

V. 27, n. 1, Jan./Jun. 2014

 REVISTA **BRASILEIRA**  
de *Música*

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

EDIÇÃO COMEMORATIVA 80 ANOS





Revista do Programa de Pós-graduação em Música  
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 1-220, Jan./Jun. 2014



ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, Jan./Jun. 2014

Programa de Pós-graduação em Música  
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Edição Comemorativa 80 anos  
80th Anniversary Commemorative Edition

## UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

*Carlos Levi*: Reitor

*Antônio Ledo*: Vice-reitor

*Debora Foguel*: Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

## CENTRO DE LETRAS E ARTES

*Flora de Paoli*

Decana

## ESCOLA DE MÚSICA

Diretor: *André Cardoso*

Vice-diretor: *Marcos Nogueira*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *Afonso Barbosa Oliveira*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Celso Ramalho*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *João Vidal*

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão: *Miriam Grosman*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Marcos Nogueira*

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva (membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil):

*Marcos Nogueira, Marcelo Verzoni, Maria José Chevitaress, Pauxy Gentil Nunes, Thelma Sydenstricker Álvares e Maria Alice Volpe*

Produção: *Elizabeth Villela*

Distribuição: *José Carlos Felix*

Revisão musicológica (Arquivo de Música Brasileira): *Manoel Aranha Corrêa do Lago*

Editoração musical (Arquivo de Música Brasileira): *Carlos Braga*

Revisão e copidesque: *Maria Alice Volpe e Marcos Nogueira*

Projeto gráfico: *Márcia Carnaval*

Capa, editoração e tratamento de imagens: *Marcos Nogueira*

Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*

Ilustração da capa (incluída na edição inaugural): *Sotero Cosme*

**A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA** é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm>

**Endereço para correspondência:** Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ  
Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ  
Brasil  
CEP: 20021-290  
Tel.: 55 21 2240-1391  
E-mail: [revista@musica.ufrj.br](mailto:revista@musica.ufrj.br)



Catlogação: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol.1, n.1 (mar. 1934) – . Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 1934- .  
Trimestral: 1934-1938 (v.1 - v.5)  
Anual: 1939 (v.6)  
Trimestral: 1940/1941 (v.7)  
Anual: 1942-1991 (v.8 - v.19)  
Irregular: 1992 – 2002 (v.20 - v.22)  
Semestral: 2010 (v.23, n.1-2) ; 2011 (v.24, n.1-2); 2012 (v.25, n.1-2); 2013 (v.26, n.1-2); 2014 (v.27, n.1)  
ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.



Programa de Pós-graduação em Música  
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

**EDITORA-CHEFE**

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

**CONSELHO EDITORIAL**

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)  
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)  
Elizabeth Travassos (UniRio, Rio de Janeiro)  
Elliott Antokoletz (Universidade do Texas, Austin, EUA)  
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)  
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)  
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)  
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)  
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)  
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)  
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)  
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)  
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)  
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
Philip Gossett (Universidade de Chicago, EUA)  
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)  
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)  
Régis Duprat (USP, São Paulo)  
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)  
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)  
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)  
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)  
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)





# SUMÁRIO

11

## EDITORIAL

## ARTIGOS

- 19 “Pela cultura genuína das Américas”: folclore musical e política cultural do Pan-americanismo, 1933-1950 ..... *Corinne A. Pernet*
- 53 O estado atual e potencial da pesquisa musical na América Latina ..... *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*
- 75 A Revista Brasileira de Música vista da correspondência de Mário de Andrade ..... *Flávia Camargo Toni*
- 93 A correspondência de Luiz Heitor com Dulce Lamas: uma dimensão histórica ..... *Jairo Botelho Cavalcanti*
- 115 Organização do Museu Instrumental Delgado de Carvalho da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro a partir da representação documentária de instrumentos musicais ..... *Dolores Castorino Brandão, Maria José Veloso da Costa Santos e Vânia Lisboa da Silveira Guedes*



## MEMÓRIA

- 147 Mercedes Reis Pequeno: reminiscências sobre Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Carleton Sprague Smith, Charles Seeger e outros .....*Henrique Drach*

## ENTREVISTA

- 165 Depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1972. Entrevistadores: Cleofe Person de Mattos, Mercedes Reis Pequeno, Aloísio de Alencar Pinto, Dulce Lamas e Eurico Nogueira França .....  
.....pesquisa e transcrição de *Henrique Drach*

## ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA

- 211 Villa-Lobos: *Onde nosso amor nasceu* (coleção Canções típicas brasileiras nº 13), Manuscrito P3015, Coleção Mozart Araújo, CCBB-RJ .....*Manoel Aranha Corrêa do Lago*
- 215 *Onde nosso amor nasceu* (coleção Canções Típicas Brasileiras nº 13) (edição de Manoel Aranha Corrêa do Lago e Carlos Braga) .....*Heitor Villa-Lobos*

217

## NORMAS EDITORIAIS



# CONTENTS

14

## EDITORIAL

## ARTICLES

- 19 “For the genuine culture of the Americas”: musical folklore and the cultural politics of Pan Americanism, 1933-50 .....  
.....*Corinne A. Pernet*
- 53 The present state and potential of music research in Latin America  
.....*Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*
- 75 The Revista Brasileira de Música from the view of Mário de Andrade’s correspondence .....*Flávia Camargo Toni*
- 93 The correspondence of Luiz Heitor with Dulce Lamas: a historical dimension .....*Jairo Botelho Cavalcanti*
- 115 Organization of the Delgado de Carvalho Museum of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro from the perspective of documental representation of musical instruments .....  
.....*Dolores Castorino Brandão, Maria José Veloso da Costa Santos e Vânia Lisboa da Silveira Guedes*

## MEMORY

- 147 Mercedes Reis Pequeno: reminiscences of Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Carleton Sprague Smith, Charles Seeger, among others .....*Henrique Drach*

## INTERVIEW

- 165 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo's interview to the Museum of Image and Sound, Rio de Janeiro, July 17, 1972 – with: Cleofe Person de Mattos, Mercedes Reis Pequeno, Aloísio de Alencar Pinto, Dulce Lamas, and Eurico Nogueira França .....pesquisa e transcrição de *Henrique Drach*

## BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE

- 211 Villa-Lobos: *Onde nosso amor nasceu* (collection Canções típicas brasileiras nº 13), Manuscript P3015, Mozart de Araújo Collection, CCBB-RJ .....*Manoel Aranha Corrêa do Lago*
- 215 *Onde nosso amor nasceu* (collection Canções Típicas Brasileiras nº 13) (edition by Manoel Aranha Corrêa do Lago and Carlos Braga).....*Heitor Villa-Lobos*

219

## EDITORIAL GUIDELINES



# EDITORIAL

A *Revista Brasileira de Música* comemora seus 80 anos e consolida sua política editorial de internacionalização e democratização do acesso ao conhecimento. Criada em 1934, a *RBM* é o periódico acadêmico-científico da área de música mais antigo do Brasil e da América Latina ainda em circulação. Periódico lançado sob a tutela da mais antiga instituição de ensino musical deste país – a atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, fundada em 1848 como Conservatório de Música – a *RBM* encontra-se atualmente sob a responsabilidade deste que é também o mais antigo Programa de Pós-graduação em Música do Brasil, criado em 1980. O próprio pioneirismo desta instituição na implantação da pós-graduação em música no Brasil tem imposto o ônus e o bônus dos desafios que atingem toda a área no âmbito da universidade e na conceituação de sua contribuição enquanto instância de pesquisa e de produção de conhecimento. O lastro institucional da *RBM* e seu zelo pela qualidade acadêmica têm sensibilizado a comunidade numa ampla gama de segmentos, entre estudiosos, pesquisadores, colaboradores, interlocutores, leitores e representantes institucionais, do Brasil e do exterior, e sua permanência em circulação é uma vitória não apenas para a universidade, mas também para toda a sociedade brasileira.

A ideia de uma revista científica dedicada à música foi consequência natural da inserção do então Instituto Nacional de Música na estrutura da primeira universidade pública brasileira, a Universidade do Rio de Janeiro, criada em 7 de setembro de 1920. Sem perder suas características históricas de centro de formação de músicos, o Instituto Nacional de Música, a partir de então, abriu espaço para novas áreas do conhecimento musical, especialmente após o fim da República Velha e as transformações modernizantes decorrentes da nova ordem política estabelecida no Brasil com a chamada Revolução de 1930.

O Decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931, do ministro Francisco Campos, estabeleceu a reforma do ensino universitário. No INM, a reforma curricular foi elaborada por uma comissão formada por Luciano Gallet, Sá Pereira e Mário de Andrade. Entre as inúmeras propostas estava a implementação de novas disciplinas como História da Música e Folclore Nacional. Estavam lançadas, portanto, as bases para a criação da *Revista Brasileira de Música*. Em março de 1934, foi lançado o primeiro número, tendo como editor o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Até 1945, a *RBM* foi publicada ininterruptamente, lançou vinte e cinco números em dez volumes. Em 1946, paradoxalmente após a redemocratização do país, ao fim da ditadura de Getúlio Vargas, a *RBM* deixou de ser publicada. Foram 37 anos de silêncio. A saída de seu editor certamente foi decisiva para a interrupção de sua periodicidade. Em 1980, a publicação da *RBM* foi retomada em periodicidade anual. Por proposta da Direção



sob a gestão do prof. André Cardoso e decisão da Congregação da Escola de Música, a *RBM* passou, em 2008, para a responsabilidade do Programa de Pós-graduação, com periodicidade semestral. Inicialmente sob a editoria do Coordenador do Programa de Pós-graduação, teve sua edição retomada pelo prof. Marcelo Verzoni e, em 2010, a profa. Maria Alice Volpe foi incumbida para o cargo de editora-chefe pela Comissão Deliberativa da Pós-graduação e pela Congregação da Escola de Música. Desde então, a editoria da *RBM* assumiu o desafio de se adequar às exigências dos sistemas indexadores contemporâneos em busca de um extrato indicativo de qualidade e atinge hoje a classificação A2 – o segundo extrato superior do Qualis Capes Periódicos. A *RBM* soma esforços para o crescimento institucional de instância que têm desempenhado liderança na área e que está em fase de implantação do curso de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música.

Periódico de tradição, a *Revista Brasileira de Música* contou com colaboradores como Mário de Andrade, Luís Heitor Correa de Azevedo, Ayres de Andrade e, mais recentemente, Robert Stevenson, Gerard Béhague, Régis Duprat, Ricardo Tacuchian, Ilza Nogueira, Elizabeth Travassos, Samuel Araújo, Cristina Magaldi, Manoel Aranha Corrêa do Lago, Juan Pablo González, Robin Moore, Elliott Antokoletz, Ralph Locke, David Hesmondhalgh, entre outros.

A *RBM* dirige-se à comunidade acadêmico-científica em seu amplo espectro de pesquisadores da música, músicos, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura e áreas afins. Com periodicidade semestral e distribuição nacional e internacional, a *RBM* apresenta-se em versão impressa e eletrônica. A revista é gentilmente distribuída para bibliotecas, universidades e demais instituições de natureza educacional, científica e cultural, do Brasil e do exterior, que tenham interesse na música brasileira, latino ou ibero-americana.

Este volume comemorativo dos 80 anos da *Revista Brasileira de Música* é composto por artigos que contribuem para a compreensão do contexto histórico, político e institucional em que surgiu este periódico, bem como da trajetória de seu principal editor, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. No artigo de abertura, Corinne A. Pernet (Universidade da Basileia) discute as relações interpessoais e ações institucionais relacionadas às pesquisas do folclore nas Américas no contexto do pan-americanismo durante as décadas de 1930 e 1940, oferecendo uma perspectiva instigante para compreender a atuação do fundador desta Revista nas esferas nacional e internacional. Em seguida, oferece-se a tradução para o português de palestra inaugural do Programa de Doutorado em Musicologia da City University of New York, proferida por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em 1968, e posteriormente publicada na famosa coletânea organizada por Barry Brook, *Perspectives in Musicology* (1975), a qual discute o estado da pesquisa musical latino-americana no contexto institucional do inter-americanismo musical. O terceiro artigo, de Flávia Camargo Toni (Universidade



de São Paulo), lança luz sobre as experiências compartilhadas, por meio de cartas, entre Mário de Andrade, Luciano Gallet e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, editores dos periódicos musicais, respectivamente, a *Weco*, a *Revista da Associação Brasileira de Música* e a *Revista Brasileira de Música*. O quarto artigo, de Jairo Botelho Cavalcanti (Universidade Estadual de Maringá), também explora a correspondência entre Luiz Heitor e sua discípula e colaboradora Dulce Lamas, trazendo novos subsídios para compreender sua atuação à frente do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, na União Pan-Americana e na Unesco, seu pioneirismo na *Revista da Associação Brasileira de Música* e, de especial interesse para este volume comemorativo, o episódio de seu desligamento da *Revista Brasileira de Música*. O quinto artigo, de autoria de Dolores Castorino Brandão, Maria José Veloso da Costa Santos e Vânia Lisboa da Silveira Guedes (Universidade Federal do Rio de Janeiro) proporciona preciosa contribuição aos estudos de linguagem documentária especializada na área de música, apresentando um protótipo de vocabulário controlado que visa à construção de um thesaurus no domínio de instrumentos musicais. Os textos seguintes oferecem entrevistas de grande valor histórico, coligidas por Henrique Drach (Universidade Federal Fluminense): a primeira de Mercedes Reis Pequeno rememorando seu contato com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Carleton Sprague Smith, Charles Seeger, entre outros; e a segunda, uma transcrição de depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo concedido ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, em 1972, com a participação de Cleofe Person de Mattos, Mercedes Reis Pequeno, Aloísio de Alencar Pinto, Dulce Lamas e Eurico Nogueira França. Na seção Arquivo de Música Brasileira, Manoel Aranha Corrêa do Lago (Academia Brasileira de Música) apresenta um texto introdutório e a edição musicológica da modinha harmonizada por Heitor Villa-Lobos, *Onde nosso amor nasceu*, com base no manuscrito autógrafa localizado na Coleção Mozart de Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Agradeço reiteradamente à equipe editorial da *RBM* pela dedicação a este projeto, ao Diretor da Escola de Música da UFRJ e ao Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música pelo apoio contínuo a esta publicação, aos colegas da Comissão Deliberativa e da Comissão Executiva da *RBM* pela confiança depositada e a todos os membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc* pela competência e prontidão às nossas demandas.

Que este volume sensibilize o leitor para a história da pesquisa musical no Brasil e instigue novas perspectivas.

Maria Alice Volpe  
Editora



# EDITORIAL

The *Revista Brasileira de Música* (*Brazilian Journal of Music*) celebrates its 80th anniversary, and consolidates its editorial policy of internationalization and democratization of access to knowledge. Founded in 1934, *RBM* is the oldest scholarly journal devoted to music in Brazil and Latin America still in circulation. *RBM* has been published under the tutelage of the oldest institution for musical educational in this country – Federal University of Rio de Janeiro’s School of Music, founded in 1848 as Conservatory of Music –, and currently *RBM* lies under the responsibility of UFRJ Graduate Studies Program in Music, which is also the oldest in Brazil, established in 1980. The pioneering role of this institution in the implementation of graduate courses on music in Brazil has imposed the burden and the bonus of the challenges affecting the entire field in the university’s context, and mostly in the conceptualization of its contribution as research area to construction of knowledge. The institutional ballast of *RBM* and its zeal for academic quality have sensitized the community on a wide range of segments, including scholars, researchers, employees, partners, readers and institutional representatives, from Brazil and abroad, and its continuing publication is a victory not only for the university but also for the whole Brazilian society.

The idea of a scholarly journal dedicated to music was a natural consequence of the insertion of the National Institute of Music in the structure of the first Brazilian public university, the University of Rio de Janeiro, created on 7 September 1920. Without losing its historical character as center for training musicians, the National Institute of Music (INM), since then, has opened up new areas of musical knowledge, especially after the end of the Old Republic and the modernizing changes resulting from the new political order established in Brazil with the 1930 Revolution.

Decree No. 19.852 of April 11, 1931, signed by the Minister Francisco Campos, launched the reform of Brazilian system of higher education. A committee formed by Luciano Gallet, Sá Pereira, and Mário de Andrade drawn up INM’s new curriculum. Among the many proposals for the INM was the implementation of new disciplines such as Music History and National Folklore, which laid the basis for the creation of the *Revista Brasileira de Música*. In March 1934, *RBM* released its first issue with the musicologist Luiz Heitor Correa de Azevedo as its editor. The *RBM* has been continuously published until 1945, and issued twenty-five numbers in ten volumes. In 1946, paradoxically after the democratization of the country with the end of the dictatorship of Getúlio Vargas, the *RBM* ceased publication. It passed 37 years of silence. The removal of *RBM*’s editor was certainly decisive for the interruption of its periodicity. In 1980, the publication of *RBM* resumed on an annual basis.



At the proposal of the Director of the School of Music at UFRJ, during professor André Cardoso's administration, and the decision of the School of Music Congregation, the *RBM* passed to the responsibility of the Graduate Studies Program in 2008. Initially under the editorship of the Head of the Graduate Studies Program, *RBM's* publication was resumed by professor Marcelo Verzoni. In 2010 professor Maria Alice Volpe was nominated *RBM's* editor-in chief by the Graduate Studies Program Deliberative Committee and the School of Music Congregation. Since then, the editorship of *RBM* took on the challenge of keeping its periodicity of twice a year, and adapting the publication to the demands of contemporary indexing systems aiming at indicative statement of quality. The *RBM* today reaches the classification A2 – the second top extract Qualis Capes. The *RBM* sums efforts for institutional growth of a school that has played a leading role in the field, and is in the course of implementing its course at doctoral level in the Graduate Studies Program in Music.

Journal of a long-standing tradition, the *RBM* has counted on the contribution of distinguished scholars, such as Mário de Andrade, Luís Heitor Correa de Azevedo, Ayres de Andrade and, more recently, Robert Stevenson, Gerard Béhague, Régis Duprat, Ricardo Tacuchian, Ilza Nogueira, Elizabeth Travassos, Samuel Araújo, Cristina Magaldi, Manoel Aranha Correa do Lago, Juan Pablo González, Robin Moore, Elliott Antokoletz, Ralph Locke, David Hesmondhalgh, among others.

The *RBM's* target audience includes the academic community in its broad spectrum of music researchers, musicians, historians, anthropologists, sociologists, culture scholars, and specialists from other related areas. The *RBM* is published twice a year in printed and electronic versions with national and international circulation. The printed version is distributed in libraries, universities, and other educational, scientific and cultural institutions, from Brazil and abroad, interested in either Brazilian, Latin or Ibero-American music.

This volume celebrating the 80th anniversary of the *Revista Brasileira de Música* consists of articles that contribute to the understanding of the historical, political and institutional context in which this journal was created, as well as the trajectory of its main editor, Luiz Heitor Correa de Azevedo. In the opening article, Corinne A. Pernet (University of Basel) discusses the interpersonal relationships and institutional actions related to folklore research in the Americas in the context of Pan-Americanism during the 1930s and 1940s, offering a thought-provoking perspective to understand the founder of this review's activities in the national and international levels. It follows the Portuguese translation of the inaugural lecture of the Doctoral Program in Musicology at the City University of New York, given by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo in 1968, and later published in the famous collection organized by Barry Brook, *Perspectives in Musicology* (1975); Luiz Heitor's lecture discusses the state of Latin American music research in the institutional context of Inter-Americanism. In the third article,





Flávia Camargo Toni (University of São Paulo) sheds light on the experiences shared through letters among Mário de Andrade, Luciano Gallet and Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, editors of some Brazilian musical periodicals, respectively *Weco*, the *Revista da Associação Brasileira de Música* [Journal of the Brazilian Association of Music], and the *Revista Brasileira de Música*. The fourth article, by Jairo Botelho Cavalcanti (State University of Maringá), also explores the correlation between Luiz Heitor and his disciple and collaborator Dulce Lamas, bringing new insights to his activities as the head of the Folklore Research Center at the National School of Music as well as other leading roles at the Pan-American Union and UNESCO, his pioneering role in the *Revista da Associação Brasileira de Música*, and, of special interest for this commemorative volume, the episode of Luiz Heitor's resignation from the *Revista Brasileira de Música*. The fifth article, by Dolores Castorino Brandão, Maria José Veloso da Costa Santos, and Vânia Lisboa da Silveira Guedes (Federal University of Rio de Janeiro) provides valuable contribution to studies on documentary language specialized in music, with a prototype of controlled vocabulary aimed at building a thesaurus in the field of musical instruments. The following texts offer interviews of great historical value, compiled by Henrique Drach (Fluminense Federal University): the first with Mercedes Reis Pequeno reminiscing about her contact with Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Carleton Sprague Smith, Charles Seeger, among others; and the second, a transcript of Luiz Heitor Corrêa de Azevedo's interview to the Museum of Image and Sound, Rio de Janeiro, in 1972, with the participation of Cleofe Person de Mattos, Mercedes Reis Pequeno, Aloísio de Alencar Pinto, Dulce Lamas, and Eurico Nogueira França. In the Brazilian Music Archive section, Manoel Aranha Corrêa do Lago (Brazilian Academy of Music) presents an introduction to the edition here published of Heitor Villa-Lobos's harmonization to the modinha (Brazilian song genre) *Onde nosso amor nasceu* [Where our love was born] on the basis of the autograph manuscript held by the Mozart de Araújo Collection at the Banco do Brasil Cultural Center, Rio de Janeiro.

I want especially to thank the editorial staff of *RBM* for their dedication to this project; the Director of the School of Music of UFRJ, and the Head of the Graduate Studies Program in Music for their continued support to this publication; my colleagues on the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and the *RBM* Executive Committee; further thanks go to all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees for their expertise and readiness to respond to our demands.

May this volume sensitize the reader to the history of musical research in Brazil and instigate new perspectives.

*Maria Alice Volpe*  
Editor







# “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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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".<sup>4</sup> Recentemente Jean

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

<sup>2</sup> Ver Burton (1992).

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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,<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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

<sup>5</sup> Franco (2002, p. 23).

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

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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 Latina<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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”.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> 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).

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

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

<sup>15</sup> Chavarría (1979) e Pérez Montfort (2000).

<sup>16</sup> 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”.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> A noção da vanguarda de *brasilidade* foi lançada contra os tradicionalistas, que buscavam uma identidade brasileira enraizada no barroco do século XVIII.<sup>20</sup> Além de apropriar-se do folclore, a *brasilidade* moderna<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> Delpar (1992).

<sup>19</sup> 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).

<sup>20</sup> 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).

<sup>21</sup> 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].

<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> Os pesquisadores do folclore brasileiro também estavam bem relacionados internacionalmente, participando de congressos e viajando para o exterior, assim como para a América Latina.<sup>26</sup>

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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup> 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

<sup>23</sup> 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).

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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).

<sup>28</sup> Barr-Melej (2001).

<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup>

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.<sup>33</sup> 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”.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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 Andrade Coloma. “Introducción”. *Archivos del Folklore Chileno*, v. 1, 1940, p. 7).

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> “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.

<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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”.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> Embora estes aspectos comerciais tiveram seus efeitos sobre certas formas de cultura popular (como Nestor García Canclini expôs em um livro pioneiro),<sup>42</sup> 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.

<sup>36</sup> 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 Folklóricos Salvadoreños* (San Salvador: América Central Imprenta Nacional, 1944).

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> Raphael (1990) e McCann (2004).

<sup>39</sup> Pérez Montfort (2000, p. 28–34).

<sup>40</sup> 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).

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

<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup>

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”.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup>

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.<sup>47</sup> Citando o filósofo

<sup>43</sup> 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).

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

<sup>45</sup> 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.

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

<sup>47</sup> Uma boa visão geral da carreira de Lange pode ser encontrada em Merino (1998). Lange não foi o único imigrante que arduosamente 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.<sup>48</sup>

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".<sup>49</sup> 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".<sup>50</sup> Esse evento expressou a lenta retirada do domínio duradouro da música clássica, especialmente a música orquestral alemã, nos Estados Unidos.<sup>51</sup> 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).

<sup>48</sup> 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).

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

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> Ver Gienow-Hecht (2003, p. 600-5).



de poder e as vicissitudes da economia industrial”.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> 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 Ledbetter), 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.<sup>54</sup>

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.<sup>55</sup> 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-

<sup>52</sup> Filene (2000, p. 133).

<sup>53</sup> Pescatello (1992, p. 136–150).

<sup>54</sup> “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).

<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup>

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> 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).

<sup>58</sup> 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).

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

<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup>

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*<sup>62</sup>, 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.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> Liderada por Charles Seeger, o novo centro foi inaugurado na sede da UPA em Washington, DC, no início de 1941.<sup>65</sup>

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.

<sup>61</sup> Francisco Curt Lange foi o único latino-americano que fez uma palestra formal na reunião. Um regente da Guatemala e o musicólogo brasileiro Burle 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.

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

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

<sup>64</sup> 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).

<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup> 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".<sup>68</sup> Smith afirmou que o entendimento cultural provocado pela promoção do patrimônio musical das Américas contribuiria significativamente para a defesa da liberdade no hemisfério ocidental.<sup>69</sup>

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.<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup>

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

<sup>67</sup> 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.

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

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

<sup>70</sup> 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.

<sup>71</sup> 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”.<sup>72</sup> 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”.<sup>73</sup> 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.<sup>74</sup> 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

<sup>72</sup> 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.

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> 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.<sup>75</sup>

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].<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup> 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.<sup>78</sup> Apreciando a oportunidade de receber a validação oficial de seu empenho, organi-

<sup>75</sup> 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.

<sup>76</sup> 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.

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

<sup>78</sup> 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.<sup>79</sup>

## 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”.<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup> 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

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

<sup>80</sup> “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.

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

<sup>82</sup> 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".<sup>83</sup>

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)<sup>84</sup>, 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

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

<sup>84</sup> 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”.<sup>85</sup>

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.<sup>86</sup> 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”.<sup>87</sup> 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”.<sup>88</sup> 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.<sup>89</sup>

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

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

<sup>87</sup> 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.

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

<sup>89</sup> “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.<sup>90</sup> 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.<sup>91</sup>

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.<sup>92</sup> Durante os seis meses nos Estados Unidos, Corrêa de Azevedo visitou várias universidades e deu palestras sobre música brasileira em reuniões de organizações profissionais.<sup>93</sup> 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

<sup>90</sup> 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.

<sup>91</sup> 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).

<sup>92</sup> 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.

<sup>93</sup> 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.<sup>94</sup> 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.<sup>95</sup> 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”.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> 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.

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

<sup>96</sup> 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.<sup>97</sup> 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.<sup>98</sup> 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,<sup>99</sup> 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).<sup>100</sup>

---

entanto, Corrêa de Azevedo se adapta lentamente. Em janeiro de 1944, a Biblioteca do Congresso escreveu delicadamente para lembrar Corrêa de Azevedo deveria 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.

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

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

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

<sup>100</sup> 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.<sup>101</sup> 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.<sup>102</sup>

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.<sup>103</sup> 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.<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup> Eles também descobriram que a Biblioteca do Congresso reorientou suas atividades, intensificando as relações com a Comissão Internacional Europeia sobre Arte Popular e Folclore

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

<sup>102</sup> “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.

<sup>103</sup> Ver Gienow-Hecht (1999), Hixson (1997) e Leffler (1992).

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

<sup>105</sup> 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.<sup>106</sup>

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.<sup>107</sup> 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.<sup>108</sup> 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

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

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

<sup>108</sup> Thompson, aliás, considerava Vega um dos especialistas em música folclórica mais capazes que ele conhecia. Stith Thompson, “Folklore 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.<sup>109</sup> 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.<sup>110</sup> 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.<sup>111</sup>

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.<sup>112</sup>

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

<sup>109</sup> 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).

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

<sup>111</sup> 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).

<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> 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.





# O estado atual e potencial da pesquisa musical na América Latina\*

*Luiz Heitor Corrêa de Azevedo\*\**

## **Resumo**

Palestra proferida por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) em Nova York em 1968, então professor visitante da Universidade de Tulane, EUA. Este ensaio oferece um panorama da pesquisa musical, com ênfase na musicologia histórica, os estudos de folclore e a etnomusicologia, nos diversos países da América Latina até a década de 1960. A América Latina foi excluída ou mal representada nas enciclopédias, dicionários e histórias da música europeias até a Segunda Guerra Mundial. Paralelamente, a pesquisa musical na América Latina tem-se desenvolvido, sobretudo a partir da década de 1930. O arrolamento dos principais assuntos abordados, autores e publicações por pesquisadores latino-americanos e latino-americanistas é discutido no contexto institucional do inter-americanismo musical.

## **Palavras-chave**

Musicologia – folclore – etnomusicologia – historiografia musical – americanismo musical – América Latina – século XX

## **Abstract**

Lecture by Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992) in New York, 1968, by the time he was a visiting professor at Tulane University, USA. This essay offers an overview of musical research, with an emphasis on historical musicology, folklore studies and ethnomusicology in the various countries of Latin America until the 1960s. Latin America has been excluded or misrepresented in European music encyclopedias, dictionaries and histories until World War II. Simultaneously, the musical research in Latin America has developed, especially since the 1930s. The roster of the main topics, authors and publications by Latin American researchers and Latin Americanists is discussed in the institutional context of the musical inter-Americanism.

## **Keywords**

Musicology – folklore – ethnomusicology – musical historiography – Inter-Americanism – Latin America – 20th century.

---

\* Palestra inaugural do Programa de Doutorado em Musicologia da City University of New York, em 1968, intitulada “The present state and potential of music research in Latin America” e publicada em Brook, Barry & Downes, Edward & Solkema, Sherman Van. (eds.). *Perspectives in Musicology*. New York: Norton, 1975, p. 249-269. Tradução de Maria Alice Volpe, Régis Duprat e Mário Alexandre Dantas Barbosa.

\*\* Tulane University, New Orleans, Louisiana, EUA. Endereço eletrônico: indisponível.



Para compreender o presente estado da pesquisa musical na América Latina, nosso primeiro passo deve consistir em ver como essa pesquisa começou e progrediu, e considerar quais as bases ela oferece para novos e sérios trabalhos.

Na história da música como um todo, a América Latina foi, por bastante tempo, uma terra incógnita. Até trinta anos atrás, ou seja, antes da Segunda Guerra Mundial, a América Latina estava excluída do quadro apresentado pelos dicionários, enciclopédias e histórias da música europeus. Nas mais sofisticadas dentre essas obras, é claro, se poderia encontrar referências ocasionais à música indígena da América Latina ou à música de alguns compositores que adquiriram certa reputação na Europa. Riemann ou Grove diriam, entretanto, que tais compositores nasceram “de pais europeus”. Por vezes, ainda, informações com grotescos equívocos eram fornecidos em tais livros. A edição de 1944 de Willi Apel, do *Harvard Dictionary of Music* definia saudade como “um termo português para *longing, nostalgia*; denominação para danças brasileiras dessa natureza”. Mas quem alguma vez dançou a saudade no Brasil? Se o termo aparece, como de fato ocorre, nos títulos de várias composições de brasileiros ou de estrangeiros que passaram algum tempo ao Brasil (como o fez Darius Milhaud, o compositor da conhecida série para piano *Saudades do Brasil*), ele significa lembrança melancólica por sentir falta de algo ou alguém, nostalgia – até aqui corretíssimo. A palavra frequentemente se apresenta com esse sentido na poesia portuguesa e brasileira e conseqüentemente em canções baseadas nesses poemas. Contudo, não há uma dança brasileira chamada saudade.

Esse deplorável panorama não existe mais, pelo menos de um modo geral. Hoje a publicação de uma enciclopédia de história da música de aproximadamente 2.000 páginas, como a *Histoire de la Musique* publicada pela Pléiade em Paris, em 1963, sob a editoria de Roland-Manuel – uma história para cujos autores a América Latina não existe – representa um escândalo musicológico. No índice alfabético pode-se procurar em vão os nomes de Villa-Lobos, Chávez ou Ginastera. Essa obra é agora uma exceção, mas antes da Segunda Guerra Mundial a documentação disponível sobre a música da América Latina, especialmente em seu desenvolvimento histórico, era escassa e o levantamento de acervos era quase inexistente. Os musicólogos na América Latina pareciam acreditar que apenas as músicas primitiva e folclórica eram dignas de seus esforços – atitude que pode ser interpretada como um reflexo tardio de uma mentalidade colonial. Pois como esperar desses “novos” países a produção de alguma arte musical de valor? Por que empreender árduas pesquisas, a maioria das quais sob condições particularmente precárias, para exumar, dos empoeirados



maços de manuscritos e livros de registro, dados e composições de segunda categoria de compositores de terceira ou quarta categoria? O fato é que a pesquisa etnomusicológica precedeu a musicologia histórica em toda a América Latina.

Quando, em 1942, Juan Bautista Plaza iniciou a publicação do *Archivo de música colonial venezolana*, revelando nomes e partituras de compositores do século XVIII nascidos na Venezuela e residentes em Caracas, ele abriu o caminho para um largo panorama do passado musical da latino americano. Ficou claro que para compreender a história cultural da América Latina era preciso saber como e em que medida a música fazia parte do seu desenvolvimento. A partir daquela data, a pesquisa histórica adquiriu uma nova importância e atraiu pessoas que, quarenta anos antes, teriam preferido pesquisa de campo em busca da música nativa do povo.

Isso significa que a presente situação seja suficientemente satisfatória e que a pesquisa musicológica, tanto da música étnica quanto da música artística, teve progresso satisfatório na América Latina? A resposta é não! Terminantemente não! O que foi feito é apenas um começo. É minha responsabilidade nesta palestra traçar o atual e o potencial estado da pesquisa nesses campos: o que tem sido feito e o que poderá ser feito em futuro próximo. Uma vez que para compreender a presente situação é necessário saber que espécie de trabalho foi realizado pelos pioneiros, proponho partir de um exame do passado, discutindo as raízes da musicologia latino-americana. Isso significa bibliografia. Permitam-me, portanto, uma breve visão da literatura musicológica da América Latina.

Como é lógico e natural, devemos começar pela etnomusicologia.

Ao recuar ao início do século XVI encontramos livros publicados na Europa, e ocasionalmente neste hemisfério, com referências a canções, instrumentos musicais e danças dos ameríndios, bem como gravuras e registros em pauta musical. Assim como Claude Lévy Strauss considera Montaigne o pai da moderna antropologia, nós podemos ver em homens como Motolinía, Sahagún, López de Gomara, Mendieta, Martín de Morúa, Garcilaso de la Vega, Huamán Poma de Ayala, Hans Staden ou Jean de Léry os primeiríssimos especialistas em estudos americanos, homens que às vezes foram como pioneiros em etnomusicologia. Suas obras estão entre as fontes fundamentais para o conhecimento das culturas pré-colombianas. Tais obras foram frequentemente citadas e as melodias tupinambás reveladas por Jean de Léry foram usadas por compositores brasileiros, como Heitor Villa-Lobos no seu *Três Poemas Indígenas*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A autenticidade daquelas melodias é discutida no meu artigo, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, "Tupynambá melodies in Jean de Léry's *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*". *Papers of the American Musicological Society: Annual Meeting, 1941*. (Richmond, 1946), p. 85.





Após a contribuição desses escritores, com seu frescor, encanto e autenticidade tivemos no século dezanove e início do século vinte, uma série de bem-intencionados amadores escrevendo sobre música e folclore de uma sociedade muito diferente: a do caldeirão cultural colonial. Em quase todos esses livros, alguns dos quais escritos com ingênua candura, há algo a ser explorado. Suas informações, é claro, devem ser cuidadosamente confrontadas com o material oferecido por seus contemporâneos ou por escritores de um período posterior e, quando possível, com a experiência de campo pessoal do pesquisador. Permita-nos rever o mais representativo desses pitorescos pioneiros da etnomusicologia latino-americana.

Um típico exemplo é o livro do General Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, publicado em Caracas já em 1883. Nele encontramos uma certa quantidade de informações úteis sobre a música e os instrumentos musicais dos aborígenes da Venezuela, seguidas de transcrições de “44 Aires nacionais de la República”.

Para Cuba, a obra pioneira foi *La Habana artística*, de Serafín Ramírez, publicada em 1891, em Havana. Nela encontramos notas sobre danças e arte musical cubanas do século XIX, além de uma espécie de dicionário alfabético de compositores.

A *História da música no Brasil*, de Guilherme de Melo foi publicada em 1908.<sup>2</sup> Melo, um modesto músico provinciano, nascido na Bahia, onde fundou industriosamente uma importante biblioteca musical. Isso o levou à decisão de escrever seu próprio livro sobre a música do seu país. Era um difícil empreendimento, já que ele não dispunha de material histórico, exceto referências ocasionais à música em livros e ensaios dedicados a outros assuntos. Melo se ateve a essas referências que lhe estavam disponíveis sem realizar pesquisas de fontes primárias. Desse modo ele reuniu informações que integram a segunda parte, histórica, do seu livro. Essa é a parte menos interessante, carente de rigor de pesquisa, e que inclui discussões da vida musical da Bahia de seu tempo que hoje não têm nenhum significado para nós. Mas a primeira parte do livro, que aborda a música folclórica, permanece uma valiosa fonte. Guilherme de Melo fala por experiência pessoal sobre o que ele próprio viu e anotou as melodias que ouviu.

A essa mesma natureza de literatura pertence a obra de Rubén Campos, *El folklore y la música mexicana, investigación acerca de la cultura musical en Mexico (1525-1925)* (Cidade do México, 1928). Apesar do seu título, o livro discute a música séria tanto quanto a chamada música ligeira, a qual por vezes incorpora autêntica música tradicional. Canções e danças, em arranjos para piano, figuram na parte final do livro.

Muito mais sério é o ensaio do distinto amador e diplomata Narciso Garay, *Tradiciones y cantares de Panamá*, impresso em Bruxelas em 1930. Com cerca de

<sup>2</sup> Guilherme de Melo, *A música no Brasil* (Bahia, 1908; reimpresso em 1947 pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro).



duzentas páginas esse livro oferece inúmeros exemplos de música e inclui descrições de *fiestas* e outras ocasiões em que essas melodias eram executadas.

Por volta de 1930 uma nova fase dos estudos da etnomusicologia se iniciou na América Latina. Eles foram empreendidos com espírito acadêmico, por intelectuais como Mário de Andrade no Brasil, Vicente Mendoza no México e Carlos Vega na Argentina. Os últimos representantes dessa geração eram ativos até recentemente.

Mário de Andrade (1893-1945), uma personalidade atraente, exerceu uma tremenda influência sobre a geração de artistas e escritores que eram jovens nos anos 1920. Andrade não era musicólogo, mas teve uma boa formação musical no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Poeta, romancista e crítico de arte, dedicou à música muitos dos seus textos. Seu *Ensaio sobre a música brasileira*, cuja primeira edição é de 1928, serviu como guia para mais de uma geração de compositores brasileiros. Trata-se de uma obra didática, baseada na análise dos elementos da música folclórica brasileira. Com base nas teorias de Andrade nesse ensaio, os jovens compositores brasileiros encontraram uma firme orientação nacional que caracterizava sua música e os habilitou a superar a crise mundial que posteriormente descreditou bastante esse tipo de música. Os textos etnomusicológicos de Mário de Andrade, coligidos e revistos por sua discípula Oneyda Alvarenga, estão incluídos em suas *Obras Completas*; compreendida em vários volumes, entre os quais três dedicados ao que o autor chamava “danças dramáticas”, qual sejam, o teatro folclórico e rituais relacionados do povo brasileiro.<sup>3</sup>

Vicente Mendoza (1894-1964) pesquisador erudito, do Instituto de Pesquisas Estéticas da Universidade Autônoma do México, era profundamente versado em várias áreas relacionadas com a música em seu país. Esse prolífico e infatigável autor incluiu grande número de transcrições de canções folclóricas em seus muitos livros importantes. Provavelmente o mais valioso deles sejam seus estudos comparativos de folclore, *El Romance español y el corrido mexicano*.<sup>4</sup>

Carlos Vega (1898-1966) foi uma das grandes personalidades da musicologia latino-americana. Como muitos de seus contemporâneos, ele explorou não apenas a música primitiva e folclórica, mas também a história da música. Sua pesquisa etnomusicológica não se confinou ao seu país nativo. Ele estava ciente de que a etnomusicologia argentina não poderia ser estudada como um fenômeno isolado, separado dos fenômenos musicais das regiões vizinhas de La Plata e da Cordilheira. Portanto, o que Vega discute em seus vários livros é a música de uma área da América do Sul que se estende desde o Uruguai até o Equador. Vega estava profundamente preocupado com teoria

<sup>3</sup> *Obras completas de Mário de Andrade* (São Paulo): VI, *Ensaio sobre a música brasileira* (1962); VII, *Música, doce música* (1963); XI, *Aspectos da música brasileira* (1965); XIII, *Música de feitiçaria no Brasil* (1963); XVIII, *Dança dramáticas do Brasil* (1959); XIX, *Modinhas imperiais* (1964).

<sup>4</sup> Vicente Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano* (Cidade do México, 1939). Ver também *La décima en México* (Buenos Aires, 1947); *Panorama de la música tradicional de México* (Cidade do México, 1956); *Lírica narrativa de México: el corrido* (Cidade do México, 1964).



e metodologia. Nos dois volumes de sua *Fraseologia*<sup>5</sup> ele estabeleceu os princípios que o guiariam em suas análises e notação da música tradicional. Em vários outros livros especulou sobre as origens da música folclórica, que era a sua especialidade, e descreveu como ela poderia ser classificada.<sup>6</sup>

Oneyda Alvarenga, já mencionada como uma das discípulas de Mário de Andrade e a editora de seus textos, foi por muitos anos a diretora da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo e deve ser considerada uma das principais etnomusicólogas de sua geração. Seu livro *Música folclórica brasileira* é abrangente e rigoroso em suas avaliações críticas.<sup>7</sup>

A especialista argentina, Isabel Aretz, que se casou com o etnomusicólogo venezuelano Luiz Felipe Ramón y Rivera, e que hoje vive em Caracas, é outra proeminente figura no campo da pesquisa latino-americana. Entre seus mestres estava Carlos Vega. Ela publicou um livro sobre a música folclórica argentina e também um importante volume sobre os instrumentos musicais da Venezuela.<sup>8</sup> Isabel Aretz trabalhou com seu marido no Instituto de Folclore da Venezuela, fundado em 1947 sob a direção de Stith Thompson. É impossível hoje avaliar a literatura etnomusicológica latino-americana sem levar em consideração os inúmeros ensaios sobre a música folclórica venezuelana publicados por aquele Instituto; e todos foram editados por Isabel Aretz e Luiz Felipe Ramón y Rivera.<sup>9</sup>

Na etnomusicologia latino-americana muitas linhas de pesquisa estão abertas para o especialista e o estudante. As três amplas áreas são: música aborígene, música de tradições europeias, e a aculturação afro-americana. Muitos dos autores que acabamos de mencionar exploraram todas essas três áreas simultaneamente, senão com igual energia.

O estudo da música aborígene pode conduzir ao bem estabelecido campo da arqueologia inca e asteca. Retornarei a esse assunto. As tradições europeias relevantes são primeiramente a hispânica (incluindo a portuguesa), mas há também a tradição francesa (e não apenas no Haiti). A partir do século XIX, os recém independentes países da América Latina eram particularmente receptivos a tudo que viesse de países que não fossem Espanha e Portugal. Essa tendência foi fortalecida pela imigração de outros países europeus e pela facilidade crescente de comunicação. Tradições não hispânicas cresceram em importância. A *contredanse* [contradança], a *waltz* [valsa], a *polka* [polca] e o *schottisch* [a escocesa] desenvolveram híbridos latino-americanos peculiares, que absorveram fórmulas melódicas ou rítmicas locais e se tornaram música folclórica latino-americana. Essas tradições não hispânicas na

<sup>5</sup> Carlos Vega, *Fraseología, proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación a canto popular*, 2 vols. (Buenos Aires, 1941).

<sup>6</sup> Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas* (Buenos Aires, 1936)

<sup>7</sup> Oneyda Alvarenga, *Música popular brasileña* (Cidade do México, 1947; publicado também em português e italiano).

<sup>8</sup> Isabel Aretz, *El folklore musical argentino* (Buenos Aires, 1952); *Instrumentos musicales de Venezuela* (Cumaná, 1967).

<sup>9</sup> A maioria desses ensaios foram publicados no *Boletín del Instituto de Folklore*, iniciado em 1953.



música folclórica da América Latina não foram ainda suficientemente investigadas. Carlos Vega, entretanto, deu atenção a essa questão e é preciso ler suas obras para avaliar a importância dessas influências e compreender como elas estavam integradas nas culturas hispano-americanas.

A música afro-americana é melhor compreendida. Muitos especialistas norte-americanos distintos uniram-se aos eminentes colegas das áreas concernentes para aperfeiçoar nosso conhecimento desse campo importante. Harold Courlander, Melville Herskovits, Alan P. Merriam e Mieczyslas Kolinsky, para mencionar apenas alguns, contribuíram com estudos especialmente frutíferos. Fernando Ortiz, de Cuba, com seu monumental *Los instrumentos de la música afro-cubana*,<sup>10</sup> é um dos mais respeitáveis especialistas nesse campo. Hoje, Argeliers León, chefe do Departamento de Música da Biblioteca Nacional José Martí, em Havana, segue os passos daquele grande homem. Seu relatório sobre a contribuição africana para a cultura latino-americana e o Caribe, preparado para o Colóquio de Havana organizado pela UNESCO no último mês de dezembro, é uma excelente introdução para esse tema.<sup>11</sup> Para o mesmo Colóquio, Roger Bastide, da École pratique des hautes études, de Paris, preparou uma utilíssima lista de instituições e especialistas que fizeram ou fazem pesquisas sobre a influência africana na América Latina.<sup>12</sup> Em quase todos os grandes países influenciados pela cultura africana há um especialista que dedicou parte de sua atividade a esse tema.

A música primitiva das populações aborígenes da América Latina foi explorada primeiramente por antropólogos que anotaram e até gravaram a música, fotografaram e descreveram os instrumentos musicais e as danças. Etnomusicólogos da primeira geração (que naquele tempo não se chamavam ainda etnomusicólogos) subsequentemente transcreveram e analisaram o material coletado. Hornbostel realizou tal empreitada relativamente às populações nativas da Terra do Fogo, do noroeste do Brasil e da região entre Serra Roraima e o Orinoco (Brasil e Venezuela).<sup>13</sup> H.H. Manizer, antropólogo russo, cuja obra não é amplamente conhecida, realizou um interessante estudo sobre a música e os instrumentos musicais de algumas tribos indígenas do Brasil.<sup>14</sup> O sueco Karl Gustav Izikowitz merece particular menção por seu abrangente livro *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians* (Göteborg, 1935).

No campo do que pode ser mais propriamente chamado música folclórica, além dos nomes mencionados anteriormente (Andrade, Mendoza, Veja, Alvarenga, Aretz e

<sup>10</sup> Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afro-cubana*, 5 vols. (Havana, 1952-1955).

<sup>11</sup> Argeliers León, "Música popular de origen africana en América Latina", *Colloquium on the African Contribution to the Culture of Latin America and the Caribbean*, v. 4 (Havana, Dez. 16-20, 1968).

<sup>12</sup> Roger Bastide, "Répertoire contenant une liste des instituts de recherche et des spécialistes afro-latin-américains avec leurs adresses actuelles et un bref énoncé sur leurs recherches actuelles", *Colloquium on the African Contribution to the Culture of Latin America and the Caribbean*, 9 (Havana, Dez. 16-20, 1968).

<sup>13</sup> Erich M. von Hornbolstel, "Über einige Panpfeifen aus Nordwest Brasilien", in Theodor Koch-Grünberg, *Zwei Jahre unter den Indianer*, v. 2 (Berlin, 1910); "Musik der Makushi, Taulipang und Yekuana", in Theodor Koch-Grünberg, *Von Roraima zum Orenoco*, v. 3 (Stuttgart, 1923); "Fuegian Songs", *American Anthropologist*, v. 38 (1936).

<sup>14</sup> H.H. Manizer, "Música e instrumentos de música de algumas tribos do Brasil", *Revista Brasileira de Música*, v. 1 (1934).



Ramon y Rivera), devemos listar alguns outros distintos pesquisadores que atualmente têm dado um impulso vital para esses estudos nos diversos países. Na Colômbia, por exemplo, Andrés Pardo Tovar é proeminente; George List, da Universidade de Indiana, tem sido também bastante ativo e atualmente está amalhando importante material a ser publicado em futuro próximo. Manoel Dannemann no Chile e Charles Boilés, cidadão americano, no México devem também ser mencionados.

O mexicano Samuel Marti está associado aos estudos da música pré-colombiana. Seus livros sobre os instrumentos musicais e danças desse período são indispensáveis para o estudioso do mundo musical maya, azteca e de outras civilizações antigas.<sup>15</sup> A grande obra pioneira sobre instrumentos musicais do México antigo é de Daniel Castañeda e Vincente Mendoza, *Instrumental precortesiano* (Cidade do México, 1933).

Para apreciar a importância atual da literatura sobre a cultura musical das nações pré-colombianas é útil o exame da bibliografia de trinta páginas no livro de Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley, 1968). Todavia essa bibliografia não é completa, como o próprio autor o declara; é apenas “uma lista conveniente dos títulos citados no presente volume”.

As obras básicas para o estudo da música dos incas e de outros povos que viveram na Cordilheira [dos Andes] são os de Raoul e Marguerite d’Harcourt, dois antropólogos franceses que estiveram no Peru no início deste século e trabalharam estreitamente com Paul Rivet, quando esta eminente autoridade em estudos americanos explorava a mesma região.<sup>16</sup> Suas teorias concernentes à estrutura daquela música se mostraram altamente controversas; e autores nativos, como Carlos Vega (Argentina) e Segundo Luis Moreno (Equador), mostraram certa resistência a elas.<sup>17</sup>

Essa fascinante subdivisão da pesquisa musicológica na América Latina mantém-se estreitamente vinculada à arqueologia e paleografia. É principalmente através da análise extremamente delicada dos instrumentos de museu e da interpretação de esculturas e pinturas em monumentos ou códices que hipóteses podem ser propostas e eventualmente verificadas. Mas os estudiosos da música inca não têm negligenciado a evidência sugerida pelos descendentes incas ainda vivos sobre o pressuposto de terem preservado certos elementos das antigas tradições. Desse modo, a música inca pode ser observada a partir de evidências vivas em vez de ser deduzida inteiramente da iconografia.

Na medida em que chegamos à musicologia histórica, o melhor caminho para avaliar a situação é proceder por países. Permitam-me partir da Argentina e seguir do sul para o norte.

<sup>15</sup> Samuel Marti, *Instrumentos musicales precortesianos* (Cidade do Mexico, 1955); *Canto, danza y música precortesianos* (Cidade do Mexico, 1961).

<sup>16</sup> Raoul e Marguerite d’Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, 2 vols. (Paris, 1925).

<sup>17</sup> Ver Carlos Vega, *Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos* (Buenos Aires, 1934); Segundo Luis Moreno, *La música de los Incas* (Quito, 1957).



Argentina, o país onde Carlos Vega desenvolveu um novo conceito acadêmico de pesquisa musical latino-americana, foi tardio em produzir uma história séria sobre sua música nacional. Alguns ensaios, como os dos padres jesuítas Pedro Grenón<sup>18</sup> e Guillermo Furlong,<sup>19</sup> cobrem certos aspectos do passado; a história da ópera foi particularmente afortunada nos livros de Mariano Bosch,<sup>20</sup> Alfredo Taullard,<sup>21</sup> Alfredo Fiorda Kelly,<sup>22</sup> Oscar Beltrán,<sup>23</sup> J. Luis Trenti Rocamora<sup>24</sup> e outros. Mas o primeiro levantamento consistente sobre as atividades musicais argentinas do século XIX foi realizado por Vicente Gesualdo, na história que abrange um curto período de uma década e meia, publicada em dois volumes em 1961.<sup>25</sup>

No Uruguai o primeiro volume de um panorama similar, por Lauro Ayestarán, com 818 páginas, muitas ilustrações e exemplos musicais, foi publicado em 1953.<sup>26</sup> O autor, que figura com Andrade, Vega, Mendoza, Aretz e outros, como uma das grandes figuras da musicologia latino-americana, faleceu em 1966. Entre suas inúmeras contribuições para a história da música, não apenas do seu próprio país, mas de uma extensa área da América do Sul, sua pesquisa sobre os últimos dias do compositor italiano Domenico Zipoli deve ser ressaltada. Antes de Ayestarán, ninguém sabia que o famoso organista da igreja jesuíta de Roma havia estado como missionário na Argentina, onde faleceu em 1726.

Renato Almeida é o típico historiador da música brasileira: distinguido escritor e ensaísta, embora sem formação profissional em música. Sua importante *História da música brasileira* (2ª ed., Rio de Janeiro, 1942) oferece sólidas informações e equilibrados julgamentos sobre pessoas, instituições e obras musicais. Antes de Almeida, uma obra pioneira foi publicada em italiano, em Milão, por Vincenzo Cernicchiario, um violinista que passou sua vida no Brasil.<sup>27</sup> Esse é um livro para ser lido com precaução, já que prudência não é a maior virtude do autor, músico profissional que teve participação ativa em muitos dos eventos que descreve e inevitavelmente expressou pontos de vista subjetivos.

Como no caso de Almeida no Brasil, foi um historiador mais do que um musicólogo que nos deu um livro fundamental para a história da música do Chile. Os dois volumes

<sup>18</sup> Pedro Grenón, *Una vida de artista: H. Luis Berger, S.J. (1588-1641)* (Córdoba, 1927); “Nuestra primera música instrumental”, *Revista de estudios musicales*, v. 5-6 (1950-51) e v. 7 (1954).

<sup>19</sup> Guillermo Furlong, *Los Jesuitas y la cultura rio-platense* (Montevideo, 1933); *Músicos argentinos durante la dominación hispánica* (Buenos Aires, 1945); “Domenico Zipoli, músico exímio en Europa y América, 1688-1726”, *Archivum historicum Societatis Jesu* (Roma, 1955), v. 29.

<sup>20</sup> Mariano Bosch, *Historia de la ópera en Buenos Aires* (Buenos Aires, 1905); *Historia del teatro en Buenos Aires* (Buenos Aires, 1905).

<sup>21</sup> Alfredo Taullard, *Historia de nuestros viejos teatros* (Buenos Aires, 1932).

<sup>22</sup> Alfredo Fiorda Kelly, *Cronología de las óperas, dramas líricos, oratorios, himnos, etc. cantados en Buenos Aires* (Buenos Aires, 1941).

<sup>23</sup> Oscar Beltrán, *Los orígenes del teatro argentino, desde el virreinato hasta el estreno de “Juan Moreira” (1884)* (Buenos Aires, 1941).

<sup>24</sup> J. Luis Trenti Rocamora, *El teatro en la América colonial* (Buenos Aires, 1947).

<sup>25</sup> Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina, 1836-51*, 2 vols. (Buenos Aires, 1961).

<sup>26</sup> Lauro Ayestarán, *La Música en el Uruguay* (Montevideo, 1953).

<sup>27</sup> Vincenzo Cernicchiario, *Storia della musica nel Brasile* (Milão, 1926).





de Eugenio Pereira Salas são uma convincente introdução para essa particular área da musicologia histórica latino-americana.<sup>28</sup> Para o século XX, o livro a ser consultado é o de Eugenio Salas Viu.<sup>29</sup>

Chegando ao Peru, Bolívia, Equador e Colômbia, cabe ainda referir-nos ao prolífico especialista americano Robert Stevenson e a sua obra mencionada anteriormente *Music in Aztec and Inca Territory*. Em vários artigos e comunicações apresentados a encontros musicológicos, ele também discutiu sobre a música do Equador e da Colômbia. A música da Bolívia colonial é assunto do último capítulo do seu livro *The Music of Peru*. Stevenson é um especialista confiável: ele sempre procede com precisão e se embasa em cuidadosa investigação.<sup>30</sup>

A *Historia de la música en Colombia*, de Perdomo-Escobar, ampliada em sucessivas edições (3ª. ed. Bogotá, 1963), oferece um bom panorama para futuras pesquisas naquele país. A Bogotá aristocrática do passado é retratada nessas páginas de uma maneira cândida e até muito atraente.

Para a Venezuela há um livro similar, *La ciudad y su música* (Caracas, 1958), de José Antonio Calcaño. Os artigos de Juan Bautista Plaza, publicados em espanhol e em inglês em vários periódicos, lançou luz sobre importante período da vida musical da Venezuela, imediatamente anterior às Guerras de Independência.<sup>31</sup>

Alejo Carpentier é um dos mais importantes ensaístas atuais de Cuba, tanto antes como depois da Revolução. Sua *La música en Cuba* (Cidade do México, 1947) foi escrita para a coleção do Fundo Mexicano de Cultura Econômica, *Tierra Firme*, um ambicioso projeto para a publicação de uma ampla série de livros sob diversos aspectos dos países latino-americanos. Leitura informativa e prazerosa, o livro de Carpentier foi o primeiro a dar atenção à figura cativante do compositor do século XVIII cubano, Esteban Salas. Recentemente Pablo Hernández Balaguer, da Universidade do Oriente, em Santiago, investigou a vida e a obra de Salas, tendo publicado algumas delas. O trabalho de Balaguer foi interrompido por morte prematura.

Chegamos agora ao México, onde os escritos sobre a música são importantes pela qualidade e pela quantidade. A obra fundamental é a *Historia de la música en Mexico* (Cidade do México, 1934), de Gabriel Saldívar e Elisa Osorio Bolio, hoje extremamente difícil de se obter. O moderno desenvolvimento desde a independência até o presente está discutido com autoridade no *Panorama de la música mexicana* (Cidade do México, 1941), de Otto Mayer-Serra.

<sup>28</sup> Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile* (Santiago, 1941); *Historia de la música en Chile (1950-1900)* (Santiago, 1957).

<sup>29</sup> Eugenio Salas Viu, *La creación musical en Chile (1900-1951)* (Santiago, [1952]).

<sup>30</sup> Robert Stevenson, *Music in Mexico* (New York, 1952); *The Music of Peru* (Washington, D.C., 1960); *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague, 1960); *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley-Los Angeles, 1961); *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley, 1968).

<sup>31</sup> Juan Bautista Plaza, "Music in Caracas during the Colonial Period (1770-1811)", *Musical Quarterly*, v. 29 (1943); "Juan Manuel Olivares, el más antiguo compositor venezolano" *Revista nacional de cultura*, v. 63 (1947); "José Angel Lamas", *Revista nacional de cultura*, v. 10 (1953); "El Padre Sojo", *Revista nacional de cultura*, v. 124 (1957); "Música colonial venezolana", *Boletín de programas de la Radio Nacional Colombiana*, v. 170-87 (1960).



Alguns historiadores da música latino-americana, como vemos, compilaram documentos de arquivo. Esse foi o caso de Gabriel Saldívar no livro sobre a música do México mencionado anteriormente. Mais recentemente, entretanto, as dimensões do passado musical da América Latina, particularmente do período colonial, foram amplamente ampliadas pelo descobrimento de músicos antes desconhecidos e de vida musical cuja existência sequer se suspeitava. Essa descoberta deveu-se inicialmente a homens como Juan Bautista Plaza na Venezuela, Francisco Curt Lange no Brasil, Steven Barwick e outros no México. A publicação do *Archivo de música colonial venezolana* no início dos anos 1940 revelou uma série de obras de compositores que viveram em Caracas no final do século XVIII e que receberam constante estímulo de seus contemporâneos europeus; eles estudaram e até mesmo executaram obras dos compositores clássicos que então viviam em Viena. No Brasil, também durante os anos 1940, outro grupo de compositores da última parte do século XVIII foram resgatados do esquecimento em que permaneceram desde a morte. Essa foi a façanha do alemão naturalizado uruguaio, Francisco Curt Lange, que recebeu apoio financeiro das autoridades brasileiras e da UNESCO para realizar suas pesquisas no estado de Minas Gerais. Lange julgava, por boas razões, que se uma rica (e agora mundialmente famosa) arquitetura religiosa barroca se desenvolvera nessa região, as condições em que produziu tal arquitetura deveria ter exercido similar influência sobre a vida musical. E ele o provou. Mais perceptível do que as obras de pedra, a música daquele tempo tinha desaparecido. Lange desenterrou a música preservada, levantou as partituras, editou-as, traçou o registro dos compositores que antes não passavam de meros nomes. Assim ele pôde apresentar por meio de edições, gravações e execuções públicas, amostras dessa música que por tantos anos fora reduzida ao silêncio.

Dois cidadãos americanos, Steven Barwick e Lota M. Spell concentraram suas investigações no México no que se chama correntemente “música de catedral”. A tese de doutorado de Barwick (Harvard, 1947) foi *Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico* [Polifonia vocal sacra no México no início do período colonial]. Em 1965 Barwick publicou o *Codex Franco*, contendo obras de Hernando Franco, nascido na Espanha e mestre-de-capela da Catedral do México no século XVI.<sup>32</sup> Iniciando nos anos 1920, a veterana pesquisadora da América Latina, Lota M. Spell publicou muitos artigos interessantes em periódicos diversos, a maioria dos quais foram traduzidos para o espanhol.<sup>33</sup> O compositor espanhol Jesus Bal y Gay também contribuiu para a difusão da música composta no antigo México, publicando o importante primeiro volume do *Tesoro de la música polifónica en México* (Cidade do México, 1952), o qual é dedicado ao *Codice del Convento del Carmen*.

<sup>32</sup> Steven Barwick, *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico* (Carbondale, v. 3, 1965)

<sup>33</sup> Lota M. Spell, “The first teacher of European music in America”, *Catholic Historical Review*, v. 2 (1922); “The first musical books printed in America”, *Musical Quarterly*, v. 15 (1929); “Sixteenth century music in the Mexican Cathedral”, *Hispanic American Historical Review*, v. 26 (1946).





A música dos compositores da América latina colonial está sendo agora publicada em vários países. O Brasil oferece um bom exemplo, com a obra de Cleofe Person de Matos sobre José Maurício Nunes Garcia, por Régis Duprat sobre André da Silva Gomes, e por Jayme Diniz sobre Luiz Álvares Pinto, um compositor pernambucano do século XVIII. Todos esses editores acima pertencem a uma geração de verdadeiros musicólogos, cada um especializado em um ou mais campos da história da música. Suas pesquisas se baseiam em documentos originais, compilados diretamente das fontes, e não como era o caso de vários pioneiros, baseados em bibliografia existente e em coleções de antigos jornais (que, entretanto, podem ainda oferecer informações válidas). Quando faleceu, em 1966, Lauro Ayestarán preparava para publicação da partitura de uma das primeiras óperas compostas no hemisfério ocidental: *La púrpura de la rosa*, baseada na peça de Calderón de la Barca, composta por Don Tomás de Torrejón y Velasco e executada em Lima em 1701.

Há razão para esperar que nos próximos anos vejamos a publicação de muitas outras obras dos primeiros músicos da América Latina e talvez de outros cujos nomes são ainda desconhecidos.

Uma vez que os estudos da música da América Latina envolvem a utilização de obras de referência, permitam-me indicar rapidamente algumas que estão disponíveis.

*Music of Latin America* (New York, 1945), de Nicolas Slonimsky, ainda constitui a única obra de referência que abrange toda a região, país por país. Sabemos que é impróprio mencionar um livro “iluminado” em tão erudito contexto, mas há boas razões pelas quais o livro permanece único e isso deve ser destacado.

Para rápida referência, a enciclopédia-dicionário em dois volumes de Otto Mayer-Serra, *Música y músicos de Latino America* (Cidade do México, 1947) pode ser muito útil, embora encontre-se em grande parte superado. Como vimos, as pesquisas musicológicas fizeram grandes progressos na América Latina nos anos posteriores a 1947, sem mencionar o intenso desenvolvimento da música contemporânea: novos valores, novas tendências e personalidades, assim como o desenvolvimento de homens que não eram senão jovens compositores quando o dicionário de Mayer Serra apareceu (o artigo sobre Alberto Ginastera é um bom exemplo).

Um instrumento indispensável para a musicologia latino-americana é a bibliografia de Gilbert Chase, *A Guide to the Music of Latin America* (Washington, 1945; revisado em 1962). Robert Stevenson, em seu *Music in Aztec and Inca Territory*, presta um merecido tributo a Gilbert Chase quando diz: “Ele se tornou consistentemente a figura mais proeminente na musicologia latino-americana e nas disciplinas bibliográficas”. E completa: “Sem contar que todo pesquisador inclinado para novas pesquisas em nosso campo deve fazer das bibliografias de Chase suas companheiras cotidianas”.<sup>34</sup>



Hoje, a música gravada é tremendamente importante para o pesquisador, sobretudo no campo da etnomusicologia e da música contemporânea. No que tange à música primitiva e folclórica, as coleções de discos lançadas nos Estados Unidos – pela Biblioteca do Congresso, Folkways Records e Columbia World Library of Folk and Primitive Music – e na França – pelo Museu do Homem e pela l’OCORA – devem ser mencionadas juntamente com os itens esparsos nos catálogos de várias companhias fonográficas e, acima de tudo, alguns discos muito bons lançados por instituições nacionais dos países em questão. Neste momento, a Argentina está publicando coleção semelhante de música tradicional.

Numa série patrocinada pela UNESCO, o *International Folk Music Council* [Conselho Internacional de Música Folclórica] publicou em 1954 um *International Catalogue of Recorded Folk Music* [Catálogo internacional de música folclórica gravada]. Alguns suplementos desse catálogo, preparados pelo Dr. Klaus Wachsmann, também foram publicados.

Muito da literatura arrolada por Gilbert Chase em sua bibliografia não foi publicada em forma de livro, mas em periódicos. Portanto, é importante fazer um breve apanhado das revistas latino americanas dedicadas à música. Muitas existiram; poucos foram publicadas regularmente. A mais representativa é certamente a *Revista musical chilena* que apareceu regularmente por mais de vinte anos. É um periódico trimestral bem apresentado, fácil de se encontrar em qualquer boa biblioteca. Entre os vários periódicos mexicanos (*Orientación musical*, *Revista musical mexicana* etc.), *Nuestra música*, um dos mais elegantes periódicos da música latino-americana, oferecendo muito bom material, foi publicado por sete felizes anos, de 1945 a 1952, sob a editoria de Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, e Rodolfo Halffter. No Brasil, de 1934 a 1944, a Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro publicou a *Revista Brasileira de Música*, uma revista trimestral similar aos mencionados periódicos chilenos e mexicanos. Deixo de referir muitas revistas com publicação corrente dedicadas à vida musical da América Latina nos dias atuais. *Buenos Aires musical* representa, da melhor forma, esse tipo de revista, mas no que aqui concerne, eles são de pouco interesse.

Um periódico não regular, mas uma publicação irregular de grande importância é o *Boletín Latino-Americano de Música*, de Francisco Curt Lange, do qual seis volumes monumentais apareceram entre 1935 e 1946. Hoje é difícil proceder ao estudo de qualquer aspecto da música na América Latina sem consultar esse repertório de textos dos melhores especialistas dessa parte do mundo. A etnomusicologia, a musicologia histórica, os ensaios sobre compositores contemporâneos – tudo é discutido no *Boletín* e copiosamente ilustrado com fotografias e exemplos musicais. No período em que Lange foi professor de musicologia na Universidade Nacional de Cuyo, em Mendoza, Argentina, ele publicou uma espécie de continuação do *Boletín*,



menos ambicioso e de dimensões normais, intitulado *Revista de estudios musicales*: desta apareceram sete números. Entre diversos materiais valiosos ali encontrados, o estudo de Lange sobre os últimos dias de Louis Moreau Gottschalk no Rio de Janeiro merece especial menção.<sup>35</sup>

Não seria justo encerrar esta relação de periódicos sem mencionar o *Boletín Interamericano de Música*, regularmente publicado desde 1957 pela União Pan-Americana, Washington, D.C., com uma edição paralela, basicamente diferente em conteúdo, especialmente editado para leitores do idioma inglês, a *Inter-American Music Bulletin*. Ao lado de informações úteis sobre a vida musical na América Latina encontradas na edição espanhola, constam bons artigos, particularmente na edição inglesa, que merecem referência bibliográfica.

Tanto a divisão de música da União Pan-Americana quanto seu próprio órgão, o Inter-American Music Council [Conselho Interamericano de Música] (CIDEM), estão entre as agências que assistem às pessoas engajadas na pesquisa na América Latina. As publicações musicais da União Pan Americana não estão limitadas ao mencionado *Bulletín*. Uma valiosa série de catálogos de obras de compositores contemporâneos aparece regularmente,<sup>36</sup> e uma série de monografias foi publicada entre 1941 e 1949.

Uma palavra deve ser dita sobre o Instituto Interamericano de Musicología, criado por Francisco Curt Lange. Com sede em Montevidéu, o instituto esteve ativo entre 1940 e 1947, sendo responsável pela publicação do *Boletín Latino-Americano de Música* bem como pelas partituras de compositores contemporâneos e do período colonial. Teoricamente, pelo menos, o instituto ainda existe.

Hoje, nos Estados Unidos, instituições como o Inter-American Institute for Music Research da Universidade de Tulane, New Orleans, e o Latin American Music Center da Universidade de Indiana, Bloomington, são repositórios de importante bibliografia e diversas informações que merecem ser exploradas por especialistas nesse campo.

No campo da etnomusicologia, quase todos os países da América Latina têm um instituto preparado para apoiar o pesquisador com publicações, material de arquivo e aconselhamento especializado sobre temas locais. O mais importante deles é o Instituto de Folklore em Caracas, organizado em 1947, e que continua seu excelente trabalho sob a supervisão de Luiz Felipe Ramón y Rivera. O modesto *Bulletin* do Instituto contém uma significativa quantidade de material especializado. No Brasil a Campanha de Defesa do Folclore Nacional, com apoio governamental, publica uma excelente *Revista Brasileira de Folclore*, assiste àqueles engajados em pesquisas de campo bem planejadas e presta apoio diplomático a várias organizações representa-

<sup>35</sup> Francisco Curt Lange, "Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869) El ambiente musical em la mitad del segundo Império", *Revista de estudios musicales*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, v. 2 n. 4 (1950), p. 43-215, v. 2 n. 5-6 (1950-51), p. 97-200.

<sup>36</sup> *Compositores de America, datos biográficos y catálogos de sus obras* (Washington, D.C., v. 1-15 [1950-69]); publicado também em inglês, *Composers of the Americas: Biographical Data and Catalogs of Their Works*.



tivas das tradições autênticas do folclore. Renato Almeida tem sido o dinamizador e é atualmente o diretor dessa atividade. O Instituto de Musicología de Buenos Aires, inspirado por Carlos Vega, mantém viva a ilustre tradição das inúmeras atividades que ele conduziu. Na Colômbia há o Centro de Estudios Folclóricos y Musicales da Universidade Nacional, no qual Andrés Pardo Tovar tem sido muito ativo. E no México o Instituto de Investigaciones Estéticas tornou possível a importante obra realizada por Vicente Mendoza.

As fontes para a musicologia histórica podem ser localizadas nas bibliotecas e arquivos nacionais e nos arquivos de catedrais e mosteiros. As bibliotecas dos conservatórios também podem oferecer boas oportunidades de pesquisa. Sempre depende das condições locais, que devem ser cuidadosamente examinadas. Para suas descobertas em Minas Gerais, no Brasil, por exemplo, Francisco Curt Lange não fez uso (no que concerne à música) de arquivos eclesiásticos. Praticamente todo o material que ele coletou estava em posse privada e representava uma herança passada de mão a mão através de muitas gerações: era o tesouro de modestos músicos de igreja, que possuíam esse material musical como implementos privados para o desempenho de sua profissão.

Devemos ainda ter em mente que a informação pode ser encontrada não apenas neste lado do oceano, mas também em instituições europeias. A música colonial, por exemplo, não pode ser explorada plenamente sem metódicas pesquisas nas coleções de Espanha e Portugal. As conexões entre os territórios americanos e a metrópole eram muito estreitas. De fato, a experiência tem demonstrado que o estudo das fontes do hemisfério ocidental pode também oferecer meios para melhor conhecimento da música nas regiões originárias de Espanha e Portugal.

Muito resta a ser feito. O que foi realizado é apenas um começo. Mas podemos esperar que seja um começo para um brilhante futuro. Desde 1949, quando a tese de doutorado de Steven Barwick sobre a música latino-americana foi submetida à Universidade de Harvard, várias outras têm sido submetidas a diversas universidades americanas, e outras mais estão em progresso. Isso não quer dizer que América Latina seja inteiramente dependente da eficiência dos especialistas exportados pelos Estados Unidos. Muitas pesquisas básicas estão por ser feitas, e devem sê-lo, por latino-americanos. Em países que lutam por ultrapassar o subdesenvolvimento, a musicologia não tem sido um campo de prioridade acadêmica. Mas a situação está melhorando; e eu conheço alguns jovens que puderam obter auxílio para estudar em universidades no exterior para obter instrução musicológica. Por outro lado, nas universidades latino-americanas que não oferecem facilidades específicas nesse campo, os departamentos de história e literatura estão crescentemente receptivos e encorajam cada vez mais a pesquisa musicológica. Estou convencido de que essa nova atitude dará frutos nos próximos anos e que muito ainda será realizado. En-



quanto isso, pesquisadores dos Estados Unidos serão bem-vindos e sua cooperação será muito benéfica. Pois o campo é amplo e parcialmente inexplorado, e o número daqueles engajados nessa árdua tarefa nesse difícil terreno é ainda pequeno.

## DISCUSSÃO

SRTA. ELLIS: A atividade musicológica na América Latina hoje enfoca primeiramente a coleta de material ou a organização e análise do material disponível?

AZEVEDO: Uma considerável parte da coleta foi realizada, mas a reunião de fontes materiais ainda permanece a principal tarefa. Muitos registros fonográficos, entre *tapes* e discos, estão por serem localizados no Instituto de Musicología de Buenos Aires; a obra pioneira de Carlos Vega na Argentina se estendeu ao Chile, ao Equador e à Bolívia; e em qualquer das principais universidades brasileiras hoje, espera-se encontrar um centro de pesquisas folclóricas. A atividade mais importante desses centros é coletar mais do que analisar os materiais.

SRTA. HAMPTON: As bibliografias que eu tenho visto sugerem que a maioria das pesquisas que foram publicadas lida com a música do período colonial ou pré-colonial. Parece ter sido muito pouco o que se escreveu sobre o estado atual da música na América Latina. Procede a minha impressão?

AZEVEDO: Eu teria certa dificuldade em citar algumas referências para você, se falamos da música de jovens compositores agora com vinte ou trinta anos, embora artigos estejam começando a aparecer em revistas de música. Sobre a geração de Villa-Lobos e Ginastera, obviamente, muito tem sido escrito.

VAN SOLKEMA: Poderia esclarecer o que você quer dizer com etnomusicologia aplicada à música da América Latina? Talvez isso pudesse ser feito indicando o que, na música do século XIX, você não pensaria como etnomusicológico?

AZEVEDO: No século XIX a divisão entre etnomusicologia e musicologia histórica, mesmo na América Latina, é bem clara. Desde os tempos coloniais música culta era escrita por compositores formados na tradição europeia. Podemos traçar uma tradição muito forte da música clássica de igreja, pelo menos desde o século XVIII em vários países, e no México e Peru desde o século XVI. Há também um tipo de música dramática que era apresentada na igreja, mas que não era exatamente música religiosa.

O que eu chamaria de panorama etnomusicológico da América Latina é muito complexo. Por um lado, existe a música primitiva dos índios – algumas dessas tribos realmente muito primitivas, como algumas tribos do Brasil e do sul da Argentina. Sua música pode ser constituída de escalas com apenas duas ou três notas. Por outro lado, há uma música indígena muito mais avançada – por exemplo, a música da região



da Cordilheira, que, em certo sentido, penso eu, pode representar a música inca do passado. Tão logo a música verdadeiramente folclórica se estabelecia, o panorama se torna complicado. A situação social era tal que os dois principais caminhos para galgar uma posição melhor eram tornar-se padre ou músico. Aqueles com talento musical puderam ascender rapidamente, a despeito da raça, numa sociedade colonial predominantemente branca. Para um padre, também, todas as portas estavam abertas. Mesmo hoje, no Brasil, os mestres da música popular – os homens que compõem os sambas de carnaval – são altamente respeitados por toda a sociedade. Mas o que eles produzem dificilmente é reconhecido como música étnica.

Quanto ao lado da musicologia histórica, encontramos em vários países bibliotecas contendo música dos séculos XVII e XVIII. Quando Humboldt viajou pela Venezuela, por exemplo, ele conheceu um primo de Bolívar, Padre Sojo, que tinha consigo em sua casa de campo, próxima a Caracas, entre dez ou doze compositores bem versados nas tradições europeias. No seu retorno à Europa, Humboldt enviou a Caracas uma quantidade de músicas vienenses, incluindo obras de Mozart e Beethoven. A biblioteca de Nunes Garcia mostra que ele também recebia regularmente música da Europa.

**BROOK:** Restou algo dessas bibliotecas? É possível que músicas que não existem mais na Europa tenham sobrevivido ali, como algumas missas do século XVI localizadas no México?

**AZEVEDO:** Sim. As bibliotecas nacionais podem ser extremamente importantes nesse sentido. Quando o rei deixou Portugal, em 1808, devido à invasão das tropas napoleônicas, levou para o Rio de Janeiro todos os tesouros da corte e sua biblioteca. Esta ficou no Rio de Janeiro e seus muito importantes manuscritos e edições impressas são hoje o fundamento da seção de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Há também primeiras edições de Mozart na Biblioteca do Conservatório Musical de São Paulo. Outros manuscritos e edições podem ser encontrados no interior de Minas Gerais.

**BROOK:** É lamentável que esses acervos não tenham sido adequadamente revelados ao RISM. Você sabe de algum esforço para compensar essa situação?

**AZEVEDO:** Eu creio que as coisas estão melhorando de algum modo. No tocante às edições impressas, há realmente muito a inventariar. A despeito do que eu disse, o Brasil, a Venezuela e Cuba foram colônias pobres. Esses países não têm arquivos ricos como os do México e Peru. Entretanto, quando a divisão de manuscritos do RISM iniciar, o Brasil e a América Latina poderão contribuir muito mais.

**SR. HAMPTON:** Em sua breve história da música no Brasil<sup>37</sup> o senhor destaca que até 1850 a música no Brasil era predominantemente religiosa. Estava toda essa música na tradição “composicional” europeia?

**AZEVEDO:** Sim, essa música era composta para a igreja. Mas no Brasil há uma

<sup>37</sup> Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Brief History of Music in Brazil* (Washington, D.C., 1948).



organização muito curiosa da vida das igrejas, o que pode ser responsável pela ausência de arquivos eclesiásticos de música. Muitas igrejas do Brasil são de propriedade privada de grupos cooperativos – irmandades, que tinham total controle sobre suas igrejas. Elas pagavam os sacerdotes para celebrar a missa. Parece que as irmandades preferiam contratar músicos para cerimônias específicas, ao invés de manter sofisticados corpos musicais estáveis. Os músicos contratados partiam sem deixar nada na igreja.

DITTMER: Que perigos ameaçam hoje a música folclórica indígena? Quanto tempo ainda temos para gravar, catalogar e investigar essa música antes que desapareça?

AZEVEDO: A resposta a essa questão depende muito da região. Há populações vivendo ainda na Idade da Pedra em certas partes do Brasil e da Venezuela. O trabalho ali deve ser feito muito rapidamente; essas populações estão desaparecendo. A população indígena do Brasil, que era de meio milhão trinta anos atrás, é de menos de cem mil hoje. Muitos índios que foram para as cidades e se envolveram com a vida urbana já não podem mais ser considerados índios. Há tribos hoje compostas de apenas quinze ou vinte indivíduos; eles estão em vias de extinção e o trabalho com a sua cultura é urgente.

Fora das cidades, os índios conservam as tradições e a individualidade, embora se vistam como nós, vivam nas cidades e levem seus filhos à escola. Algumas de suas tradições serão preservadas por algum tempo, embora não saibamos por quanto tempo. Creio que o caso é idêntico para todas as tradições folclóricas hoje que são afetadas pela comunicação de massa. Por vezes me surpreendo ao ver como eles tem resistido ao tempo.

VAN SOLKEMA: Ainda não falamos da contribuição da África para as culturas sul-americanas. Os povos africanos trazidos para a América do Norte são oriundos na maior parte da África Ocidental e da área da Costa do Ouro. Creio que não seja verdade para a América do Sul, principalmente para o Brasil. Poderia dizer de onde proveio a população negra da América do Sul?

AZEVEDO: Eles são em grande número de povos bantos da África Equatorial e, em menor número, de um grupo de elite sudanesa. Mas no Brasil, pelo menos, a política portuguesa logo passou a evitar os sudaneses porque eram muito organizados e inteligentes, e todas as rebeliões de negros no Brasil foram organizadas e lideradas por eles. Entretanto, pelo fato dos sudaneses serem altamente culturalizados, sua cultura influenciou ou alimentou a ordem e as formas religiosas. Embora em menor número – e eles eram muito poucos – predominaram culturalmente.

SRA. JORGENS: Existe material disponível para o estudo dos estilos nacionais emergentes na música latino-americana do século XIX?

70 AZEVEDO: Sim, a música está disponível. A distinção entre os modelos europeus e os estilos nacionais pode ser vista já no início do século XIX. O mesmo fenômeno pode





também ser observado na literatura nativa. Antes que os compositores de formação entrassem em cena, os compositores populares já estavam desenvolvendo tradições vernáculas. Por volta dos anos 1840-60 um estilo nacional estava estabelecido em Cuba e sobretudo no Brasil; e esse estilo deu origem a todas das muitas formas de música popular nesses países.

LINCOLN: Notei no México que muitas igrejas têm órgãos que são de grande interesse – a maioria espanhol, do início do século XVIII – em péssimo estado, mas fascinantes. Pergunto se há órgãos como esses a serem encontrados na América do Sul e se algo tem sido feito para catalogá-los e preservá-los.

AZEVEDO: Eu não tenho conhecimento de nenhum trabalho sistemático. Pode-se encontrar arquivos e instrumentos magníficos do tempo das ricas colônias – México e Peru. Quando as minas de ouro e diamante foram descobertas no Brasil no final do século XVII, uma rica sociedade começou a se desenvolver ali também. Há órgãos construídos localmente nas igrejas barrocas de Minas Gerais. A Bahia e o Recife têm muitas igrejas belíssimas, apesar de não tão espetaculares como as catedrais do México ou de Lima. Em algumas dessas cidades tudo foi importado, desde a pedra até os órgãos. Nas colônias mais pobres – no Equador e Paraguai, por exemplo – órgãos eram às vezes construídos pelos padres jesuítas, por vezes com os mais rústicos materiais. Sabemos que na Colômbia havia um órgão feito de bambu. Mas, como eu disse anteriormente, na maior parte verdadeiros órgãos importados da Europa se encontram nas catedrais das cidades mais ricas. E no século XVII alguns organeiros foram para o Brasil e construíram órgãos para as pequenas, mas belas igrejas no estado de Minas Gerais.

### LEITURA SUGERIDA \*\*\*

Aretz, Isabel. “The polyphonic chant in South America”, *Journal of the International Folk Music Council*, v. 19 (1967).

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *Brief History of Music in Brazil* (Washington, 1948).

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil* (Rio de Janeiro, 1956).

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. “Survivance et développement des diverses traditions européennes dans le continent américain”. *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society, New York, 1961*, v. 1 (Kassel, 1961).

Carpentier, Alejo. “Music in Cuba (1523-1900)”, *Musical Quarterly*, v. 33 n. 3 (1947).

\*\*\* Nota de editora: Optou-se por manter separados, tal como na publicação original, os itens bibliográficos citados no decorrer do artigo (rodapés) por constituírem um balanço histórico apresentado pelo autor, dos itens bibliográficos listados no final do artigo (leitura sugerida) por representarem o estado de conhecimento à época da palestra.





Chase, Gilbert. “An approach to Latin American music (Notes towards a theory of values)”, *Studies in Ethnomusicology*, v. 1 (1961).

Chase, Gilbert. “Creative trends in Latin American music”. *Tempo*, XLVIII (1958), v. 50 (1959).

Chase, Gilbert. “A dialectical approach to music history”, *Ethnomusicology*, v. 2 n. 1 (1958).

Chase, Gilbert. *Music of de New World* (New York, 1042-43).

Chase, Gilbert. *The Music of Spain* (New York, 1959).

Courlander, Harold. *The Drum and the Hoe* (Berkeley-Los Angeles, 1950).

Espinosa, Guillermo. “Colombian Music and Musicians in Contemporary Culture”, *Inter-American Music Bulletin*, XXVII (1962).

Gallop, Rodney. “The music of Indian Mexico,” *Musical Quarterly*, v. 25 n. 2 (1919).

González Pérez, Alberto. “Discovery in Minas Gerais: on the trail of eighteenth century musical scores”, *Inter-American Music Bulletin*, v. 34 (1963).

Gordon, Eric A. “A new opera house: an investigation of elite values in mid-nineteenth-century Rio de Janeiro”, *Inter-American Institute for Music Research Yearbook*, v. 5 (1969).

Grenet, Emilio. *Popular Cuban Music* (Havana, 1931).

Herskovits, Melville J. “Drums and drummers in Afro-Brazilian cult life”, *Musical Quarterly*, v. 30 n. 4 (1944).

Hill, Lawrence. *Brazil* (Berkeley-Los Angeles, 1947).

Hornbostel, Erich M. von. “Music of the Malnischí, Taulipang and Yekuana,” *Inter-American Music Bulletin*, v. 71 (1969).

*Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, IV (1968) (devoted to Brazilian musical studies).

Jong, Gerrit de. “Music in Brazil”, *Inter-American Music Bulletin*, v. 31 (1962).

Key, Mary. “Music of the Sirianó (Guaranian)”, *Ethnomusicology*, v. 7 n.1 (1963).

List, George. “The folk music of the Atlantic littoral of Colombia: an introduction”, *Inter-American Music Bulletin*, v. 68 (1958).

List, George. “The Mbira in Cartagena”, *Journal of the International Folk Music Council*, v. 20 (1968).

List, George. “Music in the cultures of the Jibaro Indians of the Ecuadorian Montaña”, *Inter-American Music Bulletin*, v. 40-41 (1964).

72 List, George. “The playing of the musical bow in Palanque, Colombia”, *Journal of the International Folk Music Council*, v. 18 (1966).



- List, George & Juan Orrego Salas. *Music in the Americas* (The Hague, 1967).
- Livermore, H. V. *Portugal and Brazil, an Introduction* (Oxford, 1953).
- Marti, Samuel & G. Probosch Kurath. *Dances of Anahuac: The Choreography and Music of Precortesian Dances* (Chicago, 1964).
- Mayer-Serra, Otto. *The Present State of Music in Mexico* (Washington, 1946).
- Merrian, Alan P. “Songs of the Keru cult in Bahia, Brazil”, *African Music*, v. 1 n. 3 (1956) e v. 1 n. 4 (1957).
- Orrego Salas, Juan. “The young generation of Latin American composers”, *Inter-American Music Bulletin*, XXXVIII (1963).
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. ‘Negro music of Venezuela’, *Journal of the International Folk Music Council*, v. 14 (1962).
- Sayers, Raymond S. *Portugal and Brazil in Transition* (Minneapolis, 1968).
- Seeger, Charles, “The cultivation of various European traditions in the Americas”, *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society, New York, 1961*, v. 1 (Kassel, 1961).
- Spieß, Lincoln & E. Thomas Stanford. *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives* (Detroit, 1969).
- Stanford, E. Thomas. “Courthip music in present day Mexico”, *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, v. 5 (1969).
- Stanford, E. Thomas. “A linguistic analysis of music and dance tunes from three sixteenth-century dictionaries of Mexico Indian languages”, *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, v. 2 (1966).
- Stevenson, Robert. “The Bogotá music archives”, *Journal of the American Musicological Society*, v. 15 n. 3 (1962).
- Stevenson, Robert. “Chilean music in the Santa Cruz Epoch”, *Inter-American Music Bulletin*, v. 67 (1968).
- Stevenson, Robert. “Colonial music in Bogotá”, *Inter-American Music Bulletin*, v. 27 (1962).
- Stevenson, Robert. “The distinguished maestro of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilha”, *Hispanic American Historical Review*, v. 35 n. 3 (1955).
- Stevenson, Robert. “Early Peruvian folk music”, *Journal of American Folklore*, CCLXXXVIII (1950).
- Stevenson, Robert. “European music in sixteenth century Guatemala”, *Musical Quarterly*, v. 50 n. 3 (1964).
- Stevenson, Robert. “Latin American archives”, *Fontes Artis Musicae*, v. 1 (1962).



Stevenson, Robert. “Mexico city cathedral music, 1600-1750”, *The Americas: a Quarterly Review of Inter-American Cultural History*, v. 21 n. 2 (1964).

Stevenson, Robert. “Music research in South American libraries”, *Inter-American Music Bulletin*, v. 18 (1960).

Stevenson, Robert. “Sixteenth and seventeenth century resources in Mexico”, *Fontes Artis Musicae*, v. 2 (1954), v.1 (1955).

Veliz, Claudio. *Latin America and the Caribbean, a Handbook* (London, 1968).

Wistrand, L. M. “Music and song texts of Amazonian Indians”, *Ethnomusicology*, v. 13 n. 3 (1969).

LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO (Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1905 – Paris, 10 de novembro de 1992) figura entre os maiores musicólogos brasileiros. Estudou no Instituto Nacional de Música (1923-1928) com Alfredo Bevilacqua (piano), Charley Lachmund (piano) e Paulo Silva (harmonia, contraponto e fuga). Sucedeu a Guilherme de Melo no cargo de bibliotecário do INM (1932). Foi o primeiro editor da *Revista Brasileira de Música* (1934-1942). Ocupou a primeira cátedra de folclore nacional da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (1939), onde fundou o primeiro Centro de Pesquisas Folclóricas do país (1943). Em colaboração com Cleofe Person de Matos e Mercedes Reis Pequeno, coligiu a primeira *Bibliografia Musical Brasileira, 1820-1950* (Instituto Nacional do Livro, 1952). Consultor da divisão de música da União Pan-Americana em Washington, D.C. (1941). Diretor dos serviços de música da UNESCO em Paris (1947-1965). Professor visitante da Universidade de Tulane, New Orleans (1967-8) e da Universidade de Indiana, Bloomington (1969). Professor de história da música latino-americana no Instituto de Altos Estudos da América Latina na Universidade de Sorbonne (1954-1968). Membro fundador do Conselho Internacional de Música da UNESCO (1949), onde atuou até o final de sua vida. Ver também <http://www.luizheitornaescola.com.br>.



# *A Revista Brasileira de Música* vista da correspondência de Mário de Andrade

*Flávia Camargo Toni\**

## **Resumo**

A correspondência de Mário de Andrade com Luciano Gallet e com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo é aqui analisada com o intuito de acompanhar a história da fundação de três periódicos: a *Weco*, a *Revista da Associação Brasileira de Música* e a *Revista Brasileira de Música*. Partindo do pressuposto de que as redações das revistas espelhavam redes de sociabilidade, à semelhança daquelas observadas nos diálogos epistolares, analisa-se em que medida essa equivalência se opera entre os periódicos de música, colocando-se as seguintes questões: a respeito de que se fala nas cartas trocadas entre os secretários e diretores de redação e seus colaboradores; se os três musicólogos partilham experiências no campo do periodismo; e no caso particular do escritor paulista, que habitualmente compartilhava projetos de criação com os amigos, se é possível flagrar a gênese de seus artigos.

## **Palavras-chave**

Periódicos musicais – epistolografia – redes de sociabilidade – musicologia no Brasil – história institucional.

## **Abstract**

Mário de Andrade's correspondence with Luciano Gallet and Luiz Heitor Corrêa de Azevedo is analyzed with the intent of following the history of three periodicals: *Weco*, *Revista da Associação Brasileira de Música* and *Revista Brasileira de Música*. Considering that the writing of journals reflected sociability networks, like those observed in the epistolary dialogues, this study analyzes the extent to which the same equivalence operated among music periodicals, by posing the following questions: what did they talk about in the letters exchanged between editors and their collaborators; did the three musicologists share experiences in the field of journalism; and in the particular case of Mário the Andrade, who usually shared his creative projects with friends, if it is possible to catch the genesis of his articles.

## **Keywords**

Music periodicals – epistolography – sociability networks – musicology in Brazil – institutional history.

---

\* Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: [flictis@usp.br](mailto:flictis@usp.br).



Um dos aspectos caracterizadores dos perfis biográficos dos músicos da primeira metade do século XX – músicos que não se dedicavam somente à performance ou à composição e ao magistério – foi a atividade periodística junto a jornais e revistas. O mesmo pode ser estendido aos intelectuais que se dedicaram à crítica de artes e à militância política, o que tem sido estudado. Ivan Marques, em recente análise dos periódicos da década de 1920, acredita que escritores e artistas professavam uma vocação para a crítica e a discussão teórica e que por isso estas publicações foram palco para a divulgação das novidades.

Sua importância [das publicações] ultrapassa o caráter efêmero das vanguardas e chega incólume aos leitores de hoje, que podem contemplar passo a passo, pedra sobre pedra, em sua real profundidade, esse imenso trabalho construtor – o modernismo em movimento. (Marques, 2013, p. 14)

Algumas áreas do conhecimento saíram à frente e estudaram a importância das revistas especializadas na passagem do século XIX para o século XX, período sintomático devido à modernização da fotografia e das conquistas tecnológicas no campo da impressão.

De fato, ao estudar a história política dos intelectuais franceses do início do século XX, Jean François Sirinelli já afirmara que em grupos estes homens e mulheres – aliás, até o momento estudou-se principalmente a atuação masculina – se organizavam ao redor de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum onde o gosto de conviver foi aguçado:

O meio intelectual constitui, ao menos para seu núcleo central, um ‘pequeno mundo estreito’, onde os laços se atam, por exemplo, em torno da redação de uma revista ou do conselho editorial de uma editora. A linguagem comum homologou o termo ‘redes’ para definir tais estruturas. Elas são mais difíceis de perceber do que parece. (Sirinelli, 2010, p. 248)

Meio intelectual com tais características encontrou paralelos entre os moços de São Paulo e do Rio de Janeiro, aqueles que se articularam em torno de manifestações coletivas como os encontros em salões da sociedade, freqüentaram as saletas de bate papo das livrarias, ou as redações de jornais<sup>1</sup>.



Há basicamente duas correntes de estudos, uma voltada para as inter-relações entre os homens que construíram estes periódicos, e uma que estuda mormente as características físicas e de conteúdo destes veículos, em que pese elas nunca contemplarem estes aspectos isoladamente. Um exemplo é a tese de Ana Luíza Martins que, em *Revistas em Revista*, anuncia no subtítulo o que se propôs a estudar: *Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República: São Paulo (1890-1922)*. O recorte cronológico compreendeu a comemoração do centenário da Independência do Brasil e os festivais da Semana de Arte Moderna realizados em São Paulo, o primeiro marco nos estudos do periodismo do século XX, como será visto adiante. A tese foi exaustiva e, na edição em livro, contou com inúmeras ilustrações que se distribuem ao longo das duas partes do texto. Nos quatro primeiros capítulos a autora reviu a bibliografia brasileira a respeito, desde o conceito da palavra e as mais antigas publicações seriadas até as formas de comercialização dos exemplares mais disputados. Na segunda parte Ana Luíza estudou as revistas classificadas de forma temática, como as femininas, as infantis, as pedagógicas, para mencionar algumas. Não há nenhum título dedicado à música, o que não significa que nenhum dos títulos estudados divulgasse noticiário a respeito. Entre as revistas que traziam seções esportivas, por exemplo, alguns subtítulos prometiam focalizar também matérias pouco afeitas às quadras, espaços abertos ou vida ao ar livre. *A Ilustração Brasileira* se comprometia a tratar de “Literatura, Teatro, Música, Pintura, Política, Sociologia, Medicina, Jurisprudência, Ciências Ocultas, Indústrias, Sport, Religião”; *A Cigana* incorporava artigos sobre “Literatura, Humorismo, Artes, Sociais, Esportes”.

Os intelectuais normalmente recorriam a mais de um título de periódico para se manterem atualizados e Ana Luíza Martins discutiu a questão, analisando as revistas de arte e cultura, do período de 1877 a 1939, da biblioteca que pertenceu a Mário de Andrade. Nascido em 1893, em meados da década de 1910 o escritor e musicólogo já despertara vocacionalmente e elegera, portanto, leituras vinculadas a seus campos de interesse. Em termos numéricos a década de 1920 está melhor representada em sua coleção, assim como dentre as origens das revistas que ele lia destacam-se França, Alemanha e Itália. A autora, no entanto, não incluiu os periódicos de música juntamente com os periódicos de arte por ela estudados. (Martins, 2008, p. 107) Antecedendo as “Considerações Finais” o último capítulo da tese encerra com a reprodução da capa do primeiro número de *Klaxon* e o título da legenda é eloqüente: “Numa Revista, a Configuração da Modernidade” (Martins, 2008, p. 552). Este também foi um dos pontos de vista defendidos por Mário da Silva Brito (1976) quando escreveu a Introdução da edição fac-similar de *Klaxon*, um dos periódicos mais celebrados do modernismo brasileiro. E ainda uma vez, apesar de nas primeiras páginas do exemplar de número 1 a revista trazer o artigo de Mário de Andrade, “Pianolatria”, apesar da música ser uma constante nos demais exemplares, a publicação não era especializada na matéria. No



entanto, é preciso destacar que muitos de seus colaboradores participarão de *Ariel*, voltada para a música, bem como de outras revistas emblemáticas do periodismo do entre guerras.

No campo da música o estudo do periodismo tem em Luiz Heitor Corrêa de Azevedo um marco quando, em 1939, analisou artigo de Moreira da Silva. O dado, significativo – tendo em vista o próprio Luiz Heitor ter sido o fundador da mais longa publicação da área, a *Revista Brasileira de Música* – não passou despercebido de Paulo Castagna quando em 2006 estudou os periódicos da área.

Na verdade, seguindo uma das vertentes de estudos citadas acima, os musicólogos e historiadores têm recorrido mais ao estudo dos periódicos focalizando situações específicas dentro de cada título, do que a análises panorâmicas. Eis os casos das teses de Nívea Maria da Silva Andrade, analisando as formas de empregar a expressão “música popular” em *Weco* – e será visto oportunamente – ou de Clarissa Lapolla Bomfim Andrade, ao estudar a *Gazeta Musical* do Rio de Janeiro. Ambas reafirmam o fato de que o caminho de exploração é fértil.

Meu objetivo aqui é analisar a relação entre alguns musicólogos que tomaram a dianteira na organização de periódicos e seus pares visando entender a participação de Mário de Andrade na *Revista Brasileira de Música (RBM)*. À primeira vista, e de maneira empírica, tem-se a impressão de que havia um perfil intelectual associado a alguns músicos que participaram das redações destas revistas, como Antonio de Sá Pereira e Mário de Andrade, trabalhando entre 1923 e 1924 para *Ariel*, Luciano Gallet, entre novembro de 1928 e abril de 1931 para a *Weco*. Assim, uma das perspectivas possíveis seria estudar se houve uma “genealogia” entre aqueles, pois todos se conheceram em alguma circunstância, ou se houve um apelo diferente para o funcionamento das publicações. Neste segundo caso, imagino que o apelo pudesse atender a um projeto comercial – como o da mencionada *Weco* – ou institucional – como a *RBM*. Ou seja, pretendo analisar a existência – ou não – de uma sintonia entre os atores/autores que sustentaram o funcionamento dos periódicos de música a partir da segunda metade da década de 1920, a construção de uma rede entre aqueles musicólogos que anteciparam e conduziram à criação da revista do Instituto Nacional de Música seguindo uma ordem “genealógica”: Mário de Andrade – Luciano Gallet – Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Como foi visto, idealmente a esta trinca seria necessário incluir o nome de Sá Pereira, o que demandaria esforço que o tempo e a finalidade não permitem.

A *Revista Brasileira de Música*, é sabido, começou a funcionar em 1934, dez anos após *Ariel* e três após o falecimento de Luciano Gallet, fundador da *Weco*. No entanto, se faz necessário retroceder ao periodismo do início da década de 1920 porque o assunto é pouquíssimo estudado entre nós. Além disso, como as histórias das revistas da Associação Brasileira e do Instituto Nacional de Música – a *RABM* e a *RBM* – se





embaralham e são um dos temas das trocas de cartas entre Mário de Andrade, Luciano Gallet e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, será necessário me deter nos outros dois títulos. Assim, as correspondências trocadas entre esses intelectuais serão de utilidade, quais sejam, as cartas trocadas entre Mário de Andrade e Luciano Gallet e entre Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

A correspondência de Mário de Andrade e Luciano Gallet, dividida entre os acervos do Instituto de Estudos Brasileiros e a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola Nacional de Música, foi parcialmente explorada pelo escritor paulista quando ele prefaciou *Estudos de folclore*, livro que ele ajudou a viúva do compositor, Luísa, a organizar no início da década de 1930. Os demais documentos consultados estão todos no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros porque na década de 1980, após a publicação das missivas que ele recebeu, pela *Latin American Music Review* (Azevedo, 1980), o musicólogo carioca doou os documentos para a guarda daquela instituição. A troca de cartas entre os dois críticos de música iniciou em novembro de 1931 e adiante que nem todos os documentos mantidos em acervo foram publicados pela revista norte-americana. Ambos os diálogos epistolares, entre Mário de Andrade e Luciano Gallet e entre o primeiro e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, são objetos de estudos e merecem ser publicados com brevidade.

### **WECO: REVISTA DE VIDA E CULTURA MUSICAL**

Diferentemente dos outros dois periódicos que serão analisados a seguir, a *Weco*, fundada em 1928 para ser a publicação da Casa Carlos Wehrs, era bastante associada à venda de produtos da editora e da loja que, aliás, não vendia produtos exclusivamente musicais. Apesar disso, os propósitos da publicação eram similares àqueles que animavam as revistas de música acadêmicas ou independentes. Nívea Maria da Silva Andrade estudou a coleção completa – de novembro de 1928 a abril de 1931 – objetivando “produzir uma história do conceito de ‘música popular’, como um meio de aprofundar o debate historiográfico sobre o próprio conceito de cultura popular” (Andrade, N., 2003, p. 21) e localizou a propaganda que apresentou os objetivos de *Weco*:

1. Informar os amantes da boa música sobre todos os acontecimentos musicais no Brasil e no estrangeiro.
2. Guiar e instruir os estudantes musicistas.
3. Propalar a pedagogia musical moderna
4. Estimular o amor à boa música.
5. Criar um ambiente de música nacional.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Gallet, Luciano. Cartão circular. Rio de Janeiro: Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ. Arquivo Luciano Gallet, pasta 17. Apud: Andrade, Nívea Maria da Silva. *Significados da música popular: a Revista Weco, revista de vida e cultura musical (1928-1931)*. Programa de pós-graduação em história social da cultura, Departamento de História da PUC-Rio, 2003, p. 10





Completando o quadro de funcionários da revista, e embora não seja clara a função de um “diretor artístico” de redação, Djalma de Vincenzi foi contratado como “diretor secretário”. Os preparativos para o lançamento de *Weco* começaram no início do segundo semestre de 1928 quando Gallet solicitou artigos a Mário de Andrade. Mas ele estava apurado, estressado com o prazo exíguo para redigir o *Compêndio de História da Música* e descrente da própria empreitada:

[...] você fica sabendo desde já que a coisa [*Compêndio de História da Música*] não vai valer nada. Tenho esperança de melhorá-la depois se acaso tiver edição nova.

Assuntos: Nessas condições você vê que é quase impossível eu escrever artigo que preste pra *Weco*. Acho mesmo que não escreverei nada nem pro mês de novembro como você pede. Não tenho tempo e os capítulos do *Compêndio* que eu podia mandar algum não creio que possa interessar e ter valor. Em todo caso veremos. Do *Ensaio* não posso mandar nada mais porque já vou mandar um capitulinho pra *Movimento* e talvez o livro saia antes do número de novembro da *Weco*. Em todo caso se este número sai no princípio do mês posso mandar alguma coisa do *Ensaio*. Mande dizer se quer.<sup>3</sup>

Gallet, compreensivo, insistiu em receber “qualquer coisa do *Ensaio*”, publicando um pequeno trecho da obra. O segundo número de *Weco*, editado em dezembro, trouxe “Critério duplo de música brasileira”, breve conjunto de parágrafos extraídos do início do livro de Mário de Andrade (Andrade, M., 1928). No entanto, o diretor artístico queria mais, precisava de uma colaboração maior oriunda de São Paulo, e solicitou, cansado, em maio de 1929:

Você não arranja aí, alguém de confiança sua que faça conferência mensal sobre movimento musical em S. Paulo, para *Weco*? Por enquanto é só trabalho. Mas dentro em breve poderá haver explicação.<sup>5</sup>

Durante o ano de 1929, com o *Ensaio sobre Música Brasileira* e o *Compêndio de História da Música* concluídos, Mário de Andrade encontrou a calma necessária para atender a uma promessa antiga porque Luciano Gallet vinha escrevendo e editando

<sup>3</sup> Carta de Mário de Andrade para Luciano Gallet, 30 de setembro de 1928. Coleção Luciano Gallet, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Carta de Luciano Gallet para Mário de Andrade, 4 de outubro de 1928. Autógrafo a tinta preta, papel branco, MA C CPL 3377, Fundos Mário de Andrade, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

<sup>5</sup> Carta de Luciano Gallet para Mário de Andrade, 14 de maio de 1929. Autógrafo a tinta preta, papel rosa pautado, MA C CPL 3381, Fundos Mário de Andrade, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.



peças corais e para piano, processo de criação partilhado nas cartas trocadas entre eles, e o crítico paulista planejava há tempos publicar uma resenha. Assim, “Luciano Gallet e sua obra” veio a público concomitantemente para os leitores do *Diário Nacional* – a 8 de outubro de 1929 – e no número 8 de *Weco*. Seis meses passados, a página central da revista de maio anunciou “As Canções Populares de Luciano Gallet e as críticas de Mário de Andrade” onde algumas frases de artigo anterior foram aproveitadas para auxiliar na publicidade da obra. Não se pretendia o ineditismo de opiniões uma vez que a redação de *Weco* esclareceu tratar-se de “Extratos de uma série de estudos sobre as ‘Canções Populares Brasileiras’ publicadas no ‘*Diário Nacional* de S Paulo’ de 22-25 e 27 de dezembro de 1927”. (Andrade, M., 1930)

Após os primeiros números, a revista iniciou o ano de 1930 com uma estrutura consolidada, o que facilita perceber que as grandes mudanças daí para a frente se operaram sobretudo na vida política do país e das instituições, as de música aí compreendidas. Suas páginas não escondiam que a mudança de governo se propunha a escutar também os apelos da classe artística que se movimentava para pleitear melhorias, movimentos que conclamavam novos colaboradores, como o jovem crítico Luiz Heitor Correa de Azevedo. Escrevendo desde 1928 para *O Imparcial* e, no ano seguinte, passando a colaborar para *A Ordem*, na revista da Casa Carlos Wehrs a estréia se deu analisando a obra de João Nunes, em março de 1930. Cinco meses após, em agosto, foi a vez da estréia de Arnaldo Estrella, agora redator chefe, ao lado de Djalma de Vincenzi. O batismo do jovem pianista, aliás, foi dos mais barulhentos uma vez que ele escreveu o artigo “O compositor e o intérprete brasileiro” e, em dezembro de 1930, “O Ministério e a música”.

A poucos meses de inteirar seu segundo aniversário, os números 5 e 6 de *Weco*, publicados juntos nos meses de junho e julho, apontaram para o envolvimento crescente da classe musical que orbitava em torno do Instituto Nacional de Música: as campanhas para a melhoria do ensino e da formação musical se intensificaram e Gallet lançou as bases para a fundação da Associação Brasileira de Música.

Apesar do tema escapar ao meu foco imediato, importa destacar que aqui reside o germe da própria *Revista Brasileira de Música*. Em torno da redação da *Weco* estavam Luciano Gallet e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que, junto à Associação desenvolveram um segundo periódico que, por sua vez, colocará à prova algumas soluções adotadas por este último na *RBM*.

Mas, com a saúde frágil, dublê de compositor, professor de piano e diretor artístico, Gallet já estava cansado e em agosto de 1930 contou para Mário de Andrade:

Gozei uns dias estupendos na *Cremerie*, perto de Petrópolis, e quando voltei a ABM andava bem sossegadinha, descansando também. Junto está Nota sobre que saiu na *Weco*, que ainda não saiu. Parece-me que peço



um descanso dela. Muito demorado, absorvente, e pouco compensador, mormente dependendo sempre de segundos e terceiros. Mas se assim for já terei feito qualquer coisa; e que ao menos a ABM vá pra frente.<sup>6</sup>

### **A REVISTA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA**

A Associação Brasileira de Música foi fundada a 26 de junho de 1930 e a revista por ela publicada veio a luz dois anos após. Entre as duas datas dois fatos primordiais abalaram o mundo da música do Rio de Janeiro, ou seja, a Reforma do Instituto Nacional de Música, em 1931, encabeçada que foi pelo recém empossado Diretor da Escola, o compositor Luciano Gallet e, poucos meses após, a morte dele, a 29 de outubro do mesmo ano. Homem dinâmico, as ligações possíveis entre a revista da ABM e a centralidade de Luciano Gallet vão além da presença dele nos dois empreendimentos, porque até Carlos Wehrs, proprietário da *Weco*, aqui aparece como sócio benemérito da Associação (Andrade, N., 2003, p. 12).

A *Revista da Associação Brasileira de Música* era de formato pequeno, quando comparada à *Revista Brasileira de Música*. Tinha 23 centímetros de altura e 15,5 de largura, assemelhando-se à *Weco*. Em números de páginas a publicação também pode ser entendida como de pequeno porte, se consideradas as 26 impressas para a circulação de seu primeiro número, e tendo-se em conta que ela não podia abrir mão da propaganda.

O primeiro número da *RABM* circulou em 1932, foi editada no segundo trimestre e a edição seguinte, aglutinando os segundo e terceiro números, trouxe a indicação dos terceiro e quarto trimestres do mesmo ano. O atraso teve seus motivos porque, no final daquele exemplar, uma nota explicava que os problemas eram devidos ao “recente movimento armado de S. Paulo”. Superado o primeiro momento de tensão pós revolução, a partir de 1933 a revista obedeceu a periodicidade publicando quatro números e o último, de números 8 e 9, saiu no primeiro semestre de 1934. Pedro Aragão caracterizou muito bem a *RABM*:

Era constituída por seções sobre lançamentos fonográficos, edição de partituras, atividades musicais em diferentes estados brasileiros (para a qual contava com colaboradores regionais) e continha artigos de intelectuais importantes como Mário de Andrade, Andrade Muricy, Renato Almeida, entre outros. O próprio Luiz Heitor se encarregava de fazer resenhas de concertos e da “vida musical” da cidade do Rio de Janeiro. (Aragão, 2005, p. 43)



Mário de Andrade contribuiu em duas oportunidades para o periódico, na condição de correspondente da seção “Movimento Musical”, trazendo notícias sobre São Paulo. Estes dois trabalhos figuraram no número inaugural da *Revista* – ao lado de Luiz Heitor, Andrade Muricy, Antonieta de Souza, Egydio de Castro e Silva, Nicolau dos Santos, Frei Pedro Sinzig e Octavio Bevilacqua – e no último, no mesmo número em que Silva Phebo anunciou o lançamento da segunda edição do livro dele, o *Compêndio de História da Música*.

São Paulo e Rio de Janeiro viviam situações políticas que apresentavam oportunidades diversas para as realizações artísticas e Mário de Andrade sabia disso. O “Movimento” de São Paulo, no primeiro trimestre de 1932, foi fortemente abalado pela “instabilidade política em que nos debatemos”, as sociedades musicais “jazem moribundas”. Na Capital Federal, por outro lado, contava-se ao menos com uma orquestra sinfônica, regida por Francisco Braga e Lorenzo Fernandez, e uma filarmônica, sob a batuta de Burle Marx.

O periódico nutria os interesses de pesquisa do musicólogo que à época trabalhava diuturnamente debruçado sobre as melodias que colhera na viagem ao Norte e Nordeste entre 1928 e 1929. Desejoso de estabelecer comparações e conhecer melhor as manifestações musicais do resto do continente, destacou a matéria de Emirto de Lima, “Várias manifestações folclóricas na costa colombiana do Atlântico”, publicada no número 5, de 1933. Mário de Andrade manteve o texto, traduzido por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em sua biblioteca visando alimentar os verbetes do *Dicionário Musical Brasileiro*.

Embora contasse com grande número de amigos que moravam no Rio de Janeiro, Mário de Andrade também podia se inteirar das temporadas dos conjuntos e associações através das páginas da *Revista* da Associação. A edição do terceiro trimestre de 1933 provavelmente aguçou sua vontade de escutar música ao ler o balanço das atividades de um centro artístico musical; uma academia brasileira de música, uma associação brasileira de música e uma associação dos artistas brasileiros. A temporada de concertos ocupava os espaços do Instituto Nacional de Música, da União Artística Lítero Musical, além do próprio Teatro Municipal que foi servido pela Orquestra Villa-Lobos, sob regência do compositor; a Orquestra Filarmônica, com Burle Marx à frente; e a Sociedade de Concertos Sinfônicos, com Francisco Braga e A. Spedini – notícias que foram publicadas na coluna “Pelo mundo das artes” (*RABM*, p. 72, a.2, n.6).

Em abril de 1932, ou seja, no início do segundo trimestre, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo anunciou a Mário de Andrade que a revista da Associação atrasaria porque ele se ausentaria do serviço ao viajar para Curitiba (PR). A informação, aparentemente trivial, aponta dois fatos apreciáveis: em que medida o atraso na edição da revista deveu-se à “instabilidade política” originada pela Revolução paulista de 1932 e em que medida se deveu ao afastamento temporário de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo? Por outro lado, se o diretor do periódico não podia se afastar do trabalho por alguns



dias, pois isto acarretaria prejuízo ao bom andamento do cronograma, significa que a estrutura da revista girava em torno dele, era ele a “alma” do negócio.

A sobrecarga de trabalho de Luiz Heitor era um fato. Seu perfil biográfico, organizado para a Sociedade Brasileira de Musicologia, dá conta que entre 1930 e 1934, quando ele foi Secretário da Associação Brasileira de Música, foi também Bibliotecário do Instituto Nacional de Música, mantendo a carreira de compositor e pianista. A partir de 1934 ele foi eleito Presidente da Associação Brasileira de Música e, apesar de não se abrir com Mário de Andrade a respeito, isso se dava também devido à ausência de Luciano Gallet, que o introduzira naquela dinâmica de trabalho.

Dulce Martins Lamas também apontou para a importância dessa parceria entre Gallet e Luiz Heitor ao afirmar que “o encontro das aspirações comuns parece-nos ter sido o motivo principal de uma aproximação, de uma profunda amizade entre os dois musicistas cariocas” (Lamas, 1985, p. 17).

Discreto, em fevereiro de 1934, ao agradecer o recebimento do artigo que o amigo colaborador enviara de São Paulo, Luiz Heitor apenas solicitou o envio de mais matérias. Desta vez, o artigo intitulado *Fosca*, ensaio aprofundado sobre a ópera de Carlos Gomes, seria direcionado à recém fundada *Revista Brasileira de Música*. Na revista da Associação Luiz Heitor fora substituído por Alberto Pizarro Jacobina.

### **A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA**

A partir de 1931, o sucessor de Luciano Gallet na direção do Instituto Nacional de Música, Guilherme Fontainha, ao lado de Lorenzo Fernandez e Luiz Moretzsohn formaram a primeira Comissão diretora da *Revista Brasileira de Música* tendo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo como Secretário da Redação. O posto provavelmente se explica pelo fato de que naquele momento ele era o bibliotecário da instituição, e é inegável que era dele a expertise para a tarefa, uma vez que acumulara experiências ao lado das revistas *Weco* e da *Revista da Associação Brasileira de Música*.

Para focalizarmos algumas maneiras pelas quais Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo partilhavam projetos e expectativas em relação a esta publicação, e uma vez que pela cronologia dela está inserida na última fase da vida do escritor, é importante recordar a dinâmica da publicação.

Em 1934 e 1935, tanto o primeiro quanto o segundo volume da *Revista Brasileira de Música* tiveram quatro fascículos; em 1936, ao invés de 4 fascículos separados, houve 3, sendo que o último aglutinava os de números 3 e 4; da mesma forma, o volume 4, de 1937, foi formado por dois fascículos duplos (1/2 e 3/4). Em 1938 a revista voltou ao formato trimestral, portanto, com 4 fascículos, o que se repetiu em 1940. Porém, nos anos de 1939 e de 1942 a 1944 houve apenas um fascículo e em 1941 a revista não foi publicada.



Parte do histórico da *RBM* pode ser acompanhado na troca de cartas entre Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Mário de Andrade, o que é relevante para se estudar a última fase da vida do musicólogo paulista que faleceu em fevereiro de 1945, pouco após a publicação do último número da primeira fase do periódico. Outro aspecto de interesse nesse diálogo epistolar está no fato dele ilustrar a solidificação de uma amizade que se apoiou, inicialmente, na vontade de ambos homenagearem o amigo comum, Luciano Gallet. Aliás, quando Luiz Heitor foi empossado Presidente da Associação Brasileira de Música, solicitou a Mário de Andrade que proferisse uma palestra para homenagear o compositor, uma das celebrações organizadas com o mesmo intuito, mas a referida palestra, muitas vezes adiada, acabou por abordar tema bastante diverso. Mas em janeiro de 1934, animado com o início da *Revista*, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo escreveu para Mário de Andrade carta que escapou à publicação da *Latin American Music Review* já mencionada:

Rio, 22 de janeiro de 1934

Prezado Mário,

Como você verá pela carta circular do Fontainha, que já deve estar em seu poder, o Instituto N. de Música vai publicar uma grande revista trimestral de música. Tudo faz crer que isso venha a ser uma bela realização, e de minha parte, como Secretário de Redação da mesma, empenharei os maiores esforços pelo “êxito” integral da idéia, como nós a concebemos, sóbria e elevada, impondo-se pela autoridade do seu aspecto material e valor do seu conteúdo.

Aliás, pelo Lorenzo Fernandez [sic], que agora está em S. Paulo, e que é membro da “Comissão Diretora” da “Revista”, você já deve ter sabido mais detalhes do empreendimento.

Ora, como é natural, nenhum de nós, na “Revista” pensou que fosse possível lançar o seu 1º número sem incluir uma colaboração sua. Seria assim como uma espécie de fracasso...

Falando em colaboração adiantarei a você o que a circular já aludida não se referia: é que toda a nossa colaboração, embora muito modestamente, será remunerada. Sinto-me assim, pois, com mais liberdade para molestá-lo...

Para esse 1º número um assunto que me interessaria no mais alto grau é uma apreciação sobre as edições póstumas do Gallet agora aparecidas. Você compreende que tratando-se, principalmente de uma “Revista” oficial do Instituto de Música, é para nós, amigos do Gallet, grandemente significativa essa referência aos seus trabalhos de compositor e pesquisador emérito.



Como igual coisa eu lhe tinha pedido para a “Revista” da A. B. M. vai sem dizer que o dispense dessa segunda cacetada. Agora, faça questão essencial da primeira...

Bem caro Mário, não tomarei o seu tempo mais longamente. Peço responder por carta se é possível ou não o que lhe peço.

Receba um abraço do seu mto amigo e admirador.

Luiz Heitor<sup>7</sup>

As missivas seguintes registraram o passo a passo das amizades alimentadas à base de camaradagem e troca de experiências e Mário de Andrade escreveu oito artigos para o periódico do Instituto Nacional de Música, total que não inclui a segunda versão do artigo sobre a *Fosca*, mas soma as duas notícias sobre as atividades do Departamento de Cultura. “A obra póstuma de Luciano Gallet” apareceu no número 1 da revista, publicado em março de 1934, texto que chegou às mãos do Secretário da Redação poucos dias antes, conforme acusou a carta datada de 10 de fevereiro de 1934 (Andrade, M., março 1934, p. 49-53).

Algumas semanas após foi a vez do ensaio “A Fosca”, publicado no fascículo seguinte, mas junto com ele chegou na Redação um exemplar do recém-lançado *Música, doce Música*. No final daquele ano Mário de Andrade recebeu uma encomenda: Luiz Heitor pretendia um número especial da *Revista* e solicitou ao amigo e colaborador que escrevesse algo que abordasse as obras de Bach e Handel. Infelizmente não temos a resposta a este apelo, mas em junho de 1935 Luiz Heitor explicou que a revista estava atrasada e que “Origens das danças dramáticas brasileiras”, artigo programado para o exemplar do mês de março, estava prestes a ser publicado.

Mário de Andrade assumiu como Diretor do Departamento de Cultura em maio de 1935 e também foi bastante estudada a intensidade de seu trabalho como gestor daquele órgão do Município de São Paulo. No entanto, o silêncio subsequente entre os dois amigos deve-se aparentemente à perda da documentação porque não se tem notícias a respeito do encaminhamento do artigo “Uma sonata de Camargo Guarnieri”, publicado no segundo semestre daquele ano. Nova missiva onde eles falaram sobre a *RBM* só no mês de abril de 1936, oportunidade para partilharem os planos sobre as comemorações dedicadas à celebração do centenário do nascimento de Carlos Gomes.

A 15 de abril de 1936, escrevendo do Rio de Janeiro, o Secretário de Redação tinha o plano do trabalho pretendido em mãos. Tudo fora pensado em detalhes:

<sup>7</sup> Carta de Luiz Heitor Corrêa Azevedo para Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1934. Autógrafo a tinta, papel timbrado “Revista Brasileira de Música”, MA-C-CPL n. 883, Fundos Mário de Andrade, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.





## Revista Brasileira de Música

Número especial dedicado ao 1º centenário de A Carlos Gomes

- Ministro Capanema (Palavras de introdução)

- Dr Lauro Sodré (Palavras alusivas)

### I RECORDAÇÕES PESSOAIS

- Maestro Francisco Braga

- “ Nicolino Milano

Ítala Gomes Vaz de Carvalho

Alfredo Gomes

Dr Sebastião Barroso

Rodrigo Octavio (Capítulos ainda inéditos, referentes a Carlos Gomes, do III volume das ‘Minhas memórias dos outros’

Dr Alfredo Nascimento Silva

### II O HOMEM E SUA ARTE (História e crítica)

Octavio Bevilacqua (Carlos Gomes e o meio brasileiro. As Modinhas)

Eurico Nogueira França (Carlos Gomes e o ambiente social do seu tempo. Abolicionismo, República)

Luiz Heitor (Carlos Gomes folclorista...)

Paulo Silva (estudos de contraponto e fuga de Carlos Gomes)

Tapajós Gomes (Excerto do livro a publicar este ano)

Mario de Andrade

Afonso de Taunay

Arthur Imbassahy (Carlos Gomes na Bahia, em 1880)

Hermes Pio Vieira

Itala Gomes Vaz de Carvalho (A primeira de Colombo no R de Janeiro)

Dr Carlso Sussekind de Mendonça

Roberto Tavares

Enio de Freitas e Castro (A música vocal de câmara de Carlos Gomes)

### III AS ÓPERAS (Histórico e análise musical)

Luiz Heitor (As primeiras operas. Noite do Castelo e Joanna de Flandres)

Brazilio Itiberê (Il Guarany - ? - )

Mario de Andrade(Fosca)

? (Salvator Rosa)

Salvatore Ruberti (Maria Tudor – Colombo)

J Itibere da Cunha (Lo Schiavo)

Andrade Muricy (Condor)





Oneyda Alvarenga  
Miranda Netto

#### IV EPISTOLÁRIO

Luiz Heitor (correspondência de Carlos Gomes e Francisco Manoel)  
Américo Lacombe (Cartas de Carlos Gomes ao Conselheiro Albino  
Barbosa de Oliveira)

#### V CONTRIBUIÇÕES VÁRIAS

Roberto Seidl (Bibliografia geral e completa de Carlos Gomes)  
Aluysio Rocha (Discografia de Carlos Gomes)  
Paula Barros (Considerações sobre a tradução do libreto do Guarany)  
Abrahão Carvalho (Catálogo descritivo das peças referentes a Carlos  
Gomes, em sua biblioteca particular)  
Romualdo Suriani (Descrição das relíquias de Carlos Gomes guardadas  
em seu arquivo particular)<sup>8</sup>

Este volume especial da *RBM*, consagrado ao compositor campineiro, foi preparado com o requinte das boas edições. As páginas de abertura foram emolduradas para enfeixarem as saudações protocolares de Gustavo Capanema, Ministro da Saúde e da Cultura, e no lugar das “Palavras alusivas” de Lauro Sodré foram incluídos os textos de Raul Leitão da Cunha – Reitor da Universidade do Rio de Janeiro – e de Guilherme Fontainha. Em preto e vermelho a artista plástica Íris Pereira ilustrou os frisos que adornaram os textos inspirando-se em “motivos ornamentais de índios brasileiros”, aludindo ao último trajeto de vida do compositor campineiro que viveu em Belém, próximo, portanto, da arte Marajó.

Cabe um parêntese para analisar as alterações do projeto original, tendo em vista a importância da publicação e a oportunidade de cotejar o periódico editado com o documento enviado a Mário de Andrade acima reproduzido. A planejada seção sobre “Recordações Pessoais”, por exemplo, não trouxe o trabalho de Nicolino Milano, mas incluiu as contribuições de Sílvio Deolindo Fróes e de Arthur Imbassahy; na seguinte, houve um outro remanejamento, à medida que o nome de Mário de Andrade passou para a seção posterior, “As Óperas”; três colaboradores pretendidos estão ausentes, quais sejam, Hermes Pio Vieira, Carlos Sussekind de Mendonça e Roberto Tavares, e houve a inclusão de Egidio de Castro e Silva. Apesar das ausências, o terceiro segmento trouxe novidades como a matéria de Leo Laner e uma curiosidade, pelo fato de Luiz Heitor ter planejado, além de Brasília Itiberê e Miranda Netto, o nome

<sup>8</sup> Anexo à carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para Mário de Andrade, de 15 de abril de 1936. Datiloscrito a tinta azul, papel branco, MA C CPL 894, Fundos Mário de Andrade, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.



de Oneyda Alvarenga. Já a reedição do trabalho do musicólogo paulista, Mário de Andrade, sobre a *Fosca*, teve que ser contextualizada pelo Secretário de Redação:

O magnífico estudo que se vai ler, já foi publicado na *Revista Brasileira de Música* (vol I fasc.2). Reproduzimo-lo neste número especial, porque nenhum outro trabalho poderia ocupar o lugar aqui destinado a um ensaio histórico e crítico sobre a segunda ópera de C Gomes. O Autor teve a gentileza de acrescentar os exemplos musicais que não figuravam na primitiva publicação. (Nota da Redação)

Luiz Heitor insistiu, em duas missivas de maio de 1936, pedindo algo novo para a obra comemorativa; no dia 28 solicitou, ainda, que o amigo o ajudasse a convencer Gustavo Capanema a escrever nas páginas introdutórias, quase um desafio para Mário de Andrade, tendo em vista que se ele já era atarefado, que dizer de um Ministro? O tempo era “mercadoria de luxo” entre eles porque o musicólogo não teve como enviar contribuição original. Ao lado de Sérgio Milliet pelejava para erguer uma outra publicação, a *Revista do Arquivo Municipal*.

A revisão do farto volume sobre o compositor campineiro se estendeu por todo o segundo semestre de 1936 e no ano seguinte, em duas oportunidades Luiz Heitor foi recrutado para auxiliar na divulgação das atividades empreendidas pelo amigo: em 1937, ao divulgar os Concursos do Departamento Municipal de Cultura e ao publicar as “Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito” – documento sem assinatura que resultou dos debates alimentados durante o Congresso da Língua Nacional Cantada e que sabemos ter sido encaminhado por Mário de Andrade.

Com a súbita saída de Mário de Andrade do Departamento de Cultura e sua mudança para o Rio de Janeiro, no segundo semestre de 1938, há um hiato no diálogo epistolar, até março de 1941. As dificuldades do trabalho do editor passaram, provavelmente, a ser acompanhadas pessoalmente, na rotina carioca de ambos. Após o regresso de Mário a São Paulo, as cartas recebidas demonstram que durante certo tempo Luiz Heitor chegou a acreditar que a situação de trabalho melhoraria, que a *Revista* receberia verba adicional para remunerar os autores e que ela seria impressa pelo Governo. O Secretário de Redação acumulara outras incumbências, como pesquisador e professor, até que em 1942, ao regressar dos Estados Unidos, solicitou demissão do cargo e a Comissão Editorial passou às mãos de Bernardo Eisenlohr e José Octaviano.

A penúltima colaboração de Mário de Andrade para a *Revista Brasileira de Música* foi “Scarlati”, texto publicado no mesmo número que festejou os 50 anos do musicólogo paulista onde a seu lado estão nomes como os de Camargo Guarnieri e Francisco Mignone homenageando o aniversariante. A última colaboração de Mário



de Andrade foi o denso ensaio sobre o cantor e compositor Cândido Inácio da Silva, autor do lundu *Lá no Largo da Sé*, bem como de modinhas que o musicólogo muito admirava. “Cândido Inácio da Silva e o lundu” foi publicado no décimo volume do periódico, no ano de 1944, tendo na Comissão Diretora os professores Antonio de Sá Pereira – Presidente – Luiz Heitor Correa de Azevedo e Bernardo Eisenlohr. Com esta “trinca” na retaguarda poder-se-ia imaginar vida longa e de sucesso para a revista que passava a contar com a redatora Cleofe Person de Mattos. Ciosa de seus deveres, a 2 de novembro escreveu para o autor por terem sido “observados certos enganos” em uma das partituras enviadas para a ilustração da matéria. Aventando a possibilidade do musicólogo ter optado pela manutenção dos enganos que se apresentam na edição original, além de consultá-lo enviava as novas cópias para que ele decidisse o que preferia ver estampado no periódico. No verso da carta, o encaminhamento de Mário de Andrade, através de seu secretário, José Bento Faria Ferraz, não deixa dúvidas quanto à decisão tomada:

Zé Bento

Responda por você, como meu secretário, dizendo que aí voltam as músicas com as correções devidas. E que eu agradeço e me recomendo<sup>9</sup>.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O emprego da correspondência de Luciano Gallet, Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo contribui de forma significativa para o conhecimento da história do periodismo musical quando consideradas as revistas *Weco*, a da Associação Brasileira de Música e a *Revista Brasileira de Música*. Embora os textos integrais das cartas analisadas não tenham sido expostos, pode-se afirmar que elas demonstram a cordialidade na amizade e nas relações entre aqueles homens, encaminhando convites e discutindo as possibilidades de datas e colaborações. No entanto, esta contribuição se limita a fatos episódicos, porque eles não discutem a edição ou a gênese dos artigos ou o respeito aos estilos de escrita. Há que se ressaltar, porém, que o diálogo de Mário de Andrade e Luciano Gallet inclui esta possibilidade de análise uma vez que é volumoso, reúne centenas de documentos. Mas tais discussões não dizem respeito à atividade periodística, debatem temas de interesse comum, não concernentes aos títulos publicados em *Weco* ou na *Revista Brasileira de Música*.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, Clarissa Lapolla Bomfim. *A Gazeta Musical (Rio de Janeiro, 1891-1893): Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. São Paulo; Editora da UNESP, 2013.

Andrade, Mário de. “As canções populares de Luciano Gallet ...” *Weco*, ano 2, n. 4, p. 18-19, maio 1930.

Andrade, Mário de. “Critério duplo de música brasileira”. In: *Weco*, ano 1, n.2, p. 2-3, dez. 1928.

Andrade, Mário de. “A obra póstuma de Luciano Gallet”. *Revista Brasileira de Música*, v. 1, n. 1, p. 49-53, mar. 1934.

Andrade, Mário de. “A Fosca”. *Revista Brasileira de Música*, v. 1, n. 2, p. 117-124, jun. 1934.

Andrade, Mário de. “Origens das danças dramáticas brasileiras”. *Revista Brasileira de Música*, v. 2, n. 1, p. 34-39, mar. 1935.

Andrade, Mário de. “Scarlattti”. *Revista Brasileira de Música*, v. 9, p. 25-29, 1943.

Andrade, Mário de. “Candido Inácio da Silva e o lundu”. *Revista Brasileira de Música*, v. 10, p. 17-39, 1944.

Andrade, Nívea Maria da Silva. *Significados da musica popular: A Revista Weco, revista de vida e cultura musical (1928-1931)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, 2003, Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Centro de Ciências Sociais, PUC-Rio, 2003.

Aragão, Pedro Moura. *Luiz Heitor Correa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932- 1947)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. “As minhas cartas de Mário de Andrade”. *Latin American Music Review*, v. 1, n. 1, p. 92-111, 1980.

Brito, Mário da Silva. “O Alegre Combate de Klaxon”. In: *Klaxon: mensário de arte moderna*. (Edição fac-similar). São Paulo: Livraria Martins; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de S Paulo, 1976.

Castagna, Paulo. “Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música”. *Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica*, Juiz de Fora, 21-23 jul. 2006.



“Concursos do Departamento Municipal de Cultura”. *Revista Brasileira de Música*, v. 4, n. 3/4, p. 216, 1937.

Dimas, Antonio. *Tempos eufóricos: Análise da Revista Kosmos*. São Paulo: Ática, 1983.

Feres, Nites Therezinha. *Aurora de arte século XX: a modernidade e seus veículos de comunicação* – estudo comparativo. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, 1972.

Lamas, Dulce Martins. “Luiz Heitor, uma personalidade na música universal”. In: Lamas, Dulce Martins (org.). *Luiz Heitor Correa de Azevedo: 80 anos de depoimentos/Estudos/Ensaios de Musicologia: Edição comemorativa*. São Paulo; Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Musicologia, Instituto Nacional de Música, Funarte, 1985.

Marques, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

Martins, Ana Luiza. *Revistas em Revista*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2008.

“Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito”. *Revista Brasileira de Música*, n. 1, p. 1-35, mar. 1938.

Oliveira, Cláudia de. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamons, 2010.

“Pelo mundo das artes”. *Revista da Associação Brasileira de Música*, a.2, n.6, p. 72-74.

Silva, M. Moreira da. “A música no Brasil”, *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, set.-out. 1921, apud Azevedo, Luiz Heitor Correa de. “Periódicos musicais do Brasil”. In: *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1950, p. 76-80. Artigo de maio de 1946.

Sirinelli, Jean François. In: Rémond, René (org.). *Por uma história política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

FLÁVIA CAMARGO TONI é pesquisadora na área de música do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo desde 1987 onde, em 2006 prestou o concurso de Livre-docência e em 2009 foi aprovada em concurso para professora Titular. Orienta alunos de mestrado e doutorado em dois programas de pós-graduação, no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes e no próprio IEB. Antes de ingressar na Universidade trabalhou na Área de Música do Centro Cultural São Paulo onde estudou o acervo formado pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura. Disto resulta sua primeira publicação, em 1985, a seguinte, focalizando as notas de trabalho de Mário de Andrade sobre Villa-Lobos, também desenvolvida para a mesma instituição municipal, em 1987.



# A correspondência de Luiz Heitor com Dulce Lamas: Uma dimensão histórica\*

*Jairo Botelho Cavalcanti\*\**

## **Resumo**

A correspondência de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo com Dulce Martins Lamas é aqui analisada com o intuito de fornecer subsídios para a compreensão da trajetória profissional do musicólogo, visando a esclarecer alguns aspectos de sua atuação na então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, com foco no período em que dirigiu o Centro de Pesquisas Folclóricas à distância, e nos organismos internacionais, como a União Pan-Americana e especialmente a Unesco. De especial interesse é seu pioneirismo na Revista da Associação Brasileira de Música e o episódio de seu desligamento da Revista Brasileira de Música. Esse conjunto de cartas revela também a rede de sociabilidade desenvolvida ao longo de sua carreira, em âmbito nacional e internacional.

## **Palavras-chave**

Epistolografia – redes de sociabilidade – musicologia no Brasil – história institucional – periódicos musicais.

## **Abstract**

The correspondence of Luiz Heitor Correa de Azevedo with Dulce Martins Lamas is analyzed with the intent of providing subsidies for the understanding of the musicologist's professional career. It aims at clarifying some aspects of his actions in the then National School of Music of the University of Brazil, focusing on the period in which he directed the Folk Research Center from abroad while engaged in serving international organizations such as the Pan American Union and especially UNESCO. Of special interest is his pioneering role in the Journal of the Brazilian Association of Music, and the episode of his dismissal from the Brazilian Journal of Music. This set of letters also reveals the sociability network developed throughout his career, both nationally and internationally.

## **Keywords**

Epistolography – sociability networks – musicology in Brazil – institutional history – music periodicals.

---

\* Este artigo é derivado da tese de doutorado intitulada "Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na historiografia musical brasileira: história, ideologia e sociabilidade", apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2011, sob a orientação do Prof. Dr. Régis Duprat. Nota da editora: Trata-se da última tese orientada pelo eminente musicólogo.

\*\* Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Paraná, Brasil. Endereço eletrônico: jairo.j@gmail.com.



As cartas autógrafas, mais que qualquer outra fonte, relatam não uma impressão ou revisão daquele momento em que o fato histórico se deu, mas a vivência cotidiana e cultural, em que os narradores permanecem vivos e vinculados a um período distante do nosso presente. Em quase cinco décadas de exílio, com retornos esporádicos ao Brasil, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) manteve correspondência assídua com sua maior colaboradora: sua discípula, folclorista e professora Dulce Martins Lamas (1941-1992). Essa correspondência desvela boa parcela dos projetos que integraram a longa caminhada do musicólogo em sua vida profissional e pessoal, como pesquisador e representante da Unesco, mas também no plano afetivo, revelando uma personalidade amável e carinhosa, mas convincente e incisiva pela formação eloquente do músico, pesquisador e administrador; forte e segura, mas acima de tudo educada, prestativa e esclarecedora.

A correspondência pessoal do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, e sua esposa Violeta, com Dulce Martins Lamas<sup>1</sup> está localizada em dois acervos do Rio de Janeiro – a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BAN/EM-UFRJ) e a Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (DIMAS-BNRJ) – e distribuída da seguinte forma: na Biblioteca Alberto Nepomuceno encontram-se 279 cartas, sendo 254 de Luiz Heitor, 18 de sua esposa Violeta Azevedo e 7 de Dulce Lamas; na Biblioteca Nacional encontram-se 41 cartas, sendo 7 de Luiz Heitor, 28 de Dulce Lamas para Luiz Heitor e 6 de Dulce Lamas para Violeta Azevedo. O estado de conservação da correspondência é bom, no entanto, inspira cuidados em ambos os acervos, devido à carência de recursos físicos e humanos. Na correspondência da Biblioteca Alberto Nepomuceno a carta mais antiga endereçada a Lamas data de 4 de agosto de 1947 e a última é de 15 de maio de 1990; na Biblioteca Nacional encontram-se as cartas de Luiz Heitor escritas nos anos 1960 e as de Lamas nos anos 1980. Somam-se 320 cartas, nas quais se discutem assuntos diversos num mesmo documento, desde relações pessoais a profissionais. Isso nos levou a optar por um procedimento descritivo e reflexivo para direcionar a seleção dos segmentos que registram fatos históricos que relevam a sua vida profissional e pessoal. Nesta abordagem procuramos obedecer à ordem cronológica das cartas.

A correspondência trocada com Lamas foi de fundamental relevância para Luiz Heitor, pois tratava, dentre outros temas, das necessidades vinculadas à sua atividade profissional. Desde os primeiros anos de trabalho na Unesco ele recorreu aos serviços da sua assistente para os assuntos no Brasil.

<sup>1</sup> Dulce Martins Lamas, aluna de Luiz Heitor na turma de 1944, assumiu a função de Técnico Pesquisador do Centro de Pesquisas Folclóricas de 1949 a 1958; em 1959 torna-se professora de folclore musical e de outras matérias dos cursos de graduação e pós-graduação de Escola de Música e da Escola de Belas Artes da UFRJ. Como pesquisadora seguiu o caminho do mestre, com importantes contribuições para o estudo de folclore musical.





A década de 1940 foi um ponto decisivo na vida do musicólogo como professor da cátedra de Folclore Musical, na então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atualmente Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1941 tornou-se consultor da “divisão de música” da União Pan-Americana, Washington D.C., EUA. De 1942 a 1946 realiza pesquisa de campo em parceria com a Library of Congress, em colaboração com os Archives of American Folk Song. Em 1943 funda o Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola Nacional de Música; e de 1946 a 1947 exerce a função de segundo secretário do IBECC (Comissão Nacional da Unesco no Brasil). Em 1947 assume suas funções na Unesco em Paris, dirigindo os serviços de música daquela instituição.<sup>2</sup> Tais funções indiciam o pronunciado dinamismo que sempre caracterizou Luiz Heitor. Suas preocupações se voltavam sempre para o que proporcionasse uma estruturação que resultasse em crescimento institucional. Em um documento relatado em janeiro de 1933, no seu primeiro ano de trabalho de bibliotecário do então Instituto Nacional de Música, comenta:

Dentro dos mostruários eram conservadas várias caixas de violinos e outros instrumentos modernos, não pertencentes ao museu; ao lado desses, sem etiquetas, atirados nas prateleiras, sem obedecerem qualquer disposição racional, os instrumentos que integram o catálogo do museu não poderia despertar a atenção do visitante. [...] No relatório referente ao ano de 1930, o Sr. Guilherme de Mello assinalava o desaparecimento de várias peças do museu, o qual, naquela época, ainda não se achava convenientemente instalado, tinha suas peças espalhadas por diversas dependências do instituto. Alguns dos instrumentos dados como desaparecidos foram por mim encontrados e se acham, agora, em exposição...<sup>3</sup>

Esse texto ilustra a postura profissional de zelo e organização, que sempre inspirou o musicólogo nas funções de responsabilidade que assumiu. E do mesmo modo, destacam-se dois periódicos diferenciados, que foram idealizados e dirigidos por Luiz Heitor, os quais supriram uma lacuna na categoria de periódicos científicos na área de música: o primeiro foi a *Revista da Associação Brasileira de Música*, editada por três anos (1930-1934) – de cuja associação Luiz Heitor era membro e exerceu o cargo de secretário – e o segundo foi a *Revista Brasileira de Música*, sob sua responsabilidade por oito anos (1934-1942), editada pela Escola Nacional de Música. Quanto a este periódico, ressalte-se seu pioneirismo e contribuição para os futuros estudos musicológicos. A *Revista Brasileira de Música* angariou um significativo des-

<sup>2</sup> Lamas, 1985, p. 12-13.

<sup>3</sup> Relatório de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, janeiro de 1933. BAN/EM-UFRJ.



taque no meio musical do país, apoiada por verba também oriunda do orçamento da República, tendo à frente Luiz Heitor, responsável por todas as etapas de sua confecção e divulgação. Entre os colaboradores figuram Mário de Andrade, Renato Almeida Andrade Muricy, Sá Pereira, Curt Lange e Carleton Sprague Smith, além do próprio mentor do periódico, Luiz Heitor. De seu surgimento em 1934 até a saída do musicólogo em 1942 ocorreu um crescimento notável da *Revista Brasileira de Música*, resultando no seu reconhecimento internacional com citações em diversas bibliografias estrangeiras.<sup>4</sup> Infelizmente foi-lhe impedido o direito de continuar na administração dos trabalhos do periódico. Em sua correspondência são expostos alguns fatos que esclarecem sua saída. Em carta de 6 de abril de 1942, solicita reconsideração ao diretor da Escola Nacional de Música sobre a decisão da Congregação, órgão máximo das decisões internas da Escola, do seu afastamento da função de redator da *Revista Brasileira de Música*. Essa carta foi enviada ao diretor da Escola, prof. Agnelo França, com cópias para os docentes daquela instituição, a Dulce Lamas e a alguns outros amigos. Vejamos alguns trechos:

Meu prezado Amigo, Mestre e Diretor

Algum tempo depois de ter chegado ao Rio, de regresso da minha viagem ao E.E.U.U., vim a saber que a congregação da nossa Escola indicará dois professores para constituírem a Comissão Diretora da “Revista Brasileira de Música”, de acordo com as atribuições que lhe são conferidas pelo art. 275 do regimento interno. [...]

De acordo com o regimento interno a revista é “dirigida por uma comissão constituída pelo Diretor como presidente e dois professores catedráticos eleitos pela congregação” (art. 275); “nada se publicará sem prévia autorização da comissão diretora” [...]. Encarregado dos trabalhos e matérias da redação, posto sob as ordens da Comissão Diretora”, há um secretário de redação, que será o Bibliotecário da Escola, devidamente designado pelo conselho técnico e administrativo (art. 274); ou em caso de desistência deste, outra pessoa designada pelo referido conselho [...].

Em 1939, nomeado já professor Catedrático, voltei às minhas atividades redatoriais, usando o vago título de redator com o qual meu nome aparece nos fascículos de 1939, 1940, e primeiros de 1941. [...]

Foram estes últimos, anos muito difíceis para a revista, [...] desapareceram do orçamento todas as dotações antes atribuídas à nossa revista, havendo sido preciso bastante paciência e habilidade, de minha parte, para trazer a luz, embora com periodicidade irregular, os fascículos



referentes a esse período. Felizmente tivemos a recompensa de nossa persistência, este ano, com o reaparecimento, nas pautas orçamentárias, de verbas suficientes para custear todos os serviços e remunerar, mais generosamente do que nos primeiros dias da “revista”, o trabalho dos seus colaboradores

Quanto a mim, após oito anos de dedicação à revista, que ajudei a nascer, a que dei organização e forma, [...] considero-me desligado de seus destinos futuros.

Encarando, no entanto, a possibilidade de meus colegas não terem tido a intenção de expurgar a revista de minha presença, quando constituíram uma Comissão Diretora em que não estou representado; supondo que assim tenham agido sem conhecer que me atingiam, poderei continuar provisoriamente, meu caro Diretor, a executar o trabalho exigido pela publicação e distribuição dos primeiros números deste ano. [...] se meus colegas assim entenderem, aceitarei a continuar meus esforços à “Revista Brasileira de Música” [...] como um dos professores catedráticos que alude o art. 274 do regimento interno.<sup>5</sup>

Segundo Luiz Heitor, a correspondência enviada a alguns colegas, foi lida perante a congregação dessa Escola, reunida no dia 10 de abril daquele ano, não havendo os membros daquele colegiado tentado encontrar uma solução para atender às suas pretensões de continuidade na participação do corpo editor da *Revista Brasileira de Música*.

As muitas informações históricas sobre o desempenho do musicólogo junto às instituições, tanto no Brasil como na França, se encontram diluídas num conteúdo discorrido dentro das vicissitudes profissionais iminentes.<sup>6</sup> Os fatos vão surgindo ocasionando decisão em situação sequer antes imaginada. Uma delas definiu, de certa forma, sua participação na Unesco e, posteriormente, ocasionou sua moradia definitivamente na França. Por ocasião de sua visita a Portugal, na função de segundo secretário do IBECC, em 1947, acompanhado dos folcloristas Luiz da Câmara Cascudo e Renato Almeida, para estudar a viabilidade de realização de um Congresso Luso-Brasileiro de Folclore. Em meio às reuniões, surge o convite da Unesco para que Luiz Heitor participasse de um comitê de especialistas para esboçar o programa de filosofia e ciências humanas do órgão internacional. A partir desse primeiro contato surge outro convite para um estágio na sede da Unesco. O que definiu de certa forma sua permanência na sede da Unesco foi quando após seu primeiro ano

<sup>5</sup> Carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao diretor da Escola Nacional de Música, prof. Agnelo França, 6 de abril de 1942. BAN/EM-UFRJ.

<sup>6</sup> Ver biografia de Luiz Heitor em Lamas, 1985.



de atividade nesse órgão, foi-lhe estendido o convite para mais um ano de contrato. Em carta enviada à Diretora da Escola Nacional de Música, prof<sup>a</sup> Joanídia Sodré, Luiz Heitor menciona seu interesse em aceitar a proposta e comenta dos trabalhos a serem realizados de catalogação da música gravada em discos:

Em janeiro, sob os auspícios da Unesco, será criado o Instituto Internacional de Música, cuja sede será na Itália (provavelmente). E estamos agora em plena atividade, na preparação do catálogo geral de toda música gravada em discos, que compreenderá três seções diversas: a música clássica ocidental, a música clássica oriental e a folclórica. Só o catálogo de música clássica ocidental deverá reunir, no fichário, dentro de dois anos, cerca de 200.000 fichas. É um esforço considerável, feito com o auxílio dos mais modernos processos de técnica de catalogação.<sup>7</sup>

Em decorrência dos trabalhos preparativos do Congresso Luso-Brasileiro de Folclore, Luiz Heitor permaneceu em Lisboa por três meses. Nesse período, no Centro de Pesquisas Folclóricas, sua assistente Lamas o auxiliava no arquivamento do material coletado no país e destinado ao Centro de Pesquisas Folclóricas e referente à parceria com a Biblioteca do Congresso em Washington. Dentre outras medidas, as recomendações eram copiar discos e redigir fichas catalográficas. Tais indicações arrolam medidas para a organização do material coletado para o acervo.

Essas fichas de catálogo, datilografadas nos cartões apropriados, de que temos grande quantidade, serão duas para cada documento: uma de gênero e outra de localização geográfica. Na de gênero, a música vocal deve ser classificada, de fato, por gênero, isto é: romance, louvação, desafio, coco, macumba, candomblé, samba, moda de viola, etc.; a instrumental, porém, deve ser classificada pelo instrumento, isto é: viola, violão, rabeça, acordeon, etc.; ou pelo grupo instrumental: viola e violão; rabeça e violão; clarinete, dois violões e cavaquinho; etc. na ficha de localização geográfica será considerado, em primeiro lugar, o município, e em segundo o estado.<sup>8</sup>

A metodologia empregada no Centro de Pesquisas Folclóricas é, em parte, oriunda do convívio de Luiz Heitor com grandes musicólogos, em especial Alan Lomax<sup>9</sup>, na época de sua estada na União Pan-Americana em 1941.

<sup>7</sup> Cópia da carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à diretora da Escola Nacional de Música, Joanídia Sodré. Acervo Lamas: BAN/EM-UFRJ.

<sup>8</sup> Carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à Dulce Lamas, 12 de novembro de 1948. BAN/EM-UFRJ.

<sup>9</sup> Aragão, 2005, p. 97.



As atividades de Luiz Heitor na Unesco não o impedem da administração à distância do Centro de Pesquisas Folclóricas. A correspondência trocada com Lamas foi de fundamental relevância para Luiz Heitor, pois tratava, dentre outros assuntos, das necessidades vinculadas a sua qualidade de professor e pesquisador e permitiu a continuidade dos trabalhos de catalogação do acervo. Luiz Heitor pretendia voltar para as suas funções na Escola Nacional de Música após a conclusão das atividades no organismo internacional. Desde os primeiros anos de trabalho na Unesco ele recorreu aos serviços da sua assistente para os assuntos profissionais do Brasil. Em carta de 8 de março de 1948 incluíam-se, além de um agradecimento pelo envio de relação de endereços para a seção de música daquele órgão, mais alguns pedidos, como informações sonoras da coleção de discos do acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas e a investigação de qualidades vocais da obra *Miracle de la Sémence* de Alberto Nepomuceno. As encomendas tinham periodicidade quase mensal e sempre eram correspondidas por Lamas. O musicólogo sabia da importância de ter alguém de confiança como Lamas para dar seguimento aos trabalhos no Centro. Nessa correspondência Luiz Heitor trata, também, da nomeação de Lamas na atividade de Bibliotecária do Centro. Em carta de 22 de abril de 1948, a par de agradecer a colaboração da assistente, declara seu desagrado ante a situação confusa sobre a contratação de Lamas, por parte da instituição:

Estou furioso com o que se está passando aí; o Brasil só me dá decepções; de cada lado que me vire só vejo coisas erradas, viciadas, resultando ora de má, ora de excessiva boa fé; ora de ignorância, ora de consumada esperteza. Não tem o menor cabimento o fato de há oito meses você estar trabalhando na Escola, com uma eficiência exemplar, num lugar que existia, para o qual havia verbas destinadas, e ainda não ter conseguido ser nomeada. Vou escrever agora muito energicamente à Dona Joanídia.<sup>10</sup>

Nos anos seguintes, Lamas assume definitivamente os trabalhos no Centro de Pesquisas Folclóricas.

Em algumas cartas podemos perceber o grau de conhecimento e envolvimento que ele teve em suas funções de bibliotecário e sua fluência no assunto música. Quando sondado por algo, mesmo fora a algum tempo dessas responsabilidades, prontamente respondia com precisão. Em carta enviada à Lamas, argumenta sobre informações solicitadas, por uma bibliotecária, dos autógrafos do compositor Rameau:

<sup>10</sup> Carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à Dulce Lamas (BAN/EM-UFRJ), 22 de abril de 1948.



A propósito da cópia de um autógrafo de Rameau, que a Mary, bibliotecária me pede, diga-lhe que provavelmente que na nossa biblioteca ela poderá encontrar o que deseja, temos um livro (não me lembro como se chama), que consta, exclusivamente, de produções de autógrafos dos grandes mestres, alguns até de diferentes épocas de suas vidas, para se fazerem confrontos desse gênero. Além disso, como temos quase toda coleção de obras completas de Rameau, é possível que em alguns dos volumes venha um fac-simile de sua caligrafia. Há ainda um terceiro caminho – menos bom – que é o “Álbum Musical”, de Kinsky (iconografia musical) o qual possuímos na biblioteca, e onde certamente se encontra, também, alguma página reproduzindo um autógrafo do autor da “*Harmonie reduite à ses principes rationnels*”.<sup>11</sup>

Na década de 1950 os trabalhos de Luiz Heitor à frente do setor de Música da Unesco começam a dar frutos, com a criação em 1949 do Conselho Internacional de Música, a publicação do primeiro catálogo consagrado à música de Chopin e o prosseguimento dos planos de catalogação da música mundial. Nos anos seguintes se juntam a esses, novos projetos, como a publicação dos seus livros antológicos e sua atuação de professor de História latino-americana no Institut des Hautes Etudes de l’Amérique Latine, da Université de Sorbonne. Dulce Lamas foi a que mais o auxiliou na publicação dos livros *Música e Músicos do Brasil*, *Música do tempo dessa casa* e *150 anos de Música no Brasil*. Um braço direito do musicólogo no Brasil, se responsabilizava por todos os detalhes: correções de texto, arte gráfica, distribuição, contato com a editora e qualquer outro problema pendente:

Fiquei muito satisfeito em saber que “*Música e Músicos do Brasil*” já se acham em provas de impressão. Peço a você que examine com cuidado a colocação dos textos musicais, para evitar as saladas. Peço-lhe que verifique também (no caso dos exemplos terem sido recopiados) se eles estão certos e de acordo com os meus originais. [...] Quanto a “*Música do tempo dessa casa*” quer você sugerir ao Arquimedes, de minha parte, de utilizar também, para ilustrar o volume, o desenho da casa do Cosme Velho, feito pela Bárbara Heliodora, filha de Ana Amélia.<sup>12</sup>

Dando continuidade às publicações em maio do corrente ano começam os contínuos socorros por parte de sua discípula que o auxiliam na colheita de informações para seu outro livro:

<sup>11</sup> Idem, 1º de dezembro de 1948.

<sup>12</sup> Idem, 29 de março de 1950.



Estou dando os últimos retoques num novo livro meu, que não sei muito bem como se chamará; talvez “150 anos de música no Brasil”. [...] o endereço do Oswaldo de Sousa. Preciso saber onde esse cidadão nasceu e em que data.

CULTURA ARTÍSTICA DE SÃO PAULO – Penso que foi fundada em 1916, mas preciso obter confirmação do ano. O Luiz Gonzaga Botelho poderá ajudar você, ou dizer a quem você deve se dirigir, em São Paulo.

SOCIEDADE CULTURA MUSICAL DE RECIFE – preciso saber em que ano foi fundada (penso que por volta de 1923). Aí, também, o Botelho poderá ajudar você; ou então o dr. Waldemar Oliveira, cujo endereço é: Teatro Santa Isabel, Recife.<sup>13</sup>

Um pouco mais adiante, em 19 de outubro, novas solicitações e com elas chegam também esclarecimentos da falta de conhecimento, por parte dos franceses, da existência do nosso compositor Luciano Gallet. Luiz Heitor comenta do convite recebido para dar uma palestra sobre música brasileira e, com isso, solicita à assistente no Brasil que lhe envie material gravado do compositor.<sup>14</sup>

Em dezembro, em nova carta<sup>15</sup>, organiza juntamente com Lamas a distribuição de *Música e Músicos do Brasil* e a encarrega da realização de alguns procedimentos como: distribuição de exemplar a críticos e amigos, envio a bibliotecas americanas, envio de folhetos de propaganda e recortes de críticas de jornal. Na verdade, Luiz Heitor não fazia ideia sobre qual seria o limite entre seus direitos e deveres perante a editora. Segundo ele, não teria nenhum acordo ou contrato para tal edição. A Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil, sob responsabilidade do Dr. Arquimedes de Melo Neto, não esclareceu nada sobre os direitos autorais, exemplares disponibilizados, número de cópias e distribuição. Parece-nos que o livro se deu notoriamente por esforços pessoais do autor e de sua ajudante. Outro fato interessante na mesma carta, diz respeito ao retorno em definitivo para o Brasil de nosso representante na Unesco. Ele comenta: “Acho que em 1951 regressarei definitivamente ao Brasil. Em todo caso – salvo em caso de emergência – não será antes do fim do ano. [...] Eu chegarei, provavelmente, em dezembro ou em janeiro de 1952”. Fato que não se concretizou.

*150 Anos de Música no Brasil*, obra de extrema relevância histórica, foi elaborada nos intervalos das muitas atividades do musicólogo a serviço da Unesco. Seus comentários, em carta, sempre se voltam para as dificuldades de tempo e também deixam transparecer as faltas de acervo bibliográfico e de contatos no Brasil para

<sup>13</sup> Idem, 19 de maio 1950.

<sup>14</sup> Idem, 19 outubro de 1950.

<sup>15</sup> Idem, 19 de dezembro de 1950.





se elucidar dúvidas diversas sobre datas, premiações, primeiras excussões, dentre outras coisas de urgência do historiador.

Minha prezada Dulce:

Ainda não acabei de amolar você por causa do Radamés Gnattali. Peço que verifique mais uma coisa: em que data (basta o ano) foram apresentadas as duas obras seguintes, de sua autoria: Três Movimentos para piano com acompanhamento de orquestra de cordas e timbales e Concerto para violino e orquestra.

Estou agora realmente pondo um ponto final nos “150 anos de música no Brasil”. [...] Tenho muito pouco tempo para trabalhar nesse livro aqui, é só aos domingos (alguns domingos) consigo furtar algumas horas para isso...<sup>16</sup>

Quando comenta que está pondo um ponto final, é devido ao fato da existência de uma dúvida sobre o nome final do livro. Também foi cogitado o uso do título “Século e meio de música no Brasil”. Alguns episódios de atuações artísticas dos compatriotas, ocorrentes na França e no entorno, com constância, eram narrados em suas correspondências. Nesta última citada, Luiz Heitor informa: “Hoje à noite realiza-se o concerto de obras de Villa-Lobos com a Orquestra da Sociedade de Concertos do Conservatório, o que promete ser um acontecimento musical de monta. Ele e a Ermelinda [esposa do compositor] estão aqui desde o começo da semana.”

Estas narrativas históricas se tornam importantes como documentação fidedigna devido à notoriedade do narrador e relata acontecimentos que poderão servir de subsídios a novas investigações. Vejamos em outra correspondência solicitações a ajudante e algumas dessas lembranças históricas, um pouco esquecidas no viés do tempo, tais como a do crítico Krieger:

No fim do manuscrito [*150 anos de música no Brasil*] encontrei, no entanto, dois pequenos pontos de interrogação, para os quais venho pedir socorro a você. Trata-se: 1) da EUNICE CATUNDA (quero saber o local e data com dia, mês e ano, do seu nascimento) 2) EDINO KRIEGER (as mesmas informações, e mais uma pequena lista de suas composições mais importantes, concluídas antes de 31 de dezembro de 1949). Como você sabe, esses dois pertencem ao grupo Música Viva do Koellreutter (além do mais, o Krieger era, quando estive em agosto, no Rio, crítico musical da “Tribuna da Imprensa”).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Idem, 3 de março de 1951.

<sup>17</sup> Idem, 5 de março de 1951.



Um dos objetivos da Unesco foi a preservação da cultura mundial. Na preocupação de divulgar a música brasileira aos olhos da Europa, Luiz Heitor à frente dos trabalhos de registro dos acervos mundiais da música, reuniu em bobina de gravação um significativo material de música popular do Brasil para integrar a “Coleção Universal da Música Popular Gravada” da Unesco<sup>18</sup>. Lamas assessorou-o cumprindo uma série de recomendações e detalhamentos das gravações que considerava essenciais. Obteve para isso a colaboração do então diretor dos serviços de radiodifusão do governo e médico Fernando Tude de Sousa, que lhe ofertou as bobinas de gravação. Luiz Heitor tinha grande preocupação com o estado de conservação dos discos produzidos em acetato, material de pouca resistência e durabilidade, usados no registro musical de suas pesquisas de campo pelo país. Tudo que se fez nessa época era feito com ideal pessoal sem recursos e na dependência da boa vontade dos amigos. A estratégia se plasmava numa notória relação de amizades influentes para a superação dos obstáculos que surgiam. Na mesma correspondência Luiz Heitor lista todo o repertório de seu interesse a ser registrado, indicando os estados e os gêneros musicais<sup>19</sup>, solicita as gravações e levanta a possibilidade de Renato Almeida, na qualidade de Chefe do Serviço de Informações do Itamaraty e aproveitando sua ida para a Conferência de Música Folclórica em Londres, de servir de transportador das bobinas gravadas

Em suas idas e vindas ao Brasil, sempre buscou nesses curtos espaços dar continuidades a suas pesquisas, realizar palestras e participar de eventos musicais. Numa dessas vindas, em novembro de 1952, na casa de parentes em Curitiba, relata em carta a Lamas:

Consegui, aqui no sul, esclarecer os dois pontos. Encontrei, em Porto Alegre, uma coleção de revistas, que consultei. Aliás o prefácio de Mário de Andrade para as canções populares de Luciano Gallet não se encontra nessa revista [Eco] [...]. Mas o Ênio de Freitas e Castro chamou a minha atenção para o fato de que esse Prefácio, como é natural, aliás, encontra-se nos dois cadernos da 1ª série dessas canções. [...] Estive, rapidamente, em Pelotas e Porto Alegre, para fazer uma palestra sobre Henrique Oswald, que também realizei aqui em Curitiba.<sup>20</sup>

As relações profissionais que Luiz Heitor formou através da Unesco, foram muito valiosas não só para ele como também para um número considerável de brasileiros que passaram pela França e outros países da Europa e Estados Unidos. Esses músicos sempre encontravam alento e um ombro amigo, detentor de bom status social e profissional. Alguns exemplos como Villa-Lobos, Francisco Mignone e Cleofe Person de

<sup>18</sup> Idem, 28 de abril de 1952.

<sup>19</sup> Idem, 23 de maio de 1952.

<sup>20</sup> Idem, 20 de novembro de 1952.



Matos, dentre outros diversos, estão constantemente relacionados em suas correspondências. Lamas presta substancial funcionalidade para que o musicólogo mantenha um vínculo mais próximo com o Brasil.<sup>21</sup>

Diga ao Manoel que recebi, com imensa satisfação os “Cruzeiros” que ele me mandou. [...] Se de vez em quando ele quiser meter num envelope aberto, alguns recortes de jornais, com notícias políticas, musicais ou outras, que achar interessante, e me mandar esse material seria ótimo. Estou aqui muito isolado do Brasil, e raramente a par do que acontece por aí.[...] Cleofe, Rafael Baptista, Oscar e Alda Borgerth estão agora por aqui, sem falar muitos outros músicos do nosso país (gente que gosta de viajar e que dá a impressão que a carreira rende, pois sair do Brasil com o dólar a 80 cruzeiros não é sopa...) Sem fazer muita força para lembrar: Yara Bernette, Madalena Tagliaferro, a Antonieta, já citada, [...] eu estou muito peste, hoje, minha querida Dulce, acho melhor parar por aqui.<sup>22</sup>

Nos anos seguintes da década de 1950 as discussões estão voltadas para os trabalhos finais e publicação do seu livro *150 Anos de Música no Brasil*, a outras publicações pertinentes às atividades de Lamas à frente do Centro de Pesquisas Folclóricas e alguns fatos familiares. Lamas se incumbiu da organização das publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas, compostas de conteúdos relacionados ao acervo coletado nas viagens de Luiz Heitor pelo Brasil. Em resposta a uma das muitas consultas feitas por Lamas, referente à quarta publicação do *Catálogo dos discos de Minas Gerais*, de 1956, Luiz teceu elogiosos comentários sobre textos redigidos:

[...] para responder à sua de 27 de maio [...] Li-os com imenso prazer; o assunto está muito bem apresentado, com erudição e discutido com uma elevação (sem pedantismo) que seria impossível achar nos velhos escrivinhados de coisas de folclore em nosso país. Só a formação universitária dos jovens folcloristas é que permite esse tom, essa linha. Cumprimento-a, particularmente, pelas passagens sobre o “Lundu dos negros”, em que há observações de primeira ordem. Um Mário de Andrade não desdenharia de subscrevê-las.<sup>23</sup>

Na mesma missiva sugere modificações e tece algumas críticas sobre o texto que Lamas publicaria a respeito do catálogo. O musicólogo levantou dúvidas sobre as origens da música folclórica, defendida por Lamas, por considerar fora de contexto

<sup>21</sup> Idem, 4 de setembro de 1956.

<sup>22</sup> Idem, 16 de fevereiro de 1955.

<sup>23</sup> Idem, 22 de agosto de 1955.



a contribuição dos negros nas canções de beber. Talvez a discípula estivesse ainda influenciada pela tendência miscigenatória de herança dos intelectuais nacionalistas e na época promovida ideologicamente pelo governo:

Música Tradicional de Serenata e Salões” – À pág. 2 você aventa a hipótese de que as canções de beber tenham se originado em hábitos dos escravos. Será que você está atacada de africanite, esse distúrbio de visão que faz com que o investigador encontre por todos os cantos influencia negra, mesmo quando se trata de coisas, meridianamente, índias ou portuguesas? Pode ser que existam, mas eu não me lembro de ter ouvido falar de canções de beber negras.<sup>24</sup>

Num trecho em carta de setembro de 1956, constata-se o quanto tempo de pesquisa, redação e revisões foram dedicados, com grande contribuição da fiel discípula, para a consolidação de uma das mais representativas obras históricas de discussão sobre a música brasileira. O nosso musicólogo se debruçou em labor durante mais de 10 anos, nos tempos vagos de seu desempenho na Unesco, com algumas vindas à terra natal e com incansável obstinação nas investigações nesse meio tempo de descansos em férias, vista a familiares e convites para eventos musicais.

Muito obrigado pela sua boa carta de 27 de agosto, que encontrei sobre minha mesa, em Paris, regressando de Salsburgo (de onde lhe enviei um cartão lembrança do centenário de Mozart). Com a sua carta encontrei, também, um exemplar do livro [*150 Anos de Música no Brasil*], que o José Olympio teve a gentileza de enviar por avião à custa de 400 cruzeiros de selo... Deu-me grande prazer percorrer esse velho livro, tão laboriosamente arquitetado e composto (foi começado em 1944)... E agradeo a você o trabalho maravilhoso que teve com ele, introduzindo as minhas correções sem conta, que foram todas – pude verificar com satisfação – escrupulosamente observadas.<sup>25</sup>

Essa relação próxima e afetuosa entre os dois grandes amigos, Lamas e Luiz Heitor, no mínimo, causou certo sentimento de desconforto por parte de alguns da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Enquanto ele se projetava na vida profissional com uma produção significativa, tanto na administração do órgão internacional como na continuidade dos trabalhos de pesquisa; outros promoviam uma verdadeira desconsideração por esse trabalho, com procedimentos de pouca clareza e nenhum

<sup>24</sup> Idem, 22 de agosto de 1955.

<sup>25</sup> Idem, 4 de setembro de 1956.



senso de compreensão da magnitude dos projetos continuados no Brasil. Em 1958, em correspondência, estão relatados fatos que depõem a veracidade das afirmações expostas. O musicólogo, com grande agastamento diz:

É inútil meter na cabeça de Joanídias, Bernardos ou de Domingos Raymundos que o Centro de Pesquisas Folclóricas serve o prestígio da Escola, e que hoje em dia, com o desenvolvimento da pesquisa, no Brasil, é um dever da Escola, mantê-lo e ampliá-lo, o objetivo devendo ser, mesmo, de futuro, a criação de um Instituto de Etnografia e Folclore na Universidade, com a cooperação da Faculdade de Filosofia. Tudo isso é muito complicado, para a cabeça deles. O que eles pensam é que o Centro serve a mim, e a V., duas razões excelentes para demoli-lo com um sorriso nos lábios... A nossa política tem de ser, pois, de convencer a Diretora que o Centro serve o seu prestígio; de que a sua administração será engrandecida pelo apoio que der ao desenvolvimento desses estudos.<sup>26</sup>

A década de 1950 representa a colheita dos frutos doces resultantes dos trabalhos incessantes sob os auspícios da Unesco e de suas funções de pesquisador. Na década de 1960, suas relações profissionais com o mundo musical, principalmente no eixo Europa e Estados Unidos, fazem dele personagem de grande importância, requisitado com frequência. Seus contatos com diversas entidades internacionais promovem relacionamentos cordiais com trocas de produção intelectual. O Instituto de Pesquisa Folclórica da Venezuela, dirigido por Luiz Felipe Ramón y Rivera e sua esposa Isabel Aretz, é exemplo dessa busca de intercâmbio.<sup>27</sup> Os contatos eram de caráter pessoal e se constituíam numa rede social.

As solicitações por parte de Luiz Heitor nunca cessaram e sempre foram correspondidas. Ele, de certa forma, era um administrador à distância do Centro de Pesquisas Folclóricas. Seus contatos com diversas entidades promovem relacionamentos cordiais com trocas de produções intelectuais. Contatos eram de caráter pessoal, onde o humano superava muito as relações institucionais. Isso era a marca registrada de sua personalidade que não separava os afetos do profissional. Tanto os amigos de maior projeção quanto os menos expressivos tinham igual valor. As correspondências provam essa afirmativa. Numa carta de 17 de março de 1961, contém informações dos diversos níveis de contatos, como dos seus amigos do passado: Egydio Castro e Silva, seu antigo assistente do Centro; e a Mrs. Mary Rowell, que o acompanhou na célebre excursão ao Rio Grande do Sul; e com outros mais representativos como: prof. Léon Bourdon do Institut des Etudes Portugaises et Brésiliennes da Faculté des Lettres da Université de Paris; e o fa-

<sup>26</sup> Idem, 4 de setembro de 1958.

<sup>27</sup> Idem, 07 de outubro de 1961.



moso etnomusicólogo Charles Seeger, com o qual dividiu uma comunicação, sob o título “Survivance et développement des diverses traditions européennes dans le continent américain” no congresso de musicologia de Nova York realizado em setembro de 1961.<sup>28</sup>

Nas entrelinhas das idealidades um pouco sonhadoras, alguns posicionamentos surgem sobre possíveis investimentos em pesquisas através de órgãos brasileiros. Em outro relato a Lamas<sup>29</sup> comenta da chegada do então ministro Mozart Gurjão Valente, para a delegação do Brasil Junto à Unesco e expõe:

Gostei de saber que V. estava planejando essa pesquisa em consulta com o Serviço do Patrimônio. Sempre me pareceu que esse órgão podia patrocinar as pesquisas de musicologia histórica. [...] quanto à etnomusicologia, a campanha nacional de folclore, de um lado, o Serviço de Proteção aos Índios (pela sua Divisão de Pesquisas Etnográficas), e de outro, parecem-me as instituições mais indicadas. Tive sobre esse assunto, uma troca de correspondência com o Rodrigo Melo Franco de Andrade,<sup>30</sup> o ano passado. Mas de qualquer maneira, a aliança com o SPHAN não pode senão trazer benefícios.

Recebimento de visitas brasileiras é regular na Unesco. A já mencionada Cleofe Peron de Matos, Dircéia Amorin, Ademar Nóbrega, são acusados em carta de fevereiro de 1961<sup>31</sup>. Tais laços eram mantidos por estas visitas cordiais. As trocas de produção compunham as relações cordiais e eram comuns entre as instituições de pesquisa. Luiz Heitor atento a isso, também procurava difundir a produção do Centro e angariar a de outros para este. O Instituto de Pesquisa Folclórica da Venezuela dirigido por Luiz Felipe Ramón y Rivera e sua esposa Isabel Aretz, foi um dos lembrados a Lamas para que o seu Centro se incumbisse do envio das últimas edições àquele<sup>32</sup>, para promoção de intercâmbio.

Detalhes que passariam despercebidos se tratado por telefone, na época, um luxo de poucos, se encontram registrados em cartas que misturam amizade e trabalho. Informações solicitadas por Lamas sobre uma carta de Alberto Nepomuceno endereçada ao então Governador do Ceará, Barão de Sturdard, o qual teria sondado ao compositor a respeito de certas tradições musicais do Estado e que, segundo o musicólogo, teria sido por aquela época, encomendado o hino do Ceará; traz luz a investigações futuras do assunto. Mais intrigante é como ele chegou a estas informações. Elas se

<sup>28</sup> Idem, 17 de março de 1961.

<sup>29</sup> Idem, 22 de março de 1960.

<sup>30</sup> Advogado, jornalista e escritor; formou-se em direito pela Universidade do Rio de Janeiro. Redator-chefe (1924) e diretor (1926) da *Revista do Brasil*. Chefe de gabinete de Francisco Campos, ministro da Educação e Saúde Pública. Chefiou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), desde a fundação do órgão, em 1937, até 1968. Informações contidas no site do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, disponível em [http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/biografias/ev\\_bio\\_rodrigomelofrancodeandrade.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/biografias/ev_bio_rodrigomelofrancodeandrade.htm).

<sup>31</sup> Carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à Dulce Lamas (BAN/EM-UFRJ), 1de fevereiro de 1961.

<sup>32</sup> Idem, 7 de outubro de 1961.



encontravam em carta, “publicada pelos jornais da época – num livro de recortes, que se encontrava [...] num cofre que havia na Biblioteca Nacional de Música. Era um livro em que o antigo Porteiro do antigo instituto colocava recortes de jornais referindo-se à casa e aos seus Diretores”.<sup>33</sup> Um fato que chama a atenção é um relato da tecnologia utilizada na década pelos etnomusicólogos nas pesquisas de campo, inclusive a sugestão de aquisição para a Escola Nacional de Música de um gravador portátil, a pilhas, da marca Nagra, considerado última palavra em tecnologia na década de 1960. Outro aspecto curioso é a ausência de dois artigos mencionados em carta, sob os temas “Educação Musical no Rio de Janeiro” e “De Anchieta aos Seminários Livres de Música da Pro-Arte”, enviados, na semana que antecede a de 6 de agosto de 1965,<sup>34</sup> ao *Jornal do Brasil* para publicação, mas estes não constam da relação das suas publicações discriminadas na edição comemorativa dos seus 80 anos de vida (Lamas, 1985, p. 141). Talvez não tenham sido publicados, pois não encontramos indícios de suas existências nos periódicos do referido jornal na Biblioteca Nacional.

Luiz Heitor continuou suas atividades na Unesco até o ano de 1965. Após sua aposentadoria na Unesco, de 1966 a 1967, reassume a docência na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.<sup>35</sup> Desde 1966, a necessidade dos serviços de Lamas se intensifica, pois, com a iminente aposentadoria de Luiz Heitor na Escola Nacional de Música, passou ela a ter a responsabilidade, através de procuração, de fazer anualmente o imposto de renda, o envio mensal dos proventos desta, além de se incumbir de todo o processo de acompanhamento funcional do mestre. Numa época em que os recursos tecnológicos eram pequenos para esse fim, presume-se que tal ajuda tornou-se um pouco desgastante. Com isso, o número de correspondência aumentou significativamente entre ela e o casal Azevedo.

Em 1968, Luiz Heitor finaliza suas atividades de professor no Institut des Hautes Etudes de l’Amérique Latine em Sorbonne. Torna-se membro de instituições de destaque no cenário mundial: em 1964, da International Association of Music Libraries; em 1965, da Société Française de Musicologie; e em 1966, da Academia Nacional de Música. Também em funções político-administrativas como membro do Comitê Executivo do International Music Council (1966-1973) e da Comissão Executiva do International Folk Music Council. Na condição de professor visitante, leciona nos Estados Unidos da América, nos anos de 1967-1968 na Tulane University, Nova Orleans; e em 1969, na Indiana University, Bloomington.

<sup>33</sup> Idem, 9 de junho de 1964.

<sup>34</sup> Idem, 6 de agosto de 1965.

<sup>35</sup> Anexo à carta de 14 de janeiro de 1965 (BAN/EM-UFRJ), está um modelo de requerimento constando o decreto número 9.538, de 1 de agosto de 1946, em que Luiz Heitor se pautou para seu afastamento. Por este decreto, ele poderia contar o tempo de trabalho na Organização Educacional, Científica e Cultural das Nações Unidas (Unesco) para efeito de sua aposentadoria no Brasil. Parece claro que a Luiz Heitor só restava o interesse na aposentadoria, pois já não havia nenhuma perspectiva de regresso definitivo à pátria. Sua permanência no país foi curta, apenas para os créditos restantes do tempo de serviço.





Os laços com personalidades representativas do Brasil, foi sempre uma constante. Segundo Luiz Heitor, Eurico Nogueira França, quando esteve em Paris, escreveu suas impressões da cidade ao jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, onde atuava como crítico musical. Dentre as matérias constaria uma impressão da última aula do musicólogo no curso oferecido pelo Instituto de Altos Estudos da América Latina, sob o título “Luiz Heitor em Paris”.<sup>36</sup> Outros grandes músicos como Eleazar de Carvalho<sup>37</sup> compartilham deste convívio. As notícias de sua terra natal chegavam por estes que lhe visitavam: como a posse da direção da Escola Nacional de Música da Regina Fiúza, o falecimento de Brasílio Itiberê – primo de Egidio Castro e Silva.

Em suas atividades na Tulane University pelo Inter-American Institute for Musical Research, informa a Lamas que o quarto Anuário correspondente ao ano de 1968, seria dedicado inteiramente ao Brasil, e que estaria sob a direção sua em conjunto com a de Gilbert Chase. E para tanto solicita à discípula que escrevesse um artigo com cerca de 4.500 palavras sobre o Centro de Pesquisas Folclóricas contendo a criação, publicações, atividades e missões futuras. Além disso, solicita que lhe envie o endereço do pesquisador José Ramos Tinhorão e o nome do livro resultante de um pequeno ensaio sobre a Música Popular Brasileira,<sup>38</sup> pois teria o mesmo interesse em divulgá-lo nesta publicação. Em 1969 Luiz Heitor é convidado a participar dos trabalhos de discussão curricular no Conservatório de Paris e a relação deste com a Universidade, incumbido da tarefa de elaborar um relatório com informações gerais sobre o ensino musical no Brasil. Quando sondado sobre uma possível criação de um curso de pós-graduação em Folclore na Escola Nacional de Música, Luiz Heitor emite a seguinte opinião:

Não estou a par da projetada reforma da Escola para poder responder a uma questão sobre o Mestrado e o Doutorado em Folclore. Penso que ambos serão em Música, podendo ser o Folclore a disciplina principal, determinando a escolha do assunto da tese. Mas não vejo muito bem “Doutores em Folclore” pererecando por esse Brasil afora...<sup>39</sup>

Por solicitação do Governo Brasileiro, o musicólogo atuou, de 15 de outubro a 20 de novembro de 1968, como membro da Delegação Brasileira na Conferência Geral da Unesco.<sup>40</sup> Participar de comissão para representar o Brasil perante a Unesco se tornou constante. Em maio de 1971<sup>41</sup> participa de um Seminário sobre Economia

<sup>36</sup> Carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à Dulce Lamas (BAN/EM-UFRJ), 24 de março de 1966.

<sup>37</sup> Idem, 4 de fevereiro de 1967.

<sup>38</sup> Este ensaio, provavelmente originou uma das obras de mais polêmicas sobre o assunto *Pequena História da Música Popular*, cuja 1ª edição se deu em 1974.

<sup>39</sup> Carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à Dulce Lamas (BAN/EM-UFRJ), 13 de maio de 1969.

<sup>40</sup> Idem, 11 de dezembro de 1968.

<sup>41</sup> Idem, 7 de agosto de 1971.



e Cultura no Brasil. Organizado pela Escola de Altos Estudos Econômicos e Sociais Sankt Gallen, em Zurich, onde estiveram presentes Roberto Campos e Rubens Vaz da Costa, além de outras personalidades da época. Em 1972, entre abril e agosto<sup>42</sup>, o musicólogo viaja o Brasil e participa de atividades profissionais realizando palestras no Conservatório Brasileiro de Música, no Pen Clube do Brasil (remunerada pelo Departamento de Cultura do Estado da Guanabara) e participa do Festival de Inverno de Ouro Preto. Em dezembro de 1972<sup>43</sup>, Luiz Heitor participa da Delegação do Brasil à Conferência Geral da Unesco, encarregada dos trabalhos da Terceira Comissão de Filosofia, Ciências Humanas e Cultura. Na parte da cultura o musicólogo se incumbiu do pronunciamento brasileiro, explanando sobre os comentários do Brasil quanto ao projeto de programa e de orçamento da organização para 1973 e 1974. Em 1974 é indicado membro individual do Conselho Internacional de Música, sem direito a voto<sup>44</sup>.

Em novembro de 1973<sup>45</sup> Luiz Heitor profere uma conferência sobre música brasileira no evento *Brazil Export 73*, no Manhattan Center, no coração da capital da Bélgica, Bruxelas, onde se abrigou também uma exposição histórica e artística organizada pelo Museu de Arte de São Paulo intitulada *Images du Brésil*. Atrilharam esse evento concertos, conferências e sessões de cinema. Estiveram presentes os músicos Eleazar de Carvalho, Turíbio Santos e o Grupo Tamba Trio com o espetáculo *Panorama du Brésil*.

Além dos artigos encaminhados ao *Jornal do Brasil* (não informados em Lamas, 1985), alguns outros trabalhos do musicólogo não constam no livro publicado para a comemoração dos seus 80 anos. Esse fato é constatado quando se cruzam dados narrados na correspondência com aquela edição. Supomos que existam vários trabalhos ainda não publicados, como o do Centro França-América Latina (CEFRAL), realizado em 10 de abril de 1975, sobre o tema<sup>46</sup> *Música dos índios da América Latina* e um relatório para um congresso do Conselho Internacional de Música, realizado em outubro de 1975,<sup>47</sup> o qual, segundo o autor, cobre um aspecto do estudo empreendido pelo órgão sobre A Música e o Público de Amanhã.

Em 1977, num jantar em casa de Raul do Valle (seu orientando na França e professor da UNICAMP), Luiz Heitor é convidado por Rogério Cerqueira Leite para coordenar um Grupo de trabalho composto dos professores para organizar o programa de graduação em Música da Unicamp.<sup>48</sup> Luiz Heitor selecionou programas de ensino e regulamentos de diversas instituições, entre as quais os do Conservatório de Paris, da Sorbonne, do Instituto de Musicologia de Strazburgo, da Universidade de Tulane e de Indiana e um panorama geral do ensino na Alemanha e da Escola de Música da UFRJ.

<sup>42</sup> Idem, 3 de março de 1972 e de 7 de agosto de 1972.

<sup>43</sup> Idem, 9 de dezembro de 1972.

<sup>44</sup> Idem, 26 de janeiro de 1974.

<sup>45</sup> Idem, 15 de dezembro de 1973.

<sup>46</sup> Idem, 13 de março de 1975.

<sup>47</sup> Idem, 9 de março de 1976.

<sup>48</sup> Idem, 24 de junho de 1977.



Integravam os trabalhos do pequeno departamento de música daquela Universidade os professores José Antônio Almeida Prado, Raul do Valle, Benito Juarez, Damiano Cozella, Sergio Vasconcelos Corrêa, Fernando Lopes, Vilma Coelho Brandemburgo, Nathan Schwartzman, Helena Holnagel, Yulo Brandão, entre outros. A proposta inicial era a organização de dois programas de curso de graduação, um em composição e outro em regência e, mais tarde, a previsão de acréscimo a esses, do programa de musicologia. Campinas, nesse período, já contava com boa estrutura para espetáculos, possuía uma Orquestra Sinfônica Municipal composta de 90 jovens músicos e uma agenda cultural diversificada.<sup>49</sup>

Na década seguinte as atividades do musicólogo são contínuas. Em 1980, preside o Colóquio sobre a Influência Africana na Música Latino-americana, organizado pela Unesco; em 1982, torna-se Sócio Honorário da Sociedade Brasileira de Musicologia, sediada em São Paulo, em 1984 organiza e preside o Colóquio sobre o tema A influência do Mediterrâneo nas tradições populares e na música no Brasil, Nice, França; em 1985 torna-se Membro Catedrático da Academia Internacional de Música; no mesmo ano é contemplado com o Diploma “Honra ao Mérito” conferido pelo Conservatório Brasileiro de Música e recebe da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o título de “Professor Emérito” (Lamas, 1985, p. 14); em 1986, assume um dos cargos de vice-presidente do comitê francês responsável pelas comemoração do Centenário do compositor Villa-Lobos<sup>50</sup>, celebrado na Unesco; em 1987, preside, entre os dias 17 e 24 de julho, um Colóquio sobre Villa-Lobos no Festival de Arte Cristã de Dignes-les-bains, na Alta Provença, França<sup>51</sup>; em agosto do mesmo ano, a convite do Museu Villa-Lobos, preside o Concurso Internacional Villa-Lobos para violão.<sup>52</sup>

As informações da correspondência de Luiz Heitor com Lamas trazem esclarecimentos sobre fatos históricos ocorridos na sua vida, e o que mais os tornam interessantes é que quando narrados pelo próprio personagem cumprem um papel documental relevante na historiografia musical. Informações diversas como sua eleição para o cargo de Membro de Honra do Conselho Internacional de Música<sup>53</sup> (128), os contatos com personalidades da música mundial, órgãos e entidades de relevância principalmente da Europa e EUA na música e em áreas afins, cujos fatos tangem uma autobiografia. As dimensões dos trabalhos, algumas vezes, estão expostas na correspondência. Dulce Lamas, chamada por Luiz Heitor de sua “public relations”, fez jus ao título. Partiu da discípula a iniciativa de homenagem aos 80

<sup>49</sup> Idem, 13 de julho de 1977.

<sup>50</sup> Idem, 23 de outubro de 1986.

<sup>51</sup> Carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à Dulce Lamas (BAN/EM-UFRJ), 29 de julho de 1987. Consta documento direcionado à professora Diva Abalada, na época diretora da Escola de Música da UFRJ.

<sup>52</sup> Idem, 29 de julho de 1987.

<sup>53</sup> Idem, 23 de março de 1980. Marlos Nobre e Barry Brook (Nova York) foram os articuladores para a criação do cargo de Membro de Honra desse conselho. O musicólogo, a convite do presidente do órgão John Roberts (Toronto), se candidatou, sendo eleito por unanimidade em Assembleia Geral.



anos de existência do mestre, coordenando uma publicação comemorativa de um livro que resumia boa parte de suas atividades profissionais.

Luiz Heitor exerceu grande influência em relacionamentos com profissionais de alto nível na música brasileira e mundial. As cartas enviadas a Dulce Lamas nos revelam detalhes dos mais variados segmentos e abordagem musicológica. A proximidade com vários compositores e pesquisadores, políticos e personalidades representativas, como Mário de Andrade, Luciano Gallet, Villa-Lobos, Almeida Prado, Renato Almeida, Charles Seeger, Gilbert Chase, Jacques Carpentier, entre muitos outros; todos são peças de um “quebra-cabeça” histórico para a discussão da música do passado e do presente, em valiosos conteúdos encontrados nessa correspondência. A extensa rede social constituída gradativamente por Luiz Heitor durante o período de residência na França constata um grau significativo de sociabilidade.



## BIBLIOGRAFIA

Aragão, Pedro Moura. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932- 1947)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2005.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. “Musicologia na Universidade”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1945.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *Música e Músicos do Brasil: História – Crítica – Comentários*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800 – 1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

Duprat, Régis. “Luís Heitor Corrêa de Azevedo: o cinquentenário de um livro”. *Revista Música*, USP/ECA/CMU, São Paulo, v. 9, n.1/2, p. 11-20, 1998/99.

Lamas, Dulce Martins. *Publicação comemorativa dos 80 anos de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia; Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

Mariz, Vasco. *Três Musicólogos Brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correia de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.

JAIRO JOSÉ BOTELHO CAVALCANTI é professor do Curso Técnico de Música da Universidade Estadual de Maringá e professor colaborador na área de etnomusicologia do Departamento de Música da mesma universidade. Possui Doutorado em Música, área de Musicologia e Mestrado em Artes (2002) pela Escola Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2011); Bacharelado em Música, habilitação violão, pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989). Atua como consultor ad hoc do Sigproj-PROEX (2011); orientador PIBIC-JR da Universidade Estadual de Maringá, Fundação Araucária (desde 2011); líder do Grupo de Pesquisa GEPHEIM - Grupo de Estudos e Pesquisa em História, Educação e Interpretação da Música (2009–atual), cadastrado no CNPq e certificado pela UEM; membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Os Problemas da Interpretação (2012–atual), cadastrado no CNPq e certificado pela UEM. Parecerista da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música.





# Organização do Museu Instrumental Delgado de Carvalho da Escola de Música da UFRJ a partir da representação documentária de instrumentos musicais

*Dolores Castorino Brandão\**  
*Maria José Veloso da Costa Santos\*\**  
*Vânia Lisboa da Silveira Guedes\*\*\**

## **Resumo**

Abordagem do acervo do Museu Instrumental Delgado de Carvalho da Escola de Música da UFRJ por meio da representação temática e descritiva dos instrumentos musicais para fins de recuperação da informação. A insuficiência de normas internacionais de representação para esse fim e a escassez de estudos sobre o tema no Brasil, ensejaram a realização desse trabalho. Inicialmente foram estudadas as normas e padrões existentes nas áreas de Biblioteconomia, Museologia e na Organologia que possam ser utilizadas para a organização do acervo. Obteve-se como resultado uma proposta para a representação de instrumentos musicais na base Minerva da UFRJ, utilizando-se os padrões biblioteconômicos AACR2 e MARC 21. Foi desenvolvido também, um protótipo de vocabulário controlado no campo em estudo com vistas a contribuir para a organização temática do acervo. A pesquisa evidenciou a necessidade de estudos complementares em linguagem documentária especializada na área de música, visando à construção de um thesaurus no domínio de instrumentos musicais.

## **Palavras-chave**

Representação descritiva – instrumentos musicais – classificação de instrumentos musicais – linguagem documentária.

## **Abstract**

This study approaches the collection of Instrumental Museum Delgado de Carvalho of the School of Music School at UFRJ (Federal University of Rio de Janeiro) through thematic and descriptive representation of musical instruments for purposes of information retrieval. The insufficiency of international regulation of representation for this aim, and the shortage of studies on the subject in Brazil have motivated the present study. The analysis of existing regulations and patterns in the areas of Librarianship, Museology and Organology has resulted in a proposal for representation of musical instruments at UFRJ Minerva database, which adopts the librarianship patterns AACR2 and MARC 21. This study also developed an archetype of managed vocabulary on the field in order to contribute with thematic organization of the collection. The research also claims for the need of additional studies on specialized documentary language in the music area, aiming at generating a thesaurus in the domain of musical instruments.

## **Keywords**

Descriptive representation – musical instruments – musical instrument classification - documentary language.

---

\* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: docastorinobrandao@gmail.com

\*\* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: msantos1402@gmail.com

\*\*\* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: vanialisboa@facc.ufrj.br





Nos últimos anos, a organização e representação da informação e do conhecimento no âmbito da Biblioteconomia e da Ciência da Informação tornaram-se um campo de estudo cada vez mais discutido, impulsionando o desenvolvimento de modelos teóricos e instrumentais que auxiliem nos procedimentos de organização, gerenciamento e recuperação de documentos, bem como têm levado bibliotecários e demais profissionais da documentação a analisar e reavaliar normas e padrões vigentes.

Desse contexto, o entendimento da demanda das necessidades de informação de uma comunidade usuária torna-se um aspecto essencial a ser considerado no processo de descrição física e de conteúdo de um documento em um sistema de recuperação da informação, visando a otimizar sua precisão.

Embora os estudos na área de representação descritiva da informação, tenham se intensificado com a adoção de novos modelos conceituais, a representação de objetos tridimensionais, especificamente de instrumentos musicais, continua incipiente, não cobrindo os detalhes específicos de cada material. Assim, o tratamento técnico de um instrumento musical é complexo, conseqüentemente, sua representação deve ser mais detalhada e exige um número maior de informações específicas para que seja representado e recuperado de forma precisa.

A presente pesquisa teve início no ano de 2008, a partir de um trabalho conjunto de bibliotecários e professores especialistas da Escola de Música da UFRJ visando a organização do acervo de instrumentos musicais do Museu Instrumental Delgado de Carvalho.

Foram analisados, além dos padrões adotados pela Biblioteconomia, três trabalhos especializados, na área de descrição de instrumentos musicais, no âmbito da Organologia e da Museologia, respectivamente, Trindade (2011), do Museu da Música de Lisboa; Myers (1989), da Universidade de Edimburgo; e Costa (2006), do Sistema Estadual de Museus do Paraná.

Apresenta como objetivo central contribuir para o estabelecimento de um modelo de organização de acervos de instrumentos musicais, de acordo com normas e padrões internacionais de organização da informação.

No que diz respeito à organização do conhecimento desses instrumentos, também, devido à sua complexidade, a literatura analisada considera que os instrumentos musicais podem ser classificados segundo diferentes finalidades e de acordo com os critérios de categorização proposto por um determinado estudioso.

Esta problemática contribuiu para o surgimento de diversas classificações desde a Antiguidade, como, por exemplo, o sistema *Bayin* na China ou o antigo sistema indiano que influenciou a elaboração da sistemática proposta por Victor-Charles Mahillon no século XIX. Apesar da diversidade de classificações, o sistema mais completo e de abrangência internacional para instrumentos musicais, foi criado em 1914 por Hornbostel-Sachs.



Para melhor entendimento da classificação de Hornbostel-Sachs foi realizada uma tradução resumida, pelo Professor Eduardo Monteiro da Escola de Música da UFRJ, a partir do original em alemão. Esta tradução resumida foi confrontada, por Monteiro com a tradução realizada para a língua inglesa de autoria de Anthony Baines e Klaus Wachsmann, publicada em 1961, no volume 14 do *Galpin Society Journal*.

## **ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO: O USO DE PADRÕES**

Atualmente o foco principal das pesquisas no âmbito da Ciência da Informação trata a organização da informação como dois processos distintos embora intrinsecamente ligados, a representação descritiva e a representação temática de documentos que têm a finalidade de organizar, gerenciar e recuperar a informação. Insere-se nesse campo a organização de instrumentos musicais. Segundo Fujita, o conceito compreende:

[...] as atividades e operações do tratamento da informação, envolvendo para isso, o conhecimento teórico e metodológico disponível quanto ao tratamento descritivo do suporte material da informação e ao tratamento temático de conteúdo da informação. (Fujita et al., 2009, p. 21)

Neste aspecto, a organização da informação é um processo sistematizado e, para tal, necessita utilizar padrões e normas para possibilitar a recuperação efetiva da informação em todos os níveis. Santos (2007, p.2), referindo-se aos padrões para representação descritiva, defende que a utilização dos mesmos “definem, homogeneizam os dados e servem como sustentáculo para a recuperação da informação, de modo a atender aos usuários de forma eficiente e assim contribuir para a produção do conhecimento”. Mey (1995) destaca, ainda, que antes de qualquer coisa a representação documentária deve ser ligada às necessidades informacionais do usuário, independente da norma utilizada. Motivo pelo qual,

[...] o profissional da documentação deve estabelecer três características fundamentais para a realização do seu trabalho: o conhecimento do instrumento utilizado, a correta interpretação dos códigos e das normas adotadas, e a adequação dos padrões catalográficos normativos à compreensão de seu usuário. (Mey, 1995, p. 7)



Com o advento do computador, a *Library of Congress* (LC) dos Estados Unidos elaborou um formato de entrada de registros bibliográficos denominado “*Machine Readable Cataloging*”, em língua portuguesa Catalogação Legível por Máquina (MARC), atualmente editado como MARC 21. O formato MARC 21 está de acordo com a norma da *International Standardization Organization* (ISO) número 2709 que, junto com o protocolo de comunicação Z39.50, permite pesquisas e recuperação da informação em redes de computadores (Rosseto, 1997). Essas normas em uso conjunto com o Código de Catalogação Anglo Americano, segunda edição (AACR2), são utilizadas para a catalogação não apenas de livros, mas de todos os tipos de documentos, tais como: manuscritos, mapas, partituras musicais, objetos tridimensionais e outros.

## REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA NA BIBLIOTECONOMIA E NA MUSEOLOGIA

A catalogação constitui um dos principais processos de tratamento técnico, sendo também conhecida como representação descritiva ou descrição bibliográfica. O termo representação consiste em perceber, descrever e interpretar uma informação (reapresentar). No procedimento, as informações contidas no documento, autor, título, local, edição, data, entre outros, são extraídas dos suportes de informação, tratadas, organizadas e representadas em um catálogo, ou base de dados, canais de comunicação entre o acervo e o usuário. A definição de catalogação pode ser entendida como:

[...] um conjunto convencional de informações determinadas, a partir do exame de um documento onde são extraídas as informações descritas de acordo com regras fixas para se identificar e descrever este documento. A catalogação é conhecida também como Representação Descritiva, pois vai fornecer uma descrição única e precisa deste documento, servindo também para estabelecer as entradas de autor e prover informação bibliográfica adequada para identificar uma obra. (Santos e Ribeiro, 2003, p. 45)

Paul Otlet em seu *Tratado de Documentação* (1934) ampliou o conceito tradicional de documentos. Na visão dele, “documentos não são somente livros e manuscritos, mas também arquivos, mapas, esquemas, ideogramas, diagramas, desenhos e reproduções dos mesmos, fotografias de objetos reais, entre outros” (Otlet, 1903 apud Woledge, 1983, p. 270-271).



Desta forma, percebe-se que além de bibliotecas, os arquivos e museus custodiam acervos informacionais em seus variados suportes e são considerados unidades de informação. Têm a função de serem disseminadores de informação e, portanto, são responsáveis também pelo seu tratamento (Otlet, 1903 apud Yassuda, 2009, p. 44).

O instrumento musical, no que diz respeito às suas características físicas, é considerado um artefato tridimensional. Segundo Ribeiro (2006, capítulo 10, p. 5) “artefatos tridimensionais são objetos fabricados ou modificados por uma ou mais pessoas, à mão ou industrialmente”. Nessa perspectiva, os instrumentos musicais oferecem grandes desafios para os profissionais da informação que cada vez mais se vêem envolvidos com esse tipo de documento, o qual diferencia profundamente de outros tipos de registros documentais. O instrumento é considerado um documento, objeto de estudo da Organologia, e pode fazer parte do acervo de um museu, de um arquivo, de uma biblioteca ou, ainda, de uma unidade de informação. Para tal, necessita de tratamento especializado para a observação dos elementos necessários à identificação e descrição das informações a ele relacionadas para atender de forma eficaz aos usuários.

Os instrumentos musicais na Biblioteconomia podem ser descritos pelas normas do capítulo 10 do AACR2 que diz respeito aos objetos tridimensionais de um modo geral (medalhas, esculturas, quadros, etc) sem particularizar qualquer objeto.

Sendo assim, observa-se que é de suma importância a interação de diversos profissionais de diferentes áreas do conhecimento, como Biblioteconomia, Museologia, Etnomusicologia e Organologia, no processo de representação dos instrumentos musicais. Eles necessitam dialogar na construção de um trabalho comum.

## **SISTEMAS DE CLASSIFICAÇÃO NA BIBLIOTECONOMIA E NA MUSICOLOGIA**

Sistemas de classificação do conhecimento existem desde os tempos primitivos e estão presentes em todas as áreas. Filósofos, cientistas e lexicógrafos utilizaram a classificação para compreender e analisar o conhecimento humano. Piedade (1977) divide as classificações de acordo com a sua finalidade, podendo ser: classificações filosóficas, criadas pelos filósofos para definição e hierarquização do conhecimento, e a classificação bibliográfica, destinada à representação temática sistematizada de documentos, visando à precisão na recuperação da informação. Dentre os sistemas de classificação bibliográfica os mais utilizados no Brasil são: Classificação Decimal Dewey (CDD) e Classificação Decimal Universal (CDU).

Na Musicologia a classificação de instrumentos musicais integra a Organologia, que se propõe a estudar o instrumento musical em seu aspecto histórico, sua natureza física e sua classificação. Kartomi (2001, p. 11) enfatiza a influência da cultura



na classificação de instrumentos musicais quando afirma que “as preferências hierárquicas de uma determinada cultura, exerce um forte domínio na forma de classificação de instrumentos musicais principalmente nas culturas orientais”. Henrique (2004) alerta para o risco de uma proposta de sistema de classificação universal, onde o instrumento possa ser classificado em mais de um grupo. Pensando nessa possibilidade o autor comenta:

Para ser universal, um sistema de classificação deve basear-se num princípio único, lógico e coerente. Se numa classificação pretendermos incluir todos os instrumentos de todas as épocas e de todo o mundo, atuais ou antigos, eruditos ou populares, ocidentais e orientais, teremos que os basear num critério uniforme. Um tal critério deve assentar em algo que seja essencial, indispensável a qualquer instrumento musical. (Henrique, 2004, p. 13-14).

Os primeiros sistemas de classificação para instrumentos musicais foram elaborados na China e na Índia. Por volta do século VIII a.C. os chineses elaboraram o sistema *Bayin* que organizava os instrumentos musicais em oito categorias correspondendo aos oito ventos. Pinto (2001) explica as categorias do sistema *Bayin*:

Essas categorias eram também definidas pelo material de construção (a seda de cordas, o couro dos tambores, o metal dos sinos, a madeira das matracas e dos bastões raspados e a pedra dos litofones) e pelo material que fechava a coluna de ar em vibração (bambu das flautas, o barro das flautas e a cabaça da caixa de ressonância do órgão de boca). Esta classificação fechada, no entanto, foi concebida contemplando somente os instrumentos da cultura chinesa. (Pinto, 2001, p. 267)

O sistema indiano foi apresentado nos tratados técnicos da literatura sânscrita. Elaborado no início da era Cristã, o *Bharatiya-natya-shastra*, ou o *Ensino da arte dramática*, é uma obra que aborda o teatro, as artes correlatas e, em especial, a poesia e a música. Nesse sistema, a classificação dos instrumentos é apresentada em quatro classes distintas, determinadas pela maneira de vibração do componente do instrumento, a saber: 1. *tata* (de tan, esticar) *vadhya*, correspondendo a corda; 2. *avanaddha* (atado ou coberto) *vadhya* – correspondendo a tambores de couro; 3. *sushira* (escavado ou furado) *vadhya* – correspondendo as flautas sopradas pelo músico; 4. *ghana vadhya* (de ban, percutir um material sólido, em especial metal) (Pinto, 2001, p. 266-267).



Estes critérios adotados no sistema serviram como inspiração para a elaboração de classificações de instrumentos no Ocidente, dentre elas a idealizada por Victor-Charles Mahillon (1841-1924), no final do século XIX, considerada a primeira adequada para uso em todo o mundo. Mahillon foi curador *do Musée des Instruments de Musique do Conservatoire Royal de Bruxelles*, na Bélgica e desenvolveu o sistema de classificação para a coleção do referido Museu. O sistema de classificação de Mahillon foi modificado e ampliado, em 1914, por uma dupla de musicólogos, o austríaco Erich Moritz Von Hornbostel (1877-1935), diretor do Arquivo Fonográfico de Berlim, e o alemão Curt Sachs (1881-1959), diretor do Museu de Instrumentos Musicais da mesma cidade.

### **CLASSIFICAÇÃO DE VICTOR-CHARLES MAHILLON**

O sistema de Mahillon é considerado o pioneiro no Ocidente por sistematizar os instrumentos musicais de acordo com a forma como o som é produzido. Segundo Kartomi (2001) o etnomusicólogo Nazir Alli Jairazbhoy observou que Mahillon provavelmente estava familiarizado com o sistema, apresentado a ele por um rico rajá e eminente estudioso de musicologia Sourindro Mohun Tagore (1840-1914), que dedicou parte de sua vida para propagar a música indiana. Ainda segundo Pinto (2001, p. 266):

Assim como os sistemas de classificação bibliográfica o esquema de classificação de Mahillon foi construído utilizando um diagrama em forma de árvore para exemplificar as ramificações dos instrumentos musicais dentro de sua respectiva categoria. Mahillon avaliou os instrumentos de acordo com o tipo de vibração do material, responsável pela produção do som. (Pinto, 2001, p. 266)

Essa concepção de classificação gerou as seguintes famílias para os instrumentos musicais: autôfones, membranofones, aerofones e cordofones.

O modelo foi durante muito tempo o mais utilizado, mas apresentava algumas limitações por restringir-se aos instrumentos ocidentais usados na música erudita. Sachs (1949 apud Henrique, 2004) elogiou a classificação de Mahillon, apontando o ponto fraco da sistematização que foi concebida para a coleção de um museu em particular. Recentemente, Pinto (2001, p. 266) assegura que “os dados sobre instrumentos de teclado foram utilizados de maneira incoerente”.



## **CLASSIFICAÇÃO DE HORNBOSTEL –SACHS**

A proposta desse sistema foi fornecer uma classificação universal para instrumentos provenientes de outras culturas, desta forma, Hornbostel e Sachs desenvolveram o sistema em quatro classes principais: idiofones, membranofones, cordofones, aerofones. Com o advento dos instrumentos eletrônicos, Hans-Heinz Dräger (Dräger, 1948 apud Kartomi, 2001, p. 286) propôs a inclusão de uma quinta categoria, os eletrofones. Pesquisa desenvolvida por Maria Helena Trindade (2011) junto ao Museu da Música em Lisboa propõe, além dos eletrofones, a inclusão de mais duas categorias: (a) automatofones em que o som é produzido ou impulsionado por engenhos mecânicos e (b) hidrofones onde o som é produzido por um sistema hidráulico.

Hornbostel e Sachs, além de mudarem o nome da classe autofones para idiofones, alteraram a forma da subdivisão de suas classes e introduziram um código decimal baseado na CDD. O uso do sistema decimal anunciava o importante papel de símbolos não verbais nos anos posteriores que possibilitaram que a classificação fosse amplamente utilizada em museus em todo o mundo.

Kartomi (2001) destaca que “o segredo do sucesso na adoção generalizada do esquema de Hornbostel e Sachs é que se trata realmente de um sistema internacional”. A utilização dos números no sistema para indicar as classes dos instrumentos constituiu-se um meio eficaz para localizar e identificar os mesmos, fato que permite ao usuário identificar o mesmo instrumento em diferentes culturas e idiomas.

No final do século XIX, a CDU utilizou a classificação de Hornbostel e Sachs para desenvolver a classe referente a instrumentos musicais na classe 780.6, denominada de instrumentos e acessórios musicais. Uma nota no início dessa classe chama a atenção para esse fato que ocorreu em 1914 por Erich Von Hornboestel e Curt Sachs, aceito hoje internacionalmente (CDU, 2007).

## **REPRESENTAÇÃO TEMÁTICA: LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA NO DOMÍNIO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS**

As linguagens documentárias têm a função de

organizar o campo conceitual da representação documentária, servir de instrumento para distribuição útil dos livros ou documentos e controlar as dispersões léxicas, sintáticas e simbólicas no processo de análise documentária. (Dodebey, 2002, p. 57)

122 Lancaster (1993) chama as linguagens documentárias de vocabulário controlado. Segundo o autor, os vocabulários controlados podem ser identificados em três tipos:





classificações bibliográficas, listas de cabeçalhos de assuntos e tesouros. O tesouro, que constitui também objeto de estudo desse trabalho é segundo a UNESCO “um vocabulário controlado e dinâmico de termos relacionados semântica e genericamente, que cobre de forma extensiva um campo específico do conhecimento” (UNESCO 1973 apud Dodebey, 2002, p. 67).

Tendo em vista a escassez de estudos na área de vocabulário controlado em instrumentos musicais, foi desenvolvido um protótipo de tesouro em instrumentos musicais, especificamente em cordofones dedilhados e friccionados com arco. Este protótipo servirá de modelo para elaboração futura de um tesouro de instrumentos musicais.

Os cordofones incluem todos os instrumentos normalmente chamados de instrumentos de cordas onde o som é obtido a partir de uma corda tensa, ou seja, esticada e a vibrar. São utilizados três métodos para que a corda possa vibrar: as cordas podem ser dedilhadas, friccionadas com um arco ou percutidas.

Henrique (2004, p. 18) em seu estudo afirma que “os cordofones classificam-se de acordo com a posição das cordas em relação ao corpo do instrumento, mas para estudo se torna cômodo constituir dois grupos distintos: cordofones de teclados (cordofones dedilhados) e cordofones friccionados”. Os cordofones estão incluídos na categoria 3 do sistema de Hornbostel-Sachs e apresentam duas subdivisões principais, a saber: Cordofones simples ou cítaras - instrumentos que são, em essência, compostos de uma corda ou cordas esticadas em um suporte e Cordofones compostos - instrumentos que têm uma caixa de ressonância como parte integral do instrumento.

## MATERIAL E MÉTODO

A presente pesquisa é de abordagem bibliográfica, exploratória e aplicada, e os resultados apresentados são de natureza qualitativa. É de natureza bibliográfica e exploratória porque a investigação visa a compreender as características principais do instrumento musical, apoiando-se de forma prática na assessoria de professores especialistas da Escola de Música da UFRJ para cada classe de instrumentos e, concomitantemente, fundamentou-se na literatura sobre os assuntos que a embasaram. Assim, o trabalho foi desenvolvido com os seguintes procedimentos metodológicos, distribuídos nas seguintes etapas:

### **Etapa 1** – Inventário e diagnóstico do acervo.

Foi realizada uma pesquisa exploratória sobre as iniciativas de organização realizadas no acervo do Museu Instrumental Delgado de Carvalho, desde 1890 até 2013, utilizando-se fontes primárias existentes no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno



como: livros de registros, inventários, relatórios, livros de ata do antigo Instituto Nacional de Música e documentação histórica do arquivo pessoal do professor João Baptista Siqueira, diretor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na época do segundo inventário, e responsável pela transferência e acondicionamento do acervo no corredor principal da Escola.

**Etapas 2** – Elaboração da proposta de organização descritiva do acervo.

Foram utilizadas as normas já existentes para descrição de instrumentos musicais<sup>1</sup>, procurando-se confrontá-las com a norma e formato internacionais de representação descritiva da informação, consagrados e em uso, nas bibliotecas brasileiras, tais como: Código de Catalogação Anglo-Americano, segunda edição revista (AACR2) e formato MARC 21, para a informatização do acervo na base de dados Minerva da UFRJ.

**Etapas 3** – Elaboração da proposta de organização temática do acervo.

A organização temática do Museu foi baseada na classificação elaborada por Hornbostel e Sachs: *Systematik der Musikinstrumente*, 1914, e para melhor entendimento, na tradução resumida dessa classificação.

**Etapas 4** – Elaboração de um protótipo de vocabulário controlado de instrumentos musicais classificados como cordofones dedilhados e friccionados com arco.

Foram selecionadas duas publicações periódicas especializadas em música, assim como uma revista científica na área de Antropologia que publicou um artigo considerado relevante sobre o tema estudado. Esses periódicos foram classificados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) na Base Qualis<sup>2</sup> com estratos A1 e A2 (CAPES, 2006), a saber:

- *Per Musi*: Revista Acadêmica de Música – editada pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, v.23, 2011 – Qualis A1
- *Revista Brasileira de Música* – editada pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ, v. 23, n.1-2, 2011; v. 24, n.1-2, 2011 – Qualis A2
- *Revista de Antropologia* – publicada pelo Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, v. 44, n.1, 2011 – Qualis A2.

<sup>1</sup> Trindade, Maria Helena. Normas de inventário: instrumentos musicais, 2011 – desenvolvida para o acervo de instrumentos musicais do Museu da Música de Lisboa; Myers, Arnold. *Cataloguing standards for instrument collections*, 1989 – desenvolvida para a Universidade de Edimburgo (Escócia); e, Costa, Evanice Páscoa. *Princípios básicos de museologia*, 2006 – apresenta uma seção que define os campos da catalogação a serem adotados pelo Sistema Estadual de Museus do Paraná.

<sup>2</sup> Qualis é o conjunto de procedimentos utilizados pela Capes para estratificação da qualidade da produção intelectual dos programas de pós-graduação. Os títulos são classificados por categorias indicativas de qualidade - A, B ou C, e ainda, quanto à circulação local, nacional ou internacional.



Para a extração dos termos foram escolhidos, nessas três revistas, sete artigos que apresentavam informações relevantes para a pesquisa terminológica na área de cordofones friccionados e cordofones friccionados com arco.

Devido à especificidade e complexidade da área, utilizou-se também para a extração de termos e determinação das classes a Sistemática de Classificação Hornbostel-Sachs. Para a determinação das subclasses optou-se pela orientação de Henrique (2004), que apresenta as seguintes subclasses: cordofones dedilhados, cordofones friccionados e cordofones friccionados com arco.

### ARTIGOS SELECIONADOS

Andrés, Artur; Borém, Fausto. “O grupo UAKTI: três décadas de música instrumental e de novos instrumentos musicais acústicos”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 170-184. Disponível em [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/23/num23\\_cap\\_17.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/23/num23_cap_17.pdf).

Lima, Edilson Vicente de. “O enigma do lundu”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, out. 2010. Disponível em <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm/edicoes/rbm23-2/rbm23-2-08.pdf>.

Merhy, Silvio Augusto. “As transcrições das canções populares em Viagem pelo Brasil de Spix e Martius”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, out. 2010. Disponível em <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm/edicoes/rbm23-2/rbm23-2-07.pdf>.

Pires, Sérgio. “O Te Deum (em lá menor) de Lobo e Mesquita (1746?-1805): edição crítica e notas para uma performance historicamente informada”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, abr. 2010. Disponível em <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm/edicoes/rbm23-1/rbm23-1-02.pdf>.

Páscoa, Márcio. “A ópera como reflexão sobre a construção do espaço e da identidade na Amazônia do século XIX”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, jan./jun. 2011. Disponível em <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm/edicoes/rbm24-1/rbm24-1-04.pdf>.

Pinto, Tiago de Oliveira. “Som e música: questões de uma antropologia sonora”. *Revista de Antropologia*, 2001. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>.

Verzoni, Marcelo. “Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n.1, jan./jun. 2011. Disponível em <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm/edicoes/rbm24-1/rbm24-1-07.pdf>.



## O MUSEU DE LEOPOLDO MIGUEZ: MUSEU INSTRUMENTAL DELGADO DE CARVALHO

A Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), antigo Conservatório de Nacional de Música, foi fundada em 1848, por um grupo de músicos liderados por Francisco Manoel da Silva (1795-1865). A instituição é conhecida por ser detentora de um dos mais ricos acervos de música do Brasil incluindo-se também, um precioso acervo de instrumentos musicais que começou a ser formado ainda no período do Império no antigo Conservatório de Música.

O Decreto nº 143, de 1890, que extinguiu o Conservatório e criava, nesse mesmo ato oficial, o Instituto Nacional de Música, revela a existência de uma biblioteca e de instrumentos musicais, que provavelmente seriam utilizados na administração das aulas, mas não constituía ainda um acervo organizado, como já era o da Biblioteca Alberto Nepomuceno. O artigo 14 do Decreto determina: “A biblioteca, o arquivo, os instrumentos, os móveis e todos os utensílios pertencentes ao extinto Conservatório passarão a ser propriedade do Instituto Nacional de Música” (Brasil, Decreto, 1890).

A mais antiga referência da coleção de instrumentos musicais, denominada como museu, foi registrada em uma publicação oficial intitulada “Notícia histórica dos serviços, instituições e estabelecimentos pertencentes a esta repartição”, do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, ao qual, à época, o Instituto encontrava-se vinculado (Brasil, 1898, p. 16). Em 18 de janeiro de 1890, o compositor e maestro Leopoldo Miguez (1850-1902) é nomeado diretor do recém-criado Instituto. Observa-se em sua administração o seu caráter determinado e visionário. No mesmo mês que Miguez assume a direção do Instituto, ele passa a ter maior controle sobre o seu acervo, e passa a registrar, de próprio punho, as doações de livros, partituras e instrumentos musicais, bem como o nome de seus doadores, dentre os quais ele próprio.<sup>3</sup>

Miguez tinha como meta um projeto ambicioso para o Instituto, o qual incluía um museu de instrumentos musicais. Entre os anos de 1895 a 1896 ele parte para a Europa em viagem comissionada para estudar o funcionamento de conservatórios na Itália, Áustria, Alemanha, Bélgica e França. Durante a viagem, conhece o *Musée des Instruments de Musique do Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, que tinha como curador o musicólogo Victor-Charles Mahillon, autor da sistemática de classificação de instrumentos musicais que seria mais tarde adotada na organização do Museu do Instituto.

O resultado desses estudos foi apresentado por Miguez em 1897, no relatório intitulado *Organização dos conservatórios de música na Europa*, dirigido ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Nele, o ex-diretor anuncia a criação de um

<sup>3</sup> Instituto Nacional de Música. Biblioteca Alberto Nepomuceno. Livro de inventário das obras. 1890-1895.



museu de instrumentos musicais que seria um modelo referencial a ser utilizado por músicos no Brasil. Cabe destacar que desde a sua criação o Museu era de responsabilidade direta do diretor. O Regulamento do Instituto Nacional de Música, publicado no Decreto N. 3632 de 31 de março de 1900, artigos 75 e 76 determina:

O museu destina-se principalmente ao estudo da história da música e da organologia musical; o gabinete de physica às experiências acústicas que forem julgadas necessárias pelo professor encarregado dessa especialidade. Não será permitido o ingresso nas salas do museu e no gabinete de physica sem autorização do diretor. Os alumnos só poderão freqüenta-las quando acompanhados dos professores para objeto de estudo. (Regulamento do INM, 1900, p. 17)

Leopoldo Miguez, ao criar um museu de instrumentos em 1896, formou uma coleção valiosa. Seu zelo na organização da coleção permitiu que os dados, antes desconhecidos, pudessem ser recuperados e auxiliaram, sobremaneira, na elaboração desta pesquisa.

## **FASES DE ORGANIZAÇÃO DO MUSEU**

Para a concretização do objetivo proposto no presente trabalho, foi realizado o inventário da coleção de instrumentos musicais do Museu Instrumental Delgado de Carvalho. As fases de organização do Museu coincidem com os inventários do acervo realizados e são enumeradas a seguir.

### **1. Livro de Inventário de 1890-1895 – Organização de Leopoldo Miguez**

Embora não se traduza como um inventário, como formalmente se conhece, Leopoldo Miguez registrou os instrumentos musicais, livros e outros objetos pertencentes ao Instituto Nacional de Música, preocupando com o registro do doador e da classificação dos instrumentos.

### **2. Catálogo de 1905 - Organização de Delgado de Carvalho: O Museu Instrumental do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro**

A primeira catalogação das obras do Museu foi realizada pelo músico Joaquim Torres Delgado de Carvalho (1872-1921). Nomeado para o cargo de bibliotecário do Instituto Nacional de Música, função que exerceu de 1902 a 1907, Delgado de Carvalho recebeu também de Leopoldo Miguez a responsabilidade de dirigir o mu-



seu. Maria Hugo Braga Pinto Coelho, ex-chefe da Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), narra que

[...] não havia verba destinada à remuneração de um bibliotecário, aceitou Leopoldo Miguez o oferecimento que Joaquim Torres Delgado de Carvalho lhe fez, de exercer aquelas funções gratuitamente. O fato é comunicado ao Ministro, em aviso nº 506, de 29 de abril de 1902. Em decreto de 16 de março de 1903 foi efetuada a nomeação respectiva, a título efetivo, com vencimentos. (Braga, 1973, p. 5)

Como músico, Delgado de Carvalho é autor da ópera *Moema*, que inaugurou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909. Como bibliotecário, orientado por Alberto Nepomuceno, diretor do Instituto Nacional de Música e sucessor de Miguez, adotou o catálogo em fichas na catalogação. Braga (1973) relata que Delgado de Carvalho realizou um cuidadoso trabalho reunindo autógrafos. Coube também a ele a responsabilidade de gerenciar e catalogar as obras do museu instrumental e do gabinete de acústica. Em 1906, Alberto Nepomuceno (1864-1920), ao assumir pela segunda vez a direção do Instituto, demonstra insatisfação em relação ao trabalho do bibliotecário, destacando as sucessivas licenças tiradas pelo mesmo naquele ano, o que vinha prejudicando o trabalho de catalogação dos livros e partituras (Pereira, 2007).

Assim, em 21 de março de 1907, Delgado de Carvalho é exonerado do cargo, sendo substituído por Manuel Porto Alegre Faulhaber. No entanto, ele publicou o trabalho “Museu Instrumental do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro” dois anos antes de sua exoneração. No catálogo, Carvalho não se preocupou em assinalar a procedência de cada instrumento limitando-se em registrar no final os nomes dos doadores: Alberto Nepomuceno, Alice Miguez, Arthur Napoleão, Delgado de Carvalho, Elpídio Pereira, Fertin de Vasconcellos, Henrique Oswald, J. Baptista da Motta, J. dos Santos Couceiro, Leopoldo Miguez, Rodolpho Bernadelli e Walborg Nepomuceno.

Entretanto, no Livro de Inventário de Leopoldo Miguez (1890-1895); as anotações manuscritas de Mary Hugo Pinto Braga (1973) no Catálogo de Delgado de Carvalho e os inventários realizados no Museu em 1973, 1974, 1990, 1994, 2008 possibilitam identificar os doadores de muitos instrumentos. A organização do catálogo de Delgado de Carvalho foi influenciada por Miguez<sup>4</sup> que, por sua vez, conhecia o trabalho desenvolvido no *Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles* por Victor Charles Mahillon.

Não obstante ter classificado o acervo pela sistemática de Mahillon, Delgado de Carvalho ordenou o catálogo de acordo com a numeração seqüencial de registro

<sup>4</sup> Leopoldo Miguez falecido em 1902, não conheceu o resultado final do trabalho idealizado por ele.



dos objetos no livro de inventário, identificando na descrição do instrumento a classificação adotada. No catálogo os instrumentos são divididos em quatro classes estabelecidas por Mahillon, que por sua vez são subdivididas em ordens e estas em gêneros e espécies, porém percebe-se a modificação de alguns pontos que “tinha a finalidade de tornar mais simples o sistema adotado” (Carvalho, 1905, p. 5).

### **3. Inventário manuscrito de 1973 – Organização de Mary Hugo Braga Pinto Coelho: Tentativa de reconstituição do Museu Instrumental da E.N.M**

A organização feita por Mary Pinto Coelho representa uma tentativa de reconstituição do Museu, ao relacionar os instrumentos existentes e corrigir enganos no Catálogo de Delgado de Carvalho. Paralelo à organização, a então chefe da Biblioteca Alberto Nepomuceno fez algumas anotações manuscritas (1973) no catálogo de 1905, o que possibilitou a identificação de alguns doadores, a constatação do estado de conservação de instrumentos e de baixas no acervo.

### **4. Inventário de 1974 - Organização de Luciano Rolla: Relação dos Instrumentos que compõem o Museu Delgado de Carvalho.**

Luciano Rolla (? - m. 2005) era o *luthier* oficial da Escola de Música e o seu atelier funcionava na Rua das Marrecas. Cabia a ele também a responsabilidade do museu. No inventário desenvolvido por Luciano Rolla foram relacionados 77 itens em 14 páginas datilografadas, sendo que o último item recebeu a numeração 76. Rolla esclarece no encaminhamento do relatório ao diretor que o acervo composto por 77 instrumentos, dentre os quais um fonógrafo construído por Thomas Alva Edison, teve um acréscimo de um cornetim “Bessom Paris” (obra com a numeração 23 no inventário). Sendo assim, a relação ao todo possui 77 obras sendo: 65 instrumentos musicais, 8 objetos (madeiras utilizadas na construção de instrumentos) e 3 fotografias.

A ordenação dos instrumentos na relação e nos armários constata que Rolla dividiu o Museu em seis armários vitrines, classificando-os por famílias, sendo que a harpa cromática, devido à sua dimensão, não seguiu esse critério. A ordenação dos armários por família de instrumentos está ilustrada no quadro 4, a seguir.

É importante registrar que o compositor e maestro João Baptista Siqueira (1906-1992) foi diretor da Escola de Música, de 1971 a 1975, e priorizou a organização da Biblioteca e do Museu. Segundo De Paola (1998), Baptista Siqueira transferiu o museu do *foyer* do Salão Henrique Oswald para o andar térreo do corredor principal da Escola de Música e nomeou o Museu Delgado de Carvalho, providenciando o acondicionamento do acervo em seis vitrines-armários alocadas no corredor principal da instituição<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Procurou a recuperação de instrumentos antigos e valiosos, que faziam parte do antigo Museu do Instituto Nacional de Música, colocando-os em vitrinas apropriadas em armários dispostos no corredor central de administração. Ao novo museu deu-se o nome Delgado de Carvalho, em homenagem ao primeiro bibliotecário da instituição (De Paola, 1998, p. 98).





### **5. Inventário de 1990 - Organização de Léo Soares: Relação dos Instrumentos que compõem o Museu Delgado de Carvalho**

O inventário de 1990, intitulado Relação dos Instrumentos que compõem o Museu Delgado de Carvalho, foi realizado no período de julho de 1990 a dezembro de 1991, por Leo Affonso de Moraes Soares, violonista e professor da Escola de Música da UFRJ, com a colaboração do técnico em assuntos educacionais Antônio da Silva Figueiredo.

Nesse trabalho, os objetos do Museu são relacionados conforme a ordenação dada por Luciano Rolla, em 1974, ou seja, de acordo com a distribuição nas vitrines. Contudo, nessa nova relação é acrescentado um sétimo armário composto, em sua maioria, de medalhas e placas. Constata-se também, a entrada de um único instrumento musical, um violino F. Breton Brevet, doado pela cientista e professora emérita da UFRJ Bertha Lutz. Contudo, esse instrumento não consta do inventário realizado posteriormente, em 1994.

### **6. Inventário de 1994 – Organização de Afifi Craveiro de Almeida: O Museu Instrumental Delgado de Carvalho: breve notícia**

O inventário realizado pela professora da Escola de Música da UFRJ Afifi Craveiro de Almeida foi publicado na *Revista Brasileira de Música* (1994) e apresenta um estudo histórico cuidadoso do Museu e de algumas etapas de sua organização. O texto introduz algumas imagens dos instrumentos e identifica pela primeira vez as obras extraviadas até 1994.

### **7. Inventário de 2008 – Organização de Dolores Castorino Brandão: Relação das obras do Museu Instrumental Delgado de Carvalho**

Em julho de 2008, na administração do professor André Cardoso, frente à Escola de Música, o acervo do Museu Instrumental Delgado de Carvalho foi retirado das vitrines que ocupavam o corredor e transportado para a biblioteca que ficou com a sua guarda. A medida tomada pelo diretor tinha como base o Regimento da Escola de Música de 1973, em vigor, que em seu artigo 278 determina que o museu é “anexo à biblioteca e ficará sob a fiscalização do bibliotecário, a quem incumbirá a guarda e conservação dos instrumentos musicais antigos e objetos relativos à música e será supervisionado por um professor titular indicado pela direção” (UFRJ, 1973, p. 103-104). Com o acervo do Museu sob a guarda da BAN foi necessário o seu tratamento técnico, a partir de sua identificação, trabalho esse desenvolvido com a assessoria de musicólogos da Escola.



Durante a transferência do acervo, foi realizado o inventário com o objetivo de relacionar o acervo das vitrines e ter o controle das peças transferidas. Nessa ocasião, foi formada uma equipe de profissionais da Escola de Música composta por bibliotecários e professores. Cabe ressaltar que a equipe de bibliotecários, tendo em vista as particularidades de seu acervo musical raro e precioso, adota como política buscar assessoria de professores e pesquisadores da Escola com vistas a fundamentar o tratamento técnico do mesmo, estabelecendo, com isso, uma colaboração permanente.

### **8. Inventário de 2013 – Organização de Dolores Castorino Brandão: Relação das obras do Museu Instrumental Delgado de Carvalho: 1890-2013.**

Para a realização deste inventário, foram realizadas pesquisas em fontes primárias, como livros de registro e inventários anteriores, relatórios da Instituição e documentação de arquivos pessoais, que revelaram e esclareceram parte da história de formação da coleção e da criação do Museu, permitindo também a identificação dos instrumentos extraviados, assim como a procedência e a identificação de muitos doadores.

Ao longo dos anos, os instrumentos e os objetos do acervo original foram se extraviando ou se deteriorando, o que foi verificado em cada inventário realizado. Do acervo original de 1890, foi constatada, pelo inventário de 2013, a permanência de apenas 35 instrumentos musicais e quatro objetos.<sup>6</sup>

## **O MUSEU ATUAL**

Em julho de 2008, na administração do professor André Cardoso, frente à Escola de Música, o acervo do Museu Instrumental Delgado de Carvalho foi retirado das vitrines que ocupavam o corredor e transportado para a biblioteca que ficou com a sua guarda. A medida tomada pelo diretor tinha como base o Regimento da Escola de Música de 1973, em vigor, que em seu artigo 278 determina que o museu é “anexo à biblioteca e ficará sob a fiscalização do bibliotecário, a quem incumbirá a guarda e conservação dos instrumentos musicais antigos e objetos relativos à música e será supervisionado por um professor titular indicado pela direção” (UFRJ, 1973, p. 103-104).

Foi realizado um inventário completo das obras e para este fim, foram realizadas pesquisas em fontes primárias, como livros de registro e inventários anteriores, relatórios da Instituição e documentação de arquivos pessoais, que revelaram e esclare-

<sup>6</sup> Brandão, Dolores Castorino. Representação Documentária de Instrumentos Musicais: Contribuição para a Organização do Museu Instrumental Delgado de Carvalho da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2013. A relação completa do inventário de 2013 consta no trabalho.



ceram parte da história de formação da coleção e da criação do Museu, permitindo também a identificação dos instrumentos extraviados, assim como a procedência e a identificação de muitos doadores.

Ao longo dos anos, os instrumentos e os objetos do acervo original foram se extraviando ou se deteriorando, o que foi verificado no inventário realizado. Do acervo original de 1890, foi constatada, pelo inventário de 2013, a permanência de apenas 35 instrumentos musicais e quatro objetos. O acervo atual é composto de 82 instrumentos musicais e 26 objetos (batutas, quadros, fotografias e outros).

Sob a custódia da BAN, o acervo recebeu um tratamento técnico de acordo com normas e padrões internacionais. As obras foram registradas e inseridas na base de dados Minerva da UFRJ<sup>7</sup>, que arrola o acervo das unidades de informação que compõem o Sistema de Bibliotecas e Informações da UFRJ, e o acervo foi identificado na base Minerva como Coleção Museu Instrumental Delgado de Carvalho (CMIDC).

### **PROPOSTA DE ORGANIZAÇÃO DESCRITIVA E TEMÁTICA DO MUSEU DELGADO DE CARVALHO**

A proposta apresentada a seguir é uma contribuição à organização da informação e do conhecimento, no âmbito de instrumentos musicais, e foi elaborada obedecendo a normas e padrões internacionais adotados tanto pela Biblioteconomia, como pela Museologia e Organologia. Como já dito anteriormente, foram estudados modelos de representação de acervos de instrumentos musicais na Europa, particularmente o trabalho desenvolvido pelo Museu da Música de Lisboa e da Universidade de Edimburgo, na área de Organologia. No Brasil não foi encontrado nenhum modelo de organização descritiva e temática de instrumentos musicais. A partir daí, foi utilizado o trabalho de Evanice Páscoa Costa sobre tratamento de documentação museológica, datado de 2006, que contribuiu com alguns elementos. Utilizaram-se, também, o AACR2 referente a Artefatos Tridimensionais e Realia e o formato MARC 21 relacionado a padrões internacionais utilizados pela base de dados Minerva da UFRJ. Como consequência desses estudos, chegou-se a proposta de representação descritiva e temática dos instrumentos musicais do Museu Instrumental Delgado de Carvalho que procurou atender a todos os elementos sugeridos pelos trabalhos analisados, cujo resultado é demonstrado no quadro 1 a seguir, que organiza as áreas de descrições sugeridas pelos trabalhos, mostra sua correspondência e/ou equivalência com os padrões biblioteconômicos, MARC 21 e AACR2, e instrui sobre o seu uso.



Quadro 1. Equivalência do estudo de descrição com o formato MARC 21

TRINDADE/ MYERS/COSTA	MARC 21/AACR2		PROPOSTA
Elemento de Descrição	Elemento de Descrição	Campo	
Não consta	Fonte da Catalogação	040	Registrar a unidade de informação responsável pela catalogação.
Número do inventário/ Número de aquisição/ Número de registro	Classificação	084	Registrar neste campo a classificação organológica de acordo com o sistema Hornbostel–Sachs.
Não consta	Número de chamada local	090	Registrar neste campo a sigla do museu, classificação organológica e o número de localização do instrumento no acervo.
Autoria/Criador	Indicação de responsabilidade	100	Registrar o nome pessoal do construtor do instrumento ou o nome do fabricante, acrescentando a data de nascimento e morte. Usar o termo <i>desconhecido</i> para autoria que não seja possível determinar ou atribuído no caso de autoria atribuída por críticos, estudiosos ou tradição oral.
Denominação/ Título/ Nome Original	Título principal Designação do material Responsabilidade	245	Este campo deverá conter o nome do instrumento, traduzido para o português conforme a lista adotada pela biblioteca, exceto os instrumentos étnicos que devem ser registrados na língua original. Registrar também, a designação do material e a responsabilidade.
Outras denominações	Título variante	246	Formas variantes do nome do instrumento, inclusive as formas nos diversos idiomas.
Local de origem/ Autoria/Criador/Data	Publicação/ Fabricação	260	Registrar o nome do construtor ou do fabricante seguido do local de fabricação e da data completa, dia, mês e ano. Caso não exista a informação exata da data, registrar uma data provável baseada em informações históricas, características técnicas e/ ou estilísticas, aproximando ano, década ou século.
Dimensões / Tamanho total	Descrição física	300	Registrar as dimensões do instrumento usando o máximo de precisão possível: Altura, Largura, Espessura, Comprimento, Outras Dimensões: Largura do teclado, Tampo harmônico, Largura do cepo, Ponte (largura, Espessura da ilharga curta, Espessura da ilharga distal)



Não consta	Informação de Série	440	Este campo deverá conter informação referente a Coleção.
Não consta	Nota geral	500	Registrar os dados de assessoria musicológica referente ao instrumento descrito.
Marcas e inscrições	Nota geral	500	Transcrever, entre aspas, inscrições, gravações, esculturas, imagens, elementos carimbos, rótulos ou demais marcas presentes no instrumento.
Estado de conservação	Nota geral	500	Registrar o estado de conservação do instrumento obedecendo ao seguinte critério: <b>Ótimo</b> – a peça encontra-se em excelente estado de conservação; <b>Bom</b> – a peça apresenta boa condição de conservação ainda que tenha passado por restauro; <b>Regular</b> – a peça está em processo inicial de deterioração; <b>Péssimo</b> - a peça está em adiantado processo de deterioração.
Falhas/Alterações	Nota geral	500	Registrar qualquer falha ou partes faltantes que prejudicam a aparência ou podem afetar o desempenho do instrumento. Registre neste campo, o tipo de reparo ou modificação realizada no instrumento.
Localização	Nota geral	500	Registrar neste campo a localização atual do instrumento. Se está em exposição ou na reserva técnica da Biblioteca.
Referências bibliográficas	Nota de citação	510	Registrar as informações bibliográficas onde são citadas ou referenciados o instrumento.
Descrição/ Representação/ Características/ Informação técnica	Nota de resumo	520	Registrar neste campo as características físicas, resumindo as peculiaridades próprias do instrumento que podem ser utilizadas para distingui-lo dos demais, como por exemplo, elementos decorativos e número de série e características técnicas do instrumento.
Origem/ Historicidade/ Incorporação	Nota biográfica ou histórica	561	Registrar dados de procedência, nome dos doadores e outras informações históricas sobre o instrumento.
Não consta	Nota de publicações sobre materiais descritos	581	Registrar os inventários realizados na coleção.



Não consta	Nota de Exposição	585	Registrar neste campo uma nota específica citando a exposições onde o instrumento descrito foi mostrado.
Não consta	Nota de Premiação	586	Registrar neste campo informações de prêmios associados ao instrumento descrito.
Categoria/ Cultura de origem	Assunto – Termo tópico	650	Atribuir o assunto baseado no vocabulário controlado adotado pela instituição.
Instituição / Proprietário	Instituição depositária	850	Registrar o nome da instituição depositária
Não consta	Localização e acesso eletrônico à fotografia do instrumento ou objeto.	856	Este campo deverá conter a informação necessária para localização eletrônica do instrumento musical.
Preenchido por: Data: Atualizado por: Data:	–	–	Dados gerados automaticamente pelo sistema. Constam no final da catalogação do instrumento.

Fonte: Brandão, Dolores Castorino, 2013.

No Quadro 1 verifica-se que o capítulo 10 do Código AACR2 e o formato MARC 21, padrões utilizados pela Biblioteconomia, são viáveis para a descrição de instrumentos musicais de acordo com as normas de inventário/catalogação estudados.

O resultado da aplicação dessa proposta é mostrado no Quadro 2, um exemplo de catalogação de flauta de madeira na base Minerva da UFRJ.

Quadro 2. Exemplo de representação na Base Minerva: Flauta de madeira

<b>FMT</b>	VM
<b>LDR</b>	00000nr 22 a 4500
<b>003</b>	UFRJ
<b>005</b>	20130418083055.0
<b>008</b>	120904q1840 fr nnn    d
<b>040</b>	a EM
<b>084</b>	a 421.1. Classificação segundo Sistema Hornbostel–Sachs: Aerofone: Flautas sem aeroduto.
<b>090</b>	a MIDC/EM/UFRJ 421.1 I4 Prat. 19
<b>100 1</b>	a Godfroy, Clair,  d 1774-1841.
<b>245 10</b>	a Flauta transversa  h [Instrumento musical] /  c Clair Godfroy.



<b>260</b>	a Paris :  b Clair Godfroy,  c c. 1840.
<b>300</b>	a 1 flauta ;  c Descrição: Comprimento total 65 cm.
<b>440 0</b>	a Coleção Museu Instrumental Delgado de Carvalho.
<b>500</b>	a Assessoria musicológica: Eduardo Monteiro/Escola de Música da UFRJ.
<b>500</b>	a Estado de conservação: Ótimo.
<b>500</b>	a Inscrição gravada no porta lábio: “Callado. 20 de março de 1880. Seu discípulo João Duarte”.
<b>520 1</b>	a Instrumento feito em madeira cocus. Mecanismo de prata. Chave de trinado de dó. Tubo cônico. Porta lábio de prata incrustado na madeira que envolve externamente o orifício da cabeça. Sistema Boehm com anéis.
<b>561</b>	a “Clair Godfroy é considerado um dos principais inovadores na construção da flauta no século XIX. Alguns de seus procedimentos construcionais permanecem em uso até a presente data, tais como: chaves com braços, chave dupla de sol # e incrustação de prata no bocal. Durante muitos anos a flauta pertencente ao acervo do museu, foi erroneamente considerada como tendo sido de propriedade de Joaquim Callado. Este mal entendido deve-se a inscrição gravada no porta lábio do instrumento. Na verdade a inscrição é uma homenagem de um aluno a seu mestre por ocasião da morte deste. Callado também preconizava o uso da flauta de cinco chaves, opondo-se ao uso do Sistema Boehm. Fonte: Eduardo Monteiro, 2013.
<b>581</b>	a Inventário de 2008: Relação das obras do Museu Instrumental Delgado de Carvalho/ Organização de Dolores Castorino Brandão.
<b>650 04</b>	a Flauta transversa  h [Instrumento musical] /
<b>650 04</b>	a Aerofones -  x Instrumento musical
<b>850</b>	a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música.
<b>856 42</b>	u <a href="http://objdig.ufrj.br/26/Instrumento%20Musical/780623.jpeg">http://objdig.ufrj.br/26/Instrumento Musical/780623.jpeg</a>  z imagem
<b>CAT</b>	a DBRANDAO26  b 20  c 20130418  l UFR01  h 0830
<b>SYS</b>	000780623

A partir da classificação do acervo do Museu Instrumental Delgado de Carvalho foi possível identificar o número de instrumentos musicais e sua classe correspondente.

No Brasil, atualmente, percebe-se a necessidade de estruturação de vocabulário controlado na área de instrumentos musicais que possibilite as diversas instituições indexarem seus acervos de forma consistente, bem como intercambiar informações entre si. Nesse domínio, o micro-vocabulário proposto servirá como experiência para elaboração de tesouro de instrumentos musicais. Vale destacar a evidência da necessidade de intensificação das pesquisas e experiências neste campo e da importância do diálogo entre profissionais da área de Biblioteconomia e da Organologia cujas contribuições foram essenciais para o desenvolvimento da classificação dos instrumentos musicais.





Apresenta-se a seguir os resultados das análises realizadas na elaboração do micro-vocabulário.

Para a construção do micro-vocabulário foram usados 24 termos, abaixo elencados. O relacionamento entre os termos no micro-vocabulário pode ser observado a seguir.

## **MICRO-VOCABULÁRIO EM ORDEM ALFABÉTICA**

### **ALAÚDE**

NE Instrumento de cordas dedilhadas, de importância capital para a música do Ocidente a partir do final da Idade Média até o séc. XVIII. Suas características são um corpo piriforme, com o fundo abaulado, construído a partir de ripas de madeira (“ilhargas”) curvadas e coladas umas às outras. (DICIONÁRIO GROVE, 1994, p. 15)

TG *Cordofones friccionados*

TE *Cordofones dedilhados*

TR Bandolim

TR Cítara

TR Harpa

TR Saltério

TR violão

### **BANDOLIM**

NE Instrumento de cordas dedilhadas, dotado de espelho, com o corpo arredondado. O corpo pode ser talhado a partir de um bloco de madeira ou (a partir do sec. XVII) construído como alaúde. A cravelheira costuma ser curva. (DICIONÁRIO GROVE, 1994, p. 71)

TG *Cordofones friccionados*

TE *Cordofones dedilhados*

TR Alaúde

TR Cítara

TR Harpa

TR Saltério

TR violão

### **BAIXO**

USE: Contrabaixo

### **BAIXO INSTRUMENTAL**

USE: Contrabaixo

### **CELLO**

USE: Violoncelo



### **CÍTARA**

NE O mais importante instrumento de corda da antiguidade greco-romana, maior e mais pesado que a lira, com o qual se parece. (DICIONÁRIO GROVE, 1994, p. 199)

TG *Cordofones friccionados*  
TE *Cordofones dedilhados*

TR Alaúde  
TR Bandolim  
TR Harpa  
TR Saltério  
TR Violão

### **CONTRABAIXO**

NE Entre os instrumentos de arco, o maior e de sonoridade mais grave. O contrabaixo moderno tem entre quatro ou cinco cordas e frequentemente soa uma 8 abaixo do violoncelo. (DICIONÁRIO GROVE, 1994, p. 217)

TG *Cordofones friccionados*  
TE *Cordofones friccionados com arco*

TR Violino  
TR Viola  
TR Violoncelo  
TR Baixo  
UP Baixo instrumental

### **CORDOFONES BELISCADOS**

USE: *Cordofones dedilhados*

### **CORDOFONES**

NE Temo genérico para instrumentos cujo som é produzido por meio de cordas retesadas entre extremidades fixas. Os cordofones formam uma das quatro classes principais de instrumentos (DICIONÁRIO GROVE, 1994, p. 223).

TE *Cordofones friccionados*  
TE Cordofones de teclado  
UP Instrumentos de cordas

### **CORDOFONES DEDILHADOS**

NE Pertence à classe dos Cordofones. O som obtém-se ao dedilhar nas cordas do instrumento. (HENRIQUE, 2004).

TG *Cordofones friccionados*  
TR *Cordofones friccionados com arco*

TR Alaúde  
TR Bandolim



TR Cítara  
TR Harpa  
TR Saltério  
TR Violão  
UP Cordofones beliscados  
UP Instrumentos de cordas dedilhadas

### **CORDOFONES FRICCIONADOS**

NE Pertence à classe dos Cordofones sendo subdivididas em instrumentos friccionados com arco e instrumentos dedilhados (HENRIQUE, 2004).

TG Cordofone  
TE *Cordofones friccionados com arco*  
TE *Cordofones dedilhados*

TR Cordofone de teclado  
UP Instrumentos de cordas friccionadas

### **CORDOFONES FRICCIONADOS COM ARCO**

NE Pertence à classe dos Cordofones. O som obtém-se ao friccionar o arco nas cordas do instrumento (HENRIQUE, 2004).

TG *Cordofones friccionados*  
TR *Cordofones dedilhados*

TE Contrabaixo  
TE Viola  
TE Violino  
TE Violoncelo

### **GUITARRA**

USE: Violão

### **HARPA**

NE Nome genérico para instrumentos de cordas dedilhadas, em que o plano das cordas é perpendicular à tabua de harmonia. (DICIONÁRIO GROVE, 1994, p. 409).

TG *Cordofones friccionados*  
TE *Cordofones dedilhados*

TR Alaúde  
TR Bandolim  
TR Cítara  
TR Saltério  
TR violão

### **INSTRUMENTOS DE CORDAS**

USE: Cordofones



### **INSTRUMENTOS DE CORDAS FRICIONADAS**

USE: *Cordofones friccionados*

### **INSTRUMENTOS DE CORDAS DEDILHADAS**

USE: *Cordofones dedilhados*

### **SALTÉRIO**

NE Instrumento da família da cítara, consistindo de uma caixa de ressonância de madeira, na qual estendem-se séries de cordas entre pinos metálicos ou cravelhas de madeira. (DICIONÁRIO GROVE, 1994, pág. 817)

TG *Cordofones friccionados*

TE *Cordofones dedilhados*

TR Alaúde  
TR Bandolim  
TR Cítara  
TR Harpa  
TR Saltério  
TR Violão

### **VIOLA**

NE Instrumento de arco, com trastes, em geral, apoiado verticalmente no colo ou, em tamanhos maiores, entre as pernas (dá o nome “viola de gamba”, literalmente “viola de perna”). (DICIONÁRIO GROVE, 1994, pág. 995)

TG *Cordofones friccionados*

TE *Cordofones friccionados com arco*

TE Contrabaixo  
TE Violino  
TE Violoncelo  
UP Viola de arco  
UP Violeta

### **VIOLA DE ARCO**

USE: Viola

### **VIOLETA**

USE: Viola

### **VIOLÃO**

NE Instrumento de corda da família do alaúde. O violão clássico moderno tem, à frente do braço, um espelho (“escala”) habitualmente com 19 trastes (que formam o mesmo número de “casas”), seis cordas, uma caixa de ressonância de madeira, com a forma de um 8, uma abertura circular (“boca”) e fundo plano. (DICIONÁRIO GROVE, 1994, pág. 996)

TG *Cordofones friccionados*

TE *Cordofones dedilhados*



TR Alaúde  
TR Bandolim  
TR Cítara  
TR Harpa  
TR Saltério  
UP Guitara

### **VIOLINO**

NE O membro soprano da família de instrumentos de arco, que inclui a viola e o violoncelo, um dos instrumentos mais versáteis e duradouros da história da música. Sua capacidade para o som sustentado é notável e dificilmente outro instrumento consegue igualar sua gama de expressão e intensidade. (DICIONÁRIO GROVE, 1994, p. 997)

TG *Cordofones friccionados*  
TE *Cordofones friccionados com arco*

TE Contrabaixo  
TE Viola  
TE Violoncelo

### **VIOLONCELO**

NE O Instrumento baixo da família do violino [...]. Teve origem no século XVI, como um membro da família chamada viole da braccio. (DICIONÁRIO GROVE, 1994, p. 1000)

TG *Cordofones friccionados*  
TE *Cordofones friccionados com arco*

TE Contrabaixo  
TE Viola  
TE Violino  
UP Cello

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Apesar das dificuldades encontradas, considera-se que o objetivo de propor um modelo de organização da informação para o acervo do Museu Instrumental Delgado de Carvalho de acordo com normas e padrões internacionais e em consonância com a descrição de instrumentos musicais propostas por Trindade (2011) e Myers (1989) foi atingido. A pesquisa revelou a complexidade inerente ao tratamento técnico de instrumentos musicais e, conseqüentemente, a necessidade de estudos interdisciplinares sobre o tema.

Constatou-se que o trabalho realizado por Leopoldo Miguez foi crucial para a elaboração do catálogo publicado em 1095, como também forneceu informações importantes para a realização desta pesquisa. Além disso, a classificação criada por Hornbostel e Sachs



foi de fundamental importância e pioneirismo, ainda a divisão desenvolvida pelos autores possibilita uma melhor ordenação e classificação dentro da Organologia.

Observa-se que Hornbostel e Sachs utilizaram números para representar as classes, eliminando assim as barreiras linguísticas, uma vez que esses símbolos não verbais são linguagens internacionais. Por outro lado, verifica-se que os autores adotaram padrão biblioteconômico, a Classificação Decimal de Dewey e a Classificação Decimal Universal, que, por sua vez, utilizou um padrão organológico ao adotar a classificação de Hornbostel e Sachs.

Observou-se também que a utilização de normas e padrões internacionais para a organização desse acervo garante uma representação adequada do documento, de modo a atender aos usuários de forma eficiente. Destaca-se que a partir de sua informatização na base Minerva é possível disseminar o acervo em nível internacional.

Durante o processo de identificação, catalogação, classificação e indexação dos instrumentos musicais percebeu-se a importância do diálogo interdisciplinar entre, por exemplo, bibliotecários e musicólogos na busca de uma representação qualificada. O tema abordado deve ser amplamente discutido entre os profissionais envolvidos que, sem sombra de dúvidas, complementarão com suas expertises questões importantes sobre a representação de instrumentos musicais.

Em suma, os resultados obtidos na área da linguagem documentária no domínio de instrumentos musicais evidenciam a importância de novas pesquisas e experiências neste campo, bem como a necessidade de uso de vocabulário controlado que possibilite a indexação e organização sistemática de acervos institucionais e o intercâmbio de informações relevantes.

Finalmente, espera-se que o modelo possa contribuir com a organização de acervos em outras unidades de informação, com características semelhantes, e que seja objeto de estudo de pesquisas futuras.

Aos professores queridos, meus agradecimentos sinceros: Alysio de Mattos, André Cardoso, Cristiano Alves, Antonio Augusto, David Alves, Eduardo Monteiro, Mônica Lucas, Patrícia Aguillar, Paulo Sá, Pedro Sá, Rogério Budasz e Samuel Araújo.



## REFERÊNCIAS

- Almeida, Afifi Craveiro. “Museu Instrumental Delgado de Carvalho: breve história”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 21, p. 87-94, 1994.
- Augusto, Antonio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no império e na república (1846-1914)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.
- Braga, Mary Hugo Pinto. *A Biblioteca Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1973. Documento datilografado.
- Braga, Mary Hugo Pinto. *Tentativa de reconstituição do Museu da E.N.M.* Rio de Janeiro, 1973.
- Braga, Mary Hugo Pinto. *Relação das obras do Museu Instrumental Delgado de Carvalho*. Rio de Janeiro, 2008. Documento datilografado.
- Braga, Mary Hugo Pinto. *Relação das obras do Museu Instrumental Delgado de Carvalho: 1890-2013*. Rio de Janeiro, 2013. Documento datilografado.
- Brandão, Dolores Castorino. *Representação documentária de instrumentos musicais: contribuição para a organização do Museu Instrumental Delgado de Carvalho da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Políticas de Informação e Organização do Conhecimento). Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em <http://objdig.ufrj.br/26/monograf/796553.pdf>. Acesso em 14 jun. 2013.
- Brasil. Decreto nº 143, de 12 de janeiro de 1890. *Decretos do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil*. - Rio de Janeiro, 1890. Fasc. 1. Extingue o Conservatório de Música e cria o Instituto Nacional de Música.
- Brasil. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. *Notícia histórica dos serviços, instituições e estabelecimentos pertencentes a esta instituição: elaborada por ordem do respectivo ministro Dr. Amaro Cavalcanti*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898.
- Carvalho, Delgado de. *O Museu Instrumental do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.
- Cavalcanti, C. R. *Indexação e tesouro: metodologia e técnica*. Brasília, ABDF, 1978.
- Classificação Decimal Universal (CDU)*: edição média em língua portuguesa. 2. ed. Brasília: IBICT, 2007.
- Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR)*. 2. ed. rev. São Paulo: FEBAB, 2004.
- CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. *Qualis Periódicos*, 2006. Disponível em <http://www.capes.gov.br/avaliacao/qualis>. Acesso em 30 nov. 2012.



Costa, Evanise Páscoa (org.). *Princípios Básicos da Museologia*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006, 100p. Disponível em [http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/downloads/p\\_museologia.pdf](http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/downloads/p_museologia.pdf). Acesso em 23 jan. 2013.

De Paola, Andrey Quintella; Gonzales, Helenita Bueno. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: história & arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.  
*Dicionário Grove de Música*. Edição concisa; editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

Dodebey, Vera Lúcia Doyle. *Tesouro: linguagem de representação da memória documental*. Niteroi: Intertexto; Rio de Janeiro: Interciência, 2002.

Fujita, Mariângela Spotti Lopes; Rubi, Milena Polsinelli; Boccato, Vera Regina Casari. “As diferentes perspectivas teóricas e metodológicas sobre indexação e catalogação de assuntos”. In: Fujita, Mariângela Spotti (org.). *A indexação de livros: a percepção de catalogadores e usuários de bibliotecas universitárias*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

Henrique, Luís L. *Instrumentos musicais*. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Hornbostel, Erich M. Von; Sachs, Curt. “Systematik der musikinstrumente: ein versuch”. *Galpin Society Journal*, v. 4, n. 4, p. 552-590, 1914. Disponível em <http://www.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/H-S-1914-German.pdf>. Acesso em 29 nov. 2012.

Instituto Nacional de Música. *Livro de inventário das obras*, 1890-1895.

Instituto Nacional de Música. *Regulamento*. Rio de Janeiro, 1900.

Kartomi, Margaret. “The classification of musical instruments: changing trends in research from the late nineteenth century, with special reference to the 1990s”. *Ethnomusicology*, Illinois, v. 45, n. 2, p. 283-314 (Spring – Summer, 2001). Disponível em <http://www.jstor.org/stable/852676>. Acesso em 17 dez. 2012.

Lancaster, F. W. *Indexação e resumos: teoria e prática*. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 1993.

Mahillon, Victor Charles. *Éléments d’acoustique musicale & instrumentale*. Bruxelles: C. Mahillon, 1874. Disponível em <http://archive.org/stream/elementsdacousti00mahigoog#page/n6/mode/2up>. Acesso em 17 jan. 2013.

Mey, Eliane Serrão Alves. *Introdução à catalogação*. Brasília: Briquet de Lemos, 1995.

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





Myers, Arnold. “Cataloguing standards for instrument collections”. *CIMCIM Newsletter*, London, n. 14, p. 14-28, 1989. Disponível em <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/itn/itnXIVc.html#Standardisation>. Acesso em 15 jan. 2013.

“Música: um museu em tom maior”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 14 fev. 1974, p. 2.

Ortega, Cristina Dotta. “Surgimento e consolidação da documentação: subsídios para compreensão da história da Ciência da Informação no Brasil”. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 14, n. especial, p. 59-79, 2009. Disponível em <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/899>. Acesso em 13 fev. 2013.

Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

Piedade, M. A. R. *Introdução à teoria da classificação*. Rio de Janeiro: Interciência, 1977.

Pinto, Tiago de Oliveira. “Som e música. Questões de uma antropologia sonora”. *Revista de Antropologia*, 2001, v. 44, n. 1. Disponível em [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034). Acesso em 22 jan.. 2013.

Ribeiro, Antônia Motta de Castro Memória. *Catálogo de recursos bibliográficos AACR2R em MARC21*. 3ª ed. rev. e ampl. Brasília: Ed. do autor, 2006.

Rolla, Luciano. *Relação dos instrumentos que compõem o Museu Delgado de Carvalho*, 1974.

Rosseto, Márcia. “Uso do Protocolo Z39. 50 para recuperação de informação em redes eletrônicas”. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 26, n. 2, p. 1-4, 1997. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-19651997000200004>. Acesso em 22 mar. 2013.

Santos, Gildenir Carolino; Ribeiro, Célia Maria. *Acrônimos, siglas e termos técnicos: arquivística, biblioteconomia, documentação, informática*. Campinas: Átomo, 2003.

Santos, Maria José Veloso da Costa. “A representação da informação em arquivos: viabilidade de uso dos padrões utilizados na biblioteconomia”. *Acervo: revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 20 n. 1-2, p. 57-66, jan./dez. 2007. Disponível em <http://revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/138>. Acesso em 17 dez. 2012.

Soares, Léo. *Relação dos instrumentos que compõem o Museu Delgado de Carvalho*, 1990.

Trindade, Maria Helena. *Normas de Inventário: Instrumentos Musicais*. Instituto dos Museus e da Conservação, 2011.

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Regimento da Escola de Música. Boletim da Escola de Música. *Suplemento*. Rio de Janeiro, n. 5, 1 fev. 1973.



Woledge, G. “Bibliography and documentation: words and ideas”. *Journal of documentation*, v. 39, n. 4, p. 266-279, 1983.

Yassuda, Sílvia Nathaly. “Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista”. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2009. Disponível em: [www.marilia.unesp.br/Home/Pos.../yassuda\\_sn\\_me\\_mar.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos.../yassuda_sn_me_mar.pdf). Acesso em: 22 nov. 2012.

DOLORES CASTORINO BRANDÃO é Chefe da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Especialista em Políticas de Informação e Organização do Conhecimento (Convênio FACC/UFRJ e Arquivo Nacional (2013), Bacharel em Biblioteconomia e Documentação (1989). Publicações mais importantes: Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ: do raro ao virtual. *Revista Brasileira de Música*, v.22, p.68-75, 2002. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ como fonte de informação para pesquisadores e estudantes de pós-graduação. *Revista Interfaces*, v.14, p.89-95, 2008.

MARIA JOSÉ VELOSO DA COSTA SANTOS é professora do Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação da Faculdade de Administração e Ciências Contábeis da UFRJ, sendo sua Vice-coordenadora. Doutoranda em História das Ciências e das Técnicas, Mestre em Ciência da Informação, Especialista em Documentação científica e em Implantação de Sistemas e Redes de Informação, Bibliotecária/Documentalista. Foi chefe da Biblioteca do Museu Nacional/UFRJ e da Seção de Memória e Arquivo também, do Museu. Menção honrosa-serviços prestados à UFRJ – Jubileu de Ouro da Biblioteca Central/UFRJ. Publicações mais importantes: Correspondência científica de Bertha Lutz: um estudo... e A Representação da informação em Arquivos: viabilidade de ...

VÂNIA LISBOA DA SILVEIRA GUEDES é professora do Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação da Faculdade de Administração e Ciências Contábeis da UFRJ. Professora Colaboradora do Curso de Pós-graduação em Linguística e Filologia (PPGL) da UFRJ. Estágio Pós-doutoral no mesmo Programa. Doutora em Linguística, Mestre em Ciência da Informação. Bacharel em Biblioteconomia e Documentação. Representante do CCJE no Conselho de Ensino de Graduação (CEG)/UFRJ (2011 a 2012). Publicações mais importantes: A Bibliometria e a gestão da informação e do conhecimento científico...; Produtividade lexical em artigos científicos e a indexação temática da informação e Estudo de um critério para indexação automática derivativa de textos científicos e tecnológicos.



# Mercedes Reis Pequeno: Reminiscências sobre Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Carleton Sprague Smith, Charles Seeger e outros

*Henrique Drach\**

No transcurso da elaboração de minha tese de doutorado intitulada “A rabeça de José Gerônimo: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, música, folclore e Academia na primeira metade do século XX”, realizada no Departamento de História da Universidade Federal Fluminense e defendida em 2011, tive oportunidade de pesquisar nos arquivos do Centro de Pesquisas Folclóricas, fundado por Luiz Heitor em 1943. Sediado na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e atualmente denominado “Laboratório de Etnomusicologia” guarda grande parte do acervo de Luiz Heitor. Deparei-me com uma foto de Mercedes Reis Pequeno, na primeira classe de Folclore Nacional (1943), ministrada por nosso professor. Mercedes cursou a então denominada Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, onde se diplomou em 1937 e colaborou com a Revista Brasileira de Música, de 1940 a 1941. Juntamente com Luiz Heitor e Cleofe Person de Matos, em 1952, publicou a *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Ainda em 1952, publicou *A Música Militar no Brasil*, além de outros artigos em revistas especializadas e manteve uma duradoura relação de amizade com Luiz Heitor. E foi em busca dessas lembranças, que em 28 de julho de 2007 fui recebido em sua residência para realizar a entrevista que se segue.

**Henrique Drach:** Obrigado por me receber. Venho entrevistá-la para um depoimento pessoal sobre Luiz Heitor.

**Mercedes Reis Pequeno:** Eu compreendo. Eu fiquei surpresa de Maria Cecília e Violeta indicarem a mim. É verdade que eu tive um convívio, fui aluna dele, mas tem membros da família... uma sobrinha Marina muito chegada a ele, mas em todo caso...

---

\* Orquestra Sinfônica Nacional, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: henriquecello@hotmail.com.



**HD:** Foi Manoel Aranha Corrêa do Lago que me recomendou a senhora...

**MRP:** Ah, O Manoel. Eu não poderia me negar no referente ao Luiz Heitor, que é uma pessoa muito querida.

**HD:** Maria Cecília que me deu [mostrando uma fotografia do Luiz Heitor com algo em torno de 80 anos, sentado no sofá, de sua residência onde fui encontrá-la, em Paris].

**MRP:** Que bom retrato dele!...

**HD:** É lá no apartamento mesmo.

**MRP:** Na casa de Maria Cecília?

**HD:** É, lá mesmo, só que este abajur de abacaxi não está mais lá.

**MRP:** Ele está mais velhinho...

**HD:** Acho que está com mais de 80 anos.

**MRP:** Eu tenho um que ele me mandou de Colônia, mas este aqui, ele está mais velhinho. Que bom retrato!

**HD:** Eu trouxe outras fotografias também. Esta aqui ela tinha duplicata e me deu, outras eu fotografei [reproduzindo]; ele cumprimentando o Papa, ele em cima de um camelo...

**MRP:** Eu tenho essa...

**HD:** Ah, tem?

**MRP:** Que ele me mandou lá do Egito, mas está muito bom o retrato, um riso bem dele... é uma pessoa fora de série, eu tenho as melhores lembranças dele porque... foi um convívio assim...foi um convívio...primeiro de aluna, porque...

**HD:** No Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música?

**MRP:** É, ele fez concurso...

**HD:** Foi em 1939, não foi?

**MRP:** É, foi em [19]39... Ele fez concurso e eu tinha acabado de sair da Escola de Música [da UFRJ], de modo que assisti à defesa de tese dele e me interessei pela matéria, que naquela ocasião chamava-se folclore.

**HD:** Folclore Nacional, não era?

**MRP:** Agora é Etnomusicologia, ninguém mais fala em folclore... passou de moda... agora é música primitiva, etnomusicologia, mas a gente dança conforme a música... no fundo a essência é a mesma.

**HD:** É, mas tem gente trabalhando ainda...

**MRP:** Naturalmente, o que o Luiz Heitor dispunha naquela época de recursos... nem se compara ao que se dispõe agora, os jovens, não é? Eu me lembro que as pesquisas dele, a tese dele... você conhece a tese dele, não é?



**HD:** Sim... sobre música indígena.

**MRP:** Foi ainda uma coisa, digamos, de quem está engatinhando no assunto... mas a defesa de tese foi muito brilhante!

**HD:** É verdade que Mário de Andrade estava na banca?

**MRP:** Mário de Andrade, Andrade Muricy, Renato Almeida, Brasília Itiberê... e se tinha mais alguém, eu não me lembro, mas eu era muito nova. Foram pessoas que eu conheci no mesmo dia e eram altas personalidades, de modo que foi assim um momento decisivo; e eu me interessei tanto pela matéria! Foi na Escola de Música, no auditório mesmo, no salão.

**HD:** No Leopoldo Miguez?

**MRP:** É, Leopoldo Miguez... foi um negócio imponente... e eu fui a ele sem conhecê-lo e perguntei se eu podia me candidatar a aluna dele, porque eu já tinha terminado o curso, mas a matéria dele era obrigatória para os estudantes de Composição, quem estivesse fazendo Composição, Regência e eu... não era o caso... eu tinha feito Piano... Harmonia... as matérias correlatas, de modo que naturalmente ele ficou lisonjeado, porque uma pessoa que não tinha obrigação... na primeira turma; e eu fui da primeira turma! em [19]39. Tinha até um retrato dele com essa turma lá no Museu Nacional em São Cristóvão, com essa turma. Está toda morta; eu virei peça de museu [risos].

**HD:** Esta foto continua lá no Museu Nacional, a senhora sabe?

**MRP:** Se tem lá esta foto? Eu tenho, só não sei aonde, mas sei que tenho guardada. Mas o problema é que é uma foto pequena e é um grupo grande. Tinha a Dulce Lamas, tinha a Henriqueta Rosa Fernandes Braga e... Cleofe Person de Matos, Ruth Person de Matos, estava eu, até minha mãe estava, que não era aluna, mas foi por curiosidade. Era um grupo grande.

**HD:** Eram mais ou menos quantos, a senhora se lembra?

**MRP:** Devia ter uns... mais de dez, uns doze a quinze alunos. Depois ele começou a dar aulas, mas eu acho que o aspecto mais importante, pelo menos para mim – e eu acho que para a maioria dos alunos – foi que ele despertou nos alunos o interesse pela pesquisa. Porque eu, como fui formada em Piano, tinha Música de Câmara, tinha Harmonia, mas não tinha nada de pesquisa musicológica, nada disso, e foi em parte, uma coisa, essa coisa, esse fio da meada que me levou a largar o piano e seguir... porque eu gostei da coisa, e ele, naturalmente, com isso, sentiu o meu interesse e o de Cleofe também. Conheceu Cleofe, de nome talvez?

**HD:** Sim, conheci...

**MRP:** De modo que ficamos trabalhando com ele. Nessa ocasião, ele estava ligado....



ele já estava ligado a organizações internacionais. Ele já estava ligado, naquela época à União Pan-Americana, que depois virou OEA, mas naquela época ainda era a União Pan-Americana [UPA], e tinha contato com [William]Berrien.

**HD:** Carleton Sprague Smith também.

**MRP:** Carleton Sprague Smith... bom, o Carleton, eu fui secretária dele aqui. Ele foi adido cultural aqui. Depois foi para São Paulo. Mas depois, a minha amizade com Luiz Heitor cresceu muito mais; mas enquanto o Carleton esteve aqui, inclusive, eu trabalhava no apartamento onde ele morava com a Elisabeth, a mulher dele e a Damaris.

**HD:** A mulher dele tocava violoncelo, por acaso a senhora se lembra?

**MRP:** Não...

**HD:** Porque Villa-Lobos tem uma obra, o *Assobio a Jato* com uma dedicatória “to Elisabeth and Carleton”. É para violoncelo e flauta.

**MRP:** Que eu saiba, ela não tocava... agora ele, Villa-Lobos gostava... se entendeu muito bem com o Carleton. Carleton era o tipo de pessoa que nasceu para adido cultural. Comunicativo, inteligente, falava inglês, francês, alemão, de modo que enquanto ele estava aqui, ele teve uma verdadeira plêiade de amigos intelectuais, inclusive Villa-Lobos.

**HD:** Luiz Heitor também...

**MRP:** Luiz Heitor então nem se fala... era uma época muito...rica, eu acho que até que mais rica do que... não sei....não se pode comparar....[risos].... comparar é ruim, mas em suma, isso tudo, quer dizer, as raízes da ida de Luiz Heitor para a Europa, foram essas, Willian Berrien, Charles Seeger, que dirigia a sessão de música, com quem eu trabalhei dois anos lá em Washington...

**HD:** Ah, a senhora trabalhou com Seeger...

**MRP:** Eu trabalhei com o Seeger.

**HD:** E o Luiz Heitor quando foi para lá também.

**MRP:** Também, mas desencontrou de mim, porque ele foi para lá... eu fui em... [19]47 e voltei em... [19]49, e o Luiz Heitor em [19]48 já estava indo para a Europa.

**HD:** Para a Unesco, não é? Para trabalhar...

**MRP:** É, Unesco, mas indiretamente quem o encaminhou para essas organizações internacionais, foram justamente o Carleton Smith, que dirigia a seção de música da biblioteca pública de Nova Iorque, e o Charles Seeger, que dirigia a seção de música da UPA. E foram eles dois que indicaram meu nome para trabalhar com o Seeger. Mas o que eu lamento nisso tudo, embora eu ache que Luiz Heitor foi.... teve um papel muito importante projetando a música brasileira fora do Brasil..., mas eu acho que ainda teria



feito mais pelo Brasil se tivesse ficado. O lugar dele era como diretor da Escola Nacional de Música. Agora vamos ver, eu tenho fé no André, [André Cardoso, à época recém-eleito Diretor da EM] é uma pessoa muito séria, gosto muito dele, tenho fé que ele consiga fazer uma boa gestão. Mas se o Luiz Heitor tivesse ficado aqui, ele era um homem para dirigir... ele era um homem muito sociável. Ele era uma pessoa muito cativante, ele não era uma pessoa difícil de se lidar, ele tinha amigos, todo mundo gostava dele...

**HD:** É, Maria Cecília [filha de Luiz Heitor] me disse isso. Ele era uma pessoa que em Paris podia pegar o telefone e ligar para qualquer pessoa...

**MRP:** É, todo mundo gostava dele; era aquele temperamento muito aberto, muito sincero, mas muito amigo. Quando ele me conheceu, nessa época... meu deus, quanto é que eu tinha... eu tinha 20 anos... 21 anos, sei lá...mas ele conservou a amizade. Ele foi para a Europa e eu fiquei aqui, mas eu tenho a correspondência toda com ele... correspondência na Europa com compositores... todos... Malipiero... esses modernos todos...

**HD:** Xenakis, o Penderecki também...

**MRP:** É, também, eles todos... ele tinha conhecimentos. O próprio cargo dele, chefiando a seção de música, não é? Dado o prestígio de uma organização internacional do prestígio da Unesco, e ele dedicado... ele não só fazia para fora como fazia para dentro. A casa dele, o apartamento dele era uma espécie de... ele era o adido cultural.

**HD:** Era esse que eu fui?

**MRP:** Ainda não, era César Frank não. Era Galilée, Rue Galilée, era pertinho do Arco do Triunfo; eu estive com ele... depois eu estive em César Frank, mas aí já com Violeta... isso em [19]80, acho, tanto tempo já passou... nossa mãe, quando a gente começa a pensar em tempo... Mas foi uma vida rica... uma vida rica, eu acho. Eu conheci o Almeida Prado na casa dele [Luiz Heitor] jantando... agora, faça-se justiça, Violeta contribuía, porque Violeta era uma pessoa inteligente, brilhante e que chamava... para almoçar, chamava para jantar, quer dizer, abria... campo para o Luiz Heitor. Isso não era em Paris não, já aqui! Em Cosme Velho. Na rua, se não me engano onde eles moravam, era numa casa foi aí que eu comecei a frequentar. E a Violeta sempre chamando, era Lorenzo Fernandes, era Guarnieri...

**HD:** Mignone...

**MRP:** Esse pessoal todo ia lá, pianistas, a casa vivia... era uma casa modesta, mas que vivia cheia ali... era uma verdadeira... era um grupo grande...

**HD:** Eles faziam música então? Lá havia, assim, um sarau também?

**MRP:** Era um sarau assim... Não chegava a ser propriamente sarau, era um sarau sem música, digamos, falava-se de música, mas não se fazia música.



**HD:** Porque o Luiz Heitor também tocava piano, era um compositor...

**MRP:** Era, mas não gostava que mostrasse [risos]. Mas foi uma coisa que ele deixou de lado, eu acho, porque ele se concentrou de tal forma nisso que... e era um homem muito honesto, muito correto, de modo que a pesquisa dele era séria, o trabalho dele era sério, o que ele dizia era para valer, não era para se aproveitar como a gente vê hoje em dia no Brasil, que está um descabro...a gente não sabe mais o que vale e o que não vale porque é tudo...

**HD:** Maria Cecília me falou muito da característica de Luiz Heitor, de ser aberto, de aceitar qualquer corrente.

**MRP:** Exatamente. E por isso é que seria o homem ideal para pegar a Escola de Música depois da Joanídia [Joanídia Sodré, que ocupou o cargo de Diretora da Escola Nacional de Música, de 1946 a 1967. Uma coisa que eu nunca me conformei! Eu dizia a ele... um exemplo de prodigalidade, porque afinal de contas, nós tínhamos nos conhecido há pouco tempo, quando eu fui a um congresso – eu sou bibliotecária, né? – quando eu fui a um congresso em Estocolmo e passei por Paris, avisei ao Luiz Heitor. Sabe que ele fechou a “butique” dele, como eu chamo, fechou o escritório dele para me acompanhar! Meu primeiro dia em Paris... prá mostrar a cidade, inclusive até escolheu um hotel na Rive Gauche, um hotel onde eu pudesse ficar bem alojada. Isto mostra a personalidade dele.

**HD:** Claro, a generosidade.

**MRP:** A generosidade! Um homem que estava em um posto em que ele já estava na Unesco, fechar sua “butique” para atender a uma moçoila, define bem o homem, né?

**HD:** Com certeza.

**MRP:** Define bem o homem. E trabalhando sempre, sempre escrevendo, sempre escrevendo.

**HD:** Tem uma grande produção.

**MRP:** Enorme, enorme. Aliás, quem fez o levantamento foi a Dulce [Lamas], né? A Dulce foi incansável... ela era muito amiga do Luiz Heitor, ela é que era a intermediária aqui, para a questão do dinheiro, mandar dinheiro... Todos os problemas administrativos que ele tinha, quem cuidava era a Dulce. Porque naquele tempo era uma complicação a remessa de dinheiro, porque tinha o dinheiro daqui, o ordenado dele como professor.

**HD:** E ele teve que voltar aqui para encerrar, não foi?

**MRP:** A lei o obrigou a passar uns tempos aqui.

**HD:** Acho que ficou um ano, não é?

**MRP:** Mais ou menos um ano letivo.





**HD:** Maria Cecília disse que nesse período ele queria voltar e que ela e a mãe é que fincaram pé, que não queriam sair de Paris.

**MRP:** Maria Cecília... A última vez que a vi tinha essa altura [demonstrando]... Ela devia ter uns 11 ou 12 anos, imagina. Vi depois em retratos, mas nunca mais estive com a Maria Cecília. Violeta não, porque telefonei para saber dela... Manoel [Aranha Corrêa do Lago] está sempre telefonando...

**HD:** Manoel telefona toda semana, parece.

**MRP:** Manoel é como se fosse filho dela, chama-o de Mano, Mano, Mano, não chama de Manoel e tem um xodó por ele muito grande... Manoel também é uma pessoa excepcional...

**HD:** É, eu estive com ele lá no escritório dele, achei uma pessoa assim.

**MRP:** É uma pessoa excepcional, eu nunca vi. É um homem fino. É um homem fino, bem nascido, educado, sério... agora mesmo a tese dele foi uma beleza de trabalho de pesquisa, vai ali até o fundo. Felizmente a gente tem muita gente que está fazendo isso agora, que naquela época estava engatinhando. Agora, quem não tem um mestrado pelo menos, não consegue mais nada... Eu se quisesse arranjar trabalho agora, não arranjava [risos], nem o Luiz Heitor [risos]... Não, ele defendeu tese, e imprimiu, inclusive. Mas você pega as teses contemporâneas, eu trabalhei na Biblioteca Nacional... Mas voltando ao Luiz Heitor: Luiz Heitor era... fez críticas, inclusive, mas ele era principalmente pesquisador, eu acho. Professor... muito bem, as aulas dele para mim em [19]39 foram...e foi quando eu conheci Cleofe, e conheci, quer dizer... a minha vida se orientou noutro sentido, por causa do Luiz Heitor. E isso nós mantivemos, porque depois eu fui para os Estados Unidos, fiquei lá uns dois anos e tanto com o Seeger, que era um grande amigo dele, inclusive com a Ruth Seeger, que era compositora também, segunda mulher do Seeger, quer dizer, era uma curriola...

**HD:** A senhora não notava que... eu tenho detectado, tenho inclusive uma carta do Luiz Heitor, datada de 1943, está lá no arquivo da Escola de Música da UFRJ, eles meio que sabotando a entrada de alunos na cadeira de folclore.

**MRP:** Ele sabotando!!!?

**HD:** Não, alguns professores da Escola criando regras e mais regras... primeiro tinha que ser só alunos de composição e não sei o quê mais... então ele se queixando que o número de alunos inscritos, desde 1941 ia diminuindo paulatinamente. Em 1943, se não me engano, tinha um só aluno, uma coisa assim.

**MRP:** Eu não sabia disso...! [é provável que Mercedes Reis Pequeno, a essa altura, não sendo mais aluna, não soubesse desse contexto].



**HD:** Tem uma carta dele lá, eu estive olhando essa carta. Eu acho que havia, até onde eu pude chegar, um certo... ele operava numa espécie de gueto, a senhora não sentia isso? O Centro de Pesquisas Folclóricas operando como uma espécie de gueto, ali na Escola de Música, voltada para a formação de músicos de concerto, sendo o folclore uma “coisa menor”.

**MRP:** E naturalmente o Luiz Heitor, estava noutro plano, e que tinha também um grupo que era o [Andrade] Muricy... gente que não frequentava a Escola... não entrava na Escola... de modo que eles se isolaram, praticamente. A Dulce Lamas, a Henriqueta Rosa... A Henriqueta Rosa ainda tinha um pé lá e um pé cá, mas era uma pessoa honesta, correta e amiga do Luiz Heitor. E outros nomes que assim de cabeça eu não me lembro.

**HD:** Porque me parece que o estudo do folclore era considerado algo de menor, dentro da Escola de Música.

**MRP:** Mas era obrigatório... [era obrigatório apenas no curso de composição].

**HD:** É, porque isso foi uma reforma que o Mário de Andrade, Sá Pereira e ...

**MRP:** Tanto que quando eu fui, a rigor, não poderia ter assistido. Se não houvesse essa liberdade, eu não teria assistido, eu não era aluna de composição. Posteriormente, eles começaram a cortar essa liberdade, e aí muita gente deve ter se interessado, como eu, que não era a única pessoa, e aí eles cortavam.

**HD:** Luiz Heitor reclama disso na carta.

**MRP:** Luiz Heitor não tinha temperamento para pactuar com as *consemblances* da Joanídia. Ele como bom... digamos como uma pessoa, como disse Maria Cecília, assim fácil de abordagem, ele se dava, mas uma coisa é a pessoa cumprimentar, outra coisa é ter afinidade com essa pessoa. Ele não podia ter de jeito nenhum. Não era da mentalidade dele. Mas era sempre aquela figura alegre, aquela figura... eu não precisava pedir a ele um retrato dele, ele tirava, tirou um em Colônia, eu vou lhe mostrar... não é tão bom quanto este [refere-se ao retrato do Luiz Heitor que me foi dado pela Maria Cecília], mas eu tenho no meu quarto um quadrinho... [vai buscar e retorna]. Mas a expressão é a mesma...

**HD:** É a mesma expressão! Isso mesmo. A mesma serenidade...

**MRP:** Era o temperamento dele, era uma pessoa serena e...

**HD:** Este é em Colônia né?

**MRP:** Vivo, assim, interiorizado... se não me engano, aqui está ele.

**HD:** É esta que eu vi [em casa de Maria Cecília].

**MRP:** Deixa eu ver a data disso...

**HD:** Era até bom eu anotar.

**MRP:** [19]63, Jerusalém, Não é de Colônia. Colônia [19]85.



**HD:** A senhora me permitiria olhar aqui atrás, eu só quero ver o tipo de letra...

**MRP:** Pode olhar, não tem problema.

**HD:** Porque tem muitas fotos...

**MRP:** Olha essa é de [19]47, ele estava em Nova York. Aqui está o Carleton! “Querida Mercedes, até breve, grande abraço.” Coincidência é o Carleton. Minha mãe estava viva, ele está falando da minha mãe. Ele gostava de escrever em português, para mostrar que sabia escrever em português.

**HD:** Parece que quando ele chega, o português dele não é tão bom, depois ele é ajudado...

**MRP:** É, eu traduzia. Porque ele escrevia em inglês as palestras e ele... tinha mais importância ele pegou o sotaque carioca...

**HD:** Ah, ele queria a musicalidade.

**MRP:** É, ele queria pegar o ritmo e... coincidência, os dois mandaram [no mesmo cartão postal enviado à Mercedes, escreveram Carleton e sua esposa Elizabeth] até breve, Eli... aqui está Elizabeth, e o Carleton está aqui... e aqui [outro cartão] está o Luiz Heitor... “você não acha incrível estarmos você, Egídio e eu juntos nesse país, embora sem nos vermos?” É verdade! “Aqui fica uma lembrança pelo menos, estou partindo para o México, saudades, abraços, Seeger.” Ah! É o Seeger; “como você sabe, Luiz Heitor vai controlar o mundo musical em Paris” [este é do Carleton para Mercedes] olha... em [19]47... “e o nosso Hércules moderno precisa limpar os estábulos da Unesco com a ajuda de Deus”. O Carleton era tremendo...”vou rezar pelo mesmo; que desafio interessante”. E agora vem a Elisabeth [que divide o mesmo cartão postal com o Carleton]: “E o destino da música interamericana? Você já resolveu os problemas?” Ah, porque eu ia para os EUA. Estava com problemas para me desligar do governo. Acabei indo por conta própria, porque o governo não me dava licença e eu mandei tudo às favas e saí por conta própria, como se eu fosse passear. Aqui está a assinatura do Carleton....e aqui já é a da Elisabeth; “Querida Mercedes, você está comendo e dormindo o bastante? [...ilegível...] cuidar da sua saúde [...]”. Eu não devia estar bem. “[...] aqui estou no lugar da sua mãe [...]. Porque eu já estava nos EUA. “[...] até breve, Elisabeth”.

**HD:** Ela escrevia em português também?!

**MRP:** Ah, muito mais que ele!

**HD:** Ah é?!

**MRP:** Ela era uma pessoa muito inteligente, muito culta e ela tinha assim uma participação de... Ele não, ele não se incomodava de aprofundar. [entendo que Mercedes quer dizer que Carleton não atribuía muita importância ao estudo da língua portu-



guesa]. Ele tinha uma mentalidade tremenda. Ela não, ela queria estudar, ela escrevia melhor que ele, conhecia a língua melhor que ele. Eu convivi com eles o dia inteiro, aqui na Praia do Flamengo. É isso... esses cartõezinhos... ainda bem que ficou a data aqui. Está mal, mas está [1932 e 1944].

**HD:** Será que eu poderia reproduzir isto aqui?

**MRP:** Tem máquina?

**HD:** Sim

**MRP:** Pode, pode...

**HD:** Que bom, então antes de sair eu vou tirar algumas fotos. [Examinamos a correspondência].

**MRP:** Ah. 1987.

**HD:** E [19]92 [este sendo um recorte de jornal].

**MRP:** Ainda botei uma interrogação, porque não sei se foi [inaudível]. Alguém me mandou isso [recorte de jornal] – ou foi aqui mesmo? Foi aqui no Brasil! Mas eu não datei. Ah! Eu não botei se foi *O Globo*, não sei... não sei o que foi. Ah, está aqui, olha. Fala em Dulce Lamas, sucessora na Escola [na direção do Centro de Pesquisas Folclóricas]; Mercedes Reis Pequeno, fundadora da seção de música [da Biblioteca Nacional]. [Segue trecho inaudível] doar a sua correspondência, isso mesmo! Com Mário de Andrade, Mignone e outros compositores. A correspondência dele não veio toda para cá não. Eu acho que foi lá para os Estados Unidos. Ele mandou muita coisa, mas muita coisa em relação aos franceses, mais do que aqui. Tinha uma coisa assim mais valiosa, que era uma carta de Malipiero para ele. Essa é que falava em Biblioteca Nacional. Mas o grosso foi para os EUA. Eles pegaram.

**HD:** Tem uma correspondência dele na Biblioteca, então...

**MRP:** Deve ser pouca.

**HD:** O IEB tem as cartas dele enviadas a Mário de Andrade...

**MRP:** O IEB tem?

**HD:** Lá em São Paulo.

**MRP:** Lá em São Paulo na USP. E eles lá estão com tudo organizado... aqui eu não acredito não... Eu não me lembro de ver nada. O que tem de Luiz Heitor lá, foi o que eu recebi. Inclusive eu dei uma notícia no jornal, eram mais correspondências assim de congratulações... Natal, Páscoa, muita coisa daquela professora francesa de composição.

**HD:** Nádía Boulanger?

**MRP:** Boulanger é. Muita coisa da Boulanger. Mas muita coisa de Natal, coisa formal assim – não havia nada assim, por exemplo, a não ser este do Malipiero, nada de interessante musicalmente falando. Não tinha não. É isso que está no meu escritório... essas lembranças...



**HD:** Não, mas é fantástico ter todas essas informações e impressões dele porque... é muito árido, não é, a gente não vai... para construir, para ter uma idéia da pessoa.

**MRP:** Da pessoa...

**HD:** Da pessoa, você tem...

**MRP:** Da pessoa, porque uns falam da biografia seca. Fez isso, fez aquilo, fundou isso, fundou aquilo, mas a personalidade dele...

**HD:** É. A Dulce Lamas, naquela publicação dos 80 anos dele, ela dá uma cronologia...

**MRP:** Foi uma trabalhadeira louca...

**HD:** É... Cita cartas dele.

**MRP:** Dulce era muito dedicada. Muito dedicada. Aquilo foi seu trabalho... Luiz Heitor colaborou muito. Mandando de lá. Porque Luiz Heitor colaborava. De vez em quando ele mandava livros. Coisas que ele achava que não ia mais precisar, ou mais ainda, quando ele se convenceu que não ia conseguir ficar aqui... porque ele fez tudo para voltar, mas a Violeta e a Maria Cecília... seguraram! Quando ele se convenceu que ele não teria coragem de enfrentar as duas, a verdade é essa, e mais que a Maria Cecília estava já de namoro com o que viria a ser marido dela...

**HD:** O [Paul] Teyssier, né? Já falecido.

**MRP:** Falecido... Morreu muito moço. De modo que ele viu que não podia, ele mandou a Maria Cecília para cá... Maria Cecília ficou aqui com a família Jacobina Lacombe, com os Lacombe. Passou um ano aqui. Mas não se adaptou mais... Porque ela tinha ido para lá com 12 anos.

**HD:** E ela, quando ela veio para cá, veio com que idade? Quando a mandaram para a família Lacombe ela estava com que idade? Se lembra?

**MRP:** Era [menina?] moça. Moça já. E a esperança do Luiz Heitor, que insistiu que ela viesse, é que tinha toda a família da Violeta aqui, família Lacombe, Jacobina, Casa de Rui Barbosa e tudo, a esperança era que ela encontrasse alguém aqui e casasse aqui. Porque se ela casasse aqui, Violeta até vinha... Quando ele sentiu que isso tudo não tinha mais possibilidade, ele começou a se desfazer de coisas que ele tinha deixado aqui, livros, ... principalmente livros, e mandava tudo para a biblioteca.

**HD:** Se lembra que data? Mais ou menos quando foi isto?

**MRP:** Deve ter sido na década de [19]50.

**HD:** Em [19]47 ele já estava na UNESCO.

**MRP:** Ele ia para lá... Ele ainda ia para o México e depois ia para lá..., mas já estava engajado, pelo que o Carleton diz, né... então tinha que... e quando ele veio passar aqui a temporada, que ele foi obrigado, a gente sentia...



**HD:** Que ele queria ficar?

**MRP:** É... Europa... é muito bom, Estados Unidos também é muito bom, ele teve oportunidade de ficar lá... mas viver é aqui. Viver é aqui. Com todas as piores (inaudível) ser feliz... Seeger para mim foi um pai, um professor, um chefe... tudo!!!

**HD:** Como é que ele era, o Seeger! O Seeger é um nome que eu também tenho uma curiosidade fantástica...

**MRP:** Vou lhe mostrar um bom retrato dele. Esse eu tenho no meu escritório.

**HD:** Eu pergunto: como pessoa, como ele era?

**MRP:** Ah! Era um homem de formação musicológica alemã..., mas um homem muito sério, muito trabalhador, mas muito complexo de pensamento.

**HD:** Ele era?

**MRP:** Os livros dele... eu tenho aí um volume com a coletânea de trabalhos dele. Era difícil, pois ele era metafísico... Ele tinha uma inteligência, uma coisa brilhante, brilhante mesmo.

**HD:** Então ele devia estar à frente da época dele...

**MRP:** Ah!... Quando o Charles Yves, que era um precursor, era um irmão dele [Mercedes refere-se a um laço de amizade e não de parentesco], tinha um outro, aquele..., esse era amigo mesmo... era a nata com quem ele se dava...

**HD:** O Lomax também, por acaso ele não conhecia?

**MRP:** O Lomax! O filho dele também... o Peter Seeger [filho de Charles Seeger], eram todos de esquerda... mas o Seeger não era um homem politizado como o filho era. O filho era politizado. O politizado. Ele não. Agora ele tinha uma preocupação, ele fazia questão, por exemplo, quando chegava na UPA, quando eu ia lá com ele, porque a nossa seção não funcionava no prédio da UPA, funcionava fora porque a União estava lotada. A seção de música funcionava num prédio enorme noutra local. Mas quando nós íamos na sede, por qualquer motivo, nós fazíamos questão de cumprimentar todas as pessoas de cor. Mas ele fazia questão. Aquilo era acintoso; na época havia ainda muito preconceito...

**HD:** Era que época?

**MRP:** [19]48... Eu me lembro que nós tivemos uma reunião patrocinada pela UPA e vieram representantes que não eram nem de cor negra, o preconceito é racista mesmo... porque enviavam pessoas de Porto Rico, da América Central, e quando nós tínhamos já trabalhado em reunião, quando nós saíamos para almoçar, os restaurantes, quando nós entrávamos, os porto-riquenhos, os garçons sumiam...



**HD:** Que coisa impressionante...!

**MRP:** Os garçons sumiam... Porque eles não poderiam se negar, já havia a coisa impedindo isso...

**HD:** A lei né?

**MRP:** Mas a coisa era muito densa. Nós compramos sanduíches e fomos comer no jardim, para acabar com a situação.

**HD:** Mas dentro da UPA não havia isso?

**MRP:** Não. Se havia era latente. Era uma coisa escondida. Não era nada visível, eu nunca... assim sabia que tinha muito... O... aquele que substitui o Seeger, o (Spinosa?), o colombiano..., mas ele não tinha isso... não tinha mesmo, espera um instantinho que eu vou mostrar [Mercedes foi pegar algo no escritório e retorna com sua foto]. Isso é o Seeger quando eu estava lá. Está até com a data. O Seeger, Carlos Raygadas, que era um musicólogo...

**HD:** Ah! o Raygadas aqui!...

**MRP:** Morreu moço, moço. Com dedicatória do Raygadas.

**HD:** Carlos Raygadas, é!

**MRP:** Quarenta... e sete, né?

**HD:** Quarenta e oito.

**MRP:** Quarenta e oito, ele estava como... porque o Seeger convidava. Assim, como convidou o Luiz Heitor, convidou o Curt Lange, para ficarem como consultores, seis meses. E aí ele estabelecia contato com a América-Latina toda, né? Era uma norma dele. E aqui ele já... [outra foto do Seeger mais velho, de barba].

**HD:** Olha que figura!...

**MRP:** Ah! Quando ele me mandou esse retrato, eu disse; você está parecendo um retrato de Rembrandt.

**HD:** É... exatamente!

**MRP:** Não é uma beleza [risos]? É uma beleza, ele era faceiro. Repare o detalhe dele, de gola, da echarpe, do cachecol e do coisa... Mas ele era um simplório. Era um simplório! Sentava no chão, na lareira da casa dele com os meninos cantando, todo mundo cantava, tocava violão... Pegava o violão, começava a cantar, os meninos, todos pequeninos ainda... Foi uma temporada e tanto...

**HD:** Puxa vida, a senhora conviveu com essas pessoas...

**MRP:** Foi... É o que eu digo, quem não tem passado, quem não tem lembrança disso...

**HD:** Mas que lembranças também! São figuras...

**MRP:** É... foi sorte. Mas isso, esse contato foi indiretamente pelo Carleton e pelo Luiz Heitor. Foram os dois que indicaram meu nome para eu trabalhar com o Seeger. O Seeger pediu uma indicação de uma brasileira, quer dizer, foi o meu...



**HD:** Foram os dois então... foram os dois lados por unanimidade!

**MRP:** Agora acontece que o Carleton, depois eu vi nos EUA esporadicamente. O Seeger não, o Seeger eu convivia, fim de semana eu passava na casa dele... Ele já estava surdo, né! [risos].

**HD:** É?!

**MRP:** Totalmente surdo! Ele usava um aparelhinho aqui [apontando] na época não tinha esses aparelhos, tinha um no bolso, e aqui ficava a coisa que ele graduava... mas ele não ia a concertos. Ele não gostava... Eu me lembro de uma expressão dele quando saíram, quando eu estava quase vindo para o Brasil, saíram os LPs, Long Plays [os primeiros discos em alta-fidelidade]. Ele ouviu o primeiro LP e disse. Ahhhhh! Agora é música!!!

**HD:** Porque antes era só rotação 78...

**MRP:** É, 78..., ele tinha umas... e quando ele era obrigado a ir a esses concertos, porque eram concertos patrocinados pela seção de música... política... o embaixador da Colômbia queria que a pianista colombiana tocasse... coisas assim... Ele tinha que ir. Eu ia também. Ele botava o negócio aqui e quando chegava lá, ele desligava.

**HD:** Não diga!...

**MRP:** Ele desligava! Ninguém sabia disso, mas ele chegava e ficava... A cabeça dele estava sempre trabalhando... sempre trabalhando. E era muito amigo do Luiz Heitor. Gostava muito do Luiz Heitor. Era uma amizade assim... era uma amizade bonita. De respeito mútuo e... com problemas, com problemas. Assim como Luiz Heitor teve problemas na Escola de Música, Seeger teve problemas na UPA.

**HD:** Ah! Não brinca! É?!

**MRP:** Ih! Seríssimos... politicada!

**HD:** Mas não era assim de ideologia, era politicagem...?

**MRP:** Era, como se diz, olho grande no pago dele.

**HD:** Ah! Esse tipo de coisa...

**MRP:** Esse tipo... O Spinosa foi um... tanto que ele acabou se... pedindo demissão.

**HD:** Por causas dessas conjunções?

**MRP:** Acabou pedindo demissão... eu tenho aí, toda a correspondência dele que eu quero até mandar para o filho dele... o neto dele, o Anthony Seeger, que trabalhava aqui no Museu Nacional... Aliás, há muito tempo que não o vejo. Porque é uma correspondência que eu acho que acrescenta alguma coisa à vida do Seeger. Acaba que pulei para o Seeger...

**HD:** Não, fui eu que perguntei...

[Pausa...]





**HD:** Mas eu também lhe vi muitas vezes quando fui pesquisar lá na biblioteca.

**MRP:** Lá no Ministério? Na seção de música? No tempo que eu estava lá?

**HD:** Sim, acho que sim...

**MRP:** Bom eu saí de lá com 70... e, [19]90! Que é isso? [Mercedes se aposentou em 1990, pela aposentadoria “expulsória”, como ela mesmo definiu, em conversa posterior.]

**HD:** Eu topei com a figura do Luiz Heitor assim... Eu fui trabalhar com o Samuel [Araújo, professor doutor de etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ], fazer mestrado na Escola de Música. Eu fui fazer em musicologia. Também é por isso que eu me identifiquei com essa trajetória. Eu também fiz bacharelado em violoncelo lá, então era um instrumentista. Aí fui fazer musicologia com o Samuel e ele me abriu para outra... a mesma trajetória que a senhora descreve para o Luiz Heitor...

**MRP:** [risos].

**HD:** Eu falei com o Samuel... você me deu uma chacoalhada... eu topei nas pesquisas com esse arquivo do Luiz Heitor e comecei a ficar interessado na figura do Luiz Heitor, com o personagem, com ele...

**MRP:** Eu não sei o tipo de contato que o Samuel teve com o Luiz Heitor...

**HD:** Eu não sei... eu acho que não teve não... Eu acho que o Samuel estava nos EUA fazendo...

**MRP:** Se teve, foi pouco...

**HD:** Eu não sei...

**MRP:** Porque não coincidiu...

**HD:** Não coincidiu... é... mas Samuel tem o maior apreço por aquele arquivo ali.

**MRP:** E ele está dirigindo o Centro não é?

**HD:** Sim. E agora eles estão pegando tudo aquilo e digitalizando. Porque tinha cópia daquelas quatro viagens que o Luiz Heitor fez pelo interior na década de [19]40; ele fez Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. O Lomax é que teria que vir...

**MRP:** O Lomax é que dirigiu o arquivo lá...[refere-se a Library of Congress]

**HD:** O Lomax é que viria, mas aí houve a guerra, e foi impossível para o Lomax fazer essas expedições e aí o Harold Spivacke convidou o Luiz Heitor. O Luiz Heitor fez essas três, [Goiás, Ceará, Minas Gerais] mas patrocinado...

**MRP:** Ele recebeu a parafernália toda...

**HD:** Ele recebeu, na verdade, isso é que eu fiquei... eu tenho uma carta do Luiz Heitor fascinado com a aparelhagem que o Lomax dispunha.

**MRP:** Imagina!...

**HD:** Que era uma caminhonete com aparelhos de gravação e cabos, ele gravava e já mixava aquilo na hora.



**MRP:** Veja, o Luiz Heitor da noite para o dia metido num negócio desses...

**HD:** Aí o Luiz Heitor que não havia feito ainda esse tipo de trabalho de campo, vem fazer porque o Lomax não pode. Aí eles dão um gravador para ele, um PRESTO e outro é emprestado pela Escola de Música.

**MRP:** Ehhh...!

**HD:** Acho que dão a ele o equivalente a vinte contos de réis, uma coisa assim...

**MRP:** Foi uma verdadeira África...

**HD:** E nessas circunstâncias heroicas ele vai e faz esse registro todo; e aquilo ficou em discos de base de alumínio e de vidro, porque o gravador gravava diretamente no disco. Agora é que o pessoal conseguiu passar para fita cassete. A Rosa Zamith esteve lá também, depois... agora é que o Samuel está conseguindo passar, digitalizar para CD. Então eu topei com esse arquivo lá, fiquei interessado inclusive nas fotos. Por isso que insisti em ver a caligrafia do Luiz Heitor [no verso das fotos] porque há muitas fotos que têm coisa escrita atrás, que eu não tinha certeza se era dele [nas fotos do arquivo], se foi ele que bateu. Agora eu estou vendo... porque inclusive a Maria Cecília me disse que o Luiz Heitor não gostava muito de escrever à mão [quando se reportando a outros]. Ele datilografava, ele fazia mais datilografando.

**MRP:** Isso é verdade, porque tudo o que eu tenho dele é datilografado.

**HD:** Porque ele dizia, que não queria obrigar os outros a ler a sua caligrafia. Eu vou então bater estas fotos. [Reproduzo frente e verso de alguns cartões postais].

**MRP:** Se precisar de alguma coisa diga...

[Sigo batendo fotos]

**HD:** Eu bati uma foto de uma foto que Maria Cecília tinha lá... [no seu apartamento em Paris] do Luiz Heitor, em frente à Escola de Música, com uma conferência [cartaz] sobre ele. A placa tinha o nome da Dulce Lamas, mas o Flash ficou assim de banda, distorceu e eu não consegui ver quase nada...

[Batendo fotos de cartões postais]

**HD:** Posso usar essa mesinha para apoiar.

**MRP:** Conseguiu fazer as fotos?

**HD:** Consegui. A senhora não precisa de óculos para ler não?

**MRP:** Uso! [Mostro as fotos no display da câmara para Mercedes] Ah! Mas já estão aí as fotos? Isso é uma coisa maravilhosa!...

**HD:** Ah! Tem aquela do Seeger! Posso bater também?

**MRP:** Pode!

[Mercedes pega a foto que está no porta-retratos e retira para fotografar, sem reflexo no vidro...]



**HD:** Tem aqui, olha [no verso da foto], querida Mercedes, é dele não?

**MRP:** É dele. É do Regadas... Isso foi um cartão dele lá do Peru... Olha... “Lima, 1949”; eu já tinha ido embora... [dos EUA].

[Sigo tirando mais fotografias]

**MRP:** Essa aqui é a Eleonora, filha dele [acho que essa é do Seeger], quem escreveu foi ela...

**HD:** Ah! Tem a outra também, da cabeça do profeta [um postal do Seeger, retrato em que ele parece um profeta]. Nossa, o fotógrafo também é muito bom.

**MRP:** Uma beleza, parece um quadro do Rembrandt...

**HD:** Ficou boa. [mostrando a reprodução da foto a Mercedes]

**MRP:** Ficou ótima!

**HD:** Bem, Dona Mercedes... essa seção de perguntas foi também uma recordação, não?

**MRP:** Você não quer tomar um cafezinho não?

**HD:** Aceito sim, se não for dar muito trabalho...

**MRP:** O tema do seu trabalho é...

**HD:** O ponto central é a figura do Luiz Heitor. Eu estou trabalhando neste recorte temporal, porque é um período menos conhecido, que é o dessas viagens, anterior à ida dele para Unesco. Quando ele vai para os EUA, ele ainda volta e faz as viagens. Esta aqui é do Rio Grande do Sul, acho que ele fez uma palestra lá, na Sociedade [Sul] Rio Grandense.

**MRP:** Não, não, não é no Rio Grande, é em Curitiba... Brasília Itiberê, o célebre Brasília Itiberê. [Após tomar o cafezinho gentilmente trazido por dona Mercedes, despeço-me agradecendo a sua atenção e disponibilidade].

HENRIQUE DRACH é violoncelista da Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense, tendo anteriormente integrado a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Pró-Música. Atuou também como camerista em conjuntos como Sonata da Câmara entre outros. É graduado em violoncelo pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Música pela mesma instituição e Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense.





# Depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo - Museu da Imagem e do som, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1972

Entrevistadores: Cleofe Person de Mattos, Mercedes Reis Pequeno, Aloísio de Alencar Pinto, Dulce Lamas e Eurico Nogueira França\*

*Henrique Drach\*\**

No decorrer das pesquisas para a tese de doutoramento intitulada “A rabeca de José Gerônimo: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, música, folclore e academia na primeira metade do século XX”, realizada no Departamento de História da Universidade Federal Fluminense e defendida em 2011, deparei-me com o seguinte problema: para além de compositor, bibliotecário, folclorista e musicólogo, num sentido hermenêutico, quem foi essa pessoa chamada Luiz Heitor Corrêa de Azevedo? Na tentativa de dar vida a este personagem – tarefa complexa e delicada – particularmente comedido e reservado em questões de foro íntimo, procurei examinar seus interlocutores e reconstruir na medida do possível, o contexto e os ambientes por onde se deslocava.

Em razão da parcimônia e comedimento em comentários acerca de seus sentimentos mais profundos, fui igualmente levado a um processo de *pinçamento* e *garimpagem* por diversas fontes, em busca dos fragmentos necessários à tentativa de montar o complexo *puzzle* de sua personalidade. Para tanto, lancei mão, entre outros documentos, de seu depoimento realizado em 1972, que se encontra gravado em fita magnética no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), assim como de entrevistas e depoimentos de pessoas de seu círculo familiar, tais como sua filha, Maria Cecília, Teyssier D’Orfeuill, Manoel Aranha Corrêa do Lago e outros de seu convívio próximo, como Vasco Mariz e Mercedes Reis Pequeno. O depoimento no MIS-RJ em 1972, por mim transcrito a seguir, constitui fonte preciosa.

---

\* Pesquisa e transcrição de Henrique Drach; revisão de Mário Alexandre Dantas Barbosa e Maria Alice Volpe.

\*\* Orquestra Sinfônica Nacional, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: henriquecello@hotmail.com.



**Apresentadora:** Hoje, dia 17 de julho de 1972 o Museu da Imagem e do Som tem a honra de receber o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que aqui fará seu depoimento para a posteridade. Funcionarão como entrevistadores Cleofe Person de Matos, Mercedes Reis Pequeno, Aloísio de Alencar Pinto, Dulce Martins Lamas, membros do Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som, e o jornalista [Eurico] Nogueira França, como convidado especial. E com a palavra, o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

**Luiz Heitor:** Eu sou um carioca da gema. Nascido na rua Aguiar, não sei se no número 30 ou no número 32, porque dessa casa onde eu nasci, eu não me lembro. Pouco depois, nos mudamos para o número 36, casa da qual eu me lembro muito bem, um velho sobrado cor-de-rosa, no meio do terreno. Portanto, tendo nascido ali, ao lado do Largo da Segunda-Feira, na confluência da rua Haddock Lobo com a Conde de Bonfim e São Francisco Xavier, eu me considero um carioca da gema. A minha família era quase toda... eu sou  $\frac{1}{4}$ , português. Meus pais são brasileiros: Fernando de Castro Corrêa de Azevedo, meu pai; Henriqueta Cunha, minha mãe. Pelo lado de meu pai meus avós são Luiz Augusto Corrêa de Azevedo e Joana de Castro Abreu Magalhães, todos os dois brasileiros. Pelo lado de minha mãe, Heitor Ribeiro da Cunha, que era português de nascimento e veio com 14 anos de idade para o Brasil num navio veleiro para trabalhar e ganhar a vida aqui; e minha avó, Umbelina Marques, que era brasileira. A minha infância se passou, pois, entre a Rua Aguiar, onde moravam meus pais e minha avó paterna, e o grande casarão da rua Haddock Lobo, de meu avô Heitor, pai de minha mãe. Um daqueles casarões do Rio antigo, com jardim, pomar, horta e, ainda atrás, um morro ao qual se subia por umas pequeninas escadas – que meu avô havia mandado cavar na pedra ou construir em cimento – donde se descortinava a vista sobre o que era então a Praça Campos Salles (que acho que tem outro nome hoje em dia) e o campo do América Football Club, cujas partidas podiam ser assistidas do alto do morro da casa do meu avô, o que eu nunca fiz porque nunca me interessei por futebol. Ali, pois, passei a minha infância como um menino um pouco mimado demais, talvez, que numa certa época teve um carneirinho para montar – um carneirinho sobre o qual se punha uma sela e freios – e que podia passear no enorme terreno da rua Haddock Lobo e, às vezes, mesmo na rua, entre a rua Haddock Lobo e minha casa na rua Aguiar.

Como colégios, eu frequentei, de início, o Instituto Beltrão, um estabelecimento que era famoso na época, no Largo da Segunda-Feira, e que era dirigido pelos pais do que depois foi um político ilustre na vida do Distrito Federal, Heitor Beltrão, e pela sua irmã Guiomar, que foi esposa de Orlando Frederico, professor de música de câmara da Escola Nacional de Música. No tempo em que eu frequentava o Instituto Beltrão, a dona Guiomar era noiva do Orlando Frederico, o qual não ensinava música, mas ginástica. Fiz muita luta romana e muita ginástica no Instituto Beltrão sob a direção de



Orlando Frederico. Depois desses dois anos de ensino primário no Instituto Beltrão, 1914 e 1915, passei para o Colégio Santo Inácio, que ficava bastante longe de minha casa, mas para imaginar a facilidade de comunicação naquele tempo, eu podia sair sozinho, menino de 11 anos, do Largo da Segunda-Feira, tomar 2 bondes, ir e voltar todos os dias de lá até a rua São Clemente, sem nenhum problema para voltar às 6 horas da tarde à farta dos bondes no centro da cidade. Isso foi em 1916. Em 1917 frequentei o Colégio Paula Freitas, que era na rua Haddock Lobo, quase em frente ao casarão de meu avô, porque já nessa época minha família se havia mudado do Rio de Janeiro, por motivos de saúde da minha mãe, para ir morar em Vassouras, no Estado do Rio. Em 1919 voltei de novo para o Colégio Santo Inácio e, finalmente, em 1920, para comodidade de todos, fui internado no Colégio Anchieta em Nova Friburgo, onde terminei o meu curso secundário entre 1919 e 1922, e acabei com o colégio porque os jesuítas o fecharam em 1922. E só muito mais tarde é que ele foi reaberto, primeiro como escola apostólica e seminário, e ultimamente de novo como externato. Minha família se mudou, portanto, em 1917 para Vassouras; e uma parte da minha infância eu passei em Vassouras em período de férias ou em visitas à família, porque na realidade a partir deste momento, meu verdadeiro lar foi a casa de meu avô. As minhas tias sempre me disseram que eu tinha três mães: a minha e elas duas, uma das quais, Hermínia, que muitos dos que estão presentes aqui conhecem e que mandou as fotografias para o Museu da Imagem e do Som, era a mais nova e está com mais de 80 anos hoje. Vassouras – eu nunca tive uma simpatia especial por essa cidade – entretanto, tão interessante historicamente, de uma arquitetura tão curiosa, uma espécie de Ouro Preto do Estado do Rio de Janeiro... Mas não sei por que nunca me interessei por Vassouras. Ao contrário, sempre tive muita atração por Petrópolis, cidade dos meus antepassados, cidade em que moraram meus bisavós, pais de minha avó paterna, os Castro Abreu Magalhães. Foi como comecei a pensar em música, menino com 8 ou 9 anos: minha avó Umbelina que era extremamente musicista, começou a querer me inculcar uns princípios de música e de piano. Ela era realmente uma musicista talhada, com um ouvido infalível, que desde menina era capaz de reproduzir ao piano tudo que ouvia, mas que nunca teve oportunidade de fazer um estudo sério e seguido de piano. Só depois de casada com o seu primeiro marido, Ferraz, é que ele, apaixonado por música, confiou-a aos cuidados de um famoso professor de piano no Rio de Janeiro em fins do século passado, Bernardo Wagner. Minha avó tinha paixão por música. Se ela não pode seguir estudos musicais, fez questão que todos os seus filhos o seguissem: minha mãe como minhas duas tias e um tio meu que tocava violino. As moças tocavam piano; e a mim ela começou a querer inculcar princípios de música, mas eu era de uma extrema rebeldia e judiei muito da pobre velhinha da minha avó. Um dia, de bom grado, combinamos que eu havia de interromper as lições de música.



Foi internado no Colégio Anchieta, em Nova Friburgo, em 1919, que de repente comecei a querer de novo estudar música. Já no Colégio Santo Inácio havia estudado clarim para tocar na fanfarra escolar, que fazia passeatas pela praia de Botafogo com o pomposo uniforme do colégio, naquela época. E como eu havia tocado clarim na banda marcial do Santo Inácio, quando fui para Friburgo naturalmente me candidatei a fazer parte da banda de música que havia no colégio. Porque no Colégio Anchieta, em Friburgo, havia uma banda de música, havia uma pequena orquestra e havia um coral. Na banda de música comecei a estudar trompete, ou melhor, mais modestamente, uma variante do pistom, que é o *bugle*, um pistom grave, em si bemol, que era o meu instrumento na banda de música. E reclamei lições de piano. Então aí estudei de boa vontade.

O meu primeiro professor de piano foi um italiano, Higino Mancini, que mais tarde se transferiu para São Paulo, onde foi organista. E quando ele abandonou o Colégio Anchieta, Heitor de Lemos, o irmão de Milton de Lemos, durante tantos anos o diretor do conservatório de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Heitor, depois que o Colégio Anchieta fechou, em 1922, foi nomeado diretor do conservatório da cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, posto que conservou durante muitos e muitos anos; e eu tive inúmeras vezes a oportunidade de encontrá-lo depois disso.

Foi nessa época, que terminando meus estudos no Anchieta, eu resolvi, com grande alegria de minha avó, que nesse tempo já se achava bem doente, me dedicar inteiramente à música. Voltando, pois, em 1923, regressando de Friburgo – terminei meu curso em 1922, o ano da independência. Voltando para o Rio, em 1923, a questão era encontrar um professor de piano. Pensou assim: Luciano Gallet era muito jovem, começava a ter muito sucesso; e Barroso Neto, que era certamente um dos maiores mestres da época, e que eu cheguei a ver e penso que toquei uma sonata de Beethoven para ele. Mas finalmente se caiu no velho professor que havia sido de toda a minha família e velho amigo da família, Alfredo Bevilacqua.

Foi, pois, com Alfredo Bevilacqua, em 1923, que eu preparei meu concurso de admissão à classe de piano do então Instituto Nacional de Música. Em começo de 1924 fiz meu concurso de admissão e lembro-me que tive como colegas nessa prova alguns nomes que se impuseram na música brasileira, como Arnaldo Rebelo, Mário Azevedo, Valdemar Navarro e o que devia ser por tantos anos, e, sobretudo durante os anos de estudo, o meu colega de todos os dias e amigo muito querido, Augusto Monteiro de Souza. Tanto Augusto Monteiro de Souza quanto Arnaldo Rebelo se tornaram mais tarde professores catedráticos do Instituto Nacional de Música.

Em 1924 e 1925, portanto, fui aluno de piano do Instituto Nacional de Música. Em 1926 e 1927 preparei os meus estudos de harmonia, fora do Instituto, com Paulo Silva. Em 1928 prestei, como era permitido na época, o exame final dessa matéria, naquele Instituto. Desse exame guardo lembrança de uma pequena rusga com Oscar





Lorenzo Fernandez, que me examinou. Discordamos sobre questões bizantinas de harmonia e me lembro que escrevi um grande artigo em defesa do meu exame, que Otávio Bevilacqua quis publicar em sua *Revista Musical*, então publicada no Rio de Janeiro. Mais tarde fiquei muitíssimo ligado a Lorenzo Fernandez e esse foi assunto que nunca mais foi tratado entre nós. Não sei se fui muito duro no que disse no meu artigo (não me lembro mais o que disse), mas lembro-me que era cheio de exemplos musicais e cheio daquelas justificações de todas aquelas bizantinices que constituem o curso de harmonia.

Eu sempre fui um mau pianista, porque eu havia começado o estudo de piano realmente muito tarde. O estudo de piano no Colégio Anchieta se limitava a uma meia hora de estudos por dia e com um repertório muito pitoresco de autores italianos que ninguém conhecia. Lembro-me de um autor que Higino Mancini gostava muito de dar aos seus alunos, que se chamava Mário Tarengi [Mario Tarengi]<sup>1</sup>. Não sei se alguém aqui conhece as composições de Mário Tarengue, mas eu toquei muitas composições desse autor italiano. Como eu me achava fraco no piano, na esperança de poder melhorar um pouco meus dedos, resolvi tomar lições com o Charley Lachmund, que foi meu professor durante dois anos. Ele já havia sido professor de minha tia Ermínia, essa que havia feito o curso do Instituto Nacional de Música, obtido uma medalha de ouro, e depois fez um curso de aperfeiçoamento com Charley Lachmund.

Nessa época eu já morava com meus avós em Santa Tereza, na rua Joaquim Murinho, no que era então o número 182, numa daquelas casas típicas de Santa Tereza, com um andar dando para a rua e dois dando para baixo da rua e com uma vista excepcional sobre os arcos e a baía. Em 1922, com a exposição internacional da independência do Brasil, era uma coisa realmente fascinante o que se descortinava dos terraços da casa, com cúpulas iluminadas e os edifícios todos cintilando.

Em Santa Tereza, pois, na rua Joaquim Murinho comecei a estudar seriamente piano. Ainda recentemente encontrei uma muito jovem colega, jovem em relação à minha idade, na Unesco, brasileira, que me disse que quando era muito menina ainda se lembrava de ter morado defronte de mim, na rua Joaquim Murinho. Como o seu pai também se interessava por música, éramos os dois a bater piano o dia inteiro. O seu pai de um lado da rua Joaquim Murinho e eu do outro.

Assim foram, pois, os meus estudos de piano e de harmonia. Devo dizer que desde o Colégio Anchieta eu tinha umas veleidades de composição. Já no colégio havia, se me lembro bem, para registrar isso aqui, a primeira página que eu compus e escrevi. Se chamava *Evangélica* era uma peça inspirada na calma, na atmosfera singela e repousante dos evangelhos. Escrevi outra peça, que não me lembro como é que se chamava, que Dora Bevilacqua executou em um dos seus concertos. Os

<sup>1</sup> Nota da editora: Mario Tarengi (Bérgamo 1870 – Milão 1938).



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

Mas nesse período de Santa Tereza eu compunha bastante – para piano e para canto – e em várias ocasiões, nessa época e mais tarde, alguns artistas como Augusto Monteiro de Souza, evidentemente o meu íntimo amigo, no seu grande primeiro recital no Teatro Municipal executou uma peça de minha composição. A Dora Bevilacqua também tocava, e sem falar em Antonieta de Souza, Roseta Costa Pinto, Cecília Rud etc, para peões de canto.

Em 1928 eu comecei a enveredar pela crítica musical. Eu tinha um tio, casado com uma de minhas tias, que se especializava em advocacia teatral. Era advogado dos empresários, dos grandes agentes e representantes de grandes agências de concerto e artistas do Rio de Janeiro. Habitualmente ele rabiscava umas críticas musicais para o jornal *O Imparcial*. Ora, acontece que (creio que foi em 1928) veio uma companhia, uma trupe lírica alemã, dar Wagner, e o meu tio Américo se julgou muito enfadado em assistir as óperas de Wagner, que no fundo ele detestava, e me pediu então que fizesse a crítica musical da temporada wagneriana. Essa foi a minha estreia na imprensa musical. Escrevi para *O Imparcial*, cuja redação era naquele tempo na rua do Passeio, bem próximo da Escola de Música.

Ora, acontece que no ano seguinte, em 1929, ou no fim desse ano mesmo, *O Imparcial* foi comprado pelo Partido Democrático do Distrito Federal e passou a ser dirigido por Marcos Pimenta e Mário Brito - o mesmo que mais tarde foi diretor do Instituto de Educação. Como eu já tinha feito uns primeiros passos na crítica musical nesse jornal, me interessei em ser nomeado crítico do mesmo, o que finalmente consegui. Durante dois anos escrevi assiduamente para esse jornal, até que ele se incendiou e foi substituído por outro jornal, criado pelo Partido Democrático do Distrito Federal, *A Ordem*, cuja redação era na Rua do Ouvidor, perto do Largo de São Francisco.

O fato de escrever em dois jornais, que no fundo não tinham grande repercussão, fez com que eu angariasse inúmeras amizades no meio musical do Rio de Janeiro. Porque eu fazia uma crítica assídua e que tinha pretensões de renovar o ambiente musical da época. Fiz mesmo uma longa série de entrevistas com músicos eminentes sob o título “De que precisa a música no Brasil?”. Henrique Oswald, Francisco Braga, Paulo Silva, Charley Lachmund, J. Otaviano e não me lembro mais quem, foram entrevistados nessa série que foi interrompida pelo incêndio do jornal. Isso fez com que eu fosse sendo visto com bastante simpatia pelos meios musicais brasileiros. Maria Emília de Resende Martins, Paulina [d’]Ambrósio e Alfredo Gomes... Alfredo



Gomes Grosso... Não! Ele não é Grosso, não...

**Entrevistadora:** Alfredo Gomes.

**Luiz Heitor:** Alfredo Gomes, que passara a me tratar com muito carinho. E um belo dia a Casa Carlos Wehrs, que editava uma pequena revista musical chamada *Weco*, me chamou (não me lembro se foi o chefe da casa, Gustavo Rollerstein [Eulestein]<sup>2</sup>, que eu conheci tão bem, ou mesmo o velho Carlos Wehrs, não me lembro quem foi) e me pediu para escrever um artigo para essa revista, que faria um número consagrado ao meu antigo professor de piano do Instituto Nacional de Música, João Nunes.

Foi essa, pois, a minha primeira tentativa de letras musicais mais sérias, com a responsabilidade de escrever um artigo de caráter biográfico e analítico, de um homem que eu admirava e que foi um dos bons compositores do Brasil. Devo dizer que Alfredo Bevilacqua, muito doente, só foi meu professor no Instituto Nacional de Música em 1924. Em 1925 eu passei para a classe de João Nunes. Este artigo apareceu, pois, na revista *Weco* e deve ter chamado sobre mim a atenção de Luciano Gallet, que mais tarde me requisitou, na qualidade também de jornalista, para participar da campanha que ele havia lançado para reagir contra a decadência da música séria no Brasil. Campanha que ele queria intitular “Reagir”, mas título contra o qual Luís Fernandes se opôs da maneira mais violenta, dizendo como é que nós, músicos moços, vamos intitular “Reagir” – o que faz lembrar reação, reacionário – um movimento destinado a renovar a música brasileira.

Desse movimento – que Luciano Gallet queria muito dinâmico, muito oportunista mesmo, porque ele tinha muito medo de que ele se estratificasse sob a forma de uma associação como as outras, uma associação de concertos – foi desse movimento que nasceu, pelo consenso geral, a Associação Brasileira de Música, fundada a 26 de junho de 1930, no Rio de Janeiro, e da qual eu fui eleito secretário. O presidente era Luciano Gallet, que havia sido o iniciador do movimento.

A Associação Brasileira de Música finalmente foi aquilo que Luciano Gallet não queria: uma associação de concertos, um pouco como as outras, mas que também fazia o que as outras não faziam, isto é, organizar séries regulares de conferências e publicar uma revista.

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

<sup>2</sup> Nota da editora: Gustavo Eulestein. Ver Mercedes Reis Pequeno, “Impressão musical no Brasil” in Marcondes, Marcos (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.



Nesse período Oscar Lorenzo Fernandez lançou sua *Ilustração Musical*. Uma grande revista musical, ilustrada, mensal, e me convidou para fazer parte de sua redação. Foi isso em 1930. Um ano mau para criar uma revista musical, porque era um ano de pré-revolução, e que muitas coisas acabaram. Inclusive o meu jornal, *A Ordem*, que acabou sendo empastelado pelo povo do Rio de Janeiro quando a revolução de Getúlio Vargas foi vitoriosa em outubro; porque *A Ordem* sempre havia escrito que os dois candidatos que se encontravam frente a frente, Getúlio Vargas e Júlio Prestes, eram o vinho da mesma pipa e farinha do mesmo saco, o que, na época, o povo, apaixonadíssimo pelas ideias da Aliança Liberal, não conseguiu engolir, e o jornal foi empastelado e acabou.

Com isso terminou a minha experiência como crítico musical, que durou três anos, de 1928 a 1931. Mas ficavam as revistas: a *Ilustração Musical* publicou oito números, muito bem apresentados, muito bem lançados, mas terminou também a sua vida em começo de 1931; *Weco* também terminou em 1931. E a *Revista [da Associação Brasileira]<sup>3</sup> de Música* se prolongou até 1932, 1933, quando saiu o seu último número.

Nessa época eu tinha me aproximado não só de Luciano Gallet, de Lorenzo Fernandez e de Renato Almeida. Foi realmente a época em que eu comecei a me tornar conhecido no mundo musical do Rio de Janeiro e a entreter com suas personalidades mais marcantes – relações de amizade ou relações de interesse – porque a minha série de entrevistas em *O Imparcial* me havia levado a entrevistar vários desses músicos. E dessa minha primeira tentativa profissional resultaram, às vezes, relações eivadas de simpatia, de boa vontade e que cultivei até o momento da morte das pessoas com quem eu entretinha nessas relações. Me vem, sobretudo, ao espírito um Henrique Oswald ou um Francisco Braga.

Em 1930 situa-se um episódio militar da minha vida. Eu morava nesse tempo entre Petrópolis e o Rio de Janeiro. A revolução estourou em outubro de 1930 e o presidente Washington Luiz decreta mobilização de todos os reservistas, e eu, evidentemente, era reservista. De maneira que quando me apresentei a um posto de polícia para pedir um salvo-conduto para sair do Rio de Janeiro, porque era necessário em tempo de revolução, isso me foi negado porque eu era reservista, estava em idade militar e tinha que me apresentar a um posto de mobilização. O que eu fiz.

Eu fui enviado para o Primeiro Regimento de Infantaria, na Vila Militar e vesti um uniforme. E devo dizer que a minha crítica musical me valeu de alguma coisa. Porque quando me apresentei ao Primeiro Regimento o suboficial que me atendeu viu o meu nome “o senhor vai procurar a companhia tal. A Companhia de Comunicações. Nós temos instruções para colocá-lo lá”. E lá fui eu para a Companhia de Comunicações, que eu não sabia o que era. A Companhia de Comunicações, em um regimento,

<sup>3</sup> Nota da editora: *Revista da Associação Brasileira de Música*. Ver Mercedes Reis Pequeno, “Periódicos musicais” (Apêndices) in Marcondes, Marcos (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.



assegura o serviço telefônico, o telegráfico e as comunicações. Então quando eu cheguei lá me disseram: “O senhor é telegrafista?” e eu disse “Não, eu nunca fui telegrafista”, “O senhor não conhece o Roberto Morse?”, “Não, não conheço Roberto Morse”. Ora, acontece que o comandante da Companhia de Comunicações era o então tenente Frederico Trota, que mais tarde também fez vida na política do Distrito Federal, e que era leitor do meu jornal. E quando viu, nesse dia de outubro de 1930, que eu havia honestamente cumprido o meu dever de cidadão, de me apresentar à circunscrição militar – isso foi publicado na primeira página de *A Ordem* – ele então deu instruções ao serviço do Primeiro Regimento de Infantaria para me incorporar à sua companhia para ficar sob a sua proteção. E sempre era uma companhia um pouco de elite, um pouco afastada. Foi, portanto, com essa companhia que eu fiz a campanha de quinze dias em Juiz de Fora até no fim de outubro, com a vitória da revolução e o regresso ao Rio e a desmobilização.

O ano de 1931 foi marcado, sobretudo, pelas atividades da Associação Brasileira de Música, que havia sido criada no ano anterior, mas que não tinha tido ocasião, ainda, de se firmar; de elaborar um verdadeiro programa. Luciano Gallet, o presidente, era nesse tempo diretor do Instituto Nacional de Música e tinha muito poucas oportunidades de se ocupar dos assuntos da Associação. Uma vez por semana, pelo menos, apesar dos seus muitos deveres profissionais – numa época de reforma profunda do estabelecimento que dirigia – nós nos encontrávamos para falar dos assuntos da Associação. E com isso eu tinha bastante liberdade de movimentos e posso dizer, sem vaidade excessiva, que toda temporada de 1931 foi quase inteiramente elaborada por mim sozinho, com assentimento de Luciano Gallet.

Para lançar a Associação havia se imaginado um grande acontecimento que eram as homenagens a Henrique Oswald, que nesse ano de 1931 completaria setenta e nove anos de idade. Então a Associação pensou que a esse velho mestre, tão merecedor do apreço dos brasileiros, era necessário prestar homenagens excepcionais. E foram uma missa em ação de graças pelo seu aniversário, celebrada na Catedral Metropolitana, com execução de sua música, um grande banquete de mais de duzentos talheres e traje a rigor no antigo Palace Hotel da Avenida Rio Branco e dois grandes concertos no Teatro Municipal – um concerto de música de câmara e um concerto de música sinfônica, o qual foi dirigido pelo velho amigo de Henrique Oswald, que era Francisco Braga, e teve como solista no concerto de violino de Henrique Oswald, Oscar Borgerth. No concerto de música de câmara tocaram Souza Lima, o Trio Brasileiro que eu já referi e Antonieta de Souza para a parte vocal.

Além das homenagens a Henrique Oswald, uma série de concertos de assinatura, incluindo o Festival de Música Brasileira, com a apresentação de obras de autores brasileiros e a famosa série de conferências que depois eram publicadas na *Revista da Associação Brasileira de Música*.



Mas é em 1931, também, que eu me aproximo de Walter Burle Marx, que havia sido um pianista prodígio, aluno de Henrique Oswald. Havia ido para a Europa estudar e do pianista que saiu daqui voltou um regente de orquestra, que não encontrando elementos para reger no Rio de Janeiro, foi ajudado pelo vento da revolução vitoriosa (a sua família tinha ligações com o então famoso general Juarez Távora, em homenagem a quem ele organizou dois grandes concertos no teatro Lírico, que não existe mais, perto do Largo da Carioca). Em 1931 Walter Burle Marx funda a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro e me pede para colaborar com ele. Daí nasceu uma amizade muito íntima e de fato eu assisti na parte administrativa Walter Burle Marx muito de perto e em todos os assuntos da sua orquestra. Ele me confiou, em particular, a organização dos concertos para a juventude, que eram novidade no Brasil.

Pela primeira vez, às quintas-feiras – não me lembro se de manhã ou de tarde – faziam-se no Teatro Municipal concertos destinados à meninada das escolas. Evidentemente as escolas públicas do Distrito Federal entravam com um grande contingente de alunos, mas todos os colégios particulares foram avisados disso. Essa era a minha missão, estabelecer a ligação com os colégios. Lembro-me da acolhida extremamente entusiasta e favorável do velho Colégio Lafayette. Foi muito difícil, de outro lado, os velhos colégios aristocráticos de moças dirigidos por religiosas. Nem me recebiam bem quando eu ia falar de concertos para a juventude. Isso era visto com muita desconfiança. Os tempos mudaram. Mas durante alguns anos esses concertos se realizaram com um programa explicado e acessível às crianças.

Nesse ano de 1932 se passa na minha vida uma coisa importante. Tendo falecido o bibliotecário do Instituto Nacional de Música, que era Guilherme Theodoro Pereira de Melo, o autor da primeira *História da Música no Brasil*, por força das circunstâncias eu fui o candidato de muitos para esse lugar. E depois, evidentemente, de uma batalha de bastidores, porque era um tempo onde não havia concursos, todas as nomeações dependiam apenas da livre discricção do governo, e sendo o ministro da educação Francisco Campos e o presidente do Governo Provisório Getúlio Vargas, o meu decreto de nomeação foi assinado em junho de 1932. Durante sete anos eu passo a ser bibliotecário e funciono no velho salão Henrique Oswald do Instituto Nacional de Música, uma sala de concertos que o então diretor do Instituto, Guilherme Fontainha, que havia sucedido Luciano Gallet, transformara em biblioteca. Era uma biblioteca bem apresentada.

É, pois, a partir dessa época, eu bibliotecário no Instituto Nacional de Música, que começaram as minhas relações com vários dos presentes. Alguns dos quais, naquela época estudantes do Instituto Nacional de Música, iam consultar partituras na minha biblioteca, da qual eu tinha um grande orgulho e que era um grande salão muito bem lustrado, muito bem mobiliado e que eu procurei arrumar da maneira mais agradável possível e, sobretudo, combater as pragas dos livros, das partituras,



dos papéis velhos, do Brasil que são insetos destruidores. De maneira que quem entrasse na biblioteca naquele tempo tinha que receber também um banho de odores esquisitos, feitos com preparados que me haviam sido aconselhados pelo meu velho amigo, Abraão Carvalho, bibliófilo experimentadíssimo, que tinha uma receita que se mandava fabricar em farmácia para combater os insetos dos livros.

Dessa época que eu passei a conhecer, portanto, vários dos que me fazem a honra hoje de estarem entorno de mim, para me interrogarem e me valerem quando a minha memória falhar ou quando eu omitir qualquer coisa. Será que eu omiti alguma coisa importante?

**Entrevistador:** Eu queria fazer uma pergunta. É com relação apenas aos Concertos da Juventude, porque eu me recordo que você era um dos comentadores dos concertos. Você fazia preleções antes dos Concertos da Juventude e eu queria que isso ficasse assinalado.

**Luiz Heitor:** Em geral, quem comentava os concertos era a professora Ceição de Barros Barreto. Excepcionalmente eu fazia comentários e me lembro, sobretudo, de uma invenção astuciosa que eu tive. Haveria a audição do poema sinfônico *Moldávia*, de Smetana, que é um verdadeiro poema sinfônico, com uma porção de episódios diferentes. Então, esses episódios estavam todos enumerados; eram distribuídos ao jovem público um papel impresso com os números de um a dez, ou a doze, e eu ficava perto de um poste com números gigantescos. Quando a orquestra passava de um episódio para o outro eu pendurava o número no poste e assim já se sabia que era ou “As nascentes do Moldávia” ou “As cataratas” ou a sua passagem pela cidade de Praga, com a audição do hino tcheco, e se acompanhava um verdadeiro poema sinfônico lido como um poema literário. Disso eu me lembro.

**Entrevistadora:** Eu devo dizer que eu estava presente.

**Luiz Heitor:** Assistiu a esse concerto?

**Entrevistadora:** Assisti a vários desses.

**Luiz Heitor:** Continuando... Guilherme Fontainha, que foi um grande diretor, um homem de grande dinamismo, inventou de criar uma revista do Instituto Nacional de Música e me pediu que fosse o secretário de redação dessa revista. Eu hesitei muito, porque o meu amor pela minha modesta *Revista da Associação Brasileira de Música* era tão grande que eu hesitava em abandoná-la para que ela morresse, como aconteceu, para tomar conta dessa nova publicação oficial, que dispunha de recursos financeiros e que podia ser, como veio a ser, uma revista que teve um impacto mundial e que hoje em dia se encontra em quase todas as grandes bibliotecas de música do mundo.

**Entrevistadora:** E queria fazer aqui uma advertência. Ela ainda é solicitada. A Escola ainda recebe pedidos dessa revista.

**Luiz Heitor:** É porque os artigos nela publicados figuram em bibliografias de obras





de história e outras. Em 1934, pois, é lançada a *Revista Brasileira de Música*, que existiu até 1944. Dela me ocupei até 1942 e me afastei pelos motivos que passarei mais tarde a expor.

Anexo à revista havia um pequeno suplemento musical chamado “Arquivo de música brasileira”, e que era, sobretudo, destinado a publicar os manuscritos que estavam sob a minha guarda como bibliotecário do Instituto Nacional de Música. O primeiro moteto publicado foi, evidentemente, de Francisco Manuel da Silva, que havia sido o fundador da casa. Depois houve uma *Missa de defuntos*, de José Maurício, que foi publicada, e que recentemente apareceu num disco de antologia da Abril, executado pelo coro do Instituto Ítalo-Brasileiro de São Paulo. E um *Tantum Ergo*, de Francisco Manuel da Silva. Mais tarde, como em 1936, celebrando o centenário de Carlos Gomes, inéditos da ópera *Joana de Flandres*, desse compositor, reduzida a partitura orquestral para piano. E tal era o “Arquivo de Música Brasileira” que acompanhava, como suplemento musical, a *Revista*.

Esse ano de 1934 é o ano do meu casamento. Eu devo dizer que me casei com vinte e nove anos, pois nasci naquela rua já mencionada no dia 13 de dezembro de 1905. Em 1930, quando foi fundada a Associação Brasileira de Música, uma das pessoas que frequentava as reuniões convocadas por Luciano Gallet era Maria Amélia de Resende Martins. E Maria Amélia de Resende Martins tinha uma priminha que, às vezes, a acompanhava e que eu creio que encontrei pela primeira vez no Largo da Carioca. Maria Amélia me apresentou. Essa priminha chamava-se Violeta e veio a ser minha mulher. Eu a desposi em dezembro de 1934 e, como devia, compus toda a música para ser executada em meu casamento, a qual foi executada por Ênio de Freitas e Castro, que se encontrava no harmônio, por Arthur Strutt, meu velho amigo e mestre do Colégio Anchieta que estava no violino, com o seu filho Roberto, no violoncelo e Roseta Costa Pinto, que cantou as partes vocais. Isso na matriz da Glória.

Em 1936, o ano do centenário de Carlos Gomes, foi também o ano do nascimento de minha filha. E me lembro que naquele tempo, no antigo Hospital Alemão, que é hoje o Hospital da Aeronáutica, onde nasciam quase todas as crianças do Rio de Janeiro, eu fazia companhia à minha mulher corrigindo as provas do grossíssimo volume da *Revista Brasileira de Música* consagrada a Carlos Gomes. Guilherme Fontainha havia querido honrar esse centenário, entre outras comemorações, com um esplêndido número da *Revista Brasileira de Música*, que é certamente até hoje uma das peças básicas da bibliografia relativa a Carlos Gomes e que eu organizei com a colaboração de muitos amigos, muitos professores e todos aqueles que quiseram prestar a sua colaboração nesse número. Lembro aqui a figura de Mário de Andrade, que escreveu o estudo sobre a ópera *Fosca*, fazendo uma análise musical acurada e descobrindo os *leitmotif* à maneira wagneriana que determinaram a inspiração de Carlos Gomes nessa ópera.





Depois do nascimento de minha filha, Maria Cecília, filha única, nós fomos morar na rua José Higino e esse é um período da minha vida que evoco com saudades. Era uma espécie de avenida muito pitoresca e bem construída, com árvores e muitas samambaias. Eu me lembro que tinha duas imensas tinas de samambaias diante da minha casa. E foi um período muito agradável da minha vida onde no qual eu preparei o meu concurso para a cadeira de Folclore Nacional da então já chamada Escola Nacional de Música, cadeira na qual me sucede hoje a professora Dulce Martins Lamas, que aqui está dialogando comigo.

**Dulce Lamas:** Sucedo muito mal, porque ao senhor ninguém pode substituir.

**Luiz Heitor:** Em 1936 foi criado por Oscar Lorenzo Fernandez o Conservatório Brasileiro de Música. No ano seguinte ele me convidou para ser professor de História da Música desse conservatório.

Eu já havia ensinado História da Música numa pequena escola de música mantida por dona Alcina Navarro de Andrade, professora famosa do Instituto Nacional de Música, mas que havia criado uma escola dela em Petrópolis. Lá eu havia feito curso de história da música e estreitei relações com uma das minhas alunas, que não era outra senão aquela viria a ser mais tarde a minha mulher. Havia sido me apresentada por Maria Amélia de Resende Martins e foi minha aluna em Petrópolis.

Professor do Conservatório Brasileiro de Música, ensinei neste estabelecimento até a minha partida para a Europa em 1947.

Em 1938 uma cadeira que Luciano Gallet na sua reforma havia criado no Instituto Nacional de Música, mas que não havia ainda sido provida, devia ser posta em concurso, porque Guilherme Fontainha tratava de adaptar cada vez mais o estabelecimento às normas estabelecidas pela reforma de 1931. A cadeira de Folclore Nacional, portanto é posta em concurso. De muitos lados pessoas me sugeriram: “por que é que você não se candidata a essa cadeira?” Coisa que na realidade não havia passado pela minha cabeça e que eu hesitei muito em fazer. Finalmente resolvi me inscrever e concorri como candidato único. A única dificuldade que tive antes do concurso foi evitar que nomeassem um professor interino antes da realização do concurso. Seria possível que, se esse professor tivesse sido nomeado, [o concurso] não tivesse sido realizado até hoje. Mas isso com um pequeno trabalho, o apoio de uns bons amigos, junto ao ministro Gustavo Capanema, o mal entendido passou (dizia-se que o candidato em questão era um protegido direto do ministro Capanema, que impunha a sua nomeação no Instituto Nacional de Música e o ministro ficou muito aborrecido quando ouviu falar nisso deu ordens para que o concurso seguisse normalmente).

Em 1939, eu me submeti a esse concurso com uma mesa na qual se encontrava Brasília Itiberê, então professor da cadeira de Etnografia Musical no Conservatório de Canto Orfeônico, que Villa Lobos havia criado, Renato Almeida, autor da monumental



*História da Música Brasileira*, e Mário de Andrade. Eu já tive ocasião de dizer outro dia, numa palestra sobre Mário, que o maior elogio que eu ouvi na minha vida, que me foi transmitido porque eu não ouvi de verdade, foi um elogio pronunciado por Mário e que chegou fundo no meu coração. Quando terminei a minha prova didática, uma exposição de cinquenta minutos sobre um tema que eu considerei muito ingrato quando me foi sorteado – escalas na música popular brasileira – Mário de Andrade se levantou do banco com as mãos para o alto e disse: “Mas que claridade solar”. Quando me transmitiram essa frase de Mário – é uma vaidade minha repeti-la aqui, mas com minha idade eu posso me permitir essas vaidades – foi uma frase que calou fundo no meu coração e que veio de um homem que eu tanto admirava, que tanto prezava e que tanto amei.

Falando em Mário de Andrade, devo dizer ainda que, na manhã que eu devia defender minha tese de concurso, ele me telefonou. Era a primeira vez, num concurso da Escola Nacional de Música, que se defendia uma tese. Não havia ainda exigência de tese para concurso. A minha tese versava sobre escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros. E eu me lembro que pelas sete da manhã Mário me telefonou dizendo: “Você vai me desculpar Luiz Heitor, mas eu vou ser de uma severidade extraordinária e vou arguir você realmente, porque você tem que compreender a nossa posição de nós todos examinadores. Vai muita gente assistir a essa defesa de tese, que é a primeira que se faz na Escola, e ninguém vai lá para ouvir você. Todo mundo vai lá para nos julgar a nós examinadores. Nós é que temos que sair bem dessa prova.”

Uma vez nomeado professor da Escola, iniciei o meu curso de uma maneira muito formal com aula inaugural, escrita, depois publicada na *Revista Brasileira de Música*, na presença de muita gente convidada. Suponho que Mário de Andrade esteve presente e penso até que escreveu uma crônica para *O Estado de S. Paulo* a respeito dessa aula inaugural. Prossegui o meu curso com muitos, muitos alunos que naquele ano frequentavam o curso de composição, para o qual o curso de folclore era complementar. E tenho aqui a repetida satisfação de dizer que muitos dos que me cercam hoje nessa entrevista foram meus alunos na Escola Nacional de Música durante os anos em que lá lecionei, isto é, de 1939 a 1947.

Em 1939 abandonei a velha casa da rua José Higino e fui morar no Cosme Velho; uma espécie de colônia da família de minha mulher. Havia nesse tempo pelo menos umas vinte casas da família que se espalhavam pelo território do Cosme Velho. Foi na rua Parecis número cinco – e certamente vocês aqui devem se lembrar da rua Parecis número cinco, com suas trepadeiras e suas samambaias que caíam das paredes de pedra – que eu vivi entre 1939 e 1947, e que foi uma parte extremamente movimentada da minha vida. Movimentada do ponto de vista do aumento das minhas relações e também dos meus trabalhos professorais e literários, porque



de fato eu passei a assumir muitos compromissos, a escrever muito, a dar muitos cursos, certamente num ritmo acima das minhas forças.

Em 1941 estávamos em plena guerra e a política do presidente Roosevelt era a política da boa vizinhança e do estreitamento de relações com os países da América Latina. De maneira que começamos a receber inúmeros musicólogos dos Estados Unidos que vinham conhecer os brasileiros. Alguns desses elementos, para não dizer quase todos, vinham me procurar porque já me haviam conhecido como bibliotecário da Escola de Música. Eu, na minha qualidade de bibliotecário, tinha que atender aos pedidos que vinham do estrangeiro, e que eram constantes. Eram inquéritos da antiga comissão de cooperação intelectual da sociedade das nações, eram inquéritos de universidades americanas, pedidos de músicas, de partituras. Havia, sobretudo um professor de línguas românicas, que muitos conheceram talvez, William Berrien, naquele tempo da Universidade de Califórnia, apaixonado por música e propagava a música latino-americana nos Estados Unidos, embora ele não fosse músico, e que veio depois repetidamente ao Brasil e me procurava. Eu o apresentava à nossa cidade e a pessoas, entre eles Villa-Lobos. Havia Carleton Sprague Smith, que continua sendo um dos meus melhores amigos – estamos ambos envelhecendo, um longe do outro. Havia Lazar Saminski, o compositor judeu americano que me lembro que passou pelo Brasil, esteve em minha casa e me guarda disso uma grande gratidão.

Com essas minhas relações com os meios americanos, aconteceu que, em 1941, quando começa aquela série de convites do Departamento de Estado e das fundações americanas para a visita aos Estados Unidos, um desses convites me chega para servir como consultor de música na recém fundada divisão de música da União Pan-Americana.

Em 1939 o Departamento de Estado havia convocado uma Conferência Interamericana sobre as Relações Musicais para estabelecer um plano de combate a fim de estreitar as relações musicais entre os países das Américas. Um dos resultados dessa conferência foi a criação, graças à doação feita por fundações americanas, de uma divisão de música na União Pan-Americana. O chefe dessa divisão era Charles Seeger, um professor eminente, um grande pensador e filósofo da música, apaixonado por esses trabalhos de administração, de organização. Foi, pois, Charles Seeger que me esperou no cais de Nova Iorque quando em 1941 eu lá cheguei com minha mulher, a bordo do *Brasil*, que era um dos navios, dos grandes navios, que fazia a linha Buenos Aires – Nova Iorque. Durante seis meses eu vivi nos Estados Unidos, sobretudo em Washington, aconselhando Charles Seeger em questões relacionadas à América Latina. Mas também, segundo o costume americano, obrigado a participar de um sem número de convenções, de congressos, de colóquios, de aparições em universidades, que fizeram com que a minha produção literária nesse tempo fosse bastante elevada.



Tempo, devo dizer, em que eu já colaborava regularmente e continuava a mandar artigos dos Estados Unidos para uma boa revista que se publicava no Rio de Janeiro naquele tempo. Embora publicada por órgão que não tinha uma imprensa muito favorável – era o antigo DIP, criado pela ditadura, o Departamento de Informação e Propaganda – mas o diretor da revista era um elemento de alto valor intelectual, meu prezado amigo Almir de Andrade. Essa revista é realmente um repositório de estudos muito importantes, e desde o primeiro número até o último eu assegurei a crônica musical mensal nessa revista. Todo tempo que tive nos Estados Unidos enviava artigos para ela.

Lembro, também, que em São Paulo se publicava uma pequena revista, a *Revista Musical*, na qual eu colaborava e nela se acham publicados umas reminiscências um pouco poéticas e impressionistas da minha visita aos Estados Unidos, Washington, os primeiros tempos da guerra, as convenções, o ambiente musical nos Estados Unidos. Isso sem falar nos trabalhos que tive que produzir para apresentar nos Estados Unidos, uma grande conferência ilustrada ao piano pelo meu amigo Egídio de Castro e Silva, que também se encontrava nos Estados Unidos nessa época – conferência pronunciada na União Pan-Americana, em Washington – e a minha participação em vários congressos. Sobretudo, no Congresso da Sociedade Americana de Musicologia, em Minneapolis, abordei as melodias indígenas que se acham transcritas na obra de Jean de Léry, *Viagem pelo Brasil*, procurando esclarecer a origem dessas melodias, que não aparecem nas primeiras edições de Léry e que foram, certamente, compostas na Alemanha em começo do século XVII.

O regresso ao Brasil foi um pouco aventureiro porque em dezembro de 1941 eu me achava em Filadélfia com minha mulher e deu-se o acontecimento talvez máximo da guerra, que foi o ataque dos japoneses a Pearl Harbor e a entrada dos Estados Unidos na guerra. Eu me encontrei num país que estava em guerra e com as comunicações com o Brasil cortadas. Todos os aviões haviam sido – e os aviões não eram muito numerosos naquela época – solicitados para serviço oficial e os grandes navios para transporte de tropas para o oriente. O *Brasil*, um navio que eu viajara, assim como o *Argentina*, o *Uruguai*, todos os grandes navios haviam sido requisitados para transporte de tropa. Portanto, a solução encontrada pela própria companhia Moore-McCormack, proprietária do *Brasil*, foi me transferir para um navio do Loyd Brasileiro. Penso que chamava *Cantuária*. E me lembro muito bem de seu comandante, o comandante Teles, nordestino como quase todos os oficiais de Marinha Mercante no Brasil. Um homem de uma grande independência e coragem que, saindo de Nova Iorque, me disse textualmente: “o que eu não vou fazer é tudo aquilo que a Marinha Americana me disse para fazer, porque eu acredito nos ingleses e não tenho nenhuma confiança nos americanos”. Uma das instruções era viajar com luzes apagadas (ou ao contrário), mas ele viajou o tempo todo com as



luzes acesas com uma grande bandeira brasileira pintada no costado e iluminada pelos holofotes. Graças a Deus nós não encontramos nenhum submarino alemão porque enquanto nós estávamos no mar, dois navios gêmeos do *Cantuária* foram postos a pique, com perdas totais de bens e vidas. Um era o *Buarque* e o outro eu não me lembro como se chamava. Nós fizemos uma viagem de trinta e dois dias entre Nova York e o Rio de Janeiro, com escalas em Curaçao, em La Guaira, em Belém, em Recife e aqui chegamos salvos e um pouco heróis depois de tantas aventuras, aturadas com tanta coragem, devo dizer, uma coragem que era de todos porque até La Guaira o navio tinha como maioria de seus passageiros venezuelanos e nenhum ambiente de pânico se estabelecera, apesar de nós termos ficado durante três dias presos em um ciclone. Não havia informações meteorológicas em tempo de guerra, de maneira que o comandante tomou justamente o rumo do ciclone. Cortamos o ciclone. Um mastro quebrado, três dias quase imobilizado em alto mar, mas o moral era excelente e, assim, regressamos ao Rio de Janeiro.

O que me esperava aqui era pior. O que me esperava aqui era uma crise na *Revista Brasileira de Música*, à qual eu me apegara muitíssimo. Durante minha ausência, havia falecido o professor Luiz Barbosa Moretzsohn, que era um dos três membros da comissão de redação, e a congregação havia nomeado para substituí-lo outro professor, e não eu, que era secretário de redação de revista – título que eu havia conservado mesmo depois de professor catedrático da Escola para não alterar uma situação já preexistente. Mas eu achei um desaforo que sendo eu o homem que havia feito a revista durante oito anos e tendo havido uma vaga no comitê de redação, eu continuasse subordinado a esse comitê na qualidade de secretário de redação. Procurei fazer ver isto à direção da Escola, mas infelizmente, Antônio Sá Pereira, que era o diretor, se achava ausente (não sei se ele tinha ido também aos Estados Unidos) e era o professor Agnelo França, meu querido amigo e mestre, que se encontrava na direção da Escola. Eu expliquei o caso ao professor Agnelo França e numa reunião de congregação eu pedi que a questão fosse levantada. Escrevi uma carta extremamente diplomática e bem redigida para ser lida em sessão de congregação. Mas ao lado dessa carta, e para explicar verdadeiramente a situação eu escrevi uma a Agnelo França. Essa com muito mais liberdade e dizendo coisas muito mais cruas. Tratava-se que eu considerava a indicação daquele professor ilegal, porque o regulamento da *Revista* dizia que os três redatores deveriam ser professores catedráticos da Escola. Ora, o professor nomeado era um professor interino, portanto não poderia ser considerado um professor catedrático. Eu era um professor catedrático naquela época.

**Entrevistadora:** E o principal animador da *Revista*, isso é muito importante. Responsável e o principal animador.

**Luiz Heitor:** O que aconteceu infelizmente foi que o meu querido amigo Agnelo



França, muito embaraçado com todas essas histórias – o que o aborreceu muitíssimo – troca de cartas na Congregação e lê, não a carta oficial que eu havia escrito para ser lida diante daquela augusta assembleia, mas a carta privada que eu havia lhe dirigido e onde havia coisas muito indiscretas, o que teve um efeito terrível, completamente negativo. Fez grande barulho na Congregação, causou grande celeuma, nada foi modificado e “nas vinte e quatro” eu apresentei minha demissão do posto de secretário de redação da *Revista*. Como ninguém é indispensável, a *Revista* continuou a viver por mais dois anos. No fim de dois anos eu havia feito as pazes com ela e aceitei voltar a fazer parte desse comitê de redação. A solução no momento em que eu reclamei teria sido tão fácil: em vez de fazer três membros, botávamos quatro, mas isso não ocorreu a ninguém.

No meu regresso dos Estados Unidos eu comecei uma atividade nova e que me foi inspirada enquanto estive em Washington pelo meu amigo Alan Lomax, que naquele momento dirigia o arquivo de folclore da Biblioteca do Congresso de Washington. A Biblioteca do Congresso tinha recursos para fazer a gravação de música folclórica em todos os países do mundo. Ela começava com um arquivo do folclore americano riquíssimo, com gravações feitas por Alan Lomax e pelo seu pai, que durante toda a vida consagrou, como Alan, suas atividades a essa coleta do material músico folclórico.

Mas a partir de 1941, os recursos da Biblioteca do Congresso permitiram constituir um arquivo mundial de folclore e Alan Lomax me propõe trazer para o Brasil aparelhos gravadores, centenas de discos e uma verba especial para organizar expedições para colher música folclórica. Isso tudo era muito convidativo, muito interessante, e eu aceitei. Na viagem que fiz para o Rio de Janeiro viajei com um ou dois gravadores excelentes e com um grande estoque de discos. E já em 1942, o ano em que cheguei ao Rio de Janeiro de volta, comecei a articular essas primeiras pesquisas. O meu querido amigo Eurico Nogueira França deve lembrar-se certamente da primeira expedição que eu e ele organizamos. Partindo de um trenzinho da Central para São Paulo, de São Paulo para Ribeirão Preto, de Ribeirão Preto para Uberlândia, de Uberlândia para Goiânia. Se não me falha a memória era o ano da inauguração oficial da cidade de Goiânia. Havia, então, um grande congresso da Sociedade Brasileira de Educação e eu consegui com o meu amigo Celso Kelly, que era o animador do congresso, que nós fôssemos incorporados, os dois, na comitiva que ia ao congresso, com o material de gravação. Renato Almeida também fazia parte desse grupo. Fizemos uma colheita a valer em Goiás, cuja validade até hoje é provada por um seminário da professora Dulce Martins Lamas, a que assisti na semana passada. Uma de suas estudantes de Goiânia utilizou esse material, fez referências a ele, e mostrou que gravações feitas por ela 30 anos depois, ainda conservam as mesmas características dos documentos gravados naquela época.



folclórica deve, exclusivamente talvez, a Luiz Heitor, que a organizou, que a orientou, já na qualidade de especialista de professor de folclore. Eu fui como um jovem estudante que estava começando a sua vida, era um simples assistente de diretor e realmente isso foi um estímulo enorme. Eu aprendi muito, embora depois naturalmente me houvesse distanciado do folclore, mas sempre ficaram essas lições que eu recebi nessas viagens.

**Luiz Heitor:** O que Eurico Nogueira França diz me faz lembrar – e é por isso que é bom esse diálogo, é pra avivar a memória – de como eu o conheci. Um dia Antônio Sá Pereira, que o contava entre seus alunos, me aparecera e disse: “Luiz Heitor você deve pedir a um rapaz que eu tenho como meu estudante que escreve muito bem para colaborar na *Revista Brasileira de Música*.” Deu-me, então, o nome de Eurico Nogueira França e eu penso que foram umas críticas de músicas novas ou de livros aparecidos...

**Eurico Nogueira França:** Foram sobre livros.

**Luiz Heitor:** ...que foram confiadas a Eurico Nogueira França. Quando surgiu o problema da minha viagem aos Estados Unidos, eu confiei então a três dos elementos mais chegados a mim. Eurico havia frequentado também – penso que como ouvinte não é? – a minha classe de folclore nacional, e eu pedi que ele, Cleofe Person de Mattos e Mercedes Reis se ocupassem com a redação da *Revista Brasileira de Música*. Devo dizer que isso ocasionou a grande tempestade de 1942, porque os professores da Escola Nacional de Música dificilmente aceitaram que a responsabilidade da *Revista*, embora com o assentimento do diretor, ficasse entre as mãos de elementos muito jovens e que eles consideravam estranhos ao corpo docente. Isso, portanto, foi o que, no fundo, ocasionou a crise da *Revista Brasileira de Música* que eu referi e a minha exclusão do seu comitê de redação. Mas, durante a minha ausência, a *Revista Brasileira de Música* saiu com números perfeitamente organizados, dando inteiramente satisfação. A minha colaboração com esses elementos não parou aí porque, mais tarde, como vou me referir quando tratar da *Bibliografia Musical Brasileira*, tive a cooperação efetiva e valiosíssima de Cleofe e de Mercedes.

Depois das pesquisas no estado de Goiás, seguiram-se outras semelhantes, durante o período de férias, no Ceará, em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul – isso, portanto de 1942 a 1945. Em 1943, para dar uma forma a essas pesquisas e a esse arquivo que íamos constituindo, foi criado, com o assentimento do conselho técnico e administrativo da Escola Nacional de Música, o Centro de Pesquisas Folclóricas, um centro estabelecido com o seu regulamento e que tinha por fim pesquisar, estudar e divulgar o material folclórico musical do Brasil. Guardando as gravações sonoras ou as gravações feitas em pauta, anotação em pauta das melodias populares brasileiras e pondo esse material à disposição dos alunos da classe de folclore, ao lado, portanto da cadeira de Folclore, existe esse centro de pesquisas que até hoje é muito





ativo e que tem aumentado muitíssimo seu acervo graças ao trabalho da professora Dulce Martins Lamas, e que teve como seu primeiro auxiliar aquele mesmo amigo que eu mencionei tocando piano na minha conferência em Washington, Egídio de Castro e Silva. Egídio havia feito seus estudos e tirado mestrado em música em Yale University nos Estados Unidos. Havia regressado ao Brasil, estava sem situação e foi designado técnico pesquisador nesse centro – um cargo que então existia e que penso que hoje não existe mais, não é verdade Dulce?

**Dulce Lamas:** Não existe mais.

**Luiz Heitor:** Foi extinto, mas houve um cargo de técnico pesquisador que foi confiado a Egídio de Castro e Silva até a partida deste para os Estados Unidos em 1947.

**Dulce Lamas:** Foi substituído e depois extinguiram o cargo. Passamos a auxiliar de ensino superior.

**Luiz Heitor:** Portanto outras pesquisas foram feitas. A do Rio Grande do Sul, que foi muito extensa e organizada, graças ao concurso de Ênio de Freitas e Castro e das autoridades estaduais, nós pudemos percorrer com Egídio de Castro e Silva, a região de serra do Rio Grande do Sul e recolher um grande número de documentos. É preciso notar aqui que essas pesquisas feitas em tempo de guerra eram particularmente difíceis por causa dos transportes e da precariedade do material empregado. Naquele tempo os discos de acetato não tinham mais base metálica pois não se podia usar para esses fins os metais em tempo de guerra. De maneira que eram discos sobre base de vidro extremamente delicados e era sempre com grande susto que eu fazia encaixotar esses discos depois de feita a coleta e despachá-los por navio para Rio de Janeiro aonde chegavam de um mês a um mês e meio depois. Felizmente, tanto do norte quanto do sul do Brasil, nunca houve um só disco quebrado. Todos eles chegavam intactos, mas isso nos causava muitíssimas preocupações. Esse período entre 1942 e 1947 é um período de grande intensidade na minha vida, como disse, porque eu dou muitos cursos e tenho muitas colaborações, além da Cultura Política além de outras revistas hebdomadárias cujo nome nem me lembro. Havia uma, que foi a primeira revista editada no Brasil no tipo do *Time Magazine*, com três colunas e notícias detalhadas dos acontecimentos da semana.

**Entrevistador:** Creio que se chamava *Sete Dias*.

**Luiz Heitor:** Isto mesmo, *Sete Dias*... exatamente. Além dessas colaborações Renato Almeida, que então dirigia o jornal *A Manhã*, me pediu um folhetim semanal, que eu passei a escrever durante vários anos. E as minhas crônicas em *Cultura Política* continuavam. Já desde 1943, creio, que uma senhora extraordinária que era Dona Juanita David Sanson – esposa do grande médico especialista de olhos, nariz, ouvidos e garganta, doutor David Sanson, professor da Faculdade de Medicina – gradativamente ia fazendo de sua casa particular uma espécie de centro cultural e me pediu para fazer cursos sobre música. Eu já tinha sido seu professor de análise, guiando-a





na apreciação de óperas de Wagner e problemas de estética musical, e ela me pediu para que fizesse cursos para suas amigas, o que eu de fato fiz durante muitos anos (não me lembro quantos) com assuntos que variavam. Eram cursos pequenos de dois meses sobre assuntos determinados. Lembro-me de uma análise de Tristão e Isolda, de um pequeno curso sobre instrumentação, outro sobre as origens da sonata. Enfim, esse tipo de curso dado em casa de madame, da Dona Juanita... em ideia me veio, então, que era preciso sair daquele ambiente exclusivo onde só iam aquelas senhoras convidadas pela dona da casa e tornar esses cursos públicos, o que foi feito com o auxílio do Conservatório Brasileiro de Música. Eu passei, então, a repetir os mesmos cursos sob forma pública no Conservatório Brasileiro de Música, naqueles anos com muito sucesso e com uma grande frequência. Muitos dos elementos que eu conheço hoje na música brasileira passaram por esses meus cursos e guardaram uma boa recordação de mim. Alguns eu nem me lembro, outros eu encontrei por toda a minha vida. Quero mencionar aqui Carmem Adnet – que hoje é a senhora Hans Graff – que seguia regularmente esses meus cursos, pessoa que eu sempre apreciei muito e com quem sempre tive muito boas relações.

Em 1947 situa-se a minha primeira viagem à Europa e, em consequência disso, uma transformação completa na minha vida. Essa viagem à Europa foi provocada pelos portugueses. Gastão de Bettencourt, que no secretariado da propaganda em Portugal se ocupava de questões brasileiras, tinha tido a ideia de organizar um Congresso Luso-Brasileiro de Folclore. Naturalmente, para isso estava interessado em apoiar-se no professor de uma das únicas cadeiras de folclore então existentes no Brasil e que era eu na Escola de Música. Convidou também Luís da Câmara Cascudo e Renato Almeida. Em 1947, devíamos, pois todos partir para a Europa num navio português, chamado *Vera Cruz*. Finalmente, Renato não pode partir porque o Ministério das Relações Exteriores convocou para setembro daquele ano uma grande Conferência de Chanceleres das Américas, no Rio de Janeiro, no Palácio Tiradentes, uma conferência de grande responsabilidade; e Renato Almeida, funcionário do ministério e responsável justamente pelo seu serviço de informações, teve que ficar no Rio de Janeiro. Juntou-se a nós mais tarde em Lisboa viajando de avião depois de terminada a Conferência de Chanceleres no Rio de Janeiro. A viagem no navio *Vera Cruz* valeu também pelo seu pitoresco e parece que é minha sina fazer viagens pitorescas em navios. O *Vera Cruz* pertencia a uma companhia nova criada no Porto e era um velho barco que havia sido usado como transporte de guerra e inteiramente remodelado nos estaleiros americanos. Apresentava-se, evidentemente, como um navio muito confortável, com muito boa oficialidade e muito bom tratamento a bordo. Mas com essa reforma do *Vera Cruz*, que havia sido muito mais longa do que seus proprietários haviam esperado, a companhia se encalacrrou de tal modo que abriu falência em Portugal, de maneira que haviam ordens de sequestro da justiça



portuguesa contra o navio. O navio, sem nós sabermos por quê, começou a fazer as rotas, a rota mais extraordinária do mundo. Dois dias depois de sairmos do Rio de Janeiro nos anunciaram que iríamos para Belém do Pará, o que não é exatamente o caminho mais curto entre Rio de Janeiro e Lisboa. A nós não desagradou essa ideia, ao contrário, tanto Cascudo quanto minha mulher e eu ficamos muito satisfeitos de visitar, ou revisitar, Belém. Mas muitos passageiros acharam a coisa ruim e reclamaram. Um belo dia percebemos que o navio havia dado uma meia volta e efetivamente de uma maneira embarçada. No dia seguinte nos anunciaram que o navio não iria mais a Belém, mas que rumava para Madeira e Lisboa. Por Madeira passamos efetivamente, e nos disseram que haviam muitos passageiros para tomar o navio. Passamos à vista da ilha, vimos de fato muita gente no cais, mas o navio não parou e 10 horas antes de atracar em Lisboa nos anunciaram também que o navio não ia a Lisboa, mas ia ao Porto de Vigo na Espanha. É preciso imaginar o que era a Espanha franquista em 1947, sem relações com o resto do mundo, excluída do convívio das nações e desconfiadíssima de todos. Nenhum de nós tinha um visto para desembarcar na Espanha e havia a bordo jornalistas paulistas e o governo espanhol da época tinha uma particular desconfiança dos jornalistas. Foi preciso longas tratativas da companhia e três dias de parada em Vigo. Generosamente as autoridades permitiram que nos descêssemos para visitar a cidade, contanto que nos recolhêssemos ao navio para dormir. Finalmente, no quarto dia, fomos desembarcados do navio sob a proteção de polícia armada de fuzis, embarcados num trem onde havia policiais a cada plataforma e esse trem, então, nos levou à fronteira de Portugal. Atravessamos cruzando o Rio Minho e aí então a polícia espanhola abandonou o trem. Encontramo-nos em território português para uma magnífica visita que foi extremamente lucrativa, divertida e proveitosa na companhia desse espírito extraordinário que é Luís da Câmara Cascudo. Mais tarde Renato Almeida se juntou a nós, e passamos um mês em Lisboa. Mas desde o Brasil que uma ideia tinha me vindo ao espírito, que, estando em Lisboa, seria interessante conhecer Paris – era uma oportunidade. Julgando com os elementos possíveis, eu havia consultado Paulo Carneiro, que tinha vindo ao Brasil e que estava à frente da delegação do Brasil junto à Unesco. Ele me havia recomendado que escrevesse a um elemento que eu havia conhecido muito bem nos Estados Unidos, Gustavo Duran – um exilado espanhol nos Estados Unidos e que nessa época era diretor da Divisão de Artes e Letras da Unesco. Eu escrevi, pois, a Gustavo Duran dizendo “olha, eu me encontro em Lisboa; se você tiver um pretexto qualquer para me convidar a Paris para eu fazer qualquer coisa, qualquer trabalho na Unesco, eu ficarei muito contente”. Mas não havia recebido qualquer resposta dele.

186 Em Lisboa, ao contrário, a embaixada brasileira recebeu um telegrama de uma pessoa que eu não conhecia, assinado “Maiu”, me convidando para fazer parte



de uma junta de peritos reunida para estabelecer um programa da Unesco em matéria de filosofia e ciências do homem. Eu aceitei imediatamente sem saber exatamente o que eu ia fazer nessa junta de peritos. Chegando a Paris compreendi que a musicologia era considerada uma das ciências do homem e, que eu não era o único homem de formação musical que me encontrava nesse grupo de peritos, pois Paul-Marie Masson, professor de História da Música na Sorbonne, também lá estava. Portanto, foi para fazer parte desse grupo de peritos que eu deixei Lisboa em setembro de 1947 e me dirigi a Paris, onde não encontrei mais Gustavo Duran naquela posição – ele a havia deixado e por isso não me havia respondido. Quem eu encontrei como chefe interino dessa divisão foi uma velha amiga dos tempos de Washington, Vanett Lawler, que havia visto a minha correspondência e havia articulado a minha ida a Paris. O comitê de peritos se passou muito bem: era presidido por um homem eminente de um espírito rutilante, Salvador de Madariaga, e contava com elementos de grande prestígio, de todos os países do mundo; realmente um grupo que delineou todo o programa da Unesco, nesse Setor de Filosofia e de Ciências do Homem, inclusive reclamando a criação de uma organização internacional, que veio a ser o Conselho Internacional de Filosofia e Ciência Humanas, que reúne todas as grandes organizações acadêmicas do mundo no terreno da Linguística, da Sociologia e de todos os estudos tocando à Filosofia e o Humanismo. Existe até hoje e é uma das organizações mais bem subvencionadas da Unesco. Tudo isso saiu desse comitê de peritos. Mas, enquanto eu me encontrava em Paris, Vanett Lawler um dia me chamou ao seu gabinete e me perguntou – com aquela sua maneira particular de encarar as pessoas nos olhos para extrair com o olhar tudo aquilo que a pessoa não quer dizer com palavras (e Mercedes conhece muito bem como é Vanett Lawler, e sabe como ela falava e como inquiria dos outros) - se eu não queria ficar a serviço da Unesco para me ocupar com questões de música. Eu fui extremamente evasivo, porque 1947 era um ano de muitas incertezas políticas do pós-guerra, o ambiente era muito sombrio na Europa e, efetivamente, eu fui muito prudente e não dei resposta: disse que ia estudar. Iria, evidentemente, consultar minha mulher, mas não cheguei a fazer porque nesse mesmo dia, almoçando com Vanett Lawler, ela perguntou à minha mulher: “o Luiz Heitor já disse a você o que é que eu falei com ele esta manhã?”. Ela disse: “não”. [Vanett Lawler:] “eu falei isso, isso assim, assim”. E minha mulher aceitou. Depois me aconselhei com Paulo Carneiro, o qual também vivamente me aconselhou a que aceitasse. E foi assim que, em setembro de 1947, eu fui contratado pela Unesco e convidado a assistir à Segunda Conferência Geral que se realizava no mês seguinte, em outubro, na Cidade do México. Voltei, pois, à Lisboa e em Lisboa me separei de minha mulher, que regressou ao Rio com Luís da Câmara Cascudo. Eu voei para o México para assistir à segunda Conferência Geral da Unesco e para improvisar um programa de música na organização que era ainda



muito impreciso. Porque, na realidade, o que figurava no projeto de programa era um catálogo de discos, que parecia uma obra sobre-humana, que foi iniciado e depois abandonado por ter se tornado inteiramente inútil, sobretudo com o aparecimento do disco de longa duração. Entretanto, a parte relativa aos fonogramas de 78 rotações é extremamente completa. Foi feito em fichas perfuradas e seletivas para poder-se escolher as fichas por países, por gênero, por autores, por grupos instrumentais etc. Esse programa foi executado até um certo ponto e vários volumes foram publicados: uma discografia completa de Chopin, uma discografia dos recursos existentes em entidades científicas (como o Museu do Homem de Paris, o Instituto de Musicologia de Regensburg, entre outros) e um catálogo, extremamente útil na época, dos discos de música folclórica autêntica existente no mercado de discos, preparados pelo Conselho Internacional de Música Folclórica, criado naquele ano de 1947. Mas, a ideia de Charles Seeger, que dirigia a Divisão de Música da União Pan-Americana, e que eu encontrei numa carta endereçada a Vanett Lawler, era criar uma organização internacional de música que girasse em torno da Unesco, da mesma maneira que já naquela ocasião se cuidava de criar um instituto internacional do teatro. Portanto, inspirado em grande parte pela minha grande amizade e respeito por Charles Seeger, eu tentei, no México, ver como se podia levar a cabo essa ideia, esse projeto de criação de um organismo internacional de música. Um dos delegados dos Estados Unidos, uma senhora muito amiga de Charles Seeger, se prontificou a apresentar o projeto de resolução à Conferência Geral pedindo, entretanto, que redigisse o projeto. Eu o fiz, submeti, ela apresentou e, de uma maneira imprevista – embora o projeto de criação do instituto internacional de teatro tivesse sofrido no México uma campanha contra extraordinária e uma oposição tremenda – seja por efeito de simpatia e do efeito pacifista que a música pode exercer, seja simplesmente pelo cansaço dos delegados, o fato é que quando foi apresentada a resolução sobre a criação de uma organização internacional de música só houve aplausos e não houve nenhuma objeção. Vanett Lawler tinha um tal pânico que no momento em que a senhora Hellen White ia apresentar o projeto ela me puxou pela manga e disse: “vai falar com Mrs. White e pede a ela para não apresentar coisa nenhuma, que vai ser um tufão, uma tempestade nessa sala de conferências”. Eu disse: “é muito tarde; agora vamos deixar correr a coisa”. Efetivamente tudo correu muito bem e estava, pois, a Unesco autorizada a criar uma organização internacional de música. O meu grande trabalho era, pois, criar essa organização. A primeira constatação feita é que seria esdrúxulo criar um instituto como o do teatro, num terreno em que já havia várias organizações internacionais existentes, algumas das quais muito antigas: os músicos são mais organizados internacionalmente do que os outros artistas. Havia, na realidade, uma Sociedade Internacional de Música Contemporânea, criada em 1922, uma Sociedade Internacional de Musicologia, criada em 1928, uma Federação



Internacional das Juventudes Musicais, criada em 1946 e o Conselho Internacional de Música Folclórica havia sido criado em Londres em 1947 mesmo, numa conferência à qual Renato Almeida assistiu. Portanto, parecia mesmo agressivo, em relação a essas organizações, criar uma que tivesse o patrocínio da Unesco. A ideia foi, pois de federá-las, de agrupá-las para passar a criar uma federação ou, como foi o caso, um conselho de que elas participam. Um ano de trabalho se passou. Consultando cada uma dessas organizações, eu fui assistir às suas reuniões anuais, expor o projeto da Unesco às suas assembleias gerais e pedir o assentimento de todas, com as dificuldades inerentes a qualquer iniciativa desse gênero.

Em janeiro de 1949 foi criado o Conselho Internacional de Música da Unesco, uma organização de tipo não governamental, quer dizer, que não depende dos governos, mas é uma daquelas organizações com as quais a Unesco, pelos seus estatutos, está autorizada a tratar e mesmo a se associar. Hoje em dia, na escala das relações oficiais entre essas organizações e a Unesco, o Conselho Internacional de Música ocupa o degrau mais elevado, a categoria “A”, que é chamada de consulta e associação. É uma organização associada à Unesco, consultada por ela em assuntos específicos e sob o seu programa geral, que recebe da Unesco uma subvenção, que tem sua sede na casa da Unesco em Paris e que, na realidade, é o braço executor da Unesco em tudo que se refere a música. Essa organização está cada vez mais forte, tem uma estrutura complexa formada por organizações internacionais, que são hoje 14 (das 4 de 1914, elas passaram a 14 hoje em dia), tem grupos nacionais em cada país (hoje em dia são 55 países que participam de todos os continentes) e tem um número de personalidades eminentes eleitas a título individual – entre as quais cito Nadia Boulanger, o grande violoncelista soviético Rostropovich, campeão da liberdade dos direitos da pessoa humana no seu país, o compositor Shostakovich, para falar de soviéticos, e Luigi Dallapiccola, famoso compositor italiano, e tantos outros que seria longo citar. O Conselho Internacional de Música existe até hoje e depois da minha aposentadoria na Unesco, em 1965, me elegeu para sua junta diretora, da qual eu ainda participo até o ano próximo. Meu mandato termina em 1973.

Na Unesco as minhas recordações são múltiplas. Em primeiro lugar, das grandes personalidades que foram diretores gerais dessa organização. Quando eu assumi minhas funções na Unesco o diretor geral era o famoso cientista inglês Julian Huxley – de toda essa dinastia dos Huxley, consagrados à biologia – sobretudo, um homem com as distrações e a ingenuidade de um sábio, mas de um trato humano extraordinário e do qual eu guardo as melhores recordações. Em seguida, um grande poeta e político de grande envergadura, Jaime Torres Bodet, do México, a figura que mais havia brilhado na Conferência dos Chanceleres no Rio de Janeiro, a que eu me referi, em 1947. Depois, Luther Evans, que havia sido durante muitos anos diretor da Biblioteca do Congresso, em Washington, cujo liberalismo, sobretudo na escolha



dos livros que punha à disposição do seu público, era na ocasião muito suspeito ao macarthismo dominante naquele país e por essa razão preferiu se afastar da direção da Biblioteca do Congresso e se candidatar ao posto de diretor geral da Unesco, para o qual foi eleito. Em seguida a Luther Evans, Vitorino Veronese, italiano, homem eminente, homem de negócios, diretor de um dos grandes bancos do mundo, que é o Banco de Roma, com uma capacidade cultural extraordinária, mas que abandonou o cargo por motivo de moléstia, ao qual sucedeu aquele que é até hoje o diretor geral da organização, o francês Renée Mann. Entre os brasileiros que trabalharam na Unesco, muitos nomes eu podia lembrar: Isnard de Freitas, que está sempre lá, Ernesto Nazaré Dias, que foi o primeiro diretor, que no momento da criação do Instituto Nacional de Previdência Social do Brasil e que foi alto funcionário da Unesco, Célia Neves, Hamilton Ferreira e muitos outros, sem falar nos chefes da delegação do Brasil junto à Unesco, Paulo Carneiro, durante muitos anos, Carlos Chagas depois, e, atualmente, já depois da minha aposentadoria, o embaixador Everaldo de Lima.

Durante o meu período de vida burocrática na Unesco – porque se há uma burocracia nacional eu posso garantir que a burocracia internacional é mil vezes pior: na Unesco, entre pensar uma coisa e ver a sua realização, é preciso quatro anos, porque é preciso que ela seja aprovada por uma conferência geral, que só se realiza de dois em dois anos, e para pôr em execução é preciso um sistema de liberação de verbas e de comitês de peritos entre outras exigências – quatro anos era um período mínimo entre conceber uma ideia e ela ser realizada. Portanto, a minha vida passou a ser extremamente burocrática, mas nem por isso eu abandonei o ensino pelo qual eu sempre tive grande paixão. Em 1953 os estudantes brasileiros organizavam uma jornada brasileira para os seus colegas estrangeiros com danças, com conferências, com projeção de filmes. Me lembro que Alice Ribeiro se achava em Paris e cantou. Eu fui convidado a fazer uma pequena palestra sobre música brasileira. Ora, estava presente a essa festa o reitor da Universidade de Paris, um grande hispanista, Jean Serrailh, que no ano seguinte telefonou para o meu escritório. Eu não me encontrava e, quando a minha secretária me diz: “o reitor da Universidade de Paris telefonou, quer falar com o senhor”, eu fiquei muito espantado porque o reitor da Universidade de Paris é muito distante e de acesso muito difícil. Eu timidamente peguei no telefone, liguei com a reitoria, declinei meu nome, disse que o reitor me havia telefonado e ele veio ao telefone para expor a sua ideia, que era a da criação de um Instituto de Altos Estudos da América Latina, no qual ele queria que eu ensinasse História da Música na América Latina. As aulas iam começar imediatamente. Isso se passava no mês de janeiro e, como é a boa tática dos bons administradores, é preciso agir enquanto tudo está quente, enquanto tem a proteção das autoridades, dos políticos, o que ele contava naquele momento: era preciso ir para adiante. Foi o curto período do gabinete Mendès-France na França e Mitterrand era o ministro responsável pelas



questões de educação. Assim foi que, em fevereiro de 1954, improvisei uma série de três conferências para dar início a esses meus cursos de história da música. Lembro-me de uma conferência de introdução ao estudo da música na América Latina, que é um estudo de bibliografia latino-americana; uma conferência sobre três grandes vultos da música latino-americana, que eram Carlos Chaves, Domingo Santa Cruz e Villa-Lobos; e, finalmente, uma conferência sobre folclore musical brasileiro, com ilustrações de discos, discos do nosso querido Centro de Pesquisas Folclóricas. Creio bem que nesse momento eu já havia me comunicado com Dulce Martins Lamas e ela já havia feito chegar às minhas mãos uma pequena fita magnetofônica com uma seleção, uma pequena antologia de gravações. A partir do ano seguinte, desenvolvi esses cursos de uma maneira mais regular, tendo, num período de 4 a 5 anos, feito um panorama geral de toda a história da música na América Latina, do México até a Argentina, dos tempos coloniais até os compositores de vanguarda. A partir de 1960 esses cursos estiveram mais diretamente orientados sobre os temas das licenças, escolhidos bienalmente. De maneira que versavam sobre vários assuntos encarados sobre o ponto de vista musical, assuntos de civilização latino-americana, sempre no período estudado pelos estudantes aspirantes à licença, mas focalizado no assunto sob ponto de vista musical. Esses cursos se realizaram, portanto, de 1954 a 1968. Quando a profunda remodelação das universidades francesas deu ao Instituto de Altos Estudos da América Latina um caráter totalmente diferente, mais voltado para questões sociológicas e econômicas, os cursos de arte, que eram dados – os de música por mim, os de artes plásticas por Jean Cassou – deixaram de ser realizados.

Em 1956, aparecia o meu livro *150 anos de música no Brasil*, editado na Coleção Documentos Brasileiros, da Livraria José Olympio. Era, na realidade, o meu terceiro verdadeiro livro. O primeiro havia sido *Música e Músicos do Brasil*, editado pela Editora Casa do Estudante do Brasil e, que havia aparecido em 1950. Depois, em 1952, a *Bibliografia Musical Brasileira*, da qual eu sou o último dos autores, porque, na realidade, uma grande parte cabe a Cleofe Person de Mattos e a maior parte, a organização total do volume, a Mercedes Reis Pequeno que é a verdadeira...

**Entrevistadora Mercedes Reis Pequeno:** Já estava organizado, estruturado. A publicação da coisa é que estava parada no Instituto...

**Luiz Heitor:** O que saiu é tão mais bem organizado, tão mais lógico, tão bibliograficamente mais inteligente!

**Entrevistadora Mercedes Reis Pequeno:** Não, a publicação é que foi atualizada.

**Luiz Heitor:** O que eu havia feito, na realidade, me compraz dizer que, se ela não é a autora e eu o colaborador, pelo menos somos colaboradores no mesmo nível dessa obra, que continua sendo uma obra muito útil e que indica tudo o que se escreveu no Brasil sobre música e aspira a indicar tudo o que se escreveu no estrangeiro sobre música brasileira. Somente escrito sobre música, a música mesma sendo excluída.





Em 1960, pra continuar com essas reminiscências bibliográficas, é o casamento de minha filha, que havia nascido em 1936 no hospital alemão da rua Barão de Itapagipe, que foi com onze anos e meio para a Europa e que, como era inevitável, apesar de eu haver tentado uma experiência de enviá-la durante dois anos ao Brasil quando ela completou 18 anos para fazê-la conhecer o Brasil e ver se ela ficava por aqui, ela voltou solteira e acabou desposando um francês – um francês que havia morado quatro anos no Brasil, com o qual eu só falo português e que se chama Aimé Teyssier d’Orfeuill. O casamento se passou em agosto de 1960 e o meu velho e querido mestre Paulo Silva foi um dos únicos brasileiros que assistiu a esse casamento. Paulo Silva estava em Paris nessa época, assistiu à cerimônia religiosa e à recepção, em nossa casa. Como, nessa época, o meu genro, que trabalha no Ministério das Finanças, era encarregado de estabelecer os acordos financeiros aos países da África, que recentemente haviam tido acesso à independência, quase todos os meus convivas na recepção da Rue Galilée pensaram que aquele preto distintíssimo que se encontrava entre os meus convidados era um ministro africano, um presidente da república de um dos estados africanos. A relação do meu genro, na realidade, eram minhas relações, meu velho mestre que lá estava.

Em 1962 houve um acontecimento muito importante, na vida de qualquer um, que é o nascimento do primeiro neto. Luc nasceu em 1962, enquanto eu assistia a um congresso das juventudes musicais em Bruxelas, e foi por um telegrama vindo do Marrocos, onde ele nasceu, que eu tive conhecimento desse acontecimento que me emocionou profundamente e que, evidentemente, provocou uma acolhida muito alegre, muito álaque do velho avô, quando ele se apresentou diante dos seus amigos, alguns deles já avós também e outros ainda não, e que festejaram valentemente esse acontecimento a que eu não assisti. Na realidade, aconteceu com quase todos os meus netos que iam nascendo: eu me achava viajando. Quando o segundo, Marc, nasceu em 1964, eu me achava na Suíça. Foi por um telegrama vindo do Marrocos também que soube disso, porque nessa época o meu genro era conselheiro financeiro na embaixada francesa em Rabat. Quando a menina nasceu – Cleofe lembra-se disso, porque ela se achava em meu escritório na Unesco, quando começaram os telefonemas com Rabat e ela ouviu a voz de Maria Cecília dizendo: “eu vou para a clínica agora mesmo, estou sozinha aqui e Aimé foi à Rabat buscar minha roupa; o médico disse para que eu me recolhesse imediatamente”. Cleofe foi testemunha desse terceiro nascimento. Só o quarto, o pequeno Yves, é que nasceu em Paris, não estando eu em Paris também, porque me encontrava nos Estados Unidos nesse momento e foi por um telegrama recebido em Nova Iorque que eu vinha a ter conhecimento desse último grande acontecimento.

Em 1965, como tudo acaba, chegou o termo da minha missão na Unesco, porque, segundo o princípio das Nações Unidas, a idade máxima para aposentadoria é 60





anos. Em 1965, eu, que nasci em dezembro de 1905, completava 60 anos, no dia 13 de dezembro. Evidentemente fui prolongado até o dia 31 de dezembro, como de praxe. Foi-me ofertada uma grande recepção – Cleofe se achava também em Paris nessa ocasião – onde muitos discursos foram pronunciados. O meu diretor, esqueci de mencionar o seu nome entre os brasileiros que trabalharam na Unesco, na secretaria da Unesco, era Lourival Gomes Machado, que foi diretor da Faculdade de Arquitetura de São Paulo, professor eminente, que veio a falecer a serviço da Unesco; como outro brasileiro, eminente também, que me esqueci de mencionar quando citei o nome de alguns, Arthur Ramos, também trabalhou para a Unesco: foi diretor do Departamento de Ciências Sociais e também morreu em Paris enquanto era funcionário da Unesco. Portanto, a 20 de dezembro de 1965, essas homenagens me foram prestadas. Discursos, uma carta muito cordial e bonita do meu diretor geral e, em 1966, estava eu livre da Unesco. Mas, livre da Unesco, segundo as normas administrativas da Unesco, tinha 80 dias para me apresentar no Rio de Janeiro e reassumir o meu posto de professor da Escola de Música. O que foi feito. Em abril me achava eu no Rio de Janeiro e durante um ano e meio tive a grata experiência de recomeçar, muito ajudado por Dulce Martins Lamas, e sempre ao lado dela, o meu ensino de folclore nacional a essas novas turmas que cursam a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lecionei o ano de 1966 e me aposentei em junho de 1967. Em 1966 fiz um verdadeiro turismo pelos Estados Unidos, pela primeira vez. Realizava-se nesse ano, na Universidade de Harvard, um dos famosos Colóquios Internacionais de Estudos Luso-Brasileiros. Eu havia sido designado como conferencista para este colóquio, e desde antes de minha vinda para o Brasil, e como em junho me encontrava aqui no Brasil, os organizadores do colóquio acharam que a maneira mais econômica de me levar aos Estados Unidos era valer-se do programa do Departamento do Estado que convida certas personalidades para uma visita aos Estados Unidos para entrar em relações com entidades profissionais ou científicas desse país. Foi assim que dentro desse programa Leaders Project, ou qualquer coisa desse gênero, eu embarquei para os Estados Unidos em setembro de 1968 para assistir ao Colóquio Luso-Brasileiro e pronunciar a conferência que me havia sido pedida e que hoje se acha publicada num belíssimo volume, *Portugal e Brasil*, não me lembro exatamente como era o título, foi editado por uma universidade ao norte dos Estados Unidos e reúne os trabalhos do colóquio. Depois tinha que executar um programa de visitas culturais, que eu mesmo organizei, abreviando o mais possível porque a minha situação era bastante escandalosa. Eu havia chegado no mês de abril ao Rio de Janeiro para reassumir o meu ensino no Instituto Nacional de Música. Em junho eu havia me ausentado para assistir à Assembleia Geral do Conselho Internacional de Música, que me elegeu nessa ocasião, em Roterdam, para sua junta executiva. Em setembro eu estava convidado a ir aos Estados Unidos. Eu, de fato, não podia



ficar as seis semanas ou dois meses que me eram pedidos e abreviei para algumas semanas esse bonito passeio – e foi isso que eu fiz. Visitei, além da Universidade de Harvard em Cambridge, Nova Iorque (era a segunda vez que eu estava em Nova Iorque), Filadélfia, Washington, Nova Orleans, Bloomington, sede da Universidade de Indiana (onde eu já havia estado também), Los Angeles e São Francisco. Em Nova Orleans encontrei o meu velho amigo Egídio Castro e Silva, que havia sido Técnico Pesquisador do Centro de Pesquisas Folclóricas e que se tornou Professor Titular de Piano da Universidade de Tulane. Lá vive há cerca de 30 anos.

Desse meu turismo cultural pelos Estados Unidos nasceram duas futuras viagens aos Estados Unidos. Na Tulane University, o diretor do Departamento de Música – que se achava em dificuldade porque o professor de História da Música, que era Gilbert Chase, havia pedido demissão – me pediu que o substituísse. Eu aceitei por seis meses, partindo do princípio de que se, na minha aposentadoria em Paris, eu havia decidido de acordo com a minha mulher que ficaríamos residindo em Paris porque lá estavam nossa filha e nossos netos, não havia razão nenhuma para que eu fosse residir nos Estados Unidos. Mas não me recusei a fazer um período de seis meses nessa universidade. A mesma coisa aconteceu em Bloomington, Universidade de Indiana, onde George List, com a sua timidez habitual e a sua falta de jeito, um dia me contou de um projeto que ele tinha de levar professores de etnomusicologia da América Latina para fazerem um estágio no seu Instituto do Folclore, onde ele dava os seus cursos de etnomusicologia, e perguntou se eu tinha pessoas que indicasse para isso. Eu indiquei logo uma porção de nomes, mas o que ele queria era que eu me indicasse. De maneira que, quando ele sugeriu que eu fizesse um período de ensino, depois de muito refletir e de muito combinar questões de datas, eu aceitei. Não pude ir em 1968 como ele queria, e nesse ano foram Isabel Aretz e Luis Felipe Ramón y Rivera, da Venezuela, que deram execução a esse programa. Mas em 1969 eu passei 6 meses na Indiana University. A primeira experiência universitária nos Estados Unidos eu havia tido no ano anterior, o ano letivo 1967/1968, onde estive em Nova Orleans, uma cidade inesquecível – certamente uma das mais características dos Estados Unidos – e em um ambiente magnífico que é o da Tulane University, com esse velho amigo, que é Egídio Castro e Silva, e com elementos tão simpáticos, tão agradáveis, nessa cidade de grande tradição, de grande finura, que é Nova Orleans. Em 1969 foi Bloomington, uma grande universidade, muito mais importante, certamente um dos mais lindos *campi* dos Estados Unidos atravessados pelo riacho que se chama o Rio Jordão, por pontes pitorescas, edifícios magníficos. Lá, no Instituto de Folclore, com meu velho amigo George List, me encarreguei de dois seminários: um seminário sobre folclore musical brasileiro, a que eu presidia sozinho, e um seminário de etnomusicologia americana, que nós compartilhávamos a responsabilidade, eu e George List. Depois de 1969 a minha vida tem sido tranquila



em Paris. Aposentado pela Unesco, aposentado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, eu posso me consagrar aos meus trabalhos. Tenho sido muito solicitado ultimamente, sobretudo com colaborações para grandes dicionários. Toda parte latino-americana do dicionário de música que o editor Borgas fez sair – já dois volumes saíram, um terceiro está em preparação – foi organizada por mim. A grande enciclopédia alemã, geralmente chamada *MGG*, tem vários artigos que eu assinei e que continuo assinando nos volumes suplementares. Tenho que entregar a Luciano Gallet até o fim deste ano.

As organizações as quais estou associado são duas: o Conselho Internacional de Música, que me elegeu para sua junta diretora em 1966, e, mais recentemente, em 1969, o Conselho Internacional de Música Folclórica – International Folk Music Council – uma organização que me é extremamente simpática, mas pela qual eu nunca havia me interessado diretamente – porque enquanto funcionário da Unesco não me competia participar diretamente dessas organizações, que recebiam subvenções de favores da Unesco – que resolveu me cooptar como um membro da sua junta diretora. O Internacional Folk Music Council me dá quase que mais trabalho do que o Conselho Internacional de Música, porque a minha correspondência com o seu presidente, com o seu secretário, é intensíssima e tenho assistido regularmente a suas reuniões. E ainda, o ano passado, fui parar na Jamaica e fazer a minha primeira experiência de vida antilhana, conhecendo aquelas paragens tão pitorescas, porque lá se conferiu a última conferência dessa organização.

Nesse momento, com a minha saúde não sendo mais a que foi nos anos 44 e 45 onde facilmente eu podia chegar em casa a uma hora da manhã, me sentar à máquina de escrever e redigir o artigo para entregar no dia seguinte, eu trabalho um pouco em câmera lenta. De maneira que há um grande engarrafamento de trabalhos, devidos e prometidos, e quase nada feito daqueles a qual eu devia me dedicar. Eu hoje tenho um material certamente para uns dois volumes fazendo seguimento a *Música e músicos do Brasil*. Seria uma segunda série, um volume sempre projetado sobre música nativa, dedicado a questões de folclore do Brasil, onde seriam publicados, entre outros pequenos estudos, que apareceram nas publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, artigos em Cultura Política e outros. E um livro sobre História da Música Latino-americana, redigido em francês e que é o resultado das minhas aulas no Instituto de Altos Estudos da América Latina, do qual alguns capítulos já apareceram nos dois volumes editados em memória do reitor Jean Serrailh, quando ele morreu. A minha contribuição foi justamente sobre o período das guerras de independência na América, chama-se “O canto da liberdade” e são esses músicos que não foram muito eminentes, mas que compuseram músicas para esse movimento de libertação da América, muitos dos quais caíram sobre as balas do inimigo nas guerras que levaram a independência



dos nossos países, nos quais há um estudo sobre o estilo pacífico do Brasil. Francisco Manuel da Silva se apresenta aí como o músico por excelência desse período, mas que não é o músico que combate, é o músico que consegue tudo pela convicção, pelo debate, pelo espírito construtivo. Bem diferente daqueles autores de canções revolucionárias da Venezuela, do Peru, de outros países, autores do hino nacional, muitos deles sacrificados sob as balas colonialistas.

E, finalmente, depois de 5 anos de ausência do meu país – porque em 1967 eu havia deixado o Brasil – consegui articular essa visita que me foi tão grata e no curso da qual estou dando essa entrevista na qual eu falei demais, mas cheguei ao fim e espero acabar o monólogo e começar agora um diálogo, que certamente será mais interessante que tudo que foi antes ouvido.

**Apresentadora:** Eu tenho umas perguntas a fazer. Aqui há um roteiro e eu fui acompanhando. Há algumas perguntas prosaicas, porque a personalidade Luiz Heitor, como ser humano tem que ficar registrado também, não é? Então eu pergunto: teve alguma doença séria, algum trauma ou mesmo psicossomático ou só somático?

**Luiz Heitor:** Não, conscientemente não. Eu acho que todos nós, na adolescência, atravessamos crises como essas. É possível que eu tenha atravessado, mas no meu tempo ninguém falava em psicanálise, nem nessas coisas.

**Apresentadora:** Não, biológica mesmo.

**Luiz Heitor:** Biológica, não. O meu grande acidente foi uma vez quebrar uma perna escorregando numa casca de banana no Largo do Machado. E o mais extraordinário é que eu ia para a rua São Clemente, ia tomar o bonde, vinha lendo o jornal, escorreguei, bati com a perna no meio fio. Doeu bastante. Eu me levantei e o bonde estava parado. Eu tomei o bonde, mas aí eu comecei a sentir uma sensação esquisita e vi que a perna estava inchando desmesuradamente. Na Praça José de Alencar achei que era melhor saltar do bonde e tomar um táxi. Mas não havia táxi, então eu caminhei me apoiando na parede até o Largo do Machado e me lembro muito bem que tive que atravessar a rua, me apoiar na parede e marchando sobre duas pernas. Entrei num táxi e fui para a rua Parecis. Quando cheguei em casa minha filha desatou em pranto – eu devia estar muito pálido e muito exausto. Fui para a cama. Um médico, que passou e ia levar a minha filha para tomar banho de mar com as coleguinhas dela, veio me ver e disse que certamente não havia fratura nenhuma, mas que em todo caso eu ficasse em observação e, se houvesse alguma coisa no dia seguinte, fosse tirar uma radiografia. No dia seguinte, como a situação não melhorava, eu chamei um táxi, fui para o Hospital dos Acidentados, o famoso Hospital dos Acidentados Dr. Mário Jorge, e cheguei lá ainda andando no pátio. Quando os enfermeiros viram, vieram me sustentar. Feita a radiografia, eu tinha 3 fraturas. Como é que eu andei sob minha perna com três fraturas, eu não consigo entender até hoje. Isso foi, certamente, a coisa mais grave, a não ser depois as doenças de velhice – a coluna



vertebral e essas coisas, outras coisas cardíacas, a pressão arterial. A minha pressão arterial nunca me deu para ter dor de cabeça e para não dormir, mas um belo dia eu tive que tomar um empréstimo no Ipase. Então, para tomar um empréstimo, tive que passar por um exame médico. Depois do exame, os médicos me chamaram: “o senhor tem uma pressão arterial muito importante para sua idade, tem que ir já a um cardiólogo e, sobretudo, o seu empréstimo não pode ser contratado por quatro anos ou três, tem que ser só por dois ou um ano” – o que efetivamente foi feito. Isso devia se passar entre 1943 ou 44. E, na realidade, eu vivo com a mesma pressão até hoje, com a qual eu estou perfeitamente habituado. E que é a minha companheira.

**Apresentadora:** E vício? Não fuma, já vi que não fuma.

**Luiz Heitor:** Nunca fumei cigarro, fumei bastante charuto, moderadamente, mas fui fumador de charuto.

**Entrevistador:** Cachimbo você fumou por algum tempo, não é?

**Luiz Heitor:** Cachimbo por um curto período, mas depois senti pena dos meus dentes e deixei o cachimbo.

**Apresentadora:** Teve tempo para cultivar algum *hobby*?

**Luiz Heitor:** Não, eu sou um homem muito esquisito, antiesportivo. Talvez o meu *hobby* seja a fotografia. Mas uma fotografia em que eu nunca tive verdadeiramente um aparelho de classe. Eu tenho atualmente uma *Instamatic* do *Zeiss-ikon*, um aparelho que custa trinta dólares, com filme colorido, com o qual eu faço muitas fotografias, mas sem nenhuma pretensão de fazer fotografias de arte. Minha mulher fica desesperada com o número de álbuns de fotografias que há em minha casa, mas que eu digo sempre que são o meu jornal. Quando eu quero tirar a limpo uma data um acontecimento importante da minha vida eu vou aos meus álbuns de fotografia, que, aliás, estão todos eles catalogados por personalidades, por lugares e tudo, e eu encontro todas as referências necessárias. Nunca escrevi jornal na minha vida, o único jornal é ilustrado. São as minhas fotografias.

**Apresentadora:** Eu tenho uma pergunta muito pessoal. Porque o senhor falou em magistério e o magistério eu acho que é paixão de muita gente aqui. É a minha. O senhor fez referência a vários cursos dados no exterior e fez referência também à Escola de Música. Eu queria lhe perguntar qual é, sem nenhum partidarismo, sem nenhum bairrismo, a diferença mais marcante que o senhor notou entre esses alunos do exterior e os alunos de música aqui no Brasil?

**Luiz Heitor:** Bom, o aluno americano é um aluno muito particular. Eu sempre os considerei, sempre os tive muito amigos e muito dóceis, mas com uma vontade e uma capacidade de pesquisa realmente notável. Há, naturalmente, em um curso, alunos de todos os níveis e eu estaria longe de dizer que o nível de alunos que eu encontrei nos Estados Unidos é superior ao nível de alunos que eu encontro na Escola de Música. Talvez, em certo ponto de vista, sim, por uma disciplina universitária



maior. São alunos acostumados, dentro das outras disciplinas da universidade, a um trabalho de pesquisa muito mais intensivo do que aquele que se encontra, por exemplo, na Escola de Música da UFRJ, que é uma escola de música e que só agora está adotando métodos pedagógicos mais avançados, mais modernos, desenvolvendo mais a capacidade de investigação e de pesquisa do aluno. No meu tempo, o ensino era muito menor, mas devo dizer, Dulce sabe muito bem que duas de nossas alunas comuns, graças à relação que eu deixei na Universidade de Indiana e ao interesse que a universidade tem nos estudos de folclore da América Latina, saíram da Escola de Música para ir cursar os cursos do Instituto de Folclore de Indiana, e com brilhantes resultados: Maria Eulália Sabóia, lá está nesse momento, é muito bem vista e está fazendo um curso brilhante; Leda Miguel, que também fez dois anos e também fez um mestrado em Indiana University.

**Apresentadora:** E os outros alunos?

**Luiz Heitor:** Bom, eu estou citando dois alunos que eram alunos nossos e que foram para os Estados Unidos.

**Apresentadora:** Não, não, em termos de nacionalidade, porque o senhor falou em aluno brasileiro e aluno norte americano. O senhor teve outros alunos...

**Luiz Heitor:** Sim, mas na França os meus cursos se revestiam de um caráter um pouco especial. Era mais, realmente, uma aula magistral, sem um contato maior com os alunos. Mas, mesmo na aula magistral, há alguns que estão particularmente interessados e eu lembro de um padre da paróquia de São Roque em Paris, que é maluco por música popular brasileira, que no porão de um convento de freiras perto da sua igreja criou uma espécie de boate para fazer ouvir música brasileira, que recebia tudo que era os melhores discos de música brasileira. Haviam-se refrescos e bebidas e tudo. Chamava-se... não me lembro como é que se chamava.. era um centro de música popular brasileira... qualquer coisa assim. E esse padre seguiu muitos cursos meus e está claro que ele me interrogava, a todo o momento, e que queria precisões sobre assuntos dos quais ele se interessava. Ele quis fazer uma tese de doutoramento sobre um assunto de música popular brasileira. Finalmente não pode se encaminhar por aí. Esse pra citar o exemplo de um aluno que de fato, mesmo numa aula de tipo magistral, que era na realidade uma conferência, conversava com o professor, ia à casa dele...

**Apresentadora:** Estou satisfeita. Obrigada.

**Entrevistador:** Precisamos saber o nome desse seu aluno, endereço, para notificar o Conselho de Música Popular Brasileira.

**Luiz Heitor:** Eu posso dar com prazer. É um psicanalista. É muito curioso que é um padre, doutor em medicina psicanalista e que tem uma grande clientela justamente no mundo religioso, de homens e mulheres que se fazem psicanalisar por ele, que é um sacerdote. Ele pertence à paróquia de São Roque. Ultimamente, o seu centro de



música brasileira já desapareceu, mas ele continua muito ativo no meio da juventude brasileira ligada à música que se encontra em Paris. Eu lhe dou o nome dele, nesse momento não estou lembrado. É um bretão.

**Entrevistador:** Depois...

**Apresentadora:** Isso faz lembrar, talvez a música brasileira tenha efeitos psicológicos a quem lhe faça uso dessa terapia.

**Luiz Heitor:** Eu penso que ele nunca pensou nisso.

**Entrevistador:** É o tropicalismo da psicanálise.

**Entrevistador Eurico:** Há um aspecto que eu gostaria de indagar que é o seguinte: o professor Luiz Heitor vive cerca de um quarto de século no estrangeiro e ele não perdeu o contato com a realidade brasileira. Além de autor de livros, realmente está a par daquilo que se faz no Brasil em matéria de música com a circunstância seguinte: de que ele estimula isso que se faz aqui. Eu queria saber um pouco mais, digamos, minuciosamente, de que forma que ele, à distância, consegue influir no processo de desenvolvimento musical brasileiro. Ele de fato possui essa atuação remota, à distância, e o faz às vezes através dos músicos do Brasil, que vão a Europa, que vão a Paris. Encontra-se com eles e se torna uma espécie de mentor, uma espécie de dirigente espiritual e o faz, inclusive, através de compositores jovens, o que é muito importante porque ele vem reforçar a nossa equipe de criadores de vanguarda. Aqui mesmo no museu há um diretor de atividades pedagógicas de música concreta que é um companheiro de Luiz Heitor na Europa. Eu queria que você explicasse um pouco de que maneira você consegue assimilar, estar lá e aqui ao mesmo tempo?

**Luiz Heitor:** Em primeiro lugar, o Eurico falou de influência e eu não exerço influência nenhuma nesses jovens. Mas, na realidade, me orgulho muitíssimo de não ter perdido contato com eles, inclusive com jovens que eu nunca vi na minha vida. Por exemplo, Rafael José de Menezes Bastos, de Brasília, é um dos diretores de ensino musical das escolas primárias e já esteve ligado à Universidade de Brasília. Eu não conheço esse rapaz. Nós nos correspondemos recentemente. Ele tomou parte numa comissão de peritos na Unesco em Caracas por sugestão minha. Eu nunca o vi, nunca tive ocasião de encontrá-lo. Paulo Afonso, que foi também diretor do Departamento de Música da Universidade de Brasília, eu conheço por correspondência. Encontrei-o em Ouro Preto semana passada pela primeira vez. E dos que passam por Paris – e evidente porque gerações e gerações de músicos nesses meus vinte de cinco anos de Paris têm passado por lá – têm frequentado minha casa. Eu queria citar efetivamente, nesses últimos anos, nos tempos presentes, três elementos de grande valor que se encontraram em Paris. Um é José Antônio de Almeida Prado, que lá está ainda, que eu considero um dos elementos mais promissórios da música brasileira. O outro é Jorge Antunes, que também se encontra em Paris e que hoje tem uma experiência de música eletrônica que certamente é inigualada em nosso país, pelos





estágios que fez Buenos Aires, em Utrecht e, atualmente, no ofício da rádiodifusão e televisão francesa (RTF). E o terceiro é José Maria Neves, um compositor de uma grande inteligência, um organizador admirável, que deu as melhores provas de sua capacidade nesse extraordinário encontro de educação musical que acabou de se encerrar a semana passada no Conservatório Brasileiro de Música. Raramente eu vi um encontro como esse, tão bem organizado, tão bem programado, e correndo de uma maneira tão fácil, evitando escores e dificuldades de toda a sorte, que só com essa grande capacidade que ele tem, se pode evitar. Isso sem falar em Marlos Nobre, que nunca passou por Paris, mas com o qual eu tenho as melhores relações por correspondência, que é o elemento sobre o qual...

**Entrevistador Eurico:** Ele nunca passou por Paris?

**Luiz Heitor:** Passou por Paris muitas vezes, mas nunca residiu em Paris. As minhas relações com Marlos Nobre começaram em Bloomington, Indiana, num encontro de compositores e de musicólogos da América Latina, em 1963 ou 1965, não me lembro bem, do qual participaram Edino Krieger, Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda (de São Paulo) estavam em Bloomington. Foi lá que eu conheci Marlos Nobre e lá que, pela primeira vez, conheci e admirei sua música através de gravações que ele me fez ouvir no seu quarto no hotel, no estabelecimento universitário de Bloomington. Depois, em 1966, como uma das minhas manias sempre foi que o Brasil participasse de uma maneira ativa do que se chamava de a Tribuna Nacional dos Compositores, eu vinha justamente para o Brasil.

**Entrevistadora:** Sobre a fundação, me parece dever ao senhor?

**Luiz Heitor:** Não, Conselho Nacional de Música.

**Entrevistadora:** Mas o Conselho foi seu, de modo que você já é um nato.

**Luiz Heitor:** Alguns me chamam de pai do Conselho e eu sempre digo que minha função foi de parteira e não de paternidade. Mas, voltando ao Marlos Nobre, quando eu cheguei ao Brasil, depois de aposentado na Unesco, em 1966, procurei imediatamente ver com a Rádio Ministério da Educação, quem poderia ir a Paris para representar o Brasil e levar composições brasileiras para a Tribuna. Ora, acontece que Marlos estava partindo para a Primavera Musical de Praga, onde haveria obras dele executadas, e se prontificou a ir a Paris para a Tribuna. Depois disso, devo dizer que de 1966 até hoje o Brasil é o país da América Latina que mais fielmente, com mais regularidade, tem participado das sessões da Tribuna. Trata-se de um projeto em que as rádios de quarenta e tantos países se reúnem para apresentar obras de seus países, obrigando executar em suas ondas seis obras apresentadas pelas outras rádios. Além disso, há uma seleção, que é feita por uma contagem de pontos, indicando quais as obras mais notáveis. Essas são, indiscriminadamente, aconselhadas mesmo às rádios não participantes, às companhias gravadoras de disco – e os discos hoje são feitos, obrigatoriamente, com auxílio da Unesco, auxílio financeiro – e às grandes socieda-





des sinfônicas, onde [é executada] música de câmara de todo mundo. Desde 1966 que o Brasil participa regularmente com compositores como Marlos Nobre, Edino Krieger, Jorge Antunes, Claudio Santoro, Lindembergue Cardoso e vários outros dos grupos da Bahia. Todos eles têm tido suas obras executadas na Tribuna e este ano, pela primeira vez, uma obra brasileira entrou na cabeça da seleção: exatamente *O Mosaico*, de Marlos Nobre, que foi uma das três obras altamente recomendadas a todas as rádios mundiais. Daí nasceram as minhas relações com Marlos Nobre, que ficou sendo elemento de apoio do Conselho Nacional de Música no Rio de Janeiro, o conselho que é secretariado por Eurico Nogueira França e que tem como coordenador Marlos Nobre, que hoje tem como elemento ativo.

**Entrevistador Eurico:** Ativo... A sua visão internacional da música brasileira o faz ver que houve o verdadeiro renascimento dessas forças criadoras a partir de certos anos... Isso porque, a partir da morte de Villa-Lobos, eu suponho, houve um período de estagnação, possivelmente, e imediatamente após nós entramos num período, eu suponho que a siso, de florescimento. Você, na qualidade de observador internacional, está de acordo com isso que eu estou dizendo? Você acha que realmente houve isso? E que, digamos assim, numa fase que se pode situar nesses últimos dez anos, aproximadamente, em que os compositores jovens começaram a ressurgir, depois de uma fase que foi o verdadeiro hiato? Ou você acha que houve mesmo uma continuação da criação musical?

**Luiz Heitor:** Este fenômeno evocado pelo Eurico foi constatado por todos os comentadores da música brasileira e Gilbert Chase, em particular, não se privou de notar que havia uma completa estagnação e completa falta de renovação da música brasileira depois desse apogeu Villa-Lobos. Na realidade, na geração depois de Villa-Lobos é possível citar uma geração de grande categoria: Claudio Santoro, que eu considero um dos maiores compositores do Brasil. Mas eles foram poucos. Não houve de fato uma falange representativa, como a que surgiu no curso dos anos 1960, quando começaram a aparecer Marlos Nobre e os grupos da Bahia e de São Paulo, com ideias muitos vanguardistas. Sobretudo com o grupo de São Paulo começou a se delinear uma verdadeira renovação da nossa música.

Os primeiros contatos que eu tive em Paris foram com os elementos de São Paulo – Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira – que eu tive a ocasião de ver em Paris quando eles participaram de cursos e festivais em Darmstadt e em outras mecas da música contemporânea, e que me expuseram os seus ideais, os seus movimentos, me enviaram programas. Depois desse grupo de São Paulo, talvez ainda um pouco imaturo, surgiu esse grupo do Rio, que eu acho que, na realidade, levou de uma maneira mais profunda, com elementos mais fundamentais, mais baseados numa disciplina adquirida na escola, à renovação da nossa música. Esses três compositores que eu citei – quatro se pusermos o Marlos Nobre. O Marlos Nobre, o Jorge



Antunes, o José Antônio de Almeida Prado, José Maria Neves e alguns do Grupo da Bahia, sobretudo Lindemberg Cardoso, eu considero realmente elementos que colocam a nossa música moderna brasileira na vanguarda da produção musical da América Latina.

**Entrevistador Eurico:** Agora você não falou no Santoro.

**Luiz Heitor:** Santoro é de uma geração anterior, porque a diferença de idade de Santoro para Marlos Nobre é bastante importante.

**Entrevistador Eurico:** Ah! O Santoro é de uma geração anterior.

**Entrevistador:** Luiz Heitor, você voltou agora de Ouro Preto e o noticiário da imprensa, atualmente, comenta as palestras que você fez lá. Numa delas falava que uma das palestras tinha sido intitulada “Luciano Gallet, o músico do futuro”. Gostaria que você explicasse, naturalmente, o porquê desse...

**Luiz Heitor:** Eu me desculpei muito diante do meu jovem auditório de Ouro Preto de intitular uma conferência “o músico do futuro”, o que parecia altamente passadista – era uma expressão que se utilizava no tempo de Wagner. Mas expliquei dizendo que Luciano Gallet é um compositor que está totalmente esquecido hoje em dia e que, quando esses jovens de hoje descobrirem, vão encontrar nele muita coisa que eles não encontraram em outras gerações, que foram as gerações de Luciano Gallet, e muitas preocupações que foram as deles. Eu li na correspondência entre Mário de Andrade e Luciano Gallet, todas as dificuldades estéticas de Luciano Gallet, a vontade de se aproximar de um nacionalismo musical, mas ao mesmo tempo um medo que esse nacionalismo musical esterilizasse completamente sua própria vocação interior. A dificuldade para uma forma – que forma? – de construir uma forma para poder produzir uma música instrumental. Forma, que no final, como uma descoberta ele diz: “podiam ser células extraídas da música popular, privada dos seus valores rítmicos, mas que podiam se constituir em células fundamentais para um desenvolvimento”. Na realidade não é outra coisa, senão o que, 20 anos ou 30 anos depois da morte de Luciano Gallet, a geração de Cláudio Santoro e Guerra Peixe quis fazer – o Grupo Música Viva, de Koellreutter. Quer dizer, Luciano Gallet teve no seu tempo preocupações que são preocupações dos jovens de hoje. Deixou uma obra muito pequena, mas cheia de iluminações para o futuro.

**Entrevistadora:** Aliás, concorda com o que [Darius] Milhaud disse a respeito do próprio Gallet quando esteve aqui: Que dos muitos que o cercavam, quem se aproximou dele para colher informações dessa música moderna foi o Gallet. Os outros não, mas o Gallet seguiu, se aproximou e aproveitou.

**Apresentadora:** Bom, Luiz Heitor, nós temos três minutos de fita. Há alguma pergunta aí? Se não a gente põe outra.

**Luiz Heitor:** Eu vi que Mercedes, que foi minha colaboradora em tantas coisas e que me ajudou e continua a me ajudar a cada momento não disse nada ainda. E



nós temos muitos pontos de contato porque Mercedes começou um pouco de sua vida profissional através de relações comuns. Eu me lembro que quando Carleton Sprague Smith veio em uma de suas visitas ao Brasil me pediu uma secretária para traduzir e escrever suas conferências.

**Entrevistadora Mercedes:** Que, aliás, foi uma maratona para mim porque naquela época eu não podia de jeito nenhum ter aceito aquela responsabilidade.

**Luiz Heitor:** E daí veio um convite para Mercedes para uma bolsa para estudar biblioteconomia na Columbia University, nos Estados Unidos, e depois ser bibliotecária da Sessão de Música da União Pan-Americana em Washington. Tudo isso se fez através de caminhos comuns: Carleton Smith e Charles Seeger.

**Entrevistadora Mercedes:** Não. Indiretamente, foi você que me botou nesse caminho de me interessar pelo estudo de pesquisa, essa coisa toda, porque meu rumo era outro. Foi você me convidar para trabalhar na *Revista [Brasileira de Música]* que me interessou em trabalhar em pesquisa e depois biblioteca e a coisa assim...

**Luiz Heitor:** Devo dizer que a *Bibliografia Musical Brasileira* que eu publiquei eu mesmo fiz muito poucas fichas. O grande número de fichas, foram Cleofe, Mercedes e...

**Entrevistadora Mercedes:** Não. Naquela ocasião eu só fiz periódicos. Cleofe fez toda a parte de livros.

**Luiz Heitor:** E havia uma....

**Entrevistadora Dulce:** Déa de Souza.

**Luiz Heitor:** Déa de Souza, exatamente.

**Entrevistador Eurico:** O que eu considero, naturalmente, precioso nesse depoimento do Luiz Heitor por causa da importância da sua figura. Eu não tenho mais nenhuma pergunta para fazer, se alguém tiver.

**Entrevistadora Dulce:** Eu gostaria de dizer uma palavra ainda. Eu gostei muito da sua observação de se admirar com o professor Luiz Heitor dar conta de tudo o que acontece no Brasil, estando ele em Paris.

**Entrevistador Eurico:** É realmente. É realmente.

**Entrevistadora Dulce:** Eu, então, posso confirmar essa sua observação. Às vezes, ele me pede um livro que eu não tenho notícia. O livro ainda não saiu e ele, lá em Paris já está a par. Aconteceu isso com o livro *Mário de Andrade por ele mesmo*, de Paulo Duarte. Ele vivia me pedindo o livro, eu procurava nas livrarias... o livro saiu três anos depois. Eu às vezes me surpreendo como eu, aqui no Rio, fico menos familiarizada.

**Entrevistador Eurico:** Ele está mais a par de certos acontecimentos do que nós aqui.

**Luiz Heitor:** Mas isso é, em grande parte, devido aos amigos que me mandam recortes de jornais e que eu quero lembrar ao nosso velho amigo, Luiz Gonzaga Botelho, que não tem mais nada para fazer no seu refúgio de São Bernardo do Campo,



onde ele mora atualmente. E de três em três meses eu recebo um envelope cheio de recortes de jornais, coisas realmente preciosas porque ele sabe exatamente o que ele me manda sobre vida musical brasileira.

**Entrevistadora Cleofe:** Então, você pode apreciar quais são as deficiências da nossa vida musical, chegando e apreciando de longe. Há tanto nós não temos um periódico de música. A *Revista* acabou e outras foram muito efêmeras...

**Luiz Heitor:** Isso realmente é um mau ponto para nós. Mas o movimento musical brasileiro, eu acho, melhorou tanto e o nosso público tanto. Eu pude assistir a vários concertos aqui com uma grande frequência. Concertos com programas difíceis, escolhidos. Não há mais a mania dos recitalistas, do nome célebre. Vai-se para ouvir música e, sobretudo, esse amor hoje em dia da mocidade pela música antiga, música medieval, pela música setecentista, isso se nota em todo o Brasil.

**Entrevistador Aloísio:** Isso, de certa maneira, veio por causa da dificuldade de trazer os grandes nomes e os grandes intérpretes ao Brasil, pela dificuldade de câmbio. Foi interessante porque veio cobrir uma lacuna. Não se fazia esse tipo de música, grupos que se organizavam para instrumentos antigos. Por outro lado, há realmente um movimento da juventude em torno da música que é um fato que eu só venho assistir ultimamente. Trinta anos de crítica, eu só agora que vejo realmente a juventude se regimentar em torno de forma de música, música antiga e de música jovem. As temporadas baixaram muito agora... consideravelmente...

**Entrevistador Eurcarletonico:** Estão baixando agora. Por outro lado, há um movimento da juventude em torno da música que é um fato a que eu só tenho assistido ultimamente. Com quase de trinta anos de crítica, eu só agora é que vejo realmente a juventude se arregimentar em torno de formas de música, de música antiga e de música jovem. Qualquer concerto de música atual, vai juventude. Estão vindo ao museu, também.

**Entrevistadora Dulce:** Esse interesse pela música antiga, dos jovens, não é só no Brasil.

**Entrevistador Aloísio:** Bem, no geral, é porque aqui chegou muitos anos depois. Ninguém fazia isso. Era um repertório completamente inédito.

**Entrevistadora Dulce:** O professor também podia nos fazer depoimentos muito interessantes sobre a música oriental que, eventualmente, teve em Teerã, teve em vários lugares do oriente. Onde pode ver a diferença da música oriental, principalmente para nós, latinos, que não temos um verdadeiro conhecimento sobre essa música? O que ela representa para o povo?

**Luiz Heitor:** Não, eu não sou um especialista dessa música. Mas de fato me vi envolvido em um programa que era da Unesco, um programa iniciado em 1958, de longa extensão, que devia se prolongar durante dez anos e que se intitulava *A compreensão mútua dos valores culturais do oriente e do ocidente*. – todos os valores



culturais, portanto a música. Isso imediatamente mobilizou o Conselho Internacional de Música, que começou a promover uma série de conferências, de publicações, de edições de discos, de colóquios, para tornar conhecida a música oriental e para pôr em relação músicos do oriente junto com músicos do ocidente. No começo foi difícil, porque a resistência vinha do oriente e se consideravam detentores de uma música tão diferente da nossa e que diziam: “não há linguagem comum para nós irmos a uma conferência e discutirmos com vocês; nós falamos duas línguas”. Finalmente, vieram. Hoje eles vêm com grande prazer, com grande satisfação. A antologia de música asiática da Unesco tem hoje perto de 40 discos.

**Apresentadora:** Acabou a fita. Bom, vamos outra, vamos outra?

**Entrevistador Aloísio:** Tem mais duas coisas importantes que ele não falou.

**Luiz Heitor:** Hoje em dia, graças a esse trabalho pioneiro do Conselho Internacional de Música, a situação se modificou completamente no ocidente em relação à música oriental. E nós chegamos a esse resultado extraordinário que algumas vedetes de música oriental, como Ravi Shankar, fazem casas cheias, dão séries de concertos em uma mesma cidade com bilheteria fechada, o que seria praticamente inconcebível nos anos 1950. É certo que esse movimento criado pela Unesco calou. De um lado as conferências, cujos resultados foram publicados em um pequeno volume que a fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, subsidiou e que se chama *Este e Oeste em Música*. Alain Danielou foi o redator desse volume, onde ele extraiu os resultados das várias conferências e colóquios realizados pelo Conselho Internacional de Música em várias cidades do mundo. Em segundo lugar, a pressão de discos, que é a importantíssima antologia da música asiática. E, em terceiro lugar, praticamente em Paris, por exemplo, havia sempre um concerto de gala dia 24 de outubro, que é o dia das Nações Unidas. As Nações Unidas realizam nesse dia um concerto chamado *Triplex*, porque ele é emitido de três cidades diferentes do mundo. Sempre uma parte se passa na Sala das Assembleias das Nações Unidas, de Nova Iorque, e as outras partes se passam em outras cidades. Durante alguns anos, Paris foi sempre uma dessas cidades, porque outubro coincidia bienalmente com a reunião, a Conferência Geral da Unesco. De dois em dois anos uma parte do concerto era emitida de Paris e esse concerto era organizado pelo Conselho Internacional de Música. Então, começou essa ideia revolucionária de misturar num mesmo programa música oriental e música ocidental. Artistas japoneses, artistas indianos juntos com a orquestra sinfônica... Lembro-me que em 1958, por exemplo, para levar ainda mais longe essa ideia de aproximação, David Oistrakh e Yehudi Menuhin – aliás, atualmente presidente do Conselho Internacional de Música – tocaram juntos um concerto para dois violinos de Bach, para mostrar, naquele ano em que Estados Unidos e União Soviética estavam menos próximos do que hoje em dia, essa aproximação através da música. E nesse mesmo programa, Ravi Shankar com o seu grupo e mais um músico japonês [ininte-



ligível]<sup>4</sup> com o seu grupo também – isso na Sala Pleyel, em Paris – para um público regular de concertos. Ou melhor, um público muito oficial constituído, sobretudo, por delegados dos diversos países da Conferência Geral da Unesco. Essas experiências têm sido repetidas e com excelente aceitação. Bem, eu não sou um especialista de música oriental no Conselho Internacional de Música. O Instituto de Estudos Comparados de Música e Documentação de Berlim, fundado por Alain Danielou, age como representante do Conselho Internacional de Música para todas as questões que se referem à música oriental. E Alain Danielou é um grande especialista. Ele tem ao lado dele, para outras regiões do oriente, outros especialistas que trabalham com ele e são eles que editam os discos, essa coleção magnífica de Antologia da Música Asiática. E a nova está começando a sair, intitulada *Fontes Musicais*.

**Apresentadora:** Esse movimento de música com muita influência de música oriental terá – não dá para entender por essa iniciativa da Unesco, porque é uma coincidência curiosa – toda a juventude na Europa e nos Estados Unidos se interessando por música oriental.

**Entrevistador Aloísio:** Bem, eu não sei se você está a par, mas também muito se deve aos Beatles, que encontraram nessa música oriental uma espécie de lenitivo.

**Apresentadora:** Agora eles... Foi a Unesco que influenciou os Beatles? Que inspirou os Beatles?

**Luiz Heitor:** Cronologicamente, nós temos a precedência.

**Entrevistador Aloísio:** Mas vamos dizer, a coisa ser trazida assim, ao grande público, foi por intermédio dos Beatles.

**Entrevistador Eurico:** Foi um dos Beatles. Foi um deles que se associou a Ravi Shankar.

**Entrevistador Aloísio:** É... um deles... e... Ravi Shankar.

**Luiz Heitor:** Associou-se também a Yehudi Menuhin, tocaram ragas...

**Entrevistador Aloísio:** Houve, também, uma espécie de ocidentalização da música oriental. Pelo menos no Japão e na época que eu fiz programas de rádio ao redor do mundo. Às vezes, as embaixadas mandavam para comemorar datas oficiais – no caso da Indonésia, que eu estava esperando discos tocados por um gamelão, ou qualquer coisa assim de mais nativo, me pareceram quase que canções norte-americanas cantadas em javanês. Eu fiquei meio indeciso de programar, mas, como aquilo vinha mandado pelo adido cultural da embaixada, eu mandei para o ar.

**Luiz Heitor:** Aloísio, você conhece bastante pesquisa folclórica para saber que, quando a gente vai procurar uma coisa bem autêntica, a primeira intenção do seu informante, que geralmente é uma personalidade oficial na localidade, é mostrar tudo aquilo o que há de menos folclórico, para fazer bonito e é esta exatamente as atitudes das embaixadas.

<sup>4</sup> Nota da editora: Ravi-Shankar tocou com os seguintes músicos japoneses: Hozan Yamamoto, Musumi Miyashita, Johnny Mori e Kazu Matsui, entre outros.



**Entrevistador Aloísio:** Bem, eu queria também, antes de você encerrar essa entrevista-depoimento, que você dissesse algumas palavras sobre Zoltán Kodály, pois eu sei que você cruzou com ele na Unesco. E também de seu encontro com o sumo pontífice João XXIII, na ocasião de um congresso em Roma.

**Luiz Heitor:** Com o Kodály nunca tive relações mais estreitas, mas encontrei muitas vezes. Foi, certamente, uma das grandes personalidades do mundo musical que eu primeiro encontrei quando fui trabalhar na Unesco. Em 1948, assim como eu, Kodály havia participado daquele grupo de peritos para sugerir à Unesco seu programa de filosofia e ciências humanas. Eu fui encarregado de organizar um grupo de peritos para educação artística em geral, tanto em artes plásticas como em música. Lembro-me que Sir Herbert Read, por exemplo, participou daquele grupo e Zoltán Kodály participou como educador musical. Foi meu primeiro contato com ele. É um homem... era um homem de uma grande doçura, de uma grande serenidade, com os olhos azuis claros, de um olhar impressionante. Eu tive a ocasião de dizer em algumas das minhas palestras, durante uns dois dias naquele grupo de peritos. Ele permaneceu silencioso e quando finalmente pediu a palavra foi para se sair com essa frase magistral: “a educação musical de uma criança começa nove meses antes do seu nascimento”. Frase que ele corrigiu depois quando o presidente da Sociedade Internacional de Educação Musical e presidindo a Conferência da Sociedade em Quebec, em 1963 ou 1961 – não me lembro bem, foi um pouco antes de sua morte – e Kodály, tomando a palavra na abertura daquele congresso disse: “Há uns anos atrás, em um grupo de peritos da Unesco, eu tive a ocasião de dizer que a educação musical de uma criança começa nove meses antes de seu nascimento. Eu estava completamente errado; ela começa nove meses antes do nascimento da mãe”. Esse era Kodály. Naquele primeiro ano em que eu tive contato com ele, em 1948, era um ano crucial para as democracias populares que entravam no seu caminho de socialização. Kodály sempre foi muito fiel ao seu país, mas é um homem que, pelo seu pensamento, pela sua atitude, como um homem profundamente religioso, como um homem profundamente amigo das liberdades humanas, não poderia se sentir inteiramente integrado no regime dominante de seu país. Mas, muito discreto, ele quis provocar uma conversa comigo extremamente difícil. Porque um dia, a sós comigo, em meu gabinete na Unesco, ele me perguntou o que é que eu acho da posição de um músico num país socialista que deve compor a música para o bem do povo e à altura da compreensão do povo. A atitude de grande discrição e de não revelar os seus próprios sentimentos, que eu sabia quais eram, mas que ele não abriu a boca para dizer, ele me ouviu apenas. Eu dei a minha opinião e disse o que é que eu pensava, mas ele não, ele se conservou perfeitamente misterioso. Depois disso eu tive muitas vezes ocasião de encontrá-lo e conheci a sua primeira mulher, que era uma senhora muito mais idosa do que Kodály, e pela qual eu tinha





um imenso respeito porque ela era de uma capacidade intelectual extraordinária. Com ela, ele esteve em minha casa, na Rue Galilée, em 1948. Depois da morte dela, quando houve o levante na Hungria, Kodály era tido como um... Se o levante fosse vitorioso era muito possível que o povo húngaro fizesse de Kodály o que fez de Paderewski na Polônia. Apenas, o chefe de estado, tal a popularidade desse homem. E as autoridades comunistas imediatamente entraram em contato com ele, sabendo o grande prestígio que ele desfrutava. Nesse tempo do levante ele se encontrava num hospital, acompanhando sua primeira mulher, que tinha sofrido um grave acidente, fraturado uma perna e depois veio a morrer. Ele então se casou. A segunda madame Kodály é extremamente jovem e contam que ele se casou com ela a pedido da primeira, porque foi essa filha de camponeses que, durante a invasão nazista na Hungria, escondeu a primeira senhora de Kodály, que era judia, e assim a fez escapar da tremenda perseguição que sofreram os judeus húngaros. Ela pediu a ele que, como reconhecimento, se casasse com essa moça. Um dos meus amigos, que trabalha na Biblioteca do Congresso e que foi à Hungria preparar um livro sobre Liszt, me contou que Kodály pediu a mão dessa moça, que agarra de uma dignidade perfeita e hoje desfruta de um imenso prestígio na Hungria, porque é a viúva de Kodály e está à frente de um pequeno museu Kodály, que foi organizado na casa em que ele morou. Ele pediu a mão dela da seguinte maneira: “Você quer ser a minha herdeira?”.

Quanto a João XXIII, o encontro mencionado por Aloísio se passou em 1962, quando o congresso do Conselho Internacional de Música foi organizado em Roma. O Papa concedeu uma entrevista aos membros do congresso e pronunciou um belíssimo discurso em francês, que evidentemente foi escrito por um de seus colaboradores, discurso cheio de citações bíblicas, em que se trata de questões musicais mostrando o que é a música para elevação da alma, para Deus e para bom entendimento entre os homens. Acabado o discurso ele disse: “mas eu agora queria dizer algumas palavras vindas do coração e falar diretamente”. Continuou em francês da maneira mais informal, contando que ele era nativo de Bérgamo, a cidade de Donizetti. Que Donizetti é um músico muito desacreditado hoje em dia, que ninguém leva a sério Donizetti, mas que ele gosta muito porque é um músico que faz uma música que vai ao coração. Depois, em um momento em que todos se aproximaram dele para falar, quando ele soube que eu representava a Unesco, me perguntou notícias de seu grande amigo Jayme Torres Bodet. No tempo de Jayme Torres Bodet, João XXIII era núncio apostólico em Paris e, nessa qualidade, observador do Vaticano junto à Unesco. Ele disse “é um homem que eu aprecio muitíssimo embora nem sempre nós tivéssemos as mesmas opiniões”.

**Apresentadora:** Mais alguma pergunta?

**Entrevistador Eurico:** Eu gostaria de saber quais são os planos futuros do pro-





fessor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; como é que ele encara a perspectiva da sua vida cultural e de sua vida em geral.

**Luiz Heitor:** Os meus planos imediatos são em 1973 cessar a minha participação nos negócios do Conselho Internacional de Música. Eu acabo meu mandato, não posso ser reeleito estatutariamente e não quero ser reeleito. Quero descansar desse lado. Com o Conselho Internacional de Música Folclórica, certamente eu vou continuar a colaborar, mas longe. Houve uma ideia de me fazer presidente dessa organização. Eu já escrevi, severamente, da maneira mais categórica, que eu não aceito, que isso é uma coisa positiva. Eles estão em dificuldade porque o Willard Rhodes, que é o atual presidente, já fez três mandatos e não quer ser reeleito ano que vem. Mas eles têm que descobrir um novo presidente, sobretudo nas camadas mais jovens, que querem renovar essa organização que está, às vezes, um pouquinho anquilosada. E eu tenho ajudado, justamente, essa ala jovem a recuperar uma organização que deve ser deles e não nossa, porque nós já estamos passando para a aposentadoria. Uma vez liberado disso, os meus trabalhos. Eu tenho muitos projetos, mas tenho que trabalhar de uma maneira moderada e levar uma vida muito morigerada. De maneira que eu espero poder terminar alguns destes trabalhos, poder reeditar alguns dos meus livros e publicar alguma coisa nova.

**Entrevistador Aloísio:** Muito bem.

**Apresentadora:** Professor Luiz Heitor, para encerrar o seu depoimento, eu preciso lhe dizer que foi – não é uma frase feita, mas foi realmente – uma honra tê-lo aqui. Porque, pelo menos desde que eu estou aqui no Museu de Imagem e do Som, poucas vezes eu assisti a um depoimento de uma personalidade tão representativa culturalmente falando. E acredito que todos os entrevistadores, que são parte do Conselho do Museu – o Nogueira França, a Mercedes, o Aloísio, Cleofe e Mercedes são parte do Conselho de Música do Museu – que é um dos responsáveis pelas atividades culturais do museu, pretendem que seja assim e vai ser. Foi uma honra, eu agradeço muito. O Museu da Imagem e do Som jamais esquecerá sua presença e eu espero que quando voltar a Paris complete seu depoimento.

**Luiz Heitor:** Muito obrigado.

HENRIQUE DRACH é violoncelista da Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense, tendo anteriormente integrado a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Pró-Música. Atuou também como camerista em conjuntos como Sonata da Câmara entre outros. É graduado em violoncelo pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Música pela mesma instituição e Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense.





Villa-Lobos: *Onde nosso amor nasceu*  
(coleção *Canções típicas brasileiras* nº 13),  
Manuscrito P3015,  
Coleção Mozart Araújo, CCBB-RJ

*Manoel Aranha Corrêa do Lago\**

**Resumo**

Texto introdutório à primeira publicação da harmonização de Heitor Villa-Lobos, na versão para canto e piano (1935), da modinha *Onde nosso amor nasceu* – amplamente conhecida sob o título *Casinha pequenina* – com base no manuscrito autógrafo localizado na Coleção Mozart de Araújo, sob a guarda do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

**Palavras-chave**

Música brasileira – século XX – nacionalismo musical – Heitor Villa-Lobos – arranjo – canção.

**Abstract**

Introductory text to the first appearance in print of Heitor Villa-Lobos's harmonization, version for voice and piano, of the *modinha* (Brazilian song genre) *Onde nosso amor nasceu* [Where our love was born] – widely known as *Casinha pequenina* [Our little house] – on the basis of the autograph manuscript held by the Mozart de Araújo Collection at the Banco do Brasil Cultural Center, Rio de Janeiro.

**Keywords**

Brazilian music – 20<sup>th</sup> century – musical nationalism – Heitor Villa-Lobos – arrangement – song.

---

\* Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: [mano@valorcafe.com.br](mailto:mano@valorcafe.com.br).



Os versos e a melodia da modinha *Casinha pequenina* figuram entre os mais populares e difundidos no Brasil do século XIX e início do século XX: com variantes, são registrados nas mais diversas coletâneas, desde as *Canções populares do Brasil* de Júlia Brito Mendes (1911)<sup>1</sup> até os *Chants populaires du Brésil*<sup>2</sup> de Elsie Houston-Peret (1930); por outro lado, foi objeto de arranjos por parte de compositores do destaque de Ernani Braga<sup>3</sup> (1920), Luciano Gallet (1927) e Heitor Villa-Lobos (1935).

Usando como título seu segundo verso, “Onde nosso amor nasceu”, foi em 1935 que Villa-Lobos realizou a harmonização da *Casinha pequenina*, destinando-a à coleção das (13) *Canções típicas brasileiras*, série iniciada em 1919. Seus dez primeiros números, publicados em 1920-30 pela editora francesa Max Eschig, fornecem um amplo panorama – quanto aos gêneros e à distribuição geográfica – de manifestações musicais no Brasil que Villa-Lobos procurou ilustrar através de notas e subtítulos: além de dois cantos dos índios Parecis recolhidos por Roquete Pinto (Êná-môkôcê cê-maká e *Nozani-ná*), uma “berceuse de caboclo” (*Papae Curumiaçu*), dois “cantos religiosos de macumba” (*Xangô* e *Estrela é lua nova*), uma “toada de caipira” (*Viola quebrada*), um “desafio” (*Adeus Ema*), uma “embolada do Norte” (*Cabocla de Caxangá*) e diversas modinhas. O gênero da “modinha” ocupa um lugar de especial destaque no conjunto da coleção, ora caracterizado por Villa-Lobos como “modinha carioca” (*Passaste por esse jardim*), “modinha antiga” (*Pálida Madona*), ou até mesmo “toada de caipira” (*Viola quebrada*). Com *Onde nosso amor nasceu*, Villa-Lobos adicionaria mais uma canção no gênero, caracterizando-a “modinha brasileira”, destinada a ser a 13ª peça da coleção, precedida de duas canções (ainda inéditas) do Nordeste (*Guriatã de coqueiro* e *Itabaiana*).

A coleção *Canções típicas brasileiras*, à qual pertence *Onde o nosso amor nasceu*, apresenta uma vinculação forte com a coleta folclórica realizada, nos anos 1920, pela cantora Elsie Houston e sua irmã Mary Pedrosa, posteriormente reunida por Elsie Houston no volume *Chants populaires du Brésil*, publicado em Paris em 1930. Sua importância pode ser avaliada, por um lado, pelo fato de ter constituído a principal fonte utilizada por Luciano Gallet na sua coleção das *Canções populares do Brasil*<sup>4</sup> (17, no total de 22 peças harmonizadas entre 1921 e 1928) – muitas das quais utilizadas na obra sinfônica de Ottorino Respighi *Impressione Brasiliane* (1928) – enquanto representa mais de um terço da coleção, que lhe é contemporânea, de Villa-Lobos (*Papae Curumiaçu*, *Xangô*, *Estrela é lua nova*, *Adeus Ema*, *Casinha pequenina*).

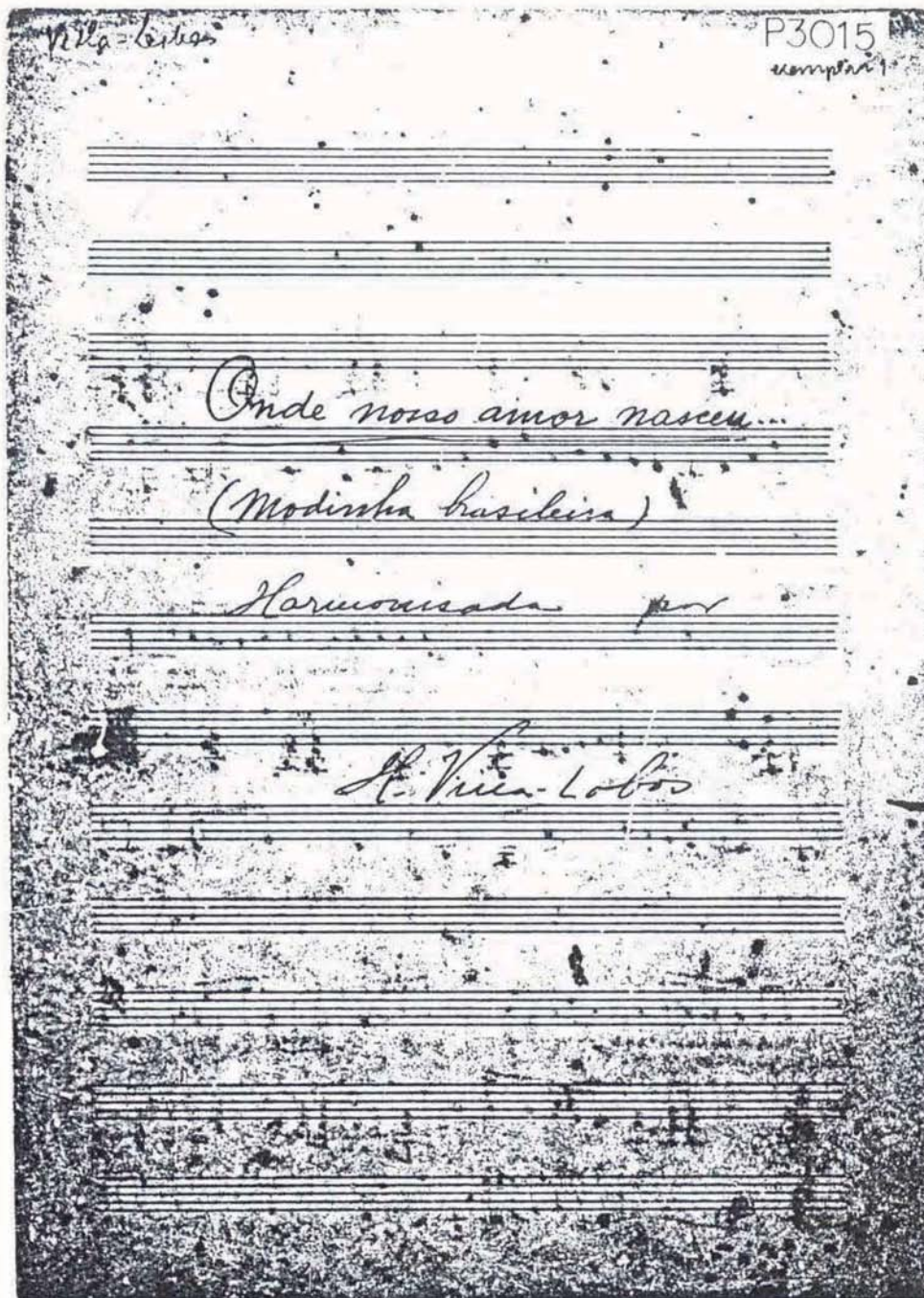
O manuscrito de *Onde o nosso amor nasceu*, em sua versão original para canto e piano (inédito até a presente publicação), encontra-se na Coleção Mozart Araújo do Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, sob a classificação “P3015”.

<sup>1</sup> Rio de Janeiro: Ed. João Ribeiro dos Santos, 1911.

<sup>2</sup> Paris: Ed. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930.

<sup>3</sup> Tendo como intérpretes as maiores cantoras brasileiras da época: Vera Janacopoulos, Bidu Saião e Elsie Houston.

<sup>4</sup> Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1921-1928.



Heitor Villa-Lobos. *Onde nosso amor nasceu* (1935). Frontispício do manuscrito autógrafo, Coleção Mozart de Araújo, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro: P3015.



A exemplo de algumas outras peças da Coleção (as de números 1, 2, 4, 5, 6 e 12), ela foi também objeto de uma orquestração – com a seguinte distribuição: cordas (sem contrabaixo), madeiras (com clarineta baixo), duas trompas e três saxofones – à qual Villa-Lobos adicionou uma seção intermediária (inexistente na versão para canto e piano), na qual contrapõe à melodia “seresteira” do baixo, um movimento cromático descendente de acordes paralelos, nas cordas. Na versão original para canto e piano, com poucas diferenças, a linha melódica segue a grafia em semi-colcheias (assim como a tonalidade) adotada por Elsie Houston, com uma rica harmonização (acordes de 7ª e 9ª, 6ª napolitana e cromatismos) pontuando uma “baixaria” de grande expressividade: talvez o contraponto extremamente livre entre o baixo e a melodia da modinha constitua o aspecto mais saliente desse arranjo.

MANOEL ARANHA CORRÊA DO LAGO tem dupla formação em Economia e Música. Bacharelou-se em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, seguido de um Mestrado na Woodrow Wilson School of Public and International Affairs da Universidade de Princeton, onde também cursou “Pro Seminars in Composition” com Claudio Spiess e “Analytical Methods” com Milton Babbitt no Woolworth Center of Musical Studies. Seus estudos musicais realizaram-se também com Madeleine Lipatti e Arnaldo Estrella (piano), Esther Scliar e Annette Dieudonné (Teoria Musical), Michel Phillipot e Nadia Boulanger (composição e análise). Em 2005, doutorou-se (PhD) em Musicologia na UniRio, sob a orientação de Elizabeth Travassos, seguido em 2008 de um Pós-Doutorado em Musicologia no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Flávia Toni. Tem publicado textos em revistas especializadas tais como *Revista Brasileira de Música da UFRJ*, *Brasileira da Academia Brasileira de Música*, *Latin American Music Review* da Universidade do Texas-Austin, *Revista Brasileira da Academia Brasileira de Letras* e nos *Cahiers Debussy* do CNRS-Paris. Coordenou a edição crítica do *Guia Prático de Heitor Villa-Lobos*, lançada em 2009 pela Academia Brasileira de Música e pela FUNARTE. Sua tese *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana* foi agraciada com o “Prêmio Capes / Área de Artes 2006” e publicada em 2010. Em 2011, foi o organizador do livro *O Boi no Telhado – Música brasileira no Modernismo Francês*, publicado pelo Instituto Moreira Salles. Tem participado de congressos nacionais e internacionais, entre os quais, *Simpósio Internacional Villa-Lobos* (USP, 2009; 2012), *ARLAC-IMS* (Cuba, 2014) e *Université Paris-Sorbonne* (2015). Membro (Cadeira nº 15) da Academia Brasileira de Música.





# Onde nosso amor nasceu

(coleção *Canções típicas brasileiras* nº 13)

Manuscrito P3015, Coleção Mozart Araújo, CCBB-RJ

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Edição: Manoel Aranha Corrêa do Lago

Editoração: Carlos Braga

**Lento**

Canto

Piano

3

Tu não te lem-bras da ca-si-nha pe-que-ni-na  
Tu não te lem-bras das ju-ras e per-ju-ras,

*rall.*

5

on-de nos-so amor nas-ceu,  
que fi-zes-te com fer-vor,

Tu não te lem-bras da ca-si-nha pe-que-ni-na  
Tu não te lem-bras das ju-ras e per-ju-ras,





Onde nosso amor nasceu - Villa-Lobos, H.

7

on - de nos - so amor nas - ceu, —  
que fī - zes - te com fer - vor, —

Ti\_\_ nha um co - quei - ro do la - do que coi - ta - do de sau -  
Da\_\_ que - le bei - jo de - mo - ra - do e pro - lon - ga - do que se -

9

- da - de já mor - reu, —  
- lou o nosso a - mor, —

Ti\_\_ nha um co - quei - ro do la - do que coi - ta - do de sau -  
Da\_\_ que - le bei - jo de - mo - ra - do e pro - lon - ga - do que se -

11

- da - de já mor - reu, —  
- lou o nosso a - mor, —

*rall.*

*pp*



## NORMAS EDITORIAIS



Publicação do Programa de Pós-graduação em Música  
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para revista@musica.ufrj.br. Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as regras normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.
2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).
3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): \_\_\_\_\_

Endereço completo: \_\_\_\_\_

Telefone:(\_\_\_\_) \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_

2º autor (nome em publicações): \_\_\_\_\_

Endereço completo: \_\_\_\_\_

Telefone:(\_\_\_\_) \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_



4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3 mil e 8 mil palavras (incluindo re-sumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um resumo, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis palavras-chave editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de título em inglês, *abstract* e *keywords* (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar resumo e palavras-chave em português, logo após *abstract* e *keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As citações devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As referências bibliográficas deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor ou título forem repetidos.

10. As notas de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como figura (em resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: *fig\_1.jpg*; *fig\_2.jpg*; *fig\_3.jpg*; *quadro\_1.tif*; *quadro\_2.tif* etc.

12. A obtenção de permissão para reprodução de imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hiper-mídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3 mil palavras e 8 páginas.

O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.



## EDITORIAL GUIDELINES



**BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC**  
**A Publication of the Graduate Studies Program in Music**  
**of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ**

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peer-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

*RBM* Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to [revista@musica.ufrj.br](mailto:revista@musica.ufrj.br). The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.
2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).
3. At the top of the cover page, the author must fill out the following *header*:

I submit the article of my authorship entitled “...” for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [Brazilian Journal of Music]. Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and /or electronic version (online), according to *RBM* editorial guidelines.

*Contributor(s)'s information:*

1st author name (as it appears in publications): \_\_\_\_\_

Full Address: \_\_\_\_\_

Tel.: \_\_\_\_\_ Email: \_\_\_\_\_

2<sup>nd</sup> author name (as it appears in publications): \_\_\_\_\_

Tel.: \_\_\_\_\_ Email: \_\_\_\_\_



4. The above header should be followed by a *short biography* (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an *Abstract* (150 words) and *Keywords* (from three to six) in the language presented for publication, followed by *Title*, *Abstract* and *Keywords* translated into English. Texts in English must submit *Abstract* and *Keywords* in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. *Quotations* must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. *References* must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and/or title is repeated.

10. The text *notes* must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as *Figure* (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg or .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig\_1.jpg; fig\_2.jpg; fig\_3.jpg; table\_1.tif; table\_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright *permission for reproduction of all images*, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.