



“Pela cultura genuína das Américas”: Folclore musical e política cultural do Pan-americanismo, 1933–1950*

Corinne A. Pernet**

Resumo

Este ensaio busca analisar a complexa teia de relações interpessoais entre folcloristas e profissionais da cultura em diversos países das Américas na época da política da boa vizinhança. Sob a perspectiva da teoria pós-colonial, enfoca a arena de redes culturais e instituições transnacionais relacionadas ao campo do folclore musical e propõe que a dicotomia entre centro e periferia nem sempre oferece uma boa perspectiva para compreender o impacto dos Estados Unidos na América Latina. O exame da política interamericana da voga do folclore nas Américas, entre 1930 e 1940, mostra que existiu um considerável espaço para compartilhamento e negociação.

Palavras-chave

Folclore – americanismo musical – pan-americanismo – política de boa vizinhança – política cultural EUA e América Latina – século XX.

Abstract

This essay seeks to analyze the complex web of interpersonal relationships among folklorists and cultural professionals in different countries of the Americas at the time of the Good Neighbor Policy. From the perspective of post-colonial theory, it focuses on the arena of cultural networks and transnational institutions related to the field of musical folklore, and proposes that the dichotomy between center and periphery does not always provide a good perspective to understand the impact of the United States in Latin America. The examination of the inter-American politics of the vogue of folklore in the Americas in the 1930s and 1940s shows that a considerable space for exchange and negotiation existed.

Keywords

Folklore – musical americanism – Pan Americanism – Good Neighbor policy – cultural politics USA and Latin America – 20th century.

* Artigo intitulado “‘For the Genuine Culture of the Americas’: Musical Folklore and the Cultural Politics of Pan Americanism, 1933–50”, publicado originalmente em Jessica C. E. Gienow-Hecht (org.). *Decentering America*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2007, p. 132–168. Tradução de Maria Alice Volpe, autorizada pelo autor e pela editora. A autora gostaria de agradecer primeiramente ao Fundo Bieber Helen, administrado pela Universidade de Zurique, pelo apoio à pesquisa. Agradece a Jakob Tanner, pelo convite para apresentar a comunicação que originou este ensaio no colóquio história social na Universidade de Zurique, e aos comentários estimulantes de Philippe Forêt, Sandie Holguín e Jessica CE Gienow-Hecht. Finalmente, a autora agradece à tradutora e à editora da Revista Brasileira de Música pela oportunidade de publicar este ensaio em português.

** Universidade da Basileia, Instituto de Estudos Globais Europeus, Basileia, Suíça. Endereço eletrônico: corinne.pernet@unibas.ch.



Em 1942, a Silver Burdett Company, um dos principais editores de livros didáticos de música e partituras nos Estados Unidos, colaborou com a União Pan-Americana para publicar o Cancionero Pan Americano. O livro continha canções do folclore de todos os países das Américas e foi ricamente ilustrado com fotos e desenhos de cenas pitorescas rurais. A ilustração de capa apresentava um huaso – o vaqueiro do Chile – porém o homem bem apessoado era um caucasiano em traje típico huaso utilizado em dias festivos: botas brilhantes de couro, elegantes calças de lã xadrez e uma manta colorida sobre camisa branca. Era uma produção luxuosa, com tendência a romantizar a vida rural e da pobreza enquanto sua retórica pan-americana velava o interesse político dos EUA em tempo de guerra em um hemisfério ocidental unido. A maior parte do material fotográfico do livro aparecia como cortesia da Grace Line, uma empresa dos EUA que dominava as rotas de navegação para a América do Sul. Esse livro de canções poderia muito bem servir como um símbolo para os aspectos problemáticos da diplomacia cultural: Uma década após a sua publicação, o ex-diretor da Divisão de Música da União Pan-Americana, Charles Seeger, sentiu que tinha de pedir desculpas por ter publicado o livro.¹

Essa vinheta pode muito bem apresentar um capítulo sobre como os vários atores nos Estados Unidos se apropriaram, deturparam e usurparam o folclore latino-americano durante a política da boa vizinhança. Argumentos semelhantes têm sido postulados sobre os aspectos culturais da política de boa vizinhança nas representações cinematográficas da América Latina, sejam elas em filmes diversos ou nos filmes animados de Walt Disney.² Essas análises são, sem dúvida, interessantes e convincentes, mas só falam de um lado dessa interação cultural, pois privilegiam os agentes norte-americanos e tendem a representar os latino-americanos como vítimas desafortunadas do poder dos EUA.

Para denunciar a disseminação de ideologias, valores e cultura norte-americanas, os próprios estudiosos latino-americanos propalaram há décadas a noção de imperialismo cultural sustentado pelo poder econômico. Ariel Dorfman e Armand Mattelart em *Como Ler o Pato Donald*, por exemplo, detalharam como os quadrinhos cômicos de Disney depreciavam as identidades latino-americanas. Publicado pela primeira vez no Chile, em 1973, tornou-se um dos best-sellers na América Latina, na década de 1970.³ Com relação ao cinema, os estudiosos têm apontado que, mesmo quando as indústrias de cinema da América Latina puderam sobreviver à investida dos filmes americanos na década de 1930 e 1940, fizeram-no através da produção de filmes que foram "servilmente emulativos dos modelos estrangeiros".⁴ Recentemente Jean

¹ Charles Seeger, "Memorandum to Dr. Lima", 1953, p. 4. Columbus Memorial Library, Washington, DC, caixa "Music".

² Ver Burton (1992).

³ O livro de Dorfman e Mattelart foi traduzido para o inglês três anos depois de sua primeira edição na América Latina e desde então foi traduzido para 15 idiomas. Uma nova edição no Chile foi publicada em 2002, trinta anos depois de sua primeira edição.

⁴ Mosier (1985, p. 176).



Franco referiu-se à política cultural como uma “forma aparentemente benevolente de imperialismo”, mas enfatiza que a “formidável máquina de propaganda” dos Estados Unidos inundou a mídia latino-americana com sua versão da realidade.⁵

Uma das razões para essa visão um pouco limitada é que os historiadores têm frequentemente reduzido os aspectos culturais da política da boa vizinhança às atividades de uma superagência de coordenação dos assuntos interamericanos, chamada Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), criada durante a II Guerra Mundial, em 1940, e dirigida por Nelson A. Rockefeller. Rockefeller é certamente uma figura intrigante nas relações entre EUA e América Latina,⁶ e sua OCIAA co-financiou vários “intercâmbios culturais” notórios, como a viagem cinematográfica de Orson Welles para o Brasil, as grandes turnês sul-americanas do maestro Arturo Toscanini e as “caravanas” do Ballet Kirstein. Também apoiou a indústria do cinema mexicano e levou o astro-compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, e inúmeros outros artistas, para os Estados Unidos.⁷ Além disso, aparentemente, foi ideia de Rockefeller convocar Walt Disney para ajudar a melhorar as relações entre o Norte e o Sul das Américas. Entretanto, os aspectos culturais da política da boa vizinhança não devem ser reduzidos à OCIAA, já que muitos outros atores estavam envolvidos. Não devemos negligenciar, por exemplo, as atividades da Divisão Cultural do Departamento de Estado, dos EUA, criada em 1938, e que deu início a uma série de programas antes de Rockefeller entrar na arena da política externa cultural.

Na última década, a história das relações culturais entre os EUA e a América Latina tem sido grandemente enriquecida por novas análises informadas pela teoria pós-colonial.⁸ Ao me posicionar entre os estudiosos que buscam refinar a análise das interações entre EUA e América Latina, proponho uma abordagem que considere os latino-americanos – suas motivações e ações – como atores consequentes em suas relações com os Estados Unidos. Pretendo deslindar o complicado tecido formado pelas correntes intelectuais internacionais e os expedientes nacionais de política cultural, tomando como estudo de caso o campo do folclore musical. Ao focar a arena de redes culturais e instituições transnacionais, este ensaio irá demonstrar que as dicotomias entre centro e periferia, exploradores e vítimas, nem sempre oferecem uma boa perspectiva para examinar o impacto dos Estados Unidos na América Latina. Certamente, a desigualdade era um elemento do “encontro” entre os protagonistas do Norte e do Sul, mas o meu exame da política interamericana da

⁵ Franco (2002, p. 23).

⁶ As obras mais importantes sobre o desenvolvimento de políticas culturais governamentais são Espinosa (1977) e Ninkovich (1981).

⁷ Ver Meyer (2000), Fein (1998) e Prutsch (2002). Não existe nenhum estudo sistemático e abrangente sobre os compromissos de Rockefeller com a América Latina, mas Hoffman (1992) e Rivas (2002) lançaram algumas luzes sobre o assunto.

⁸ Joseph, LeGrand e Salvatore (1998).



voga do folclore, que varreu as Américas entre 1930 e 1940, vai mostrar que existiu um considerável espaço para negociação.

Na década de 1930, às tentativas da vanguarda cultural da América Latina⁹ para emancipar-se de visões excessivamente eurocêntricas juntaram-se os esforços de muitos educadores e burocratas. Estes últimos almejavam criar culturas nacionais enraizadas na cultura popular e encontraram ressonância em grande parte da população. Ao mesmo tempo, as instituições estatais de ensino para todos os grupos populacionais expandiram-se muito na América Latina. Projetos de “extensão cultural” desempenharam um papel importante nessa expansão, assim como a crescente integração de intelectuais e profissionais da cultura nessas instituições. A ascensão do fascismo na Europa e as políticas agressivas de Alemanha de Hitler representavam um dilema para o Novo Mundo. Ainda que alguns líderes políticos de todo o hemisfério flertassem com o fascismo na década de 1930 (e mais destacadamente o brasileiro Getúlio Vargas e seu Estado Novo), os países do hemisfério ocidental passaram a apresentar-se como o esteio da democracia ocidental na década de 1940. Enquanto a Europa decaía em tumulto, “as Américas” seriam um paraíso seguro para a civilização e a democracia. Nessa situação, o Novo Mundo não poderia simplesmente ater-se à cultura dominante da Europa, então decadente, porque operar um sistema democrático implicaria levar a sério todas as culturas não-europeias e tradições nacionais. Assim, a situação política internacional deu aos países do Hemisfério Ocidental uma razão adicional para explorar suas próprias culturas e investigar a noção de uma distinta cultura “americana”.

Intelectuais e artistas da América do Norte e do Sul foram capazes de convencer o poder político de que o cultivo e investigação de folclore contribuiriam significativamente para a emancipação cultural das Américas. No entanto, este ensaio não concerne ao “conteúdo” do folclore, seus artífices e praticantes, nem pretende proporcionar uma análise profunda de como os estudos de folclore se desenvolveram nas Américas ou nos diversos países. E também não aborda a questão de como ou por que o sistema binário de uma distinção entre “o povo” e a “alta cultura” se desenvolveu ou foi mudando com o tempo.¹⁰ Em vez disso, este ensaio examina como profissionais da cultura e especialistas em folclore utilizaram as constelações políticas nacionais e internacionais das décadas de 1930 e 1940 para promover seus objetivos em nível transnacional. A convergência de projetos de folclore em escala nacional com as tendências na arena internacional fornece o pano de fundo para este estudo das interações entre os proponentes do folclore oriundos ou situados na América Latina e os seus homólogos nos Estados Unidos.

⁹ A “América Latina” é aqui definida como as ex-colônias de Espanha e Portugal; e as “Américas” refere-se a todo o Hemisfério Ocidental, do Alasca à Patagônia.

¹⁰ Ver edição especial de *Radical History Review* (2002) sobre “Os usos de Folk”, editado por Karl Hagstrom Miller e Ellen Noonan. Para um estudo crítico da história dos estudos de folclore, ver Bendix (1997).



Este estudo se concentra, portanto, na criação de uma rede cultural transnacional de profissionais em um período de turbulência internacional. A maioria dos protagonistas, no que me consta, não eram diplomatas de carreira, mas acadêmicos e artistas que buscaram interações transnacionais por motivos profissionais, em vez de razões políticas. O foco em uma rede transnacional de especialistas de folclore não significa que o Estado, ou as organizações estatais internacionais, não eram importantes. Ambos proveram importantes nichos de emprego para folcloristas e arenas para suas atividades. Todavia, em alguns casos nem sempre é claro se um protagonista representava o Estado ou a sociedade civil num determinado momento. No caso dos Estados Unidos, alguns especialistas de folclore começaram a trabalhar para o Departamento de Estado durante os anos de guerra, enquanto outros colaboraram a título consultivo. Na América Latina, as relações entre os profissionais da cultura e o Estado foram tradicionalmente bastante próximas e nada problemáticas.¹¹ O fortalecimento de uma rede cultural transnacional indica que o nacionalismo e o poder nacional foram apenas fatores, entre muitos outros, na política do folclore. Apesar de terem objetivos parcialmente divergentes, folcloristas do Norte e do Sul construíram ativamente uma comunidade profissional transnacional e utilizaram a diplomacia cultural de seus governos para promover os seus fins.

Dado o interesse preexistente no folclore em todo o hemisfério, as novas políticas culturais dos Estados Unidos reforçaram uma comunidade transnacional de especialistas. Registros de institutos latino-americanos de arte popular e folclore, de sociedades acadêmicas, bem como materiais da União Pan-Americana, da Biblioteca do Congresso e do Departamento de Estado, todos indicam que as iniciativas e os recursos dos EUA resultaram em incremento de atividades em cooperação entre os especialistas do folclore e ajudaram na institucionalização da arte popular e dos estudos de folclore nos museus e nas universidades das Américas. Os recursos financeiros dos Estados Unidos abriram possibilidades de pesquisa antes não existentes. É difícil avaliar se esse processo serviu para divulgar os valores políticos ou os enquadramentos ideológicos dos EUA. Especialistas em folclore e em artes populares apresentaram publicamente seus temas em um discurso pan-americano que reconhecia uma cultura popular distinta do hemisfério ocidental. E em uma guinada irônica final, a institucionalização da arte popular e do folclore na América Latina nutriu as tradições culturais que foram efetivamente colocadas para uso político contra o “imperialismo cultural dos EUA” a partir do final da década de 1950.

¹¹ Para uma discussão estimulante sobre a relação entre os intelectuais e o Estado na Argentina, Chile, Peru, México e Cuba, ver Miller (1999).



NACIONALISMO CULTURAL E AMERICANISMO NA AMÉRICA LATINA

Uma vez independente da Espanha e Portugal, os países da América Latina continuaram a olhar para a Europa para os modelos sociais. As elites latino-americanas tentaram escapar da “barbárie” que viam em seus países – particularmente entre as populações indígenas, os afro-americanos ou os habitantes rurais – através da europeização, que significava não apenas o branqueamento da população através de programas de imigração, mas também a réplica das instituições culturais europeias.¹² Um movimento cultural “nativista”, desenvolveu-se entre os artistas e intelectuais latino-americanos apenas nos anos finais do século XIX. O poeta cubano José Martí foi um dos primeiros a questionar a inferioridade do *mestizo*, enquanto Ruben Darío e Enrique Rodó elaboraram uma identidade latino-americana distinta da Europa ou dos Estados Unidos. Como Richard Morse argumentou de forma convincente, a busca de uma identidade latino-americana começou com força total durante o século XX, “em meio à desintegração da lógica ocidental e recebeu aprovação”.¹³

Mesmo em sua busca por uma identidade latino-americana, os intelectuais se mantiveram em estreito contato com os desdobramentos no exterior, especialmente com a vanguarda europeia, o que permitiu uma intensiva e fecunda troca de ideias.¹⁴ Na década de 1920, o desencanto com as aventuras imperialistas dos EUA combinado com a devastação da Primeira Guerra Mundial desafiou a noção de superioridade cultural europeia ou norte-americana. Assim, a década de 1920 tornou-se uma década de reconsideração do patrimônio cultural da América Latina, em especial no que concerne os legados indígena e africano. No México, o Ministro da Educação, José Vasconcelos predisse que a América Latina iria liderar o caminho para uma nova era, na qual a “raça cósmica”, a mistura das populações indígena, africana e europeia iria transcender os limites estreitos das culturas ocidentais. No Peru, o líder político e ensaísta José Carlos Mariátegui combinou sua postura marxista sobre questões econômicas com uma defesa firme dos direitos e da cultura indígenas. Estes são apenas os expoentes mais conhecidos dessa tendência.¹⁵ Ao mesmo tempo, os cientistas sociais, tanto na Europa como nos Estados Unidos (ali sob a influência do alemão, Franz Boas) começaram a se envolver em estudos comparativos. Com pesquisa de campo transcultural, eles procuraram delinear as relações entre as culturas. Intelectuais no México, Brasil e Argentina estavam bem cientes dessas tendências e começaram a desenvolver programas de investigação nesse sentido também.¹⁶

¹² Para citar apenas dois exemplos: O Departamento de Arquitetura da Universidade do Chile foi dirigido por arquitetos franceses desde a sua fundação, em 1849, até 1870. Na Costa Rica, um professor suíço nomeado em 1880 para estabelecer instituições educacionais e científicas trouxe uma série de colegas europeus para a América Central. (Eakin, 1999).

¹³ Morse (1995, p. 8-10). Os especialistas têm estabelecido um inventário cultural semelhante para os Estados Unidos; ver Moore (1985) e Stansell (2000).

¹⁴ Unruh (1994) tratou das relações entre a União Europeia e as vanguardas latino-americanas. Ver também Masiello (1993).

¹⁵ Chavarría (1979) e Pérez Montfort (2000).

¹⁶ Tenorio Trillo (1999).



Estudar folclore e música folclórica era parte integrante da tendência latino-americana voltada para o nacionalismo cultural. O governo cubano propôs em 1926 um congresso sobre “A música como um meio de estreitar as relações entre os povos americanos”, e especialmente recomendava “o estudo do folclore pan-americano”.¹⁷ O México revolucionário também empenhou esforços pioneiros na investigação do folclore. A cultura rural mexicana e o próprio folclore se tornaram uma tendência da moda nos Estados Unidos, mas a ênfase foi colocada menos na música do que nas artes populares.¹⁸ No Brasil, artistas e escritores de vanguarda tornaram-se promotores importantes do movimento do folclore. Eles questionaram o fascínio de longa data dos brasileiros pelas coisas francesas, em particular, e da Europa, em geral, e insistiram em que a arte brasileira se voltasse para a realidade brasileira.¹⁹ A noção da vanguarda de *brasilidade* foi lançada contra os tradicionalistas, que buscavam uma identidade brasileira enraizada no barroco do século XVIII.²⁰ Além de apropriar-se do folclore, a *brasilidade* moderna²¹ incluiu a possibilidade de interagir de forma dinâmica com as forças culturais do exterior, como na celebrada figura do canibal de Oswald de Andrade, que consome e transforma o outro.

Os vanguardistas, com seu interesse nas músicas afro-brasileiras e indígenas, desempenharam um papel muito importante na cultura musical brasileira. O compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) chegou a afirmar em Paris que “le Folklore, c’est moi” [o folclore sou eu], pois suas composições eram permeadas com temas brasileiros e estilos que ele conhecera durante longos anos como músico itinerante. O escritor e crítico Mário de Andrade dedicou-se a projetos etnográficos no nordeste do Brasil em 1928 e começou a escrever sobre o folclore musical logo em seguida.²² Como diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, ele iniciou a coleta de folclore afro-brasileiro e nordestino em 1937. E financiou um grupo de pesquisa que viajou durante seis meses pelo nordeste brasileiro e retornou com cerca de mil e quinhentos itens para a Discoteca Pública Municipal. Embora os recursos fossem limitados, os registros desse arquivo sonoro foram distribuídos para escolas

¹⁷ Esta é a partir do programa de um planejado “Primeiro Congresso Pan-Americano de Música”, que deveria se reunir em Havana em fevereiro de 1928. No entanto, tenho sido incapaz de encontrar mais informações sobre o congresso.

¹⁸ Delpar (1992).

¹⁹ Sobre o fascínio brasileiro pela França, ver Needell (1987). Os brasileiros redescobriram os modernistas na década de 1980; centenas de livros sobre o assunto, biografias e edições de cartas de protagonistas, desde então, surgiram no Brasil. E foi seguido por algumas publicações inglesas. Ver Jackson (1992) e Martins (1979).

²⁰ Os tradicionalistas tiveram uma forte influência na arquitetura, onde promoveram um estilo neocolonial, enquanto os modernos dominaram na literatura e na música. Para uma discussão sobre os diferentes expoentes, ver Williams (2001, p. 26–51).

²¹ Ou a “brasilidade modernista”, como proposto por Eduardo Jardim de Moraes, *A Brasilidade Modernista: Sua Dimensão Filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978 [Nota da tradutora].

²² Os relevantes escritos de Mário de Andrade incluem o *Ensaio sobre música brasileira* (São Paulo: I. Chiarato & Cia, 1928), *Cultura Musical* (São Paulo: Departamento Municipal de Cultura, 1935) e *A Música e a Canção Populares no Brasil* (Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, Divisão de Cooperação Intelectual, 1936). Muitos de seus trabalhos foram traduzidos para o espanhol apenas alguns anos de sua publicação inicial. A bibliografia brasileira sobre Andrade inclui mais de duas centenas de biografias, coleções de cartas e afins (cerca de metade delas publicados depois de 1990), mas, infelizmente, nenhuma biografia está disponível em inglês. A partir do contexto da musicologia, ver Mariz (1983). Mário de Andrade e Renato Almeida deram impulso importante para os estudos de folclore, mas etnomusicólogos posteriores têm revisado algumas de suas teorias. Ver Béhague (1985, p. 220).



de música e organizações culturais. Mário de Andrade também fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939), que produziu representações cartográficas das tradições folclóricas do Brasil. Embora de vida curta, tal sociedade constituiu mais um esforço pioneiro na América Latina.²³ O governo de Getúlio Vargas assumiu o folclore para os seus próprios objetivos, registrando mais de cem discos de música popular no final de 1930.²⁴ A estação radiofônica oficial do governo transmitia um programa semanal em que o moderador trazia artistas populares de todo o Brasil para contar suas histórias e explicar as peças executadas.²⁵ Os pesquisadores do folclore brasileiro também estavam bem relacionados internacionalmente, participando de congressos e viajando para o exterior, assim como para a América Latina.²⁶

No Chile, a transição para um nacionalismo cultural não esteve tão intimamente ligada à vanguarda. A pesquisa sobre o folclore chileno, especialmente em literatura popular, começou no final do século XIX e foi inspirada na tradição alemã. Contratado pelo governo chileno em 1890, o estudioso alemão Rudolf Lenz (1863-1938) fundou a Sociedad del Folklore Chileno em 1909. A Sociedad organizou conferências regulares e publicou sua própria revista.²⁷ Nas primeiras décadas do século XX, uma geração de escritores *crioulistas* explorou temas rurais chilenos, não obstante uma perspectiva bastante conservadora. Eles falavam de, ou na melhor das hipóteses, em nome de uma subclasse rural e romantizavam uma imutável, embora inigualitária comunidade.²⁸

Paralelo ao interesse literário pela cultura rural houve também um movimento que buscou revalidar a música folclórica chilena. Por volta de 1920, os compositores chilenos modernos, como Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt e Carlos Levin se interessaram pelas tradições populares.²⁹ Em 1938, os círculos universitários, reunidos na Comissão Chilena de Cooperação Intelectual, organizaram uma grande exposição sobre a arte popular chilena em Santiago que atingiu um sucesso retumbante. No

²³ O compositor moderno, Mozart Camargo Guarnieri também foi envolvido na investigação, durante o segundo Congresso Afro-Brasileiro na Bahia, 1937 (ver Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal. *Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico*. 2 vols. São Paulo: Secretaria de Educação e Cultura, 1950, p. ix).

²⁴ Clark, Evans. *Brief Notes on Music in Eight Countries of Latin America: A Report of a Flying Trip to Brazil, Costa Rica, Honduras, Guatemala, Mexico, Nicaragua, Panama, and El Salvador for the Coordinator of Inter-American Affairs*, Washington, DC: United States Office of Inter-American Affairs / Library of Congress, Music Division, 1941, p. 16.

²⁵ Seamus E. Doyle, "Report on the Collection of Folk Music in South America," p. 1-2, 1941, Library of Congress, Archive of American Folk Song.

²⁶ O Brasil foi um dos poucos países não europeus que participaram do Congresso Internacional de Folclore, que decorreu simultaneamente com a Exposição Universal de 1937, em Paris. O Instituto de Cooperação Intelectual da Liga das Nações copatrocinou o congresso. Ver Nicanor Miranda, *O Congresso Internacional de Folclore*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940; e também Musée National des Arts et Traditions Populaires (France); Georges Maurice Huisman (ed.), *Travaux du 1er Congrès International de Folklore, Tenu à Paris, du 23 au 28 août 1937 à l'Ecole du Louvre*. Tours: Arrault et cie imprimeurs, 1938.

²⁷ Lenz foi professor no Instituto Pedagógico da Universidade do Chile. Logo após sua chegada ele desenvolveu um grande interesse pelo idioma e cultura Mapuche, bem como a poesia popular. Também em universidades dos Estados Unidos, musicólogos emigrados alemães tornaram-se proeminentes na década de 1930. Ver Crawford (1984); e também Brinkman e Wolff (1999).

²⁸ Barr-Melej (2001).

²⁹ Pedro Humberto Allende foi o representante chileno na Conferência de Praga de Artes Populares, em 1928, patrocinada pela Divisão para a Cooperação Intelectual da Liga das Nações.



ano seguinte, no Congresso Americano para Cooperação Intelectual, a delegação chilena apresentou um relatório sobre os estudos folclóricos que recomendava que todos os países organizassem suas sociedades de folclore.³⁰ A brochura da Comissão, intitulada “O que é e para o que serve o folclore?”, explicava que o folclore pode fornecer materiais de estudo interessantes sobre a sociedade chilena e sua etnia. Criado em um ambiente privado, o folclore era visto como uma maneira de entender como *el pueblo*, as pessoas comuns, viam o mundo.³¹ Vários departamentos da Universidade de Chile voltaram-se para aspectos diferentes de investigações do folclore, e alguns estudantes chilenos foram ao Brasil para aperfeiçoar seus estudos no início dos anos 1940.³²

O interesse pelo folclore chileno se espalhou além dos limites da arte, música e academia, para educadores e críticos culturais em geral. Os promotores das tradições musicais chilenas afirmaram que contribuiriam para a elevação cultural de todas as classes e criticaram fortemente que as estações de rádio transmitiam tanta música estrangeira. O músico Pablo Garrido, por exemplo, lamentou que os “*tangones* decadentes” matavam o espírito dos chilenos. Como contramedida, Garrido escreveu um livro popular sobre a dança nacional chilena, a *cueca*. Publicado em 1943, foi o primeiro livro inteiramente dedicado à dança nacional; os jornais e semanários o propagaram amplamente.³³ Outros escritores concordavam em que os *tangos*, *boleros*, *rancheras* mexicanas e *foxtrots* que dominaram as transmissões de rádio equivaliam a “ataques contínuos contra a cultura”.³⁴ A promoção do folclore visava a erguer uma barreira para cessar essa invasão, pois a “autêntica” cultura chilena estava sob ameaça por todos os lados. Depois que o governo da Frente Popular progressiva havia tomado o poder em 1938, a revalidação da cultura das pessoas comuns tornou-se um aspecto importante da promoção da *chilenidad*. Até o final dos anos 1930, livros de canções folclóricas receberam críticas entusiasmadas em revistas de classe média, que também começaram a apresentar artigos sobre as festas provinciais e os costumes dos camponeses e mineiros.³⁵

³⁰ A exposição foi organizada pela Comissão Chilena de Cooperação Intelectual, afiliada à Liga das Nações. Ver Museo de Bellas Artes. *Catálogo de la Exposición Americana de Artes Populares*. Santiago, 1943.

³¹ Julio Vicuña Cifuentes. *Qué es el Folklore y qué parágrafo Sirve?* (Santiago: Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, 1940, p. 4). Seu colega Abdón, também considerava o folclore uma janela para “os sentimentos e o pensamento do povo em geral” (el pueblo mismo), a “alma do povo” (Abdón Andrada Coloma. “Introducción”. *Archivos del Folklore Chileno*, v. 1, 1940, p. 7).

³² Oreste Plath, que se tornou um dos mais prolíficos folcloristas do Chile, foi um dos estudantes chilenos no Brasil, em 1943. O Ministério das Relações Exteriores do Brasil e pela Comissão Chilena de Cooperação Intelectual financiou a sua estada.

³³ Pablo Garrido. *Biografía de la cueca*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1943.

Garrido não era um tradicionalista, pois trabalhou principalmente como músico de jazz por muitos anos e escreveu centenas de artigos sobre os seus aspectos positivos (*Ercilla*, 16 de setembro de 1941, p. 16). Em 1947, Garrido estava no comando do Departamento de Música da Dirección de Informaciones y Cultura, uma agência do governo para coordenar e executar a política cultural.

³⁴ “Hay que Perfeccionar los Programas”, *Ecran*, 18 de fevereiro de 1947, p. 30; Mirón Callejero, “La Radio y sus Absurdos”, *Hoy*, 14 de janeiro de 1937, p. 16; Juan Pez, “Onda Larga: Nueva Temporada”, *Ecran*, 25 de abril de 1944, p. 25; John Reed, “Lista Negra”, *Ecran*, 8 de janeiro de 1946.

³⁵ Plath escreveu muitos artigos sobre o folclore em revistas como *Hoy*, *Eva*, *Ercilla* e do jornal *La Nación*. Para uma



Na academia, bem como na política cultural, o folclore definitivamente tinha se tornado uma preocupação em toda a América Latina na década de 1940. Mesmo os países pobres se empenharam nesse campo: El Salvador estabeleceu um Comitê Nacional de Pesquisas Folclóricas, em 1941, que solicitou a sacerdotes locais, professores e prefeitos para participar da iniciativa. Em cerca de três anos o comitê conseguiu publicar uma compilação de quatrocentas páginas de arte popular e canções.³⁶ Em 1946, a Colômbia estabeleceu uma Comissão Nacional de Folclore, que no ano seguinte começou a publicar sua revista semestral. Na Venezuela, os esforços de pesquisadores e escritores individuais foram consolidados, em 1946, em uma divisão especial do Ministério da Educação.³⁷

O folclore tinha obviamente suas dimensões comerciais. Alguns países rapidamente atraíram turistas com exibições folclóricas – festas tradicionais, músicas, danças e rodeios – quando o transporte aéreo e a carência de destinos europeus depois de 1939 havia transformado a América Latina em uma opção viável, pelo menos para os turistas de elite. No Brasil, as organizações estatais direcionaram a transformação do carnaval afro-brasileiro e outros festivais em espetáculos turísticos.³⁸ No México, o Ballet Folclórico que dançava o *jarabe tapatío* ascendeu ao estrelato entre os turistas estrangeiros graças à aliança do Departamento de Turismo do governo com o Instituto de Belas Artes.³⁹ O serviço turístico chileno patrocinou fartamente e distribuiu no exterior cartilhas sobre os *huasos*, os vaqueiros chilenos que eram apresentados como um “representante bonito e energético da raça”.⁴⁰ No Brasil, o interesse pelo folclore musical foi tão forte que as gravadoras como RCA Victor e Columbia ofereceram coleções de folclore para os compradores nativos.⁴¹ Embora estes aspectos comerciais tiveram seus efeitos sobre certas formas de cultura popular (como Nestor García Canclini expôs em um livro pioneiro),⁴² eles não explicam nem representam a voga do folclore como um todo e são de pouca importância neste estudo.

O folclore era apelativo aos diferentes grupos do Norte e do Sul por variadas razões, mesmo que a simples definição do termo fosse polêmica entre os especialistas. Alguns definiam o folclore de forma estrita, como as artes populares de “comunidades tradicionais” supostamente isoladas. Nessa visão, o folclore figurava como uma expressão

amostra, ver “Aspectos del Folklore”, *Hoy*, 17 de dezembro de 1942, p. 63; e “Animalismo Oceánico y en el Campero Hablar del Pueblo Chileno”, *Hoy*, 11 de março de 1943, p. 59.

³⁶ Curiosamente, o documento fundador faz referência à Conferência sobre Folclore e Artes Populares da Liga das Nações, que teve lugar em Praga em 1928. (Comité de Investigaciones del Folclore Nacional y Arte Típico Salvadoreño, *Planes para la Investigación del Folclore Nacional y Arte Típico Salvadoreño*, s.l., p. 3-11). O livro resultante foi do Comité de Investigaciones del Folclore Nacional y Arte Típico Salvadoreño, *Recopilación de Materiales Folkloricos Salvadoreños* (San Salvador: América Central Imprenta Nacional, 1944).

³⁷ Para uma interessante discussão sobre os usos do folclore na Venezuela, ver Guss (2000, p. 15–18). A Revista de Folclore era o órgão oficial da Comissão de Folclore Colombiano, que dependia do Ministério da Educação.

³⁸ Raphael (1990) e McCann (2004).

³⁹ Pérez Montfort (2000, p. 28–34).

⁴⁰ Carlos Del Campo, *Huasos Chilenos: Folclore Campesino Autorizado por la Dirección del los Servicios de Turismo del Ministerio de Fomento* (Santiago de Chile: Lito Leblanc, 1939).

⁴¹ Carleton Sprague Smith, *Viagem Musical pela América do Sul, de junho a outubro de 1940* (Washington, DC, 1940, p. 43).

⁴² Canclini (1982).



destilada da “alma coletiva” (de uma região ou nação) e precisava ser salvo porque estava ameaçado de desaparecer. Outros empregaram um conceito mais amplo, que incluiu a cultura popular de diferentes grupos profissionais (como os mineiros e pescadores) e até setores urbanos. Ambos os grupos, no entanto, trabalharam na documentação e investigação, embora pudessem aplicar diferentes critérios e abordagens.⁴³ Compositores escreveram músicas sobre temas folclóricos, incorporaram melodias folclóricas, instrumentos indígenas e ritmos para expressar identidades nacionais ou regionais. Entre muitos outros, Heitor Villa-Lobos e o compositor mexicano Carlos Chávez foram dois dos compositores nacionalistas mais prolíficos.⁴⁴

Para os educadores e funcionários que trabalhavam nos novos departamentos de etnografia, musicologia ou linguística, o folclore contribuía para uma análise científica das culturas regionais e nacionais. Eles advogavam a promoção do folclore para fomentar um sentimento de comunidade (em diferentes níveis, do local ao supranacional), manter as habilidades e técnicas tradicionais e preencher as horas de lazer de modo ajuizado. Como na Europa, os governos e partidos políticos tentaram instrumentalizar a cultura popular de diferentes maneiras. Na Argentina, algumas instituições governamentais, como a Comisión de Folklore y Nativismo del Consejo Nacional de Educación, se inscreveram claramente em uma agenda conservadora que tentava resistir à desintegração cultural provocada pelas “invasões dos imigrantes”.⁴⁵ No México, Chile e Colômbia, a promoção do folclore representava a valorização da cultura das pessoas comuns. As instituições governamentais se voltaram não apenas a alta cultura, mas também para a arte popular. Nesses países, a “cultura democrática” foi a chave para a construção do Estado nacional popular.⁴⁶

Apesar da importância da arte popular para a construção dos Estados nacionais, uma rede transnacional de profissionais da música da América Latina que promovia o “americanismo musical” atraiu figuras líderes do mundo da música dos anos 1930. Um dos principais promotores do “americanismo musical” foi o arquiteto e musicólogo de origem alemã, Francisco Curt Lange, que chegou ao Uruguai em 1930 e em poucos anos tinha ajudado a estabelecer a estação de rádio nacional, os arquivos sonoros e um programa de pós-graduação em musicologia. Lange também fundou a prestigiosa revista *Boletín Latino-Americano de Música* em 1935.⁴⁷ Citando o filósofo

⁴³ O espaço não permite uma lista detalhada das principais tendências. Para a abordagem tradicionalista, ver, por exemplo, Félix Coluccio e Gerardo Schiaffino, *Folklore y nativismo* (Buenos Aires: Sino Editorial, 1948); para uma definição mais ampla, ver Julio Vicuña Cifuentes, *Qué es el Folklore y para qué Sirve?* (Santiago: Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, 1940).

⁴⁴ Esta virada nacionalista na música também ocorreu na Europa, onde Bela Bartok, Dvorak, Debussy, Sibelius e Grieg buscaram compor uma música especificamente nacional.

⁴⁵ Félix Coluccio and Gerardo Schiaffino, *Folklore y Nativismo* (Buenos Aires: Editorial Bell, 1948, p. 7). Para uma comparação com estudos de folclore europeus, ver Oinas (1978), e também Dow e Lixfeld (1993). O exemplo da Alemanha nazista tem contribuído fortemente para a identificação do folclore com a política fascista.

⁴⁶ Argumentei isso para o caso do Chile em Pernet (2004). Ver também Knight (1994).

⁴⁷ Uma boa visão geral da carreira de Lange pode ser encontrada em Merino (1998). Lange não foi o único imigrante que ardorosamente defendeu a cultura de seu país de adoção. Algumas décadas antes, o compositor Antonin Dvorak tinha similarmente admoestado, nos EUA, os americanos a retornar às suas próprias fontes musicais, especialmente o gospel



mexicano José Vasconcelos, Lange encorajou os músicos e educadores musicais na América Latina a tirar partido de seus próprios recursos culturais e emancipar-se da adoração servil da música europeia. Tendo em vista a "hecatombe" que viu chegando na Europa, Lange pediu a especialistas em música que solicitassem a colaboração do Estado na promoção do "americanismo musical". Lange evidentemente concebeu a política cultural como um meio de defender a paz, como um dos objetivos do "americanismo musical" foi contribuir para uma América Latina mais unida.⁴⁸

Lange tinha contatos em toda a América Latina e estabeleceu ligações estreitas especialmente com o brasileiro Mario de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Luiz Heitor Corrêa-de Azevedo e Camargo Guarnieri, durante uma viagem em 1934. O fato de que cada edição do *Boletín Latino-Americano de Música* exibia um país latino-americano com a ajuda de um coeditor, do mesmo país, também ajudou a formar uma comunidade de profissionais da música, muitos dos quais tinham um forte interesse pelo folclore, como uma das bases para a música "americana".⁴⁹ Como revista líder na América Latina, o *Boletín* logo teve repercussão no exterior, pois tinha assinantes em quarenta e seis países. No momento em que os Estados Unidos entraram na arena de estudos de folclore, as redes entre os proponentes do americanismo musical na América Latina já estavam em curso.

A VOGA DA DIPLOMACIA CULTURAL E FOLCLÓRICA NOS EUA

Os Estados Unidos não estiveram isentos dessa virada nacionalista na música do início do século XX. O "folk" simbolizava emancipação e democracia durante a visita, em 1939, aos EUA, das majestades britânicas, o rei George VI e a Rainha Elizabeth. Os Roosevelt entreteram o rei e a rainha, durante o jantar oficial na Casa Branca, com *spirituals*, canções de *cowboy*, danças folclóricas e apenas duas apresentações de "música erudita".⁵⁰ Esse evento expressou a lenta retirada do domínio duradouro da música clássica, especialmente a música orquestral alemã, nos Estados Unidos.⁵¹ Embora o movimento de música folclórica tivesse emergido antes da Primeira Guerra Mundial, a Depressão avultou sua promessa. Como Peter Filene coloca: "O fascínio da América pela cultura folclórica desafiou o *status quo*: registrou a insatisfação com o vazio da cultura de massa e a esterilidade da alta cultura, a corrupção da política

afro-americano e música dos índios nativos; ver Gienow-Hecht (2003, p. 602).

⁴⁸ Lange, "Americanismo Musical", *Boletín Latino-Americano de Música*, v. 2 (Abril 1936), p. 117-30. A primeira edição do *Boletín* incluiu contribuições de Estados Unidos. A partir do segundo volume, seções separadas foram mantidas para "Estudos sobre os Estados Unidos" e "Estudos Europeus", geralmente com mais artigos na última seção. Manter a América Latina e a herança anglo-americana estritamente separadas era uma forte tendência em todo o hemisfério (ver Pérez Montfort, 2000, p. 29–30).

⁴⁹ O chileno Domingo Santa Cruz e brasileiro Heitor Villa-Lobos eram ambos compositores clássicos que apoiaram fortemente investigações folclóricas.

⁵⁰ Franklin Delano Roosevelt Library and Museum, Arquivos Diplomáticos Grã-Bretanha, Box 38. O programa da noite está disponível em <http://www.fdrlibrary.marist.edu/psf/box38/folo343.html>, acesso em 22 de setembro de 2002.

⁵¹ Ver Gienow-Hecht (2003, p. 600–5).



de poder e as vicissitudes da economia industrial”.⁵² Conferir ênfase ao povo assumia conotações políticas, pouco antes da Segunda Guerra Mundial, assim como representava sentimentos democráticos e a nação americana orgulhosa.

A Depressão não só fomentou o interesse pelo folclore, mas a Work Program Administration [Administração do Programa de Trabalho] (WPA) também forneceu formas e meios para recolher o folclore de diferentes regiões e grupos populacionais. Formado em Harvard, o compositor de vanguarda Charles Seeger, que assumiu o encargo do programa de música da WPA, instruiu seus colaboradores de campo para organizar eventos folclóricos e recolher canções em vez de tentar inculcar a música erudita em pessoas que não querem ouvi-la.⁵³ A Biblioteca do Congresso começou a colecionar música folclórica e fundou o Archive of American Folk Song [Arquivo da Canção Folclórica Americana], em 1928. Esta instituição foi a primeira a gravar Woody Guthrie e Leadbelly (Huddie William Leadbetter), por exemplo. Indo além do seu foco inicial na música dos EUA, os arquivistas começaram a recolher folclore de todo o mundo em meados da década de 1930. Material da América Latina tornou-se um tema importante em 1938.⁵⁴

Também na década de 1930, as universidades de todo o país começaram a oferecer cursos em estudos de folclore. Ralph Steele Boggs, um professor de espanhol com um profundo interesse no folclore latino-americano, fundou o primeiro programa de pós-graduação em estudos de folclore da Universidade da Carolina do Norte em 1939. Um bibliógrafo ávido e editor de bibliografias em língua espanhola sobre o folclore, estava muito atualizado sobre o trabalho realizado por folcloristas ao sul da fronteira. Ele conseguiu unir pesquisadores proeminentes, como mexicano Vicente T. Mendoza ou o argentino Carlos Vega, em uma associação chamada *Folklore Americas* [Folclore das Américas], que inaugurou uma revista com o mesmo nome em 1941.⁵⁵ Assim, os pesquisadores importantes no campo do folclore já haviam estabelecido laços na década de 1930.

O governo dos EUA tradicionalmente deixava a diplomacia cultural aos cuidados da iniciativa privada. Como as nuvens da guerra se acumularam no horizonte europeu, diplomatas e políticos norte-americanos começaram a se preocupar com as aspirações expansionistas da Alemanha no que diz respeito à América Latina. Eles ficaram alarmados com a abertura do governo italiano fascista, feita para países latino-americanos. O aparente sucesso das missões culturais alemãs e italianas (ins-

⁵² Filene (2000, p. 133).

⁵³ Pescatello (1992, p. 136–150).

⁵⁴ “Archive of American Folk Song: A History, 1928-1939”, 63, Biblioteca do Congresso, Archive of American Folk Song. Infelizmente, os relatórios anuais do arquivo não revelam muito sobre a expansão da coleção. Durante os anos de guerra, os esforços para recolher o material dentro dos Estados Unidos foram seriamente prejudicados, mas a aquisição de materiais estrangeiros não foi muito prejudicada. “Relatório Anual, 1943-1944”, 1-2, Biblioteca do Congresso, Archive of American Folk Song. Ver também Peter Bartis (1984).

⁵⁵ O título da revista original, porém desajeitado, *Folklore of the – de las – das Americas* foi mudado para *Folklore Américas*, em 1943; tal publicação permaneceu até 1968.



titutos binacionais, publicações de revistas, turnês de trupes de teatro) tornou-se uma preocupação nos círculos de Washington.⁵⁶ A administração Roosevelt havia envidado esforços para melhorar as relações com a América Latina em 1933, quando renunciou às intervenções unilaterais nos assuntos internos de seus vizinhos do sul e proclamou "a política da boa vizinhança". Mas só em 1938 é que o presidente criou a Cultural Division of the State Department [Divisão Cultural do Departamento de Estado], com um foco especial para a América Latina.

Um recém-chegado no campo das relações culturais internacionais, o Departamento de Estado contou com a experiência de outras organizações, como o privado United States National Committee for Intellectual Cooperation [Comitê Nacional dos Estados Unidos para a Cooperação Intelectual] ou a American Library Association [Associação Americana de Bibliotecas]. A Divisão Cultural reuniu seu pessoal, trazendo profissionais de fora do Departamento de Estado.⁵⁷ O primeiro diretor da Divisão de Relações Culturais, Ben Cherrington, era um cientista social que dirigiu um programa de relações internacionais da Universidade de Denver. Primeiramente ele nomeou comitês consultivos e convidou representantes da América Latina para uma série de quatro conferências sobre o estado das relações culturais hemisféricas que cobriam educação, arte, música, publicações e bibliotecas.⁵⁸ Alguns desses recém-nomeados do governo criticaram a noção de diplomacia cultural; eles alertaram que as políticas culturais tinham sua própria dinâmica e constituíam um campo complexo. O historiador Lewis Hanke, um conselheiro do Departamento de Estado, advertiu os americanos a que não se ofendessem se os latino-americanos não seguissem os modelos norte-americanos em busca de identidade cultural.⁵⁹ A primeira geração que fez política cultural externa manteve, assim, certa distância da política instrumentalista. Mas com o advento da Segunda Guerra Mundial, muitos atores na área, organizações públicas bem como privadas, passaram a acreditar que os Estados Unidos deviam agir para criar um senso de unidade entre as nações das Américas e desenvolver esquemas para intensificar as relações culturais.

Por vezes, parecia que a Divisão de Relações Culturais estava um passo atrás das organizações profissionais ou acadêmicas em termos de implementação de políticas. Em 1939, a American Musicological Society [Sociedade Americana de Musicologia] já havia convidado uma série de proeminentes especialistas em música latino-americana para o Congresso Internacional que ocorreria em Nova York no mês de setembro.⁶⁰

⁵⁶ Rinke (1996). Muitos contemporâneos fizeram referência às atividades alemãs e italianas; ver também Charles Seeger et al., "Reminiscences of an American Musicologist", 1972, p. 303-4, Library of Congress, Music Library.

⁵⁷ Temperance Smith, National Committee of the United States of America on International Intellectual Cooperation to Cherrington, 18 April 1939, National Archives, RG 59, 111.46/117. Sobre a colaboração entre o Departamento de Estado e a American Library Association, ver Kraske (1985).

⁵⁸ As quatro conferências ocorreram no final de 1939. Para uma visão geral sobre os debates em torno da implementação da diplomacia cultural, ver Ninkovich (1981).

⁵⁹ Lewis Hanke, "Americanizing the Americas", *The Inter-American Monthly*, v. 1 n. 1, p. 8, May 1942.

⁶⁰ Carleton Sprague Smith, da Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova York, disse à Divisão Cultural do



O recém-formado comitê consultivo da área de música da Divisão Cultural, então, decidiu apelar para alguns desses especialistas para permanecer mais algum tempo para participar de uma “Conferência sobre as Relações Interamericanas no Campo da Música”, que se realizaria em outubro.⁶¹

Os participantes da conferência discutiram uma ampla gama de temas – escolas de música, intercâmbios de rádio e coleções de música folclórica – e redigiram um memorando sobre *copyright*⁶², uma grande preocupação para os latino-americanos, que se queixaram da falta de proteção dos direitos autorais que suas obras sofreram nos Estados Unidos. A conferência decidiu nomear uma comissão organizadora que elaborou um plano para estabelecer uma câmara de compensação para os intercâmbios musicais. Ao obter apoio financeiro do Gabinete da Coordenação de Assuntos Interamericanos de Nelson Rockefeller e também da Carnegie Endowment para a execução do seu plano, a comissão pediu então à União Pan-Americana que aceitasse o Centro Inter-Americano de Música sob a sua égide.⁶³ A UPA, que tinha mantido uma divisão cultural, engessada financeiramente, mas em contínua expansão desde o final da década de 1920, aceitou o que parecia ser um bom negócio.⁶⁴ Liderada por Charles Seeger, o novo centro foi inaugurado na sede da UPA em Washington, DC, no início de 1941.⁶⁵

A nomeação de Seeger como chefe do Centro de Música da UPA foi uma vitória para aqueles engajados em relações culturais interamericanas que privilegiavam o foco no folclore e na cultura popular – em oposição à música “séria”, defendida por Howard Hanson, diretor da Eastman School of Music e membro do comitê consultivo da área de música da Divisão de Cultural – para a nova diplomacia cultural. De fato, um forte *lobby* para estudos de folclore moldou as políticas da Divisão Cultural do Departamento de Estado. Charles Seeger argumentava que o folclore seria uma boa ferramenta na “tentativa de alcançar as pessoas, os povos dos países, e não

Departamento de Estado, que ele já havia recebido uma doação de cinco mil dólares a partir da Carnegie Corporation para esse fim, e que estava buscando mais apoio da Fundação Rockefeller e da União Pan-Americana. “Memorandum: Interviews in New York City by Mr. Charles A. Thomson, March 24 and 25, 1939”, US National Archives, RG 59, Box 237, 111.46/108, College Park, MD.

⁶¹ Francisco Curt Lange foi o único latino-americano que fez uma palestra formal na reunião. Um regente da Guatemala e o musicólogo brasileiro Burtle Marx (que estava em Nova York para a Feira Mundial) estavam presentes, mas não contribuíram muito para o debate. Department of State, Division of Cultural Relations, “Conference on Inter-American Relations in the Field of Music. Digest of Proceedings. Principal Addresses”, 1940, US National Archives, RG 353 Box 30, College Park, MD.

⁶² Os direitos de autor no Brasil; e o direito de cópia nos EUA [Nota da tradutora].

⁶³ William Berrien, “Report of the Committee of the Conference on Inter-American Relations in the Field of Music”, p. 4–8.

⁶⁴ O diretor da UPA, Leo Stanton Rowe, que teve um longo mandato, foi um forte defensor de intercâmbios culturais. Fundada em 1928, a Divisão de Cooperação Intelectual da UPA inicialmente organizou intercâmbios acadêmicos, compilou listas de sociedades culturais, coordenou permutas bibliográficas e informou instituições culturais por todas as Américas, assim como a Liga das Nações, sobre as decisões tomadas pelas Conferências Pan-Americanas. Durante a década de 1930, a UPA emitiu boletins, como as séries Panorama, Lecturas para Maestros e Points of View (em inglês, espanhol e português), que apresentaram problemas americanos e a vida intelectual. Pan American Union, Division of Intellectual Cooperation, Report of the Division of Intellectual Cooperation of the Pan American Union (Washington, DC: n.p., 1941). Ver também Castle (2000).

⁶⁵ Charles Seeger, “Brief History of the Music Division of the Pan American Union”, 1947, p 1, Columbus Memorial Library, Washington, DC.



apenas as classes dominantes" – as pessoas mais pobres, que não iriam assistir a um concerto ou ballet.⁶⁶ O relatório da conferência de 1939 recomendou que os pesquisadores fizessem um esforço para encontrar canções populares que estavam "conectadas" com a vida das pessoas, as canções de "nascimento e morte, feitos heroicos, trabalho, de mendigos, tropeiros, vaqueiros...". Esse foco também contrabalançava a noção de que a música latino-americana era "muito alegre e às vezes um entretenimento picante", muito provavelmente uma referência à Carmen Miranda, a "bomba brasileira" escassamente vestida, que cantava e dançava samba, e que na época estava varrendo Nova York a seus pés.⁶⁷ Carleton Sprague Smith, o chefe da divisão de música da Biblioteca Pública de Nova York, visitou a América do Sul, em 1940 como representante do Departamento de Estado. Em seu relatório, ele argumentou que a música do hemisfério ocidental "não era tão reflexiva, tão ajuizada, tão metafísica", como a música europeia, mas um pouco rústica, bem humorada, exagerada e sentimental. Ele escreveu que o intercâmbio entre a música popular e folclórica era mais importante para a "compreensão cultural fundamental" do que turnês de "estrelas da ópera, maestros ou virtuosos".⁶⁸ Smith afirmou que o entendimento cultural provocado pela promoção do patrimônio musical das Américas contribuiria significativamente para a defesa da liberdade no hemisfério ocidental.⁶⁹

Estudiosos do folclore do Norte e do Sul rapidamente se engajaram no movimento, na esperança de encontrar patrocinadores, dentro e fora dos Estados Unidos. Para o renomado folclorista Stith Thompson (Universidade de Indiana), o conceito de "folclore das Américas" ofereceu grandes oportunidades para unir folcloristas que estavam, segundo ele, "dispersos e, muitas vezes, ineficazes". Thompson clamava pela coordenação de esforços nacionais e sonhava com um arquivo de folclore pan-americano. Ele tinha esperança de que as Américas iriam alcançar os países europeus, como a Suécia e a Dinamarca, onde os estudos de folclore avançaram substancialmente.⁷⁰ Ralph Steele Boggs viu nos esforços do governo a validação de seus esforços com o Folclore das Américas. A Conferência Nacional dos Educadores Musicais dos EUA, que se reuniu no outono de 1942, concordou que o ensino de música folclórica da América Latina nas escolas norte-americanas era necessário para "americanizar as Américas". Entre as atrações da Conferência estava uma conexão pelo rádio para o Brasil, em cuja entrevista o famoso compositor Heitor Villa-Lobos respondeu a perguntas sobre a importância do folclore.⁷¹

⁶⁶ Seeger et al., "Reminiscences of an American Musicologist", p. 308–20.

⁶⁷ Berrien, "Report of the Committee of the Conference on Inter-American Relations in the Field of Music", p. 88. Essas foram as sugestões da subcomissão em comunidade e música recreativa. Seeger era membro da comissão.

⁶⁸ "Memorandum: Interviews in New York City by Mr. Charles A. Thomson, March 24 and 25, 1939," US National Archives, RG 59 111.46/108.

⁶⁹ Carleton Sprague Smith, "Musical Tour through South America: June - October 1940", manuscrito, 1940, p. 289–290, Washington, DC, Library of Congress, Music Library.

⁷⁰ Stith Thompson, "Folklore of the Americas: An Opportunity and a Challenge", 1940, Abstract of Paper read at the Eighth American Scientific Congress, Washington, DC, 1940, Columbus Memorial Library, Washington, DC.

⁷¹ Seeger et al., "Reminiscences of an American Musicologist", p. 303–12.



Assim, o consenso entre os especialistas de música era encorajar os latino-americanos para mostrar suas próprias tradições democráticas e encontrar a sua inspiração artística nas tradições “americanas”, em vez de olhar para a cultura europeia aristocrática e decadente. Os latino-americanos deviam aproveitar ao máximo a “oportunidade de ouro para estabelecer a sua própria independência musical e cultural da Europa”.⁷² Certamente, Francisco Curt Lange e muitos outros especialistas em música da América Latina favoráveis ao “Americanismo Musical” estavam plenamente de acordo com essa ideia.

Por trás da retórica excessivamente otimista sobre o potencial do folclore havia uma avaliação mais realista da diplomacia cultural, bem como uma boa dose de preocupação com a situação política dominante. Seeger, por exemplo, não estava inteiramente convencido do potencial da música como um agente de compreensão internacional por si só. Como ele disse, “mesmo quando, com toda boa fé, tentamos colocar a música a serviço das políticas culturais mais amplas, não podemos assegurar aos nossos colaboradores não musicais que sabemos exatamente o que estamos fazendo”. Alguns anos mais tarde, Seeger declarou que a música é “um campo altamente competitivo e pode ser utilizado como um meio para a agressão tão facilmente como qualquer outro”.⁷³ Contextos e motivos políticos também ficaram evidentes no relatório de Carleton Sprague Smith sobre sua turnê na América do Sul. Ele ressaltou que os governos, italiano, alemão e japonês conseguiram convidar anualmente centenas de intelectuais e observou que as empresas alemãs e italianas generosamente doaram livros para as bibliotecas. Refletindo uma atitude que ainda poderia ter sido predominante na década de 1930, Smith considerava a propaganda algo “estranho à nossa natureza”. Mas, em vista das atividades fascistas, o governo dos EUA não tinha escolha a não ser tomar medidas mais agressivas.⁷⁴ Tendo-se reunido com muitos gestores de estações de rádio na América Latina, ele urgiu aos Estados Unidos para a produção de registros de sua própria música folclórica e popular, acompanhada de textos explicativos em espanhol e português, a fim de que os EUA “pudesse, assim, ter propaganda de meia hora (gratuita) em importantes emissoras de rádio, com muito pouco esforço”. Entre as pessoas que conheceu, Smith designou algumas “pessoas interamericanas chave” que eram “amigáveis aos Estados Unidos e com quem talvez pudessem contar para fazer o

⁷² Ver Ralph Steele Boggs, “Folklore Democrático y Cultura Aristocrática”, *Folklore Americas*, v. 2, p. 2, 1942. Ver também Seeger, “Brief History of the Music Division of the Pan American Union”, p. 3.

⁷³ Charles Seeger, “Review of Inter-American Relations in the Field of Music, 1940-1943”, 1943, p. 10, Columbus Memorial Library, Washington, DC; Charles Seeger, “Suggestions for a Music Program for UNESCO”, 1946, Columbus Memorial Library, Washington, DC.

⁷⁴ Smith também apontou para um problema persistente que dificultou os esforços dos EUA: ao contrário dos italianos e alemães, os norte-americanos estavam relutantes em aprender espanhol ou português. Smith, “Musical tour through South America: June - October 1940”, p. 280. Algumas das medidas com que o governo italiano comprometeu-se, como ensino e intercâmbio de estudantes, certamente eram a pedra angular de todas as relações culturais internacionais. Smith também estava ciente das viagens de colega especialista em música. Antonio Lualdi, *Viaggio musicale nel Sud-America* (Milan: Istituto Editoriale Nazionale, Stampa, 1934).



que eles queriam para promover o intercâmbio interamericano", sugerindo que o Departamento de Estado os convidasse para visitar os EUA. E advertiu que o pior que os Estados Unidos poderiam fazer era emitir promessas vagas sobre projetos culturais comuns e depois não dar continuidade.⁷⁵

Ao anunciar a criação da Divisão Cultural do Departamento de Estado em 27 de julho de 1938, Sumner Welles havia chamado as instituições de ensino e entidades privadas para ajudar o governo no desenvolvimento e implemento do seu programa de diplomacia cultural. De fato, muitos dos homens e mulheres que estavam desenvolvendo a política do governo eram oriundos e permaneceram ativos em universidades, organizações profissionais, bem como fundações privadas. Para citar apenas um exemplo, o chefe da Divisão de Música da UPA, Charles Seeger, servia no Comitê Consultivo da área de Música da Divisão Cultural do Departamento de Estado e no Comitê de Musicologia do American Council of Learned Societies [Conselho Americano das Sociedades Acadêmicas]. Seeger era membro da diretoria do Music Education Research Council (Conselho de Pesquisa em Educação Musical) e consultor do Carnegie Endowment. Como um dos principais membros da American Musicological Society, Seeger participou de um projeto de publicação, "Monuments of Music in the Western Hemisphere" [Monumentos de Música no Hemisfério Ocidental], que por sua vez foi financiado pelo American Council of Learned Societies. Os laços de Seeger também se estenderam para as empresas de radiodifusão já que ele estava no comitê consultivo para o programa da NBC "Music of the New World" [Música do Novo Mundo].⁷⁶ Os esquemas financeiros para financiar as diferentes iniciativas culturais foram igualmente complexos. Como mencionado acima, a Divisão de Música da União Pan-Americana de Seeger foi financiada pelo Departamento de Estado e pelo Carnegie Endowment, em seus primeiros anos, mas ainda a Divisão de Música da UPA foi capaz de levantar 33.970 dólares, de instituições privadas, para suas operações no seu primeiro ano.⁷⁷ Quando o subsídio inicial findou em 1944, os projetos continuaram a ser copatrocinados por uma ampla gama de entidades que vão desde a Music Educators National Conference (Conferência Nacional dos Educadores Musicais) até a Biblioteca do Congresso e, ainda, fundações privadas.⁷⁸ Apreciando a oportunidade de receber a validação oficial de seu empenho, organi-

⁷⁵ Carleton Sprague Smith considerou Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo "pessoas-chave", embora eles falassem pouco inglês. Smith, "Musical Tour through South America: June - October 1940", p. 44 e 286.

⁷⁶ Seeger era um membro do conselho da American Folklore Society [Sociedade Americana de Folclore], atuou como presidente do comitê de relações interamericanas da Music Library Association e teve assento no comitê executivo da Music Teachers National Association. Charles Seeger, "Inter-American Music Center: Report to the Carnegie Corporation for period from September 1, 1942, to August, 1943", 1943, p. 8–9, Columbus Memorial Library, Box "Music," Washington, DC; Seeger, "Brief History of the Music Division of the Pan American Union", p. 12–13. Sobre as mudanças das relações entre fundações filantrópicas e política externa dos EUA, ver Berghahn (1999), estudo que aborda apenas as relações entre EUA e Europa. Outro membro da Inter-American Music Center da UPA cumpriu a mesma função para a "School of the Air of the Americas" [Escola do Ar das Américas] do rival Columbia Broadcasting System.

⁷⁷ Seeger, "Brief History of the Music Division of the Pan American Union", p. 11.

⁷⁸ Em uma transcrição da história oral, Seeger diz que Carnegie deu quinze mil dólares por três anos, e que o primeiro ano do centro na UPA foi pago pelo OCIAA. Seeger et al., "Reminiscences of an American Musicologist", p. 295.



zações profissionais e entidades filantrópicas estavam ansiosas para colaborar com o governo. Assim, com financiamento público e privado, especialistas em folclore norte-americanos, que trabalhavam em diferentes agências e instituições, estavam prontos, no início dos anos 1940, para exercer a ofensiva do folclore.⁷⁹

POLÍTICAS COLOCADAS EM PRÁTICA

Embora houvesse umas poucas vozes exigindo reciprocidade e alertando contra o perigo da arrogância, não há como negar que muitos protagonistas dos EUA consideravam os latino-americanos como parceiros minoritários no empreendimento de intercâmbio cultural. Archibald MacLeish, bibliotecário do Congresso, se viu compelido a alertar na Conference on InterAmerican Relation in the Field of Music (Conferência sobre Relações Inter-americanas no Campo da Música), em 1939, que o público latino-americano era “um grupo de pessoas muito sofisticadas e extremamente inteligentes”. Os norte-americanos não deviam pensar que os latino-americanos iriam “ceder ingenuamente”. William Berrien, um tanto mais condescendente, afirmou que havia uma “quantidade surpreendente de boa música disponível na América Latina para ser tocada”.⁸⁰ Também em relação aos estudos de folclore, as atitudes norte-americanas eram inicialmente bastante paternalistas. Assim Seamus Doyle, diretor do Arquivo de Folclore da Biblioteca do Congresso, relatou em 1941 que “o valor de encorajar, preservar e demonstrar a tradição oral da canção folclórica ainda não tinha sido devidamente reconhecido ou apreciado”, apesar do fato de que os folcloristas latino-americanos já começaram a gravar músicas folclóricas e organizar arquivos há muitos anos atrás.⁸¹ Charles Seeger tampouco viu nenhuma contradição em dizer que as fontes musicais da América Latina estavam “desorganizadas”, ao mesmo tempo em que tentava desesperadamente convencer o uruguaio Francisco Curt Lange a deixá-lo a organizar, na qualidade de editor convidado, uma edição especial do renomado *Boletín Latino-Americano de Música*, dedicada à música dos Estados Unidos.⁸² Sobretudo, o poder dos EUA e seu desejo de estar no centro das iniciativas culturais se demonstrou palpável quando se decidiu estabelecer o Inter-American Music Center (Centro Inter-Americano de Música) em Washington, DC, ignorando completamente o Instituto Interamericano de Musicología em Montevideú, fundando anteriormente por Lange. Entretanto, parece que na medida em que a comunicação entre os especialistas em folclore do Hemisfério Ocidental foi melhorando, a atitude dos norte-americanos tendeu a mudar. Lewis Hanke, eminente

⁷⁹ Schmidt (2003, p. 115-34) aponta para o mesmo fenômeno.

⁸⁰ “Adress of Archibald MacLeish” e “Adress of William Berrien” in Department of State, Division of Cultural Relations, “Conference on Inter-American Relations in the Field of Music: Digest of Proceedings: Principal Adresses”, US National Archives, RG 353, Box 30.

⁸¹ Doyle, “Report on the Collection of Folk Music in South America”, p. 6.

⁸² Seeger, “Brief History of the Music Division of the Pan American Union”, p. 8.



historiador que trabalhava para o Departamento de Estado, estava bem ciente das tremendas dificuldades com que os folcloristas latino-americanos trabalhavam e ficou maravilhado com os resultados: "Como eles realizam tudo aquilo está além do meu entendimento".⁸³

E compreensivelmente, os folcloristas da América do Sul, que haviam passado anos reunindo suas coleções com precárias condições, às vezes suspeitavam do súbito interesse por parte dos norte-americanos em seu folclore. Um modelo de interação susceptível de estar repleto de dificuldades era a "missão de gravação", em que os norte-americanos viajavam pela América Latina tentando gravar música folclórica. Tal missão teve lugar em junho de 1941, quando Seamus Doyle se juntou ao American Ballet Caravan (um empreendimento de Lincoln Kirstein e George Balanchine)⁸⁴, durante sua turnê na América do Sul, com a tarefa de trazer de volta aos EUA o material folclórico recolhido. Em cada cidade que o Ballet apareceu, Doyle consultou especialistas locais para o acesso à informação e ao material, mas muitas vezes descobriu que eles não estavam dispostos a fornecer qualquer pista. O intelectual brasileiro Gilberto Freyre, por exemplo, era "agradável e cortês", mas não ajudou Doyle a encontrar qualquer folclore gravável. Quando Doyle indagou aos produtores do programa de rádio brasileiro *A Hora Nacional* (The National Hour) sobre a possibilidade de gravar alguns dos cantores populares que apareciam em seu programa, a indagação "não produziu uma reação entusiástica". Doyle e sua equipe não tiveram mais sorte no arquivo sonoro municipal de São Paulo. Os americanos dos EUA ficaram impressionados com a instituição, "um lugar dos mais atraentes e muito bem abastecido, catalogado e gerido de forma eficiente". A diretora Oneyda Alvarenga munuiu Doyle de exemplares das publicações mais recentes (classificações de canções folclóricas brasileiras), mas, apesar das relações "cordiais", relutou em compartilhar algumas gravações recentes com Doyle e sua equipe.

Mesmo o professor chileno Domingo Santa Cruz, que normalmente mantinha relações das mais cordiais com os Estados Unidos, estava irritado com a turnê de gravação de Doyle. Santa Cruz pensava que a abordagem daquela caravana não era suficientemente "séria" e anunciou para Doyle que iria apresentar um protesto por escrito à Biblioteca do Congresso. Finalmente, Santa Cruz e Eugenio Pereira Salas escolheram dois intérpretes ("duas mulheres com aparência de cigana e que precisavam apenas de um pouco de conhaque para sair cantando") com quem Doyle poderia gravar algumas canções. Doyle reconheceu que Santa Cruz, que estava tentando obter apoio financeiro do governo do Chile para um projeto de gravação

⁸³ Lewis Hanke to Gilbert Chase, 1 January 1943, AFS 7324–7398, Archive of American Folksong, Library of Congress.

⁸⁴ A American Ballet Caravan Kirstein-Balanchine foi um dos projetos financiados pelo OCIAA de Nelson Rockefeller. Curiosamente, as peças executadas pelo American Ballet Caravan foram o "Concerto Baroco", para o *Concerto em Ré menor para dois violinos*, BWV 1043, de Bach, e o "Balé Imperial" para o *Concerto para Piano em Sol Maior*, de Tchaikovsky, ambas com coreografia de Balanchine. Embora a coreografia pudesse ter sido moderna, a música não era. O OCIAA favoreceu composições contemporâneas em outras instâncias, promovendo compositores como Aron Copland.



de música folclórica em grande escala, ficou “um tanto inquieto com coletores, especialmente dos Estados Unidos, que poderiam perturbar seus planos ao fazer uma pesquisa superficial, sem qualificações adequadas para isso”.⁸⁵

Mais explícito na sua reação foi o especialista em folclore argentino Carlos Vega, que havia trabalhado nesse campo desde a década de 1920 e tinha bons contatos na Europa. Vega se recusou a deixar Doyle copiar qualquer de seus registros no local, mas “indicou que estaria interessado em uma oferta”, por parte da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso, para a duplicação de suas gravações.⁸⁶ O American Folksong Archive (Arquivo da Canção Folclórica Americana) da Biblioteca do Congresso iria tentar durante anos para reunir os fundos necessários para fazer uma oferta a Vega no sentido de uma duplicação de suas gravações, preocupados que poderiam acabar perdendo “a oportunidade de adquirir uma das melhores coleções de música folclórica latino-americana”.⁸⁷ Evidentemente, os folcloristas latino-americanos começaram a perceber que a arte popular era um recurso que não devia simplesmente ser doado, mas sim algo que poderia ser negociado, especialmente com os Estados Unidos.

Quanto mais a comunidade local do folclore se envolvia em projetos de gravação dos vários agentes dos EUA, mais bem-sucedidos eles tendiam a ser. No México, o Instituto Interamericano de Estudos Indígenas recebeu pagamentos da UPA para preparar oito transmissões sobre folclore musical. A maioria das pessoas envolvidas eram mexicanos, e a produção evoluiu rapidamente. O American Folksong Archive também patrocinou projetos de coleta em Cuba. Para o arquivo norte-americano, esta foi uma forma conveniente de adicionar novos materiais à sua coleção, mesmo durante os anos de guerra, quando viagens de campo dentro dos Estados Unidos estavam fora de questão por causa do racionamento de gasolina e pneus. O American Folksong Archive também começou a produzir discos com a finalidade específica de “fazer a permuta com instituições culturais de outras repúblicas americanas”. Em 1944, o American Folksong Archive informou que seus serviços estavam em grande demanda “por causa da crescente importância da canção popular americana na consciência do nosso povo”.⁸⁸ Outra possibilidade eram contratos de intercâmbio satisfatórios para ambas as partes. Assim, o Arquivo Sonoro de São Paulo, que anteriormente não quis compartilhar gravações com Seamus Doyle, disponibilizou cópias, na base de permuta, com a Biblioteca do Congresso apenas alguns anos mais tarde.⁸⁹

⁸⁵ Doyle, “Report on the Collection of Folk Music in South America”, p. 2.

⁸⁶ Doyle, “Report on the Collection of Folk Music in South America”, p. 3.

⁸⁷ A Argentina peronista tinha caído em desgraça com o Departamento de Estado dos EUA e tornou-se cada vez mais difícil obter financiamento para aquele projeto. B. A. Botkin to Harold Spivacke, 22 February 1945, Archive of American Folk Song, Folder “Argentina”, Library of Congress.

⁸⁸ “Annual Report 1943-44”, p. 2, Archive of American Folk Song Library of Congress.

⁸⁹ “Annual Report 1942-43”, p. 9, Archive of American Folk Song Library of Congress.



Pesquisadores latino-americanos não se privaram das oportunidades que consideravam benéficas. Na verdade, para alguns especialistas latino-americanos, as novas políticas dos Estados Unidos proporcionavam os recursos técnicos que tanto necessitavam para realizar suas pesquisas. Em 1941, por exemplo, o Departamento de Estado dos EUA convidou o historiador chileno Eugenio Pereira Salas e o compositor Domingo Santa Cruz, ambos especialistas em folclore, para visitar os Estados Unidos.⁹⁰ Uma vez em Washington, DC, Charles Seeger, da Divisão de Música, sugeriu a Pereira Salas para escrever um livreto sobre o estado da música no Chile, a ser distribuído através da PAU. Pereira Salas e Santa Cruz também se reuniram com os folcloristas da Biblioteca do Congresso e trocaram pontos de vista sobre diferentes maneiras de coletar material. Eles conseguiram convencer o American Council of Learned Societies a fornecer equipamento de gravação para o Instituto de Extensão Musical do Chile, uma afiliada da universidade responsável pela coleta e difusão do folclore. Com a ajuda do Coordenador de Assuntos Interamericanos, Nelson Rockefeller, o ACLS foi capaz de contornar as restrições alfandegárias dos tempos de guerra. Os equipamentos de gravação mais atualizados (um portátil e um para uso em estúdio) no valor de US\$4.900,00 chegaram no Chile em 1943 e foram imediatamente colocados em uso.⁹¹

Outros pesquisadores foram capazes de tirar partido das redes profissionais que construíram durante o auge da voga de folclore para alçar uma carreira internacional. Este foi certamente o caso de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, o musicólogo e folclorista brasileiro. Corrêa de Azevedo havia concluído sua tese de doutorado sobre a música dos povos indígenas brasileiros em 1938 e foi trabalhar na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, quando a Divisão de Música da União Pan-Americana o contratou por seis meses, por recomendação de William Berrien e Carleton Sprague Smith, da New York Public Library.⁹² Durante os seis meses nos Estados Unidos, Corrêa de Azevedo visitou várias universidades e deu palestras sobre música brasileira em reuniões de organizações profissionais.⁹³ Quando retornou ao Brasil, em fevereiro de 1942, ele tinha mais do que simples boas lembranças. Ele levava consigo uma duplicata mercantil do Departamento de Estado no valor de mais de mil dólares, a serem desembolsados pela Embaixada

⁹⁰ Pereira Salas havia estudado nos EUA como bolsista da Guggenheim em 1933 e foi um dos fundadores do Instituto Cultural Chile-Estados Unidos em novembro de 1938.

⁹¹ Instituto de Investigaciones Musicales, *Estudios sobre folklore en Chile y labor del Instituto de Investigaciones Musicales* (Santiago: Universidad de Chile, 1950, p. 9); Seeger, "Inter-American Music Center: Report to the Carnegie Corporation for period from September 1, 1942, to August, 1943"; Charles Seeger, "Inter-American Music Center: Report to the Carnegie Corporation for period from September 1, 1942, to August, 1943", 1943, Columbus Memorial Library, Box "Music", Washington, DC, 5. Não foi mera coincidência o fato do jovem compositor Juan Orrego-Salas (enteado de Domingo Santa Cruz, que se casou com a mãe Orrego-Salas) ter estudado nos Estados Unidos, de 1944 a 1946, com bolsa de estudo das fundações Rockefeller e Guggenheim (Merino, 2000, p. 4).

⁹² O título da tese de Corrêa de Azevedo era "Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros". Seeger et al., "Reminiscences of an American Musicologist", p. 300.

⁹³ Charles Seeger, "Memorandum on the Work of the Music Division of the Pan American Union", 1941, Columbus Memorial Library, Washington, DC.



dos EUA, e três caixas de equipamento de gravação. O dinheiro e os equipamentos foram usados durante uma viagem de pesquisa de campo que durou dois meses para gravar a música folclórica no Nordeste brasileiro.⁹⁴ O acordo com Corrêa de Azevedo era simples: o American Folksong Archive da Biblioteca do Congresso providenciou o envio de equipamentos de gravação e discos virgens; as gravações originais, feitas Corrêa de Azevedo, foram enviadas para a Biblioteca do Congresso, enquanto a Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro poderia reter uma cópia. Corrêa de Azevedo teve total autonomia para decidir qual material gravar e como gastar o dinheiro alocado. O acordo foi produtivo, pois Corrêa de Azevedo enviou para os EUA quase duas centenas de registros para a Biblioteca do Congresso ao longo dos seis anos seguintes e manteve duzentos registros no Rio de Janeiro.

A correspondência entre Corrêa de Azevedo e a Biblioteca do Congresso revela os modos de interação entre as duas partes. Ao todo, Corrêa de Azevedo apresentou-se como um jovem pesquisador enérgico, trabalhador e talentoso que queria “melhorar o padrão da escola”, apesar da oposição de uma maioria conservadora. Desse modo, ele representou o tipo de pessoa que olhava para frente, que tinha justamente as qualidades que os diplomatas e profissionais da cultura dos Estados Unidos estavam procurando em um colaborador.⁹⁵ Quando Corrêa de Azevedo remeteu os primeiros registros, reclamou que não tinha qualquer equipe e foi forçado a fazer “tudo” por si mesmo, incluindo a digitação dos catálogos e até mesmo a embalagem dos registros e a remessa nos correios. Seu ambiente de trabalho foi abismal desde que lhe foi dada uma pequena sala onde a manutenção da escola também guardava os equipamentos de limpeza. Corrêa de Azevedo anunciou que estava lutando por melhores condições, apesar de sua posição marginal na escola.

Em sua correspondência, Corrêa de Azevedo expunha as “deficiências” brasileiras, a maioria delas de natureza financeira ou logística, e pedia desculpas aos norte-americanos pelo atraso, mas insistia que não era preguiçoso. (Pelo contrário, Corrêa de Azevedo criticou os novos editores da *Revista Brasileira de Música*, que deixaram a publicação da revista cair em lapsos de descontinuidade em vez de cuidar pessoalmente da impressão e postagem dos exemplares, como ele havia feito na época que era seu editor). Além disso, na descrição de suas viagens de campo, Corrêa de Azevedo buscava se alinhar com seus colegas em Washington, DC. Das aldeias do Nordeste ele informou que as condições de gravação eram difíceis pois o fornecimento elétrico era muito instável e, por vezes, danificavam os equipamentos. Quanto ao alojamento, Corrêa de Azevedo comentou: “Você não pode imaginar em que tipo de hotéis se tem que ficar É como nos velhos livros de viagens no tempo colonial”.⁹⁶

⁹⁴ O dinheiro para este empreendimento veio do Departamento de Estado dos EUA (Appropriation for Cooperation with American Republics) [Diretrizes Orçamentárias para a Cooperação com as Repúblicas Americanas]. Memorandum Alan Lomax, Library of Congress, Archive of American Folk Song, AFS 7324-7398.

⁹⁵ Corrêa de Azevedo para Harold Spivacke, 17 de dezembro de 1942, AFS 7324-7398.

⁹⁶ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para Harold Spivacke, 27 de janeiro de 1943, AFS 7324-7398. Em outros aspectos, no



Deferência para com as noções de eficiência dos EUA e conforto de viagem à parte, Corrêa de Azevedo tinha completa liberdade para decidir onde e o que gravar com o financiamento dos EUA. Ele não tinha recebido qualquer instrução do Archive of American Folk Song ou da patrocinadora Biblioteca do Congresso. Quando a Biblioteca do Congresso começou a emitir a série intitulada "Folk Music of the Americas" (Música Folclórica das Américas), em 1944, os produtores estavam ávidos por receber recomendações de Corrêa de Azevedo para uma seleção de cinco títulos, e pediu-lhe para fornecer uma breve nota sobre as canções.⁹⁷ Assim, Corrêa de Azevedo ajudou a definir o cânone oficial da música folclórica brasileira nos Estados Unidos, pelo menos no que concerne a essas instituições de pesquisa.

O convite para os Estados Unidos e a resultante colaboração com a Biblioteca do Congresso ajudaram a promover significativamente a carreira de Corrêa de Azevedo. Dentro de dois anos após seu retorno dos Estados Unidos, sua posição no Brasil tornou-se tal que ele pôde fundar o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, que lhe proveu ainda uma sala extra e um assistente.⁹⁸ Carleton Sprague Smith, chefe da Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova York e membro do comitê consultivo da área de música do Departamento de Estado, esteve presente à sessão de abertura. Mais tarde, o Centro iria realizar conferências regulares sobre o folclore, que atraíram os especialistas mais importantes do Brasil. Embora o apoio financeiro do governo dos EUA para missões de gravação tenha terminado em 1945,⁹⁹ as conexões internacionais de Corrêa de Azevedo ajudaram a abrir outras portas. A revista norte-americana *Musical America*, por exemplo, solicitou e publicou opiniões de Corrêa de Azevedo sobre o papel que a música deveria desempenhar na UNESCO, que tinha acabado de ser estabelecida. A Divisão de Artes e Letras da UNESCO foi inicialmente liderada por Gustavo Durán e depois por Vanett Lawler. Este último, com o apoio de Charles Seeger e outros, nomeou Corrêa de Azevedo diretor da recém-criada Divisão de Música da UNESCO, em 1947. Corrêa de Azevedo manteve essa posição até seu retorno ao Brasil em 1965 e permaneceu um folclorista dos mais ativos, tendo também posições de liderança no International Folk Music Council (Conselho Internacional de Música Folclórica).¹⁰⁰

entanto, Corrêa de Azevedo se adapta lentamente. Em janeiro de 1944, a Biblioteca do Congresso escreveu delicadamente para lembrar Corrêa de Azevedo entregar seus registros contábeis sobre os fundos financeiros e sobre o material enviado para o Brasil: "Por favor, não me entenda mal. Eu não quero terminar o nosso projeto comum. Pelo contrário, espero que sejamos capazes de cooperar por muitos e muitos anos. Por outro lado, como um funcionário do governo, você pode entender a necessidade de enviar essas contabilidades finais... Se você está disposto a continuar a trabalhar conosco no futuro, eu preciso começar a tomar providências para uma extensão [do financiamento]". Harold Spivacke para Corrêa de Azevedo, 28 de janeiro de 1944, AFS 7324-7398.

⁹⁷ B. A. Botkin para Corrêa de Azevedo, 16 de novembro de 1944, AFS 7324-7398.

⁹⁸ Corrêa de Azevedo para Harold Spivacke, 7 de janeiro de 1944, AFS 7324-7398.

⁹⁹ Duncan Emrich, Chefe, Archive of American Folk Song, para Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, AFS 7324-7398.

¹⁰⁰ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Minhas memórias da UNESCO (a música nas relações internacionais), 1947-1965* (Curitiba: Pró-Música, 1967, p. 3-7). Na geração seguinte, o musicólogo brasileiro Vasco Mariz teve uma carreira internacional muito semelhante, como presidente do Conselho Interamericano de Música, secretário da comissão de música da seção brasileira da UNESCO e vice-presidente da comissão da UNESCO no Brasil.



CONCLUSÃO

Voltemos agora às questões mais gerais da diplomacia cultural na era da política da boa vizinhança. Não há como negar que as iniciativas de folclore foram motivadas e em certa medida serviram a interesses políticos de curto prazo dos EUA. As coleções mais importantes de folclore disponíveis nos Estados Unidos e os conhecimentos recém adquiridos sobre isso foram utilizados para fins de propaganda durante e após a Segunda Guerra Mundial. Até mesmo o pessoal da Divisão de Música da União Pan-Americana – um organismo internacional, afinal de contas – estava “disponível a qualquer momento para prestar consultoria” ao Departamento de Estado dos EUA. Os Departamentos da Guerra e da Marinha frequentemente consultavam a Divisão de Música da União Pan-Americana para “informações, conselhos etc.” a respeito de material que eles poderiam transmitir no exterior, partituras de música popular que eles gostariam de tocar no exterior, e assim por diante.¹⁰¹ A Biblioteca do Congresso ajudou no desenvolvimento de programas de rádio sobre folclore e na transmissão desses programas tanto nos Estados Unidos como na América Latina. Não só o governo, mas também os meios de comunicação lucraram com os inúmeros recursos do folclore. Ambos Walt Disney e Metro Goldwin Mayer solicitaram cópias de materiais do Folk Archive e pediram orientação sobre a música apropriada para seus filmes latino-americanos.¹⁰²

No período de pós-guerra, as preocupações políticas de mudança do governo dos EUA provocaram uma reorientação geográfica dramática da política cultural. Como os Estados Unidos saíram vitoriosos da Segunda Guerra Mundial e assumiram o seu papel de uma superpotência, os conflitos e as guerras na Europa, China, Coréia do Sul e Oriente Médio absorveram a atenção dos líderes políticos. E as iniciativas de diplomacia cultural também focalizaram essas áreas.¹⁰³ Na Organização dos Estados Americanos, que substituiu a União Pan-Americana em 1948, as relações culturais eram uma prioridade baixa uma vez que as questões de segurança tinham sido esclarecidas com o pacto de defesa mútua.¹⁰⁴ De repente, a América Latina passou a desempenhar um papel menor na batalha por corações e mentes da Guerra Fria.

A nascente comunidade de pesquisa folclórica das Américas reclamou em vão junto à OEA pela falta de financiamento para projetos de gravação.¹⁰⁵ Eles também descobriram que a Biblioteca do Congresso reorientou suas atividades, intensificando as relações com a Comissão Internacional Europeia sobre Arte Popular e Folclore

¹⁰¹ Seeger, “Inter-American Music Center: Report to the Carnegie Corporation for period from September 1, 1942, to August, 1943”, p. 9–10.

¹⁰² “Annual Report 1945-46”, p. 1, Library of Congress, Archive of American Folk Song. O modo como o folclore foi usado e difundido por meios de comunicação e outras instituições culturais nos Estados Unidos está além do escopo deste artigo.

¹⁰³ Ver Gienow-Hecht (1999), Hixson (1997) e Leffler (1992).

¹⁰⁴ A União Pan-Americana foi rebaixada para ser o “secretariado” da OEA.

¹⁰⁵ T. M. Pearce para William Dorson, 14 de julho de 1948, US National Archives, RG 43, Lot 60D 665, Box 1b.



enquanto também se engajam em projetos no Japão e no Iraque. Embora o Departamento de Estado continuasse a financiar a produção e distribuição no exterior da música folclórica dos EUA, o apoio financeiro para a coleta de folclore na América Latina foi interrompido.¹⁰⁶

Especialistas em folclore do hemisfério sul que, como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, tinham se beneficiado da generosidade do governo dos EUA foram obrigados a procurar outras fontes. No período pós-guerra, fundações norte-americanas, como a Fundação Guggenheim, a Fundação Ford, e outras, proveram com algumas oportunidades para contínuos intercâmbios, embora o campo do folclore não fosse uma prioridade para tais fundações.

A decisão politicamente motivada adotada pelo governo dos EUA para se envolver na diplomacia cultural depois de 1938, injetava recursos importantes para os pesquisadores do folclore em uma variedade de projetos de intercâmbio e coleta. Uma vez que folcloristas em muitos países latino-americanos já haviam se engajado significativamente com pesquisa e rede profissional, eles estavam em uma excelente posição para usufruir das viagens, equipamentos e recursos financeiros previstos no âmbito da política cultural dos EUA. Pesquisadores, educadores e público interessado se valeram de bibliografias e gravações que os especialistas compilaram e disponibilizaram internacionalmente.¹⁰⁷ Isso contribuiu para a institucionalização da pesquisa do folclore no Norte e do Sul das Américas e ajudou a expandir coleções. No âmbito das organizações interamericanas, o Comitê de Folclore vinculado ao Instituto Pan-Americano de Geografia e História (fundado em 1928, com sede na Cidade do México) começou a publicar sua revista *Folclore Americano* em 1953. A revista norte-americana *Folclore Américas*, um projeto de Ralph Steele Boggs, continuou sua publicação até 1968.

A melhoria da rede profissional levou à padronização e profissionalização das pesquisas folclóricas no que tange às universidades, bibliotecas e agências governamentais. Especialistas em folclore trabalharam duramente para estabelecer redes profissionais permanentes por meio de visitas recíprocas, correspondência e permuta de publicações. Compartilharam livremente de sugestões e conselhos, quando não de suas coleções. Os argentinos treinados por Carlos Vega introduziram suas metodologias no Uruguai e na Venezuela. Em 1947, o folclorista norte-americano Stith Thompson trabalhou por seis meses como consultor na Venezuela para estruturar o Serviço Nacional de Investigação do Folclore do Ministério da Educação.¹⁰⁸ Além disso, os folcloristas do Norte e do Sul se beneficiaram com maior reconhecimento internacional e visibilidade fora de seus próprios países. O engajamento na arena

¹⁰⁶ Archive of American Folk Song, “Annual Report 1952-53”, p. 2-4, Library of Congress.

¹⁰⁷ Library of Congress, *The Fine and Folk Arts of the Other American Republics*. Washington, DC, 1942.

¹⁰⁸ Thompson, aliás, considerava Vega um dos especialistas em música folclórica mais capazes que ele conhecia. Stith Thompson, “Folclore in South America”, *The Journal of American Folklore*, v. 61 n. 241, p. 256-258, 1948.



transnacional ajudou os especialistas do folclore latino-americano a ganharem poder junto aos seus empregadores, além de prestígio nos seus países.

Os dez anos de intensos esforços dos EUA para promover o folclore nas Américas certamente revigorou a colaboração transnacional. Através de iniciativas desenvolvidas na Divisão Cultural do Departamento de Estado, contatos pessoais e redes profissionais foram reforçadas, e as organizações e publicações estabelecidas. Apesar da colaboração e das relações cordiais que se desenvolveram entre os folcloristas norte-americanos e latino-americanos, a influência dos EUA não era hegemônica. A pesquisa folclórica europeia também penetrou as instituições latino-americanas. Na Colômbia, um francês organizou e liderou o Arquivo do Folclore no Museu de Etnologia.¹⁰⁹ Os brasileiros haviam cultivado os seus laços com Portugal, como algumas das antigas colônias espanholas fizeram com seu país de origem. Folcloristas latino-americanos tomaram parte ativa, não só em empreendimentos do hemisfério, mas também em organizações internacionais baseadas na Europa, como o International Folk Music Council [Conselho Internacional de Música Folclórica] (IFMC, fundado em 1947 em Londres). Foi um triunfo para os folcloristas brasileiro sediarem a Conferência Mundial da IFMC em 1954, conjuntamente com um Congresso de Folclore organizado para celebrar o 400º aniversário da cidade.¹¹⁰ Além disso, a UNESCO, especialmente por meio de sua Divisão de Música, dirigida por Corrêa de Azevedo, constituiu outra plataforma transnacional para os estudiosos do folclore e patrocinou uma série de projetos.¹¹¹

Por mais que os especialistas do folclore das Américas do Norte e do Sul falassem sobre seu desejo de criar uma “cultura genuína das Américas”, o resultado de seu empreendimento diferia nitidamente daquela visão. Muito mais do folclore latino-americano foi propagado nos Estados Unidos do que o contrário. Os latino-americanos estavam muito preocupados com a promoção de suas próprias culturas nacionais ou regionais para verdadeiramente se fascinarem por influências folclóricas dos Estados Unidos. O governo dos EUA, por sua vez, se manteve prudente em seus esforços para exportar a cultura popular americana, seja tão diversa quanto fosse.¹¹²

No longo prazo, a referência constante às noções de “folclore pan-americano” e as tradições das “Américas” não foi suficiente para criar laços entre as culturas populares e anglo-latino-americanas. A partir do final dos anos 1950, os recursos

¹⁰⁹ Isso foi devido à longa presença do eminente etnógrafo francês Paul Rivet (1876-1858), o fundador do Musée de l’Homme de Paris. Ver Academia Colombiana de Historia, *Homenaje al Profesor Paul Rivet* (Bogotá: Editorial A.B.C., 1958).

¹¹⁰ *International Congress of Folklore, August 16th to 22d, 1954, São Paulo, Brazil* (s.l., s.d.), microform [microficha].

¹¹¹ No final da década de 1950, Corrêa de Azevedo contratou Francisco Curt Lange para estudar o folclore de Minas Gerais, no Brasil (Merino, 1998, p. 29).

¹¹² Os membros do comitê assessor do Departamento de Estado havia reconhecido essa questão desde o início. Olga Samaroff Stokovski, por exemplo, argumentou que os latino-americanos estavam predispostos a suspeitar de “interesse unilateral ou desejo de dominar, de nossa parte”. Ela advertiu que as trocas precisavam acontecer “em pé de igualdade” e que os Estados Unidos não deviam usar poder econômico para forçar o reconhecimento de sua música por outros países. US National Archives, RG 59, 111.46 Music/3-245, Olga Samaroff Stokovski to Charles Childs, 2 March 1945.



do folclore agrupados com o incentivo dos EUA durante os anos 1930 e 1940 seriam usados por uma nova geração de artistas musicais para promover uma identidade latino-americana. Na década de 1950, os precursores, como a chilena Violeta Parra trabalhou com escolas e universidades. Até o final dos anos 1960, o movimento da *Nueva Canción* reuniu artistas de muitos países latino-americanos que combinaram as formas musicais tradicionais com textos socialmente relevantes. Eles protestaram contra as desigualdades sociais e o imperialismo, e desafiaram a dominação cultural e econômica dos Estados Unidos, assim reivindicando os cétricos Lewis Hanke e Charles Seeger, que haviam alertado o tempo todo sobre os resultados incertos da diplomacia cultural.¹¹³

¹¹³ Este não é o lugar para discutir culturas musicais atuais na América Latina, mas eu gostaria de salientar que a vida musical é menos dominada por grupos norte-americanos do que as políticas neoliberais de seus respectivos governos levariam a crer. A Canção Nova ainda é um gênero importante. Jane Tumas-Serna, “The ‘Nueva Canción’ Movement and its Mass-mediated Performance Context,” *Latin American Music Review*, v. 13 n. 2, p. 240–256, Fall/Winter 1992.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barr-Melej, Patrick. *Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- Bartis, Peter. "A History of the Archive of Folk Song at the Library of Congress: The First Fifty Years: A Dissertation in Folklore and Folklife". (Tese de Doutorado, PhD). University of Pennsylvania, 1984.
- Béhague, Gerard. "Recent Studies on the Music of Latin America". *Latin American Research Review*, v. 20 n. 3, p. 218–227, 1985.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- Berghahn, Volker R. "Philanthropy and Diplomacy in the 'American Century.'" *Diplomatic History*, v. 23 n. 3, p. 393–419, 1999.
- Brinkman, Reinhold; Wolff, Christoph (orgs.). *Driven Into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Burton, Julianne. "Don (Juanito) Duck and the imperial-patriarchal unconscious: Disney Studios, the Good Neighbor Policy, and the packaging of Latin America". In: Andrew Parker et al. (orgs.). *Nationalism and Sexualities*. New York: Routledge, 1992, p. 21-41.
- Canclini, Néstor García. *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. 1ª ed. (Serie El Arte en la Sociedad). México City: Editorial Nueva Imagen, 1982. Trad. inglês, *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*. (Translations from Latin America Series). Austin: University of Texas Press, 1993.
- Castle, David Barton. "Leo Stanton Rowe and the Meaning of Pan Americanism". In: Sheinin, David (org.). *Beyond the Ideal: Pan Americanism in Inter-American Affairs*. Westport, London: Praeger, 2000, p. 33–44.
- Chavarría, Jesús. *José Carlos Mariátegui and the Rise of Modern Peru, 1890-1930*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1979.
- Cobbs Hoffman, Elizabeth. *The Rich Neighbor Policy: Rockefeller and Kaiser in Brazil*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Crawford, Richard. *The American Musicological Society, 1934-1984*. Philadelphia, 1984.
- Delpar, Helen. *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1992.



Dorfman, Ariel; e Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald*. 1ª ed. México e Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1972. 2ª ed. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso-Chile, 1973. Traduzido para o inglês sob o título *How to read Donald Duck: imperialist ideology in the Disney comic*. New York: International General, 1975.

Dow, James R., and Hannjost Lixfeld. *The Nazification of an Academic Discipline: Folklore in the Third Reich*. Folklore Studies in Translation. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Eakin, Marshall C. "The origins of modern science in Costa Rica: The Instituto Físico-Geográfico Nacional, 1887-1904". *Latin American Research Review*, v. 34 n. 1, p. 123-50, 1999.

Espinosa, J. Manuel. *Inter-American Beginnings of U.S. Cultural Diplomacy, 1936-1948*. Cultural Relations Programs of the U.S. Department of State. Historical Studies, 2. Washington, DC: Bureau of Educational and Cultural Affairs, US Dept. of State, 1977.

Fein, Seth. "Transnationalization and Cultural Collaboration: Mexican Film Propaganda During World War II". *Studies in Latin American Popular Culture*, v. 17, p. 105–28, 1998.

Filene, Benjamin. *Romancing the Folk: Public Memory and American Roots Music*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 2000.

Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, MA e Londres: Harvard University Press, 2002.

Gienow-Hecht, Jessica C. E. *Transmission Impossible: American Journalism as Cultural Diplomacy in Postwar Germany, 1945-1955*. Eisenhower Center Studies on War and Peace. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1999.

Gienow-Hecht, Jessica C. E. "Trumpeting Down the Walls of Jericho: The Politics of Art, Music, and Emotion in German-American Relations, 1870-1920". *Journal of Social History*, v. 36 n. 3, p. 585–613, 2003.

Guss, David M. *The Festive State: Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Hixson, Walter L. *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and the Cold War, 1945-1961*. Houndmills: Macmillan, 1997.

Hoffman, Elizabeth Cobbs. *The Rich Neighbor Policy: Rockefeller and Kaiser in Brazil*. New Haven: Yale University Press, 1992.

Jackson, K. David. *One Hundred Years of Invention: Oswald De Andrade and the Modern Tradition in Latin American Literature*. Austin: Abaporu Press, 1992.



- Joseph, G. M.; LeGrand, Catherine; e Salvatore, Ricardo Donato. *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*. American Encounters/Global Interactions. Durham: Duke University Press, 1998.
- Knight, Alan. "Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940". *Hispanic American Historical Review*, v. 74 n. 3, p. 393–444, 1994.
- König, Hans-Joachim, and Stefan Rinke, eds. *The Norte-Americanización of Latin America?* Stuttgart: Heinz Verlag, 2004.
- Kraske, Gary E. *Missionaries of the Book: The American Library Profession and the Origins of United States Cultural Diplomacy*. (Contributions in Librarianship and Information Science). Westport: Greenwood Press, 1985.
- Leffler, Melvyn P. *A Preponderance of Power: National Security, the Truman Administration, and the Cold War*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Mariz, Vasco. *Três Musicólogos Brasileiros: Mário De Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa De Azevedo*. Coleção Retratos Do Brasil, vol. 169. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- Martins, Wilson. *The Modernist Idea: A Critical Survey of Brazilian Writing in the Twentieth Century*. Westport: Greenwood Press, 1979.
- Masiello, Francine. "Rethinking Neocolonial Esthetics: Literature, Politics, and Intellectual Community in Cuba's *Revista De Avance*". *Latin American Research Review* v. 28 n. 2, p. 3–31, 1993.
- McCann, Bryan. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Merino Montero, Luis. "Francisco Curt Lange, 1903-1997: tributo a un americanista de Excepción". *Revista Musical Chilena*, v. 52 n. 187, p. 9-36, Janeiro 1998.
- Merino Montero, Luis. "Juan Orrego-Salas a los ochenta años". *Latin American Music Review*, v. 21 n. 1, p. 4, 2000.
- Meyer, Donald C. "Toscanini and the Good Neighbor Policy: The NBC Symphony Orchestra's 1940 South American tour". *American Music*, v. 18, n. 3, p. 233-256, 2000.
- Miller, Nicola. *In the Shadow of the State: Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth Century Latin America*. London: Verso, 1999.
- Miller, Karl Hagstrom; e Noonan, Ellen (eds.). *Radical History Review*, v. 84, edição especial sobre "Os usos de Folk", Fall 2002.
- Moore, MacDonald Smith. *Yankee Blues: Musical Culture and American Identity*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.



Morse, Richard M. "The Multiverse of Latin American Identity, c.1920-c.1979." In *The Cambridge History of Latin America: Latin America since 1930: Ideas, Culture, and Society*, ed. Leslie Bethell. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995, p. 8–10.

Mosier, John. "Film". In: Hinds, Harold E.; e Tatum, Charles M. Tatum (orgs.). *Handbook of Latin American Popular Culture*. Westport, London: Greenwood Press, 1985, p. 173–189.

Needell, Jeffrey D. *A Tropical Belle Époque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio De Janeiro*. Cambridge Latin American Studies, 62. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1987.

Ninkovich, Frank A. *The Diplomacy of Ideas: U.S. Foreign Policy and Cultural Relations, 1938-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Oinas, Felix J. *Folklore, Nationalism, and Politics*. Columbus: Slavica Publishers, 1978.

Pérez Montfort, Ricardo. *Avatares Del Nacionalismo Cultural: Cinco Ensayos*. México: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.

Pernet, Corinne A. "The Popular Fronts and Folklore: Chilean Cultural Institutions, Nationalism and Pan-Americanism, 1936-1948". In: König, Hans-Joachim; e Rinke, Stefan (orgs.). *The Norte-Americanización of Latin America?* Stuttgart: Heinz Verlag 2004, p. 253–77.

Pescatello, Ann Marie. *Charles Seeger: A Life in American Music*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.

Prutsch, Ursula. "Machtlegitimierung Durch Kulturelle Inszenierung Am Beispiel Brasilien - Interamerikanische Perspektiven." *Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit*, v. 2 n. 1, p. 41–61, 2002.

Raphael, Alison. "From popular culture to microenterprise: the history of Brazilian samba schools". *Latin American Music Review*, v. 11 n. 1, p. 73–83, Junho 1990.

Rinke, Stefan H. *"Der letzte freie Kontinent": Deutsche Lateinamerikapolitik im Zeichen Transnationaler Beziehungen, 1918-1933*. (Historamericana). Stuttgart: Heinz, 1996.

Rivas, Darlene. *Missionary Capitalist: Nelson Rockefeller in Venezuela*. The Luther Hartwell Hodges Series on Business, Society, and the State. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002.

Schmidt, Oliver. "Small Atlantic World: U.S. Philanthropy and the Expanding International Exchange of Scholars after 1945". In: Gienow-Hecht, Jessica C. E.; e Schumacher, Frank.(orgs.). *Culture and International History*, New York: Berghahn Books, 2003, p. 115–134.



Stansell, Christine. *American Moderns: Bohemian New York and the Creation of a New Century*. New York: Metropolitan Books, 2000.

Tenorio Trillo, Mauricio. “Stereophonic scientific modernisms: Social science between Mexico and the United States, 1880s-1930s”. *Journal of American History*, v. 86 n. 3, 2000.

Unruh, Vicky. *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Williams, Daryle. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham: Duke University Press, 2001.

CORINNE ANTEZANA PERNET é doutora em história pela Universidade da Califórnia, Irvine, EUA. Atualmente é professora do Institute for European Global Studies [Instituto de Estudos Globais Europeus] da Universidade da Basileia, Suíça. Pesquisadora agraciada com apoio financeiro da Swiss National Science Foundation [Fundação Nacional para a Ciência, Suíça], seus interesses de pesquisa incluem a história de organizações internacionais, a história global e transnacional e a história cultural, com ênfase nos estudos latino-americanos. Seus trabalhos têm abordado o movimento feminista, as políticas públicas de nutrição, as relações políticas e culturais entre os EUA e a América Latina, e as relações entre competências locais e governança global.