

**(RE)DIMENSIONANDO AS
FRONTEIRAS DO NACIONAL:
IDENTIDADES MUSICAIS DE HEITOR VILLA-
LOBOS ENTRE O AMERICANISMO E
O PAN-AMERICANISMO**

Loque Arcanjo Júnior

Doutorando em História (UFMG),
Professor de Historiografia Contemporânea (UNIBH)

Recebido em: 20 out. 2011

Aceito em: 23 nov. 2011

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar um aspecto pouco estudado acerca da trajetória intelectual do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Com base em um diálogo interdisciplinar entre História e o estudo das Relações internacionais pretende-se apontar o papel das representações sobre o compositor em meio às suas relações com o americanismo musical e o pan-americanismo entre os anos de 1930 e 1945.

Palavras-chave: nacionalismo, americanismo, pan-americanismo.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze a rarely studied aspect of the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos' intellectual trajectory. From an interdisciplinary dialogue between history and the International Relations study it is intended to point out the role of the representations about the composer amid his relations with the musical Americanism and the Pan-Americanism between the years 1930 and 1945.

Keywords: *nationalism, americanism, pan-americanism.*

1 INTRODUÇÃO

Heitor Villa-Lobos é certamente o músico brasileiro mais estudado pela Historiografia. Mapear a produção sobre o nacionalismo na obra do compositor é uma tarefa árdua, pois são diversas tipologias de textos sobre o tema, tanto no campo da Música quanto da História. Entre 1940 e 1960, foram publicadas algumas biografias fundamentais para a difusão do compositor e sua obra enquanto expressões do nacionalismo brasileiro. Dentre esses biógrafos, destacam-se Mariz (1947) e Giacomo (1972). Seus livros serviram de referência para diversos outros textos sobre Villa-Lobos.

Em 1960, outra tipologia de trabalho passou a ser publicada. Começavam a surgir textos que privilegiavam algumas obras do compositor brasileiro e a relação delas com o Modernismo e com o nacionalismo do governo Vargas: as pesquisas de Palma (1971), Nóbrega (1971) e Kiefer (1981). Todavia, esses textos não apresentavam uma discussão histórica e crítica sobre o tema. Nos anos 80 e 90, surgiram os trabalhos acadêmicos mais verticalizados sobre Villa-Lobos e sua obra. Esses passaram a privilegiar as relações do compositor com o nacionalismo modernista e, em especial, com a política do Estado Novo. Embalados pelo pioneirismo de Wisnik (1982; 1983) e de Contier (1992; 1998) essa tendência se apresenta até a atualidade. Entre os temas que variam em torno da política varguista e do nacionalismo, estão presentes nos trabalhos acadêmicos: as relações entre Villa-Lobos e o projeto educacional do Estado Novo, o nacionalismo representado em algumas de suas obras, o canto orfeônico e as atividades burocráticas do compositor (CHERÑAVSKY, 2003; GALINARI, 2004; LANA, 2005).

Em 1937, o projeto educacional de Villa-Lobos ligado à Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) já estava introduzido e nenhum grande projeto fora levado a cabo pelo maestro, até que, em 1942, o Decreto-Lei 4.993 criou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, dirigido pelo maestro até 1959, ano de sua morte. As relações entre o governo Vargas e o desenrolar da Segunda Guerra Mundial

são fundamentais para a compreensão da trajetória do maestro nesse contexto. Com o fim do Estado Novo, um ano depois, o compositor se afastou de forma significativa de seu projeto educacional e passou a se dedicar à carreira internacional de maestro e compositor.

Em seu artigo “Evolução social da música brasileira”, escrito em 1939, Mário de Andrade situou a obra de Villa-Lobos como o ponto culminante do desenvolvimento da nacionalidade musical brasileira. Para o autor, a música brasileira teve um desenvolvimento lógico: “Primeiro Deus, em seguida o amor e finalmente a nacionalidade.” Mas a música europeia e a asiática tiveram um desenvolvimento inconsciente, “[...] mais livres de preocupação quanto à sua afirmação nacional.” (ANDRADE, 1991, p. 11). Para Mário de Andrade teria sido a Grande Guerra responsável por exarcerbar a sanha nacional das nações imperialistas, de que somos tributários, o que contribuiu decisoriamente para que esse nosso novo estado de consciencia musical, não mais como experiência individual, como fora ainda com Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, mas como “tendência coletiva”.

Mário de Andrade (1991, p. 21) observou:

Poucos anos depois de finda a Guerra, e não sem ter antes vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, Villa-Lobos abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista. em que estamos. Logo formaram a seu lado seus companheiros de geração, o malogrado Luciano Gallet e Lourenção Fernandes. Se entrosaram simpaticamente no movimento novo, em especial dois compositores do primeiro período republicano, Francisco Braga e Barroso Neto. Em seguida vieram os novos com abundancia, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana, Radamés Gnattali, que são os que escolho, como até agora, mais realizados para citar.

As apresentações de Villa-Lobos em 1922 foram consideradas pela Historiografia anterior aos anos 80 como o

marco na vida artística do compositor que, desde aquele momento, se transformaria num músico “essencialmente brasileiro”. Os anos anteriores à década de 20 foram apontados como uma etapa preliminar na consolidação de Villa-Lobos enquanto expoente máximo da música brasileira (WISNIK, 1983). Relativizando as afirmações de Mário de Andrade e numa perspectiva que analisa o nacionalismo numa perspectiva antropológica e construcionista, Guérios (2003) defende a ideia de que não foram as experiências de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna que transformaram o compositor em um músico nacional. Apesar de já ter escrito algumas peças exaltando elementos da cultura musical brasileira, foi apenas após suas viagens a Paris, em 1923 e 1927, que o compositor transformou suas composições, passando a exprimir, por meio delas, um conteúdo nacional, com base em suas relações com o ambiente artístico parisiense.

Se por um lado, o objetivo de Guérios (2003) foi demonstrar que Villa-Lobos se transformou em compositor brasileiro depois de seu contato com o ambiente artístico parisiense em suas duas viagens realizadas na década de 20, como ocorrera com outros modernistas brasileiros, é importante perceber, um aspecto ainda não explorado pela Historiografia que tratou do nacionalismo musical de Villa-Lobos: as representações acerca do músico brasileiro e de sua obra bem como seus posicionamentos que foram produzidos em meio às suas relações com os debates acerca do lugar do Brasil em relação à integração da América Latina e com os Estados Unidos entre os anos 30 e 40. Mesmo trabalhos mais recentes, como de Cesar Maia Buscacio, tendem a analisar a relação de modernistas, como Camargo Guarnieri e Villa-Lobos com a França, e destacar que foi a partir do olhar de outro estrangeiro que os músicos latino-americanos se reconheciam suas respectivas identidades.

Nesse sentido, este artigo propõe o redimensionamento do olhar sobre a obra de Villa-Lobos e sobre sua trajetória apoiada num pano de fundo que tem como elementos fundamentais as relações entre o Brasil,

América Hispânica e os Estados Unidos. Sobre esse tema, Kátia Baggio (1998, p. 9) afirma que

[...] historicamente, nosso país se aproximou muito mais da Europa e, posteriormente, dos Estados Unidos do que dos seus vizinhos. Além disso, as relações entre Brasil e os países hispano-americanos foram caracterizadas por desconfianças mútuas.

Por essa perspectiva historiográfica, as relações de Villa-Lobos com o Americanismo Musical, projeto musicológico de Francisco Curt Lange, tomam um significado histórico muito particular. Esse projeto, criado em 1933, tinha como proposta central a integração musical das Américas por meio de uma intensa produção editorial. Os diálogos com o americanismo musical apontam para uma clivagem da construção da identidade do compositor brasileiro e de sua obra que ainda não foi problematizada. Os posicionamentos de Villa-Lobos em relação ao americanismo são elementos significativos para o estudo de uma faceta de seu nacionalismo ainda não estudada pela Historiografia. Sua relação com esse projeto está intimamente ligada à sua ascensão entre os anos 30 e 40.

Americanismo e nacionalismo se apresentam num campo de manifestação de discursos em conflito, em que cada um funciona por seus próprios postulados, posições que se manifestam de acordo com os lugares dos quais se fala e para quem se diz. A possibilidade de se pensar a música e a musicologia enquanto representações sociais aponta para a necessidade de se focalizar a sociedade como formada por conjuntos de representações conflitantes e complementares, em que se destacam “[...] as maneiras contrastantes através das quais os indivíduos fazem uso dos motivos ou das formas que partilham com os outros.” (CHARTIER, 1990, p. 49).

Para Benedict Anderson, não se pode falar no “fim da era do nacionalismo” que, segundo ele, foi por muito tempo profetizado. Como exemplo, o autor afirma que desde o fim da Segunda Guerra Mundial, todas as revoluções vitoriosas se

definiram em termos nacionais. Segundo o mesmo autor (2008, p. 28):

Mas, se os fatos são claros, a explicação deles continua sendo objeto de longa discussão. Nação, nacionalidade, nacionalismo – todos provaram ser de difícilíssima definição, que dirá de análise.

Anderson aponta a presença de duas tradições presentes na Historiografia e nas Ciências Sociais sobre o nacionalismo: a liberal e a marxista. Ele conclui que nenhuma das duas tradições apresentou interpretações satisfatórias para a compreensão do tema. Ao abordar o nacionalismo como fenômeno cultural específico, Anderson acredita ser necessário, ao pensar suas origens históricas, compreender a maneira por meio das quais os significados foram transformados ao longo do tempo. Esse procedimento explicaria, conforme o autor, o porquê de sua legitimidade emocional tão profunda nos dias atuais. Os nacionalismos – enquanto produtos do cruzamento complexo de forças históricas – são capazes de

[...] serem transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas. (ANDERSON, 2008, p. 30).

Anderson rejeita a formulação de Ernest Gellner, pois segundo ele, Gellner desliza para a tese de que o nacionalismo se mascara sob falsas aparências ao identificar invenção com “contrafação” e “falsidade” e não com imaginação, sugerindo assim que existiriam comunidades verdadeiras. De forma inversa, as comunidades se distinguiriam, na perspectiva de Anderson (2008), não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas por parte daqueles que estabelecem uma relação de pertencimento, que pressupõe fronteiras e diferenças. O livro de Benedict Anderson se destaca por dedicar boa parte

de seus estudos sobre o nacionalismo às Américas e à Ásia e por perceber as raízes da “cultura do nacionalismo” não na teoria política, mas em atitudes inconscientes ou semiconscientes, dando importância ao veículo das publicações, especialmente os jornais, e da língua escrita e falada, na construção de comunidades imaginadas, como a nação. Anderson valorizou, assim como os historiadores do imaginário franceses, o poder da imaginação coletiva, das imagens partilhadas.

Por meio da música e por meio das representações sobre ela expressos em jornais, revistas, programas de concerto e na produção editorial de projetos musicológicos, podem-se visualizar as diferentes formas de imaginar as nações no sentido proposto por Anderson. Dentro desse cenário no qual as nações são identificadas como construções simbólicas, a música e a musicologia são campos bastante fecundos. Burke (2005, p. 110) observa: “Para um estudo de caso na história das representações, a musicologia é uma disciplina em que alguns praticantes agora se definem como historiadores culturais.” Como exemplo da relação entre a história cultural e a música, Burke destaca o trabalho de Edward Said, *Culture and imperialism*. Nesse texto, Said promove

[...] uma discussão sobre Aída, de Verdi, em que sugere que a obra confirma a imagem ocidental do Oriente como um lugar essencialmente exótico, distante e antigo, onde os europeus podem ostentar certo poder. (BURKE, 2005, p. 110).

Sobre o estudo das relações entre a música, a cultura e a nação, Flávio Barbeitas defende que, “[...] distante do discurso tecnicista que frequentemente a isola no meio acadêmico brasileiro”, a música deve ser inserida “[...] numa ampla trama de relações culturais” e assim tornar-se “[...] ponto de articulações variadas a partir do qual podem se abrir novas perspectivas teóricas envolvendo as questões acerca da identidade nacional.” (BARBEITAS, 2007, p. 1).

Muito se discute sobre a inflação de textos historiográficos sobre Villa-Lobos e sua obra em detrimento de pesquisas sobre outros músicos menos privilegiados pela Historiografia ou pela Musicologia, porém essa afirmativa não leva em conta que a exigência de reescrita da história do nacionalismo de Villa-Lobos está intimamente conectada a esse cenário de reavaliação do nacionalismo descrito anteriormente. No atual contexto historiográfico, em que os historiadores pensam a nação ou as nações nessa perspectiva construcionista, não-essencialista, pode-se afirmar que analisar o nacionalismo musical brasileiro entre 1930 e 1940, com base no estudo das conexões, distanciamentos e diálogos com o movimento musicológico criado por Curt Lange, o americanismo musical, e com a visão dos Estados Unidos sobre a música, é um trajeto muito fecundo para a percepção da diversidade de significados históricos de sua obra.

2 VILLA-LOBOS E AMERICANISMO MUSICAL

Franz Kurt Lange nasceu em Eilembug, Prússia, atual Alemanha, em 1903. Mais tarde, quando adquirira a cidadania Uruguia passou a se chamar Francisco Curt Lange. Formado em Arquitetura e Musicologia pela Universidade de Munique, cursou Filosofia, Antropologia e Etnologia, estudou grego e latim. No campo da atividade musical foi pianista, violinista, com uma formação verticalizada nas áreas de harmonia, contraponto e composição. Em sua infância mudaria frequentemente de residência por imposição das atividades profissionais do pai, Franz Josep Lange, engenheiro de acústica de alta sofisticação, que chegou ainda jovem a residir na Rússia. A residência definitiva da família Lange seria em Bremen, cidade vizinha de Hamburgo. Josep, herdeiro de uma fortuna, manteve com conforto a família durante a adolescência de Kurt Lange. Sua mãe, Elisabeth Von Luchsenring Klauss Lange, tocava piano e cantava. Em um universo familiar muito favorável, o jovem Kurt Lange iniciou

sua formação musical aos seis anos, por meio das aulas de violino e, posteriormente, de piano.

Apesar da Primeira Guerra Mundial, Kurt Lange completou seus estudos sem atropelos e partiu para Munique a fim de estudar Arquitetura na Escola Politécnica Superior dessa cidade, além de doutorar-se em Musicologia Comparativa, com Von Hornbostel, em Berlim. Formado numa tradição de estudos musicológicos que se caracterizava pela narrativa dos “grandes vultos” da música universal, sua vinculação à história comparada da música, com seu professor, Ernst Buecken, teria mais tarde uma importância fundamental em seus estudos sobre a música na América Hispânica e nos Estados Unidos. Nas palavras de Buecken, “[...] os objetos de observação são obras, os estilos, as culturas nas suas formas de desenvolvimento: posicionados um ao lado do outro, um contra o outro, um em relação ao outro.” (MOURÃO, 1990, p. 19).

As informações dadas por Mourão sobre a formação acadêmica do jovem Curt Lange são fundamentais para a compreensão do monumental projeto editorial deste e de sua busca pela integração da América. Essa formação se deixa expressar por meio das edições monumentais de seus Boletins Latino-Americanos de Música (1935-1946) e por meio das características universalizantes de seu projeto. Ao lado desse influxo do pensamento historicista típico do século XIX que se radicou de maneira duradoura na Alemanha, não pode ser esquecida a força da filosofia de Friedrich Nietzsche, que nesse momento se tornara formadora de consciência, envolvendo tanto mestres quando discípulos. Mais do que nunca, na virada do século, quando se firmava a hegemonia do povo germânico, a amplitude da visão cultural e o saber enciclopédico de homens que se lançavam à tarefa de tentar a superação de si mesmos constituíam uma manifestação daquela “vontade de potência” do modelo ideal de Zaratustra. Essa tendência se ajustava às maravilhas e à prática das edições mastodontes denominadas, em latim, *Monumenta*, que tinham a pretensão programática de contribuir para o

desenvolvimento futuro do ramo do saber contemplado (MOURÃO, 1990, p. 19).

Como ocorrera com diversos outros intelectuais alemães, Lange emigrou para a América do Sul fugindo da crise que assolava sua terra natal. Chegou, inicialmente, a Buenos Aires e visitou Córdoba e Mar Del Plata, radicando-se no Uruguai, em 1926, onde permaneceu até fins da década de 40. Curt Lange faz parte de um grande número de imigrantes alemães que vieram para a América no período entre guerras.

Entre o final da Primeira Guerra e 1933 chegaram em torno de 80.000 alemães para o Brasil, constituindo-se esse período como o mais intensivo de imigração alemã para o país em toda a história da imigração alemã. (GERTZ, 1996, p. 86).

Depois da Primeira Guerra Mundial, ocorreu uma onda de emigração alemã para a América Latina que, numericamente, ultrapassou muito à ocorrida no século XIX. O Brasil, durante a República de Weimar, com mais de 58.000 alemães, segundo as estatísticas governamentais, tornava-se novamente o principal alvo da emigração alemã para a América Latina e, com isso, o segundo alvo mais importante da emigração alemã além-mar, perdendo apenas para os Estados Unidos (RINKE, 2008, p. 15).

Entre 1930 e 1940, o movimento musical e musicológico, denominado por seu criador, em 1933, americanismo musical, apresentava algumas metas centrais que são identificadas em seus textos: a integração musical e musicológica do Continente Americano; o incentivo a publicações no campo musical e musicológico; a fundação de instituições culturais, discotecas e bibliotecas responsáveis pela guarda da cultura musical e musicológica das Américas. São projetos expressos por meio de publicações tais como o *Dicionário Latino-Americano de Música*, *Guia Profissional Latino-Americano* e em especial as edições do *Boletim Latino-Americano de Música*. De acordo com Mourão (1990), o americanismo musical, de Curt Lange, correspondia às estratégias de atuação da União Pan-Americana e, nesse

sentido, Lange realizaria na Biblioteca do Congresso de Washington, por solicitação do Secretário de Estado dos EUA, a Primeira Conferência de Relações Interamericanas no campo da música. Como ressonância desses interesses foi oficializado pelo governo do Uruguai, em 26/6/1940, o Instituto Interamericano de Musicologia, e por iniciativa de Curt Lange e por recomendação da VIII Conferência Internacional Americana de Lima, em 1938, do Congresso Internacional de Musicologia de Nova York e da já mencionada Conferência de Relações Interamericanas de Washington, em 1939.

Em agosto de 1941, Aaron Copland, membro do Comitê de Música do Departamento de Estado dos EUA, iniciou seus contatos pessoais com artistas da América Latina. Nessas viagens, Copland aproximou-se dos músicos latino-americanos, em especial, incluindo os que não compartilhavam a “política de boa vizinhança” defendida por Roosevelt. Numa conjuntura caracterizada pelo antiamericanismo de Villa-Lobos, Copland destacou esse compositor como seu principal interlocutor (CONTIER, 2004, p. 7).

O pan-americanismo tem como marco oficial a Primeira Conferência Internacional Americana, nas sessões que ocorreram de 2/10/1889 a 19/4/1890. O termo teria aparecido pela primeira vez na imprensa norte-americana e, assim passou a ser utilizado para designar a Conferência Pan-Americana e as reuniões posteriores. Dessa forma, o termo “pan-americanismo” difundiu-se e passou a denominar o conjunto de políticas de incentivo à integração dos países americanos, sob a hegemonia dos EUA, que buscavam fundamentalmente o crescimento das exportações de produtos norte-americanos para o restante do continente. Como resultado dessa primeira conferência foi criado o Departamento Comercial das Repúblicas Americanas, posteriormente denominado União Pan-Americana. Encontros periódicos foram realizados durante toda a primeira metade do século XX, em diversas capitais do continente, até que, em 1948, na Conferência de Bogotá, foi criada a Organização dos Estados Americanos (OEA). Esse intervalo de 58 anos foi

marcado por tensas relações entre os países hispano-americanos e os EUA, em consequência da agressiva política intervencionista conhecida como política do *Big Stick*. Em 1930, com a “política de boa vizinhança”, de Franklin Roosevelt, citada por Koellreuter na missiva a Curt Lange, os EUA, com o objetivo de reforçar sua hegemonia na América Latina, substituem as ações de força, por estratégias de relações culturais (ARDAO, 1986; BAGGIO, 1998).

Curt Lange afirmou que, em 1939, ele se encontrava em uma intensa atividade política e musical nos EUA, pois nessa conferência teriam sido encomendados a ele pelo secretário de Estado, Cordell Hill, uns quarenta programas musicais de compositores latino-americanos para serem apresentados nos EUA ainda nesse ano. Ainda de acordo com o Curt Lange, nesse momento foi vislumbrada a visita de Villa-Lobos aos EUA. Contudo, ainda de acordo com suas palavras, isso iria ocorrer somente em 1945 (CURT LANGE, 1988).

Em 1940 Villa-Lobos foi convidado por Curt Lange para fazer uma série de concertos em Montevidéu. Aceitando o convite, o músico brasileiro realizou uma série de concertos no Serviço Oficial de Difusão Rádio Elétrica do Uruguai (SODRE), órgão dirigido por Curt Lange. Por iniciativa do SODRE, Villa-Lobos levou ao público uruguaio algumas de suas obras escritas nas décadas de 10 e 20. Sob a direção do maestro brasileiro, o concerto contaria com a apresentação de três obras de sua autoria e outras obras de cinco compositores da música nacionalista brasileira. As obras apresentadas por Villa-Lobos em Montevidéu eram todas de sua autoria e ligadas às temáticas nacionalistas. Mas é muito significativo observar que os recortes de jornais da época, selecionados por Curt Lange, em seu arquivo apresentavam Villa-Lobos como “O mais alto valor musical da América”¹.

¹ JORNAL EL DIÁRIO. *Magnífica fiesta de arte ofreció ayer Villa-Lobos em el SODRE*. 20 out. 1940. ACL/Biblioteca Central/UFMG, 2.2.S15.1096. Recortes.

“Artista mais genial e original da América”², “Villa-Lobos terminou a audição com uma suíte de danças afro-americanas.”³

Os jornais presentes no arquivo Curt Lange que analisaram os concertos realizados por Villa-Lobos atribuem, portanto, uma identidade “americana” tanto à sua obra quanto à sua imagem enquanto compositor. Nesses concertos realizados no Uruguai, o repertório contava ainda com obras de outros compositores nacionalistas, tais como Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone⁴. É muito significativo notar que as danças afro-americanas mencionadas pelo jornal *La Tribuna Popular* são as *Danças Características Africanas*, escritas entre 1914 e 1916 e apresentadas por Villa-Lobos durante a Semana de Arte Moderna de 1922, portanto num contexto anterior. Apesar dessa construção, o interesse de Villa-Lobos nesse momento era a difusão de sua obra e de seu trabalho como músico nacionalista e educador.

Desenvolvido entre 1935 e 1946, um dos projetos mais importantes da carreira musicológica de Curt Lange, foram as edições do *Boletim Latino-Americano de Musicologia*. Num total de seis volumes, cada um deles foi dedicado a um país da América. O formato da publicação dividia-se em duas partes: a primeira consistia em estudos musicológicos, sob a forma de artigos, resenhas, traduções; a segunda parte, *Suplemento Musical*, era formada por partituras de músicas escritas por compositores do país ao qual era dedicado volume. O governo do país tratado no volume era responsável pela escolha dos textos e das obras que deveriam ser publicadas. Com os contatos realizados por Curt Lange com os órgãos oficiais de diversos países da América Latina, o musicólogo conseguia angariar fundos e apoio político para o seu projeto.

² JORNAL EL PLATA. *Entre músicos y músicas*. 16 out. 1940. ACL/Biblioteca Central/UFMG, 2.2.S15.1096. Recortes.

³ LA TRIBUNA POPULAR. *Festival sinfônico de Villa-Lobos*. 20 out. 1940. ACL/Biblioteca Central/UFMG, 2.2.S15.1096. Recortes.

⁴ PROGRAMA DE CONCERTO. ACL/Biblioteca Central/UFMG, 2.2.S15.1096.

A necessidade de submissão dos projetos de Curt Lange à Secretaria de Educação Musical e artística coordenada por Villa-Lobos depois de 1932 provocou tensões que não podem ser reduzidas às interpretações que destacam o autoritarismo centralizador do governo Vargas e um suposto “retrocesso estético” do nacionalismo em relação aos movimentos estéticos apoiados por Curt Lange, tal como o Música Viva. Os significados históricos do americanismo que estavam ligados à “política de boa vizinhança”, à construção da hegemonia norte-americana no continente e a um projeto de integração da América explicam as dificuldades encontradas por Curt Lange para a publicação do *Boletim Latino-Americano de Música* no Brasil e para a inserção deste no cenário cultural brasileiro. Essas tensões que envolviam as ideias de Villa-Lobos e sua atuação política são recorrentemente expressas nas falas de Curt Lange. Em carta enviada a Mário de Andrade, em 1944, o musicólogo reclamava da morosidade com a qual Villa-Lobos tratava da publicação do *Boletim* dedicado ao Brasil:

Villa-Lobos fala abertamente a certas pessoas e até a um amigo meu que se o Boletim não sair como ele quer, tirará o seu título e o fará sair editado com o nome do seu famoso Conservatório [...] Não gosto de brigar, mas se Villa-Lobos quiser, ele terá. Nunca vi em parte alguma uma pessoa que seja mais detestada que este homem.⁵

A luta pela difusão da produção musical, bem como as tensões advindas das ideias musicais conflitantes que envolviam o *Música Viva* e a difusão do americanismo musical, de Curt Lange, são temas recorrentes nas cartas. Esses embates travados no campo da música não podem ser dissociados das tensões políticas sob as quais se assentavam questões mais específicas que ecoam na documentação,

⁵ CARTA de Curt Lange a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 21 jun. 1944. ACL 2.1.001.068.

tampouco da trajetória particular do Modernismo e do nacionalismo brasileiro desde o início do século XX.

Desde 1941, órgãos oficiais dos EUA articulavam convites para concertos ao maestro como parte da “política de boa vizinhança”. O músico rejeitava esses convites evitando assumir funções representativas. Em 1944, ao final da Segunda Grande Guerra, o compositor visitou pela primeira vez os EUA para reger algumas de suas obras. Corroborando a afirmativa de Baggio (1998) sobre a maior aproximação dos intelectuais brasileiros dos EUA do que de seus vizinhos da América Hispânica, constata-se que o nacionalismo musical de Villa-Lobos se contrapôs ao americanismo musical, mas que, a partir de 1944, Villa-Lobos se aproximou dos EUA realizando concertos e regendo diversas orquestras desse país e foi assunto recorrente na imprensa norte-americana. Se inicialmente Villa-Lobos demonstrou sua resistência ao projeto que propunha uma integração musical da América Latina, a partir de 1944 o músico se aproximou definitivamente dos EUA.

3 UM MÚSICO BRASILEIRO EM NOVA YORK

Em fevereiro de 1943, em seu artigo intitulado *Some aspects of Villa-Lobos principles of composition*, publicado na conceituada revista *The Music Review*, a musicóloga norte-americana, Lisa Peppercorn, ao escrever uma extensa análise sobre a produção musical de Villa-Lobos, afirmou que

[...] little was know of Villa-Lobos outside Brazil until the United States attributed a special significance to his name a few years ago. This man, whom they have sometimes called the most interesting modern composer of the Americas [...]

(PEPPERCORN, 1943, p. 1)

Ao comentar sobre o artigo escrito pela musicóloga, Mário de Andrade se expressou nos seguintes termos:

Eu creio que não se deu aqui no Brasil a devida importância à repercussão do ótimo estudo da obra de Villa-Lobos, publicado por Lisa M. Peppercorn no número de fevereiro do ano passado de “The Music Review”. Este estudo intitulado “Alguns Aspectos dos Princípios de Composição de Villa-Lobos”, terá algumas imperfeições, mas além de ser um modelo de imparcialidade e paciência muito difícil de se manter diante do grande compositor. Lisa Peppercorn inicia com uma pequena inexactidão, atribuindo a celebridade internacional de Villa-Lobos ao reconhecimento de seu valor pelos Estados Unidos. Isto não é exato nem cronológica, nem criticamente. Em música a hegemonia internacional dos julgamentos de valor ainda não passou para os Estados Unidos, embora o nosso formidável aliado já guarde independência suficiente para se decidir pelos seus próprios gostos. Cronologicamente a repercussão internacional de Villa-Lobos nasceu em Paris, na atenção dos seus músicos e suas revistas ao compositor brasileiro, desde a segunda vez que Villa-Lobos esteve lá. Da primeira, parece que o matuto se deixou levar demasiado pela sua megalomania, tão bem expressa e interpretada pela senhora Peppercorn no primeiro parágrafo de seu estudo. E carece não esquecer ao lado desse aplauso parisiense, a adesão de virtuosos internacionais da importância de Arthur Rubinstein, a quem Villa-Lobos deve imenso, à dedicação deste outro grande pianista que é Tomás Terán, e aos estudos de Henri Prunnières. Estes estudos chegaram mesmo a fazer com que o compositor brasileiro fosse aceito e honrado dentro do seu próprio país [...] e enfim, diante dessa adesão parisiense, a grande editora Max Eschig, também de Paris resolveu-se a lançar o compositor brasileiro, o que contribuiu decisoriamente para o conhecimento e vulgarização da obra dele. Villa-Lobos estava definitivamente lançado, isto ele deve, pois, a Paris que mantinha então o dever de firmar consagrações no mundo.⁶

⁶ ANDRADE, Mário de. Villa-Lobos. **Mundo Musical**, 25 jan. 1945.

A interpretação de Lisa Peppercorn ao papel dos EUA na carreira de Villa-Lobos foi reproduzida nas biografias publicadas pela autora posteriormente e influenciou outras pesquisas sobre o compositor e sua obra. Sobre o impacto da primeira visita dele aos EUA, Peppercorn (2000, p. 135) afirmou na biografia de sua autoria, escrita ainda na década de 40, publicada pela primeira vez no Brasil em 1989:

O resultado de sua primeira visita aos Estados Unidos foi que Villa-Lobos se viu de repente na posição de um compositor famoso de estatura internacional. Dezoito anos antes, em Paris, ele teve que organizar seus próprios concertos com a ajuda de patronos brasileiros; e no Brasil sempre teve que mover mundos e fundos para conseguir reger suas próprias obras. Agora ele estava sendo convidado pelas orquestras e universidades mais famosas dos Estados Unidos; agora, jornais importantes interessavam-se pela sua música; agora, estava provado que ele era um grande compositor cujas obras deveriam ser ouvidas, publicadas e gravadas.

Se, por um lado, as biografias escritas por autores brasileiros influenciados pelos discursos autobiográficos de Villa-Lobos, construídos entre 1930 e 1940, foram responsáveis pela consolidação de um músico genial, precoce e predestinado a construir uma síntese musical nacional, interpretação fundada nos preceitos do Modernismo brasileiro; por outro lado, depois de 1945, a musicologia, os periódicos e a historiografia norte-americana sobre Villa-Lobos e sua obra, em especial os trabalhos biográficos e musicológicos pioneiros de Lisa Peppercorn passaram a difundir a ideia de que as relações do maestro com os EUA foram responsáveis pela ascensão da carreira dele e pelo reconhecimento mundial de seu trabalho. De acordo com essa memória, Villa-Lobos, o grande compositor das Américas, tomou tal estatura, por meio de seu contato com os EUA, depois de 1939 e não com a França, na década de 20.

A possibilidade de se pensar a música enquanto representação social aponta para a necessidade de se

focalizar a sociedade como formada por conjuntos de representações conflitantes e complementares, em que se destacam “[...] as maneiras contrastantes através das quais os indivíduos fazem uso dos motivos ou das formas que partilham com os outros.” (CHARTIER, 1990, p. 49).

Na busca do significado histórico-cultural do objeto musical, é indispensável ao historiador remontar a uma rede de escuta que perpassa o universo cultural no qual está inserido um possível recorte temático e temporal, pois, além da questão formal, o processo de recepção e o caráter representacional da música são, portanto, fundamentais para a pesquisa histórica. Em outros termos, é necessário ir além de uma análise que enfoque compassos, tonalidades, intensidades, grafia musical, entre outros aspectos formais. As possibilidades de trabalho do historiador ampliam-se com o mapeamento das “[...] escutas históricas: crítica, públicos e os próprios artistas que são também ouvintes [...] [e] dão sentido histórico às obras musicais.” (CONTIER apud NAPOLITANO, 2005, p. 259).

As obras de Villa-Lobos já haviam sido executadas nos EUA, por exemplo, nos concertos de música brasileira na Feira Mundial de Nova York, em 1939. Em 1940, Nelson Rockefeller, indicado por Franklin Roosevelt como coordenador de Assuntos Comerciais e Culturais Interamericanos, promoveu o Festival de Música Brasileira no Museu de Arte Moderna de Nova York. Acompanhadas por uma exposição de algumas das obras de Cândido Portinari, dois dos três concertos promovidos contaram com obras de Villa-Lobos. Mas, a estreia do compositor nesse país, em 1944, se deu pelo convite do maestro Werner Janssen. Os dois se conheceram na década anterior, quando o maestro norte-americano esteve no Rio de Janeiro para um concerto. Em 26/11/1944, Villa-Lobos apresentou no Philarmonic Auditorium, em Los Angeles, a *Sinfonia nº 2*, o *Rudepoema* e o *Choros nº 6*, regendo a Janssen Symphony Orchestra. Em dezembro, Villa-Lobos viajou para Nova York, onde compôs a *Fantasia para violoncelo e orquestra*. A composição de tal peça foi sugerida por Walter Burle-Marx, compositor e

maestro brasileiro que vivia na Filadélfia. Em Nova York, o compositor conheceu Olin Downes, crítico de música do *The New York Times* e que cultivava o gosto pela obra de Villa-Lobos, gosto adquirido desde o concerto de música brasileira realizado na Feira Mundial, em maio de 1939.⁷

Em 28/1/1945, no auditório do Museu de Arte Moderna, a Liga dos Compositores organizou um concerto que trouxe no repertório algumas músicas de câmara compostas por Villa-Lobos. No mês de fevereiro, ele se apresentou regendo a Orquestra Sinfônica de Boston, atendendo ao convite de Koussevitzky. Ainda no mês de fevereiro, o maestro regeu a Orquestra Sinfônica de Chicago e o coro feminino da Universidade de Chicago. No mês de março, Villa-Lobos ainda realizou uma grande apresentação no Carnegie Hall⁸. Em artigo escrito em 1939, Downes já deixou explícita uma interpretação sobre a obra de Villa-Lobos calcada na noção que reforça a imagem construída por um olhar civilizador sobre a cultura brasileira: selvagem, primitiva e instintiva. Seguindo o argumento de Guérios, se, na década de 20, a obra de Villa-Lobos tornara-se moderna depois de seu contato com a cultura franco-europeia, as representações sobre sua obra por parte da crítica norte-americana reforçaram uma imagem de uma cultura não civilizada: um “outro” a ser conquistado. Para Guérios (2003), a principal motivação de Villa-Lobos para a aproximação com os EUA, justificando as características tradicionais de suas peças compostas, teriam sido as dificuldades financeiras pelas quais passava o maestro, bem como seus gastos com o tratamento da grave doença que o atacara desde 1948 e que teria provocado sua morte 11 anos depois. Além das motivações de ordem pessoal que o levaram a se aproximar dos EUA, é

⁷ A primeira visita de Villa-Lobos aos EUA foi destacada pelo *The New York Times*, no qual Olin Downes era colunista. Em uma manchete trouxe o título: *Visiting brazilian composer discusses sources of nationalism in art*. São vários os artigos de Downes e de outros jornalistas e musicólogos, nos arquivos do jornal entre 1939 e 1959, todos disponíveis *on-line* na página oficial do periódico.

⁸ THE NEW YORK TIMES. Opera and concerts programs, Jan. 21, 1945.

importante perceber como essa aproximação está ligada à política e como estava ligada à reconstrução da imagem do compositor.

Para a pesquisa dos significados atribuídos a Villa-Lobos, nesse contexto de expansão do domínio dos EUA, o que se percebe é que os jornais e outras fontes discursavam sobre o músico e sua obra destacando sua aproximação com um país, que desse momento em diante passava a disputar a hegemonia mundial, num contexto que desembocaria na guerra fria. Para a compreensão desse momento da trajetória de Villa-Lobos, um caminho fecundo é a análise de suas relações com o americanismo musical, de Francisco Curt Lange, bem como a percepção desse projeto musicológico por parte do nacionalismo de Mário de Andrade, que foi o pilar teórico e cultural em que se assentou a obra de Heitor Villa-Lobos, entre 1920 e 1940.

4 CONCLUSÃO

É muito significativo analisar as matrizes culturais do nacionalismo de Mário de Andrade e do americanismo de Curt Lange, além de suas relações com outros projetos modernistas europeus. Teria o nacionalismo musical de Villa-Lobos sido construído com base em seus diálogos, distanciamentos e aproximações com o americanismo? Em que medida? Como se viu, o percurso dos estudos historiográficos sobre o nacionalismo e o americanismo musicais apresenta um caminho fecundo.

Por meio da análise da correspondência entre Curt Lange e Mário de Andrade e de artigos produzidos pelo musicólogo brasileiro em suas colunas jornalísticas, sua percepção do americanismo ecoa nos posicionamentos de Villa-Lobos e torna-se mais inteligível depois da compreensão historiográfica do lugar do Brasil e das posições dos intelectuais brasileiros em relação à América Hispânica e aos EUA entre 1930 e 1940. Além da questão formal, o processo de recepção e o caráter representacional da música são,

portanto, fundamentais para a pesquisa histórica. Em outros termos, é necessário ir além de uma análise que enfoque compassos, tonalidades, intensidades, grafia musical, entre outros aspectos formais. Os objetos musicais, dessa forma, podem ser entendidos como objetos sociais e, em consequência, como representações sociais. É por essa razão que Duarte (2002, p. 123) observa:

O modo como indivíduos e grupos reagem ante eles [os objetos musicais] seria influenciado pelas representações que os indivíduos têm sobre música e sobre a instituição a que estão vinculados.

Assim,

[...] a abordagem das representações sociais é um modelo conceitual capaz de explicar os processos de criação e apreciação artísticos, integrando aspectos históricos, sociais e culturais. (ibid.).

Essa abordagem permite “[...] analisar o fenômeno musical em seu duplo papel, tanto como produto da realidade social quanto como parte do processo de construção da realidade.” (Ibid.).

O caráter polissêmico da linguagem musical permite pensá-la sob diversas perspectivas, pois sobre os objetos musicais que são muitas vezes pouco inteligíveis para os não iniciados. Observam-se diversas atribuições de significados ao longo do tempo. Tais diversidades se tornam visíveis, quando se analisam as várias imagens construídas sobre Villa-Lobos e sua obra, seja por parte do nacionalismo calcado nas ideias de Mário de Andrade, seja por parte do americanismo musical, de Curt Lange, ou do pan-americanismo.

A obra de Villa-Lobos toma outros significados com essa problemática que envolve um olhar interdisciplinar sobre o passado, colocando lado a lado os estudos históricos e os estudos no campo das Relações Internacionais. A aproximação do músico com os EUA depois de 1939 marcou

as últimas décadas de sua vida e foi fundamental para a difusão de sua imagem como o “maior compositor da América”, temática pouco explorada de forma crítica pelos textos que trataram a vida e a obra de Villa-Lobos.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário. A evolução social da música no Brasil. In: ANDRADE, M. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villarica, 1991 [1939].

ARDAO, Arturo. Panamericanismo y latinoamericanismo. In: ZEA, Leopoldo (Org.). **América Latina e sus ideas**. Cidade do México: Siglo XXI-UNESCO, 1986.

BAGGIO, Kátia Gerab. **A “outra” América**: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas. Tese (Doutorado em História) – FFLCH da USP, São Paulo, 1998.

BARBEITAS, F. T. Música, cultura e nação. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 2, p. 127-148, 2007.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

CHARTIER, R. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CONTIER, Arnaldo Dayara. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Passarinhada do Brasil**: canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru: Ed. da USC, 1998.

_____. **O nacional e o universal nas obras de Mário de Andrade e Villa Lobos**. In: XVII Encontro Regional de História da ANPUH, 2004, São Paulo. XVII Encontro Regional de História da ANPUH, 2004.

CHERÑAVSKY, Analía. **Um maestro no gabinete**: música e política no tempo de Villa-Lobos. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas; Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, 2003.

CURT LANGE, Francisco. Villa-Lobos y el americanismo musical. **Revista Musical de Venezuela**, n. 25, 1988.

DUARTE, Mônica de Almeida. Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado em música. **Em Pauta**, v. 13, n. 20, p. 123-142, jun. 2002.

GALINARI, Meliandro Mendes. **Estratégias político-discursivas do estado Vargas**: uma análise semiolinguística dos hinos de Villa-Lobos. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos) – Dep. de Letras, UFMG, 2004.

GIACOMO, Arnaldo Magalhães de. **Villa-Lobos**: alma sonora do Brasil – biografia para a infância e juventude. Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos-Instituto Nacional do Livro, 1972.

GERTZ, René Ernaini. Influência política alemã no Brasil na década de 30. **Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, n. 7, p. 85-105.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana**, v. 9, n. 1, p. 81-108, abr. 2003.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1947.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LANA, Jonas Soares. **Sob o selo nacional, sobre o solo popular**: ressonâncias de uma nação na obra para violão de Heitor Villa-Lobos (1908-1940). Dissertação (Mestrado em História) – UFMG, 2005.

MOURÃO, Rui. **O alemão que descobriu a América**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Sandra B. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

NOBREGA, Adhemar. **As bachianas brasileiras de Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.

PALMA, Enos da C. et al. **As bachianas brasileiras de Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Americana, 1971.

PEPPERCORN, Lisa M. *Some aspects of Villa-Lobos principles of composition*. In: **Music Review**, v. 4, n. 1, fev. 1943.

_____. **Villa-Lobos**: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

RINKE, Stefan. Auslandsdeutsche no Brasil (1918-1933): nova emigração e mudança de identidades. In: **Espaço Plural**, ano IX, n. 19, 2º sem. 2008.

WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o estado novo. In: SQUEFF, E. WISNIK, J. M. **Música**: o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **O coro dos contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983.