selvagens das margens do Reno, nas eras dos Hunos. Desenvolvi este motivo musical, sob um ambiente impressionista, num prisma inteiramente moderno. Uma longa frase, revestida de um modo quase bárbaro, pintei simbolicamente um hino de guerra, que como uma lembrança velada do passado, surge em todas as três partes. (*A Noite*, 30 set. 1920)

¹⁶ Para uma análise da programação musical organizada para a visita belga, ver Fagundes; Verzoni, 2013.



Quando perguntado sobre o que esperava do público ao ouvir sua produção, Villa-Lobos se mostrou otimista, tomando como exemplo o sucesso que obteve com a execução de *A guerra*, no ano anterior. Porém, não foi isso que ocorreu. O rei belga Alberto I não ouviu o concerto até o final, resolveu ir embora antes, uma atitude que afetou consideravelmente o sucesso do evento. Segundo o *Jornal do Commercio*, após a saída do rei, o público também começou a deixar o teatro, provocando o encerramento prematuro do evento, prejudicando seu programa, pois deixou de ser executado o poema sinfônico *A vitória*, de Villa-Lobos (*Jornal do Commercio*, 1º out. 1920). Em sua coluna semanal, Oscar Guanabara caracterizou o concerto como um dos mais desastrosos organizados pelo INM, distribuindo a responsabilidade pela catástrofe por seus funcionários e professores, ao comporem um programa de baixa qualidade, sem menções à música de Villa-Lobos.¹⁷ Contudo, as composições do jovem músico também foram culpadas pela “fuga” do rei,¹⁸ é o caso da crítica bem-humorada de Bastos Tigre,¹⁹ publicada no *Correio da Manhã*:

O maestro Villa-Lobos fizera ouvir várias sinfonias futuristas, de arrancar o couro às caixas e aos bombos: havia dentro da música, orquestrados à maneira do século XXII p.C. [...] todos os rumores da selva tropical: córregos, urros de feras, [...] silvos de cobras, [...] nada faltava para dar ao auditório a impressão exata e precisa de uma floresta super-wagneriana. O rei ouviu com toda a atenção protocolar o sinfônico barulho e, ao chegar aos penúltimos acordes, voltou-se para o dr. Pessoa de Queiroz e indagou:

- Tem V. aí a sua baratinha?
- Tenho, majestade.
- Pois então vamos à Tijuca... ouvir música.

E lá se foi sua majestade ouvir a sinfonia autêntica da Cascatinha, dos grilos, e era já madrugada quando se recolheu ao Guanabara, a dormir, sem pesadelos musicais. (*Correio da Manhã*, 7 out. 1920)

Não nos interessa aqui esclarecer o porquê da saída prematura do rei (nem seria possível), mas sim o impacto que tal ato teve no evento, levando ao absoluto naufrágio, com a debandada da plateia e seu encerramento precoce. Na contabilidade

¹⁷ Infelizmente, o crítico Benjamim Costallat havia parado de escrever sua coluna “Crônica Musical” no jornal *O Imparcial*, assim, não foi possível conhecer a opinião do crítico sobre o evento.

¹⁸ O jornal *A Noite* considerou a música de Villa-Lobos um “barulho infernal”, sendo ela a culpada pela debandada geral, do rei e do público (*A Noite*, 1º out. 1920). Infelizmente, o jornal não publicou nenhuma crítica sobre o concerto de 1919, no qual Villa-Lobos apresentou essa mesma composição.

¹⁹ Manoel de Bastos Tigre consagrou-se como um dos grandes nomes da literatura humorística e teatral carioca na Primeira República. Sobre sua atuação ver Balaban, 2016.



do desastre, a culpa do INM ficou patente para o ferenho crítico Oscar Guanabario, contudo, também sobraria parte dessa culpa para a música de Villa-Lobos. A mesma música que pouco mais de um ano atrás recebeu os mais calorosos elogios...

Aspectos conclusivos

Em seu poema *Devastação*, Mário de Andrade afirmava o retorno do homem ao seu “estado primitivo”, que “blasfema, odeia, trai, e sepulta-se vivo em trincheiras, sinistras como covas...”.²⁰ O poema faz parte da coletânea já citada, publicada em 1917, e dedicada à guerra. Apesar de não ter sido muito divulgada, afirma Olivier Compagnon (2014), procurou expressar toda a desilusão com a Europa, que afundava em um mar de destruição. O contraste com os poemas de Dória é patente. Na celebração oficial, em homenagem ao embaixador brasileiro, as marcas da guerra foram apagadas pela vitória e pela paz, afinal, os campos recobriram-se de flores, os rios voltaram a correr tranquilamente para o mar... A “Grande Guerra” é inserida em um tempo cíclico bélico, como mais uma, dentre muitas outras guerras pelas quais passou a humanidade, seu grande símbolo é o hino francês, baluarte da cultura ocidental pelo qual se deveria lutar. Referências ao Brasil nem a sua participação na guerra, não aparecem. Contudo, estariam presentes na composição de Villa-Lobos, o jovem compositor, sob influência da moderna música francesa de Debussy, que inova e agrada a crítica musical da capital. O contentamento de um concerto composto integralmente por composições de brasileiros é geral, ansiava-se por essa produção, algo expresso, por exemplo, nas palavras de Costallat em defesa da arte nacional. Porém, o reconhecimento dessa produção encontrava limites na avaliação externa, no caso aqui citado, está representada pelo rei belga que deixa o teatro antes do fim do espetáculo, e acaba levando com ele todo o público... brasileiro.

Misturando ansiedade e orgulho, a sociedade brasileira se regozija pela atuação de seu representante em Versalhes, a ação discreta, contida, sem grandes pretensões de Eptácio, foi um sucesso. Afinal, as conquistas do paraibano foram significativas. É possível identificar uma gama de contrastes nesse contexto de imediato pós-guerra, ao mesmo tempo em que se almeja uma independência cultural, pauta-se a qualidade da produção pelo olhar do outro (estrangeiro), controem-se narrativas amenas sobre a guerra, porém, musicadas com uma ousadia que surpreende e agrada de forma geral a crítica musical da época. E assim como o “incidente dos hinos” ocorrido no Theatro Municipal, uma produção nacionalista era gestada atrás do pano de boca, aguardando o momento em que ocuparia definitivamente o palco principal.

²⁰ Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=36883>, acessado em 25 fev. 2018.



REFERÊNCIAS

- Andrade, Clarissa Bonfim Lapolla. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane; Becker, Annette. *14-18, retrouver la Guerre*. Paris: Gallimard, 2000.
- Augusto, Antonio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República*. Rio de Janeiro: Folha Seca, Funarte, 2010.
- Balaban, Marcelo. *Estilo moderno: humor, literatura e publicidade em Bastos Tigre*. Campinas: Editora Unicamp, 2016 (Coleção História Ilustrada).
- Benedetti, Danieli Verônica Longo. *Obras de guerra: a produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2013.
- Buch, Esteban. “‘Les Allemands et les Boches’: la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale”. *Le Mouvement Social*, a. 3, n. 208, p. 45-69, 2004.
- Compagnon, Olivier. *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.
- Contier, Arnaldo Daraya. “Música e História”. *Revista de História*, n. 119. São Paulo, 1998.
- Correia, Silvia Adriana Barbosa. “Cem anos de historiografia da Primeira Guerra Mundial: entre história transnacional e política nacional”. *Topoi*, v. 15, n. 29, p. 650-673, jul.-dez. 2014. Disponível em www.revistatopoi.org. Acesso em 15 jul. 2015.
- Daróz, Carlos. *O Brasil na Primeira Guerra Mundial: a longa travessia*. São Paulo: Contexto, 2016.
- Doratioto, Francisco. “O Brasil no mundo”. In: Schwarcz, Lília. *A abertura para o mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 (História do Brasil nação 1808-2010; v. 3).
- Dehne, Phillip. “How important was Latin America to the First World War?” *Iberoamericana*, XIV, n. 53, p. 151-164, 2014.
- Fagundes, Luciana Pessanha. *Uma República em festa: a visita dos reis da Bélgica ao Brasil (1920)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História Social, UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.
- Fagundes, Luciana Pessanha. “Rituais de hospitalidade e encenações da História: visitas de chefes de Estado no governo de Epitácio Pessoa (1919-1922)”. In: *Epitácio Pessoa e a Codificação do Direito Internacional*, p. 271-306. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris ed., 2013a.



Fagundes, Luciana Pessanha. “Participação brasileira na Primeira Guerra Mundial”. *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República*, verbete, 2013b. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>. Acesso em 19 jul. 2015.

Fagundes, Luciana Pessanha. “Participação brasileira na Conferência de Paz de Versalhes”. *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República*, verbete, 2013c. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>, acesso em 19 jul. 2015.

Fagundes, Luciana Pessanha; Verzoni, Marcelo. “Apresentando à realeza um Brasil sonoro: música e identidade nacional na visita da realeza belga ao Brasil (1920)”. In: *Anais da VIII Semana de História Política, V Seminário Nacional de História: Política, Cultura & Sociedade*, v. 2, p. 612-626. Rio de Janeiro, 2013.

Fagundes, Luciana Pessanha. “Música e guerra: impactos da Primeira Guerra Mundial no cenário musical carioca”. *Revista Brasileira de História*, v. 37, p. 23-44, 2017. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0102-018820170003&lng=en&nrm=iso. Acesso em 26 fev. 2018.

Fulcher, Jane F. *French Cultural, Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Nova York, Oxford: Oxford University Press, 1999.

Fulcher, Jane F. *The composer as intellectual. Music and Ideology in France 1914-1940*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Garambone, Sidney. *A Primeira Guerra Mundial e a imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

Grangeia, Fabiana de Araújo Guerra. “Oscar Guanabario e a crítica de arte periódica no Brasil”. In: *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, p. 187-194. Rio de Janeiro: CBHA, 2004. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/eventospast.php>. Acesso em 20 jul. 2014.

Guérios, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

Jiménez, Patricia Veja. “La guerra como espectáculo mediático. La prensa centroamericana en la Gran Guerra (1917)”. *Historia y Comunicación Social*, v. 18, p. 43-61, 2013.

Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

Lago, Manoel Aranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

Lago, Manoel Aranha Corrêa do. (org.). *O boi no telhado: Darius Milhaud e música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.



- Lourenço, Mariana Simões. *Do acervo ao livro: as publicações do Arquivo Nacional (1886-1922)*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.
- Milhaud, Darius. *Notes without music: an autobiography*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1953.
- Motta, Marly. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no Centenário da Independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1992.
- Nolan, Michael. "The Eagle Soars over the Nightingale": Press and Propaganda in France in the Opening Months of the Great War. In: Paddock, Troy. *A Call to arms. Propaganda, Public Opinion, Newspapers in the Great War*, p. 51-90. Westport, CT: Praeger, 2004.
- Noronha, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). São Paulo, 2012.
- Oliveira, Jane Gonçalves de. *Francisco Braga e suas obras para piano solo*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.
- Oliveira, Lucia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- Oliveira, Lucia Lippi. "Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX". In: Gomes, Angela de Castro; Pandolfi, Dulce; Alberti, Verena. *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Cpdoc, 2002.
- Oliveira, Thiago. *A Liga da Defesa Nacional: um projeto de modernização para o Brasil*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências. Marília, 2012.
- Paddock, Troy. *World War I and Propaganda*. Leiden, Boston: Brill, 2014.
- Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- Perrin, René Saint-Marie. "Correspondance Claudel-Ruy Barbosa". In: *Bulletin de la Société Paul Claudel. Claudel et le Brésil*, Paris, n. 195, 3º trim., p. 5-12, set. 2009.
- Pires, Lívia Claro. *Intelectuais nas trincheiras: a Liga Brasileira pelos Aliados e o debate sobre a Primeira Guerra Mundial (1914-1919)*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Rio de Janeiro, 2013.
- Roshwald, Aviel; Stites, Richard. *European culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.



Schmid, Marion. “À bas Wagner! The French Press Campaign against Wagner during World War I”. In: Kelly, Barbara L. (org.). *French music, culture and national identity, 1870-1939*, p. 77-91. Rochester: University of Rochester Press, 2008.

Silva, Cleida Lourenço. *Ernesto Nazareth em suas relações com seus contemporâneos nacionalistas*. Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

Smith, Anthony. *Nacionalismo: teoria, ideologia, história*. Lisboa: Teorema, 2006.

Spitz, Clarice. “Paul Claudel: le diplomate, la guerre et le Brésil”. *Bulletin de la Société Paul Claudel. Claudel et le Brésil*. Paris, n. 195, 3^o trim., p. 12-23, set. 2009.

Siskind, Mariano. “The spectacle of War at a distance: Latin American Modernists in World War I”. *MLN*, v. 1, n. 2, (Hispanic Issue), p. 234-255, mar. 2015.

Stites, Richard. “Days and nights in wartime Russia: cultural life, 1914-1917”. In: Roshwald, Aviel; Stites, Richard. *European culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*, p. 8-31. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Tato, María Inés. “Nacionalismo e internacionalismo em la Argentina durante la Gran Guerra”. *Projeto História*, n. 36, p. 49-62, São Paulo, jun. 2008.

Tato, María Inés. “Luring neutrals. Allied and German Propaganda in Argentina during the First World War”. In: Paddock, Troy. *World War I and Propaganda*, p. 322-351. Leiden, Boston: Brill, 2014.

Vinhosa, Francisco Luiz Teixeira. *O Brasil e primeira guerra mundial: a diplomacia brasileira e as grandes potências*. Rio de Janeiro: IHGB, 1990.

Volpe, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese (Doutorado, PhD in Musicology / Ethnomusicology). The University of Texas at Austin, 2001.

Watkins, Glenn. *Proof through the night. Music and the Great War*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Fontes históricas

Fundação Casa de Rui Barbosa – Biblioteca Plínio Doyle

Costallat, Benjamim. *Da letra F, nº 2...”. O Municipal em 1918. Pavlowa. Rubinstein. Brulé. Temporada Lírica*. Rio de Janeiro: N. Viggiani, Editor, 1919.

Fundação Biblioteca Nacional (Brasil), Hemeroteca Digital. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

O Imparcial



Jornal do Commercio

A Noite

O Paiz

LUCIANA PESSANHA FAGUNDES, formada em História pela UFRJ, fez mestrado em História Social na mesma instituição, e doutorado em História, Política e Bens Culturais, realizado no Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil (Cpdoc-FGV). Pós-doutorado em História da Música na Primeira República, realizado na Escola de Música da UFRJ, segundo pós-doutorado realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Atuou como docente na Escola de Ciências Sociais da FGV, e como professora convidada no Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música (UFRJ). Atualmente é professora de História do Brasil Republicano na Universidade Federal Fluminense (UFF).