

Um músico brasileiro em Nova York: o Pan-Americanismo na obra de Heitor Villa-Lobos (1939-1945)

Loque Arcanjo Júnior

Loque Arcanjo Júnior

é professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e dos Cursos de História e Pedagogia do Centro Universitário de Belo Horizonte (Unibh).

E-mail: loquearcanjo@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo pretende analisar parte da construção do modernismo e do nacionalismo musicais de Heitor Villa Lobos (1887-1959) a partir do estudo dos seus diálogos com a cultura musical norte-americana no contexto dos anos 1940. Sua produção musical bem como a difusão desta nos Estados Unidos se apresenta como uma produção dinâmica e em constante diálogo com outros intelectuais: músicos, musicólogos, jornalistas, outros artistas. As partir de sua primeira viagem aos Estados Unidos, e ao tecer estas redes de sociabilidades naquele país, percebe-se que além da construção de um “pensamento social sobre o Brasil”, Villa-Lobos se apresentou dentro de uma “cultura intelectual” que consiste numa rede dinâmica e que se expressa por meio do compartilhar de práticas musicais e diálogos musicológicos. Estes tomam sentidos políticos e sociais a partir do estudo dos significados histórico-culturais das obras de Villa-Lobos e da difusão das mesmas nos periódicos norte-americanos e brasileiros.

Palavras-chave

Villa-Lobos; Pan-americanismo; Música

Abstract

This article seeks to analyze the ways in which modernism and nationalism were embodied in the music of Heitor Villa Lobos (1887-1959) on the basis of a study of his exchanges with the musical culture of North America during the 1940s. His musical works and the way they became known in the United States, constituted a dynamic process which involved him entering into a continuous dialogue with other intellectuals – musicians, musicologists, journalists and other artists. Following his first journey to the United States and his involvement in the “networks of sociability” of that country, it was evident that as well as engaging in “social thinking about Brazil”, Villa-Lobos was drawn into an “intellectual culture”. This comprised a dynamic network and was expressed by sharing musical practices and holding conversations with musicologists which had political and social meanings. These are reflected in the way the historico-cultural significance of the works of Villa-Lobos was studied and the spread of his ideas in North-American and Brazilian periodicals.

Keywords

Villa-Lobos; Pan-Americanism; Music.

Introdução

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é certamente o músico brasileiro mais estudado pela historiografia e pela musicologia brasileiras. Analisar a produção musical deste compositor é uma tarefa árdua, pois são diversas tipologias de textos sobre o tema, tanto no campo da musicologia, da antropologia, quanto da história. Entre os anos 1940 e 1960 foram publicadas algumas biografias que foram fundamentais para a difusão de uma memória sobre o compositor e sua obra enquanto expressões da *essência* do nacionalismo brasileiro. Dentre estes autores que se dedicaram à pesquisa sobre o Villa-Lobos, destaca-se Vasco Mariz, pois sua biografia serviu como referência para diversos outros textos sobre o compositor brasileiro (GIACOMO, 1972 [1959]; MARIZ, 1982; RIBEIRO, 1987; SILVA, 2001).

A partir dos anos 1960, outra tipologia de trabalho passa a ser publicada, pois começavam a surgir textos que privilegiavam algumas obras do compositor brasileiro e a relação destas com o modernismo, com o nacionalismo e com a política de Getúlio Vargas. Como exemplo, as pesquisas de Ademar da Nóbrega e Bruno Kiefer. Porém, estes textos não apresentavam uma discussão crítica e acadêmica sobre o tema. Neles, permanecia a ideia de uma nacionalidade que não se constituiria numa construção histórica. O nacionalismo musical de Villa-Lobos era visto numa perspectiva essencialista (KIEFER, 1981).

Nos anos 1980 e 1990, surgiram os trabalhos acadêmicos mais verticalizados sobre Villa-Lobos e sua obra. Estes passaram a privilegiar as relações do compositor com o nacionalismo e com o modernismo e, em especial, com a política do Estado Novo, porém a partir de problematizações mais densas nos campos da História, da Linguística e dos estudos culturais de modo geral. Embalados pelo pioneirismo de José Miguel Wisnik (1982 1983)¹ e de Arnaldo Contier (1998; CONTIER *in* NOVAES, 1992) esta tendência se apresenta até os dias de hoje.

Entre os temas que variam em torno da política Varguista e do nacionalismo, estão presentes nos trabalhos acadêmicos atualmente: as relações entre Villa-Lobos e o projeto educacional do Estado Novo, vinculado à construção de uma cultura política nacionalista; o nacionalismo representado em algumas de suas obras; o canto orfeônico e as atividades burocráticas do compositor e o impacto do pensamento de Anísio Teixeira e dos ideólogos do Estado Novo. Estes textos mais recentes concentraram-se na busca pelo estudo do papel da música na construção da identidade nacional entre os anos 1930 e 1940, seja por meio da relação de Villa-Lobos com a música popular, como nas pesquisas de José Miguel Wisnik, seja em sua atuação no projeto nacionalista do governo Vargas, como destacam os trabalhos de Arnaldo Contier e Anália Chernavsky (2003)², que ressaltam o papel do canto orfeônico na busca pela unidade da nação.

Nesse cenário de reavaliação das construções narrativas autobiográficas, o nacionalismo é uma temática a ser repensada e que tem ocupado um bom número de páginas das revistas,

teses e dissertações especializadas em História, tanto no Brasil, quanto em outras partes do mundo. Para Hobsbawm (2007: 86-97), “a partir da década de 1980 o debate acadêmico a respeito da natureza e da história das nações e do nacionalismo tem sido contínuo.” Quais seriam os motivos para esta preponderância dos estudos sobre o nacional? Para esse autor, esta presença marcante é fruto de uma era de instabilidade internacional iniciada em 1989, cujo fim, segundo suas convicções, não se pode prever. O fato é que esta era de instabilidade nos mostra que vivemos uma crise das identidades nacionais.

468

Porém, para Benedict Anderson, não se pode falar, hoje, 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. “Mas, se os fatos são claros, a explicação deles continua sendo objeto de longa discussão. Nação, nacionalidade, nacionalismo — todos provaram ser de difícil 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 pelas quais os significados foram transformados ao longo do tempo. Este procedimento explicaria, segundo 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” (2008: 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, não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas (*Op. cit, loc. cit.*).

O livro de Benedict Anderson se destaca por dedicar boa parte de seus estudos sobre o nacionalismo às Américas e à Ásia. E, também, 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 aos jornais, à língua escrita e falada, na construção das novas comunidades imaginadas, como a nação. Anderson valorizou, assim como os historiadores franceses do imaginário, o poder da imaginação coletiva, das imagens partilhadas.

A questão da nacionalidade pode ser encarada a partir de dois polos destacados por Stuart Hall: essencialismo e não-essencialismo. Hoje, a visão essencialista do nacionalismo cede lugar às análises construcionistas, frutos deste presente descrente na existência de um ser nacional. Descrença esta conectada à pós modernidade e ao cenário globalizado. Se, de acordo com Koselleck (2006: 305-327), “ao constatarmos que ao refletir sobre os fatos estamos relacionando com conceitos, [...] tornou-se impossível, embora ainda se tente com frequência, tratar a história sem que se tenha uma ideia precisa das categorias pelas quais ela se expressa”. Desta forma, é na distância temporal que se percebe a historicidade das diferentes concepções do conceito de nação defendidos no Brasil.

Debate que se mostrou e ainda se mostra tão caro aos nossos pensadores, seja no campo da historiografia, da literatura e da pouco explorada musicologia.

469

Para compreender suas identidades musicais, o debate sobre seus vínculos com as diferentes práticas musicais desenhadas ao longo de sua trajetória são fundamentais. A historiografia mais recente sobre Heitor Villa-Lobos destaca o papel do músico como construtor de um imaginário sobre sua própria trajetória. Porém, não nos basta constatar o caráter profético, falso e autobiográfico de suas narrativas sobre si mesmo. Estes trabalhos, apesar de estudarem o universo cultural carioca do início do século XX, a Semana de Arte Moderna de 1922 e outros movimentos culturais nacionalistas, não perceberam as relações de suas diferentes identidades musicais com as particularidades dos modernismos no Brasil segundo uma historiografia mais recente sobre as complexas relações entre nacionalismo e modernismo no Brasil.

Como expressão desta revisão, Monica Velloso (2011) afirma que o modernismo em suas relações como o nacionalismo abrigou um conjunto complexo de transformações que ocorreram no campo das artes, entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra mundial, envolvendo toda a Europa, Estados Unidos e os países da América Latina, a ideia central deste artigo é pensar como, a partir das diversas formas de imaginar a nação musical brasileira, Villa-Lobos e suas composições nacionalistas demonstram um conjunto heterogêneo de fragmentos identitários modernistas que o vinculam às mais diversas culturas musicais construídas em meio às suas redes de sociabilidades: suas relações com os Estados Unidos e a difusão de sua obra naquela país.

A partir dos seus contatos com projetos internacionais que envolviam as posições do Brasil em relação à América Hispânica e aos Estados Unidos, Villa-Lobos estabelecia aproximações, distanciamentos e diálogos estéticos e culturais fundamentais para suas composições e para a construção de sua imagem enquanto músico brasileiro. Nesta perspectiva historiográfica, as relações de Villa-Lobos com o *Americanismo Musical*, projeto musicológico de Francisco Curt Lange³, com o dodecafonismo do Grupo Música Viva, dirigido por outro alemão, J. Koellreuter, toma significados históricos muito particulares. O americanismo, criado a partir de 1933, tinha como proposta central a integração musical das Américas por meio de uma intensa produção editorial e musical. Os diálogos com o *Americanismo Musical* apontam para uma clivagem da construção da identidade do compositor brasileiro e de sua obra, o que ainda não foi problematizado pela historiografia. Os posicionamentos de Villa Lobos em relação ao *Americanismo Musical* e ao *Música Viva* são elementos significativos para o estudo de uma faceta do seu nacionalismo ainda não explorada. Sua relação com estes projetos estético-culturais esclarece diversos elementos sobre sua trajetória entre os anos 1930 e 1940 (ARCANJO, 2011).

A proposta deste artigo consiste numa análise da construção do nacionalismo musical de Villa Lobos como parte de uma “cultura intelectual” construída a partir de seus contatos com os Estados Unidos. Este conceito permite a análise de sua produção musical como uma produção dinâmica e em constante diálogo com outros intelectuais: músicos, musicólogos, jornalistas, outros artistas. Ao tecer estas redes de sociabilidades dinâmicas, percebe-se que além da construção de um “pensamento social sobre o Brasil”, Villa-Lobos se apresenta dentro de uma “cultura intelectual” que consiste numa rede dinâmica e que se expressa por meio do compartilhar de práticas musicais, diálogos musicológicos que muito além dos textos em si tomam seus sentidos políticos e culturais.⁴

Seguindo as indicações de Mônica Velloso (2011), o uso deste conceito de “rede” para os estudos dos modernismos no Brasil implica o estudo das diversas estruturas das organizações, que muitas vezes não se dava de maneira formal, como textos acadêmicos, mas constituíam lugar de trocas e de construção de uma dinâmica própria baseada na circulação de saberes. Relações pessoais que constroem espaços desenhados por sensibilidades comuns que implicam vínculos de amizade, amores, aproximações, ilusões, mas também distanciamentos, ódios e desilusões. Uma história dos músicos em consonância com uma história intelectual, na busca pelos significados ocultos implícitos nos diferentes posicionamentos dos sujeitos envolvidos, bem como suas produções culturais, neste caso específico a produção musical e musicológica.

470

Na busca dos significados histórico-culturais das obras de Villa-Lobos e de suas metamorfoses identitárias, no campo de suas práticas musicais por meio de sua inserção em redes de sociabilidades diferenciadas, 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, no caso dos estudos musicais:

Qualquer que seja a problemática e a abordagem do historiador, fundamental é que ele promova o cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas e manifestos estéticos, etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes). A partir desse procedimento, o historiador pode perceber quais parâmetros foram destacados numa canção ou peça instrumental, quais foram os critérios de julgamento de uma determinada época, como foram produzidos os sentidos sociais, culturais e políticos a partir da circulação social desta obra e de sua transmissão cultural como patrimônio cultural coletivo. (NAPOLITANO *in* PINSKY, 2005: 235-289).

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 a partir do mapeamento das “escutas históricas: crítica, públicos e os próprios artistas que são também ouvintes [...] [e] dão sentido histórico às obras musicais”, pois estes construíram diversas interpretações sobre sua obra que carrega muito destas construções (*Op. cit.*: 259).

Assim, a partir desta metodologia, as relações entre os intelectuais e a política tomam outra conotação:

Ora, falar em pensamento social brasileiro como viés dominante de entrada para a história das interpretações sobre Brasil é simplesmente considerar toda a produção literária, jornalística, ficcional, artística, institucional, brasileiras como incapaz de produzir tais sínteses. O que o pensamento social brasileiro não é, é justamente isso: ele é incapaz de abordar a literatura, a arte em geral, os teóricos da cidade, os poetas, os contistas, cronistas, críticos literários, chargistas, caricaturistas, compositores, cancioneiros, enfim, uma gama vasta de intelectuais que simplesmente não se enquadram no mal determinado conceito de pensamento social brasileiro. A trajetória do pensamento social brasileiro traz consigo, ainda, um recorrente afunilamento que enxerga uma tradição mais ou menos pluri-regional da produção intelectual anterior ao século XX e que se consolida quase que totalmente na produção intelectual ligada à sociologia das universidades do sudeste e, especificamente, de São Paulo. (...) Normalmente, apresentam autores, pensamentos, ideias, totalmente desvinculados de sua historicidade, mormente, como sistemas intelectuais, de “pensamentos”, que teriam uma unidade estrutural auto reconhecível, constituindo-se quase como um tipo ideal ideológico. (TOLENTINO, 2013, p.178-179)

As redes intelectuais tecidas por Villa-Lobos e que envolvem suas relações com os Estados Unidos apresentam personagens tais como: Francisco Curt Lange, J. Koellreuter, Mario de Andrade, jornalistas norte-americanos, dentre outros. O pensamento germânico e nietzscheano de Curt Lange, sua aliança com Koellreuter e as conflituosas relações entre o projeto de Lange e o Pan-americanismo dos Estados Unidos foram instrumentos para a construção da identidade musical de Villa-Lobos, que não aderiu ao projeto do musicólogo Curt Lange, demonstrando que este se tornou um *espelho* para a construção de sua identidade nacional. Para isto é fundamental a compreensão das aproximações e distanciamentos percebidos na correspondência entre Curt Lange e Mário de Andrade e de outros interlocutores brasileiros e entre os modernismos no Brasil e o projeto de Curt Lange. (ARCANJO, 2011)

471

Para se definir conceitualmente o *Americanismo Musical* de Curt Lange é fundamental perceber que ele correspondia às estratégias de atuação da União Pan Americana. Neste sentido, Lange realizaria, na Biblioteca do Congresso de Washington, por solicitação do secretário de Estado dos Estados Unidos, a Primeira Conferência de Relações Interamericanas no campo da música. Como ressonância desses interesses, fundados em 1939, foi oficializado pelo governo do Uruguai, em 26 de junho de 1940, o Instituto Interamericano de Musicologia, consequência direta da iniciativa de Curt Lange; 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, estas duas últimas de 1939 (MOURÃO, 1990). Sobre estes contatos, Kátia Baggio (1998: 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 o Brasil e os países hispano-americanos foram caracterizadas por desconfianças mútuas”.

Entre os anos de 1933 e 1944, Villa-Lobos demonstrou sua resistência ao projeto que propunha uma integração musical da América Latina encampado por Curt Lange, a partir de 1944, o músico se aproximou definitivamente dos Estados Unidos. Desde 1941, órgãos oficiais norte-americanos articulavam convites para concertos ao maestro, como parte da chamada “política de boa vizinhança”. O músico rejeitava-os evitando assumir funções representativas. No ano de 1944, ao final da Segunda Grande Guerra, o compositor visitou pela primeira vez os Estados Unidos, para reger algumas de suas obras. O que estava em jogo nessa aproximação? Quais as redes de sociabilidades construídas pelo músico nos Estados Unidos? Como esta estadia na cidade norte-americana estaria ligada às suas identidades musicais?

Para Guérios (2005), a principal motivação de Villa-Lobos para a aproximação com os Estados Unidos, e que justificaria as características tradicionais de suas peças compostas naquele momento, teriam sido as dificuldades financeiras pelas quais passava o maestro, bem como seus gastos com o tratamento da grave doença que o atacara a partir de 1948 e provocaria sua morte onze anos depois. Além das motivações de ordem pessoal, é importante perceber como esta aproximação estava ligada ao cenário político desenhado ao final da Segunda Grande Guerra, no qual o país emergia como potência hegemônica, e o nascedouro da Guerra Fria que envolvia o pan-americanismo.

Para Buscacio (2009), o *Americanismo Musical* de Curt Lange sofreu resistência por parte dos norte-americanos, pois os Estados Unidos não estavam interessados em projetos que tivessem uma base fora de seu território. Sofreu também a resistência por parte de

Villa-Lobos e Mário de Andrade, que não viam com bons olhos este projeto de integração. Assim, a ideia central deste tópico é demonstrar, como registrado na historiografia⁵ (BETHELL, 2009: 289-321; BAGGIO, 1998), as históricas aproximações do Brasil com os Estados Unidos e o afastamento em relação à América Hispânica, a trajetória de Villa-Lobos naquele país, a partir de 1944, coaduna com esta perspectiva.

472

A ideia de integração esteve presente por diversos momentos na história da América Latina durante o século XX, debate ligado às relações com os Estados Unidos e à busca por uma identidade comum a todas as nações americanas. O lugar do Brasil dentro deste cenário foi sempre oscilante: ora o país se apresentou como parte integrante da América, ora como o outro diferente. De acordo com Kátia Baggio:

A necessidade de constituir e fortalecer uma identidade nacional brasileira levou muitos historiadores, cientistas sociais e ensaístas a reforçar as diferenças do Brasil em relação aos demais países americanos. Éramos únicos, singulares, particulares: termos recorrentes no discurso destes autores. Este distanciamento do Brasil em relação aos países hispânicos foi, de certa maneira, incorporado pela sociedade brasileira. A identificação dos brasileiros como latino-americanos é fluida, variável, mais ou menos presente dependendo das circunstâncias e do momento histórico. A América Hispânica – vista a partir de olhares brasileiros – é uma outra América, ainda que façamos parte deste todo complexo e contraditório denominado América Latina. (*Op. cit., loc. cit.*)

Estes estudos mais recentes sobre a América Latina têm demonstrado que “há no pensamento brasileiro sobre a América Hispânica significativas imagens e representações de discriminação. Essa ‘outra’ América é vista como um lugar menos desenvolvido e mais caótico que o Brasil” (DORELLA, 2010:104-122). A primeira metade do século XX é um momento em que os intelectuais brasileiros nutriam grande resistência em relação aos países hispano-americanos, resistência que remontaria ao processo de colonização e às rivalidades entre Espanha e Portugal.

Construindo diálogos musicais: a difusão da obra de Heitor Villa-Lobos nos Estados Unidos

No dia 30 de janeiro de 1961, três anos após a morte de Villa-Lobos, o prefeito da cidade de Nova York, Robert Wagner, publicou um decreto proclamando: “domingo, 5 de março, como o “Dia Villa-Lobos” na cidade de Nova York, unido aos nossos cidadãos na esperança que a justiça e o direito prevaleçam no mundo de paz e liberdade”.

Naquele contexto de Guerra Fria e de busca pela hegemonia na América Latina por parte dos Estados Unidos, a justificativa para a criação do dia em homenagem ao compositor brasileiro por parte do prefeito foi a seguinte:

Considerando que o intercâmbio cultural é a mais forte de todas as influências em estabelecer estreitos laços que unem os povos, um aspecto desta fraternidade universal, fielmente refletida em nosso amor à grande música e hoje muito mais necessária no mundo onde a apreensão e mal entendidos florescem; e considerando que Americanos de ambos os hemisférios se orgulham de reverenciar gênios e, especialmente, o grande compositor do Brasil que residiu em Nova York por muitos anos, e conseqüentemente através de suas admiráveis contribuições trouxe maior renome e deu novo brilho à nossa cidade, a capital das artes do mundo. (*Op. cit., loc. cit.*)

Sobre este contexto Tacuchian afirma que

Em 1944, Villa-Lobos havia alcançado o clímax de sua carreira. Um tanto quanto alheio aos debates estéticos difundidos nos jornais e nos diálogos entre músicos e musicólogos e ocupado com suas freqüentes viagens aos Estados Unidos, Villa-Lobos manteve-se afastado da polêmica gerada pelo *Música Viva*, embora, de início, ele tenha sido considerado o Presidente de Honra do grupo. Villa-Lobos mantinha-se envolvido nas viagens aos Estados Unidos, onde escreveu música para Hollywood e para a Broadway, regia concertos e editava e gravava sua música, além de sofrer de devastadora doença que acabou por matá-lo dez anos mais tarde (TACUCHIAN, 2006).

473

O decreto do prefeito de Nova York, Robert Wagner, endossava uma aproximação que é desenhada entre os anos de 1944 e 1945. A partir de 1945, os periódicos e a musicóloga Lisa Peppercorn passaram a difundir a ideia de que as relações do maestro com os Estados Unidos foram responsáveis pela ascensão da sua carreira e pelo reconhecimento mundial de seu trabalho. De acordo com esta memória, Villa-Lobos, o grande compositor das Américas, tomou tal estatura a partir de seu contato com os Estados Unidos (1939), e não com a França, na década de 1920, como defendido por outra corrente. Esse posicionamento corroborava a afirmativa do prefeito de Nova York, de que a cidade era, naquele contexto, *a capital cultural do mundo*.

Lisa Peppercorn, em seu artigo intitulado *Some Aspects of Villa-Lobos Principles of Composition* (fevereiro de 1943), publicado na conceituada revista norte americana *The Music Review*, teceu extensa análise sobre a produção musical de Villa-Lobos que busca valorizar o papel dos Estados Unidos para a difusão da obra do músico brasileiro: “*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...*”

A luta que envolvia a *paternidade* da descoberta e valorização de Villa Lobos e sua obra entre França e Estados Unidos estava deflagrada. Mas a tradição modernista do Brasil, caracterizada pela aproximação com os franceses, e construída nas décadas anteriores, ficou evidente na fala de Mário de Andrade, que saiu em defesa das raízes francesas do modernismo de Villa-Lobos. Porém, a interpretação de Lisa Peppercorn acerca do papel dos Estados Unidos na carreira do compositor é reproduzida nas biografias publicadas pela autora posteriormente e influenciou outras pesquisas sobre o músico e sua obra. Estas destacam a presença dele na Broadway como o ápice de sua carreira artística. (ARCANJO, 2011).

Sobre o impacto de sua primeira visita aos Estados Unidos, Peppercorn afirma na biografia, escrita ainda na década de 1940:

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. (PEPPERCORN, 2000 [1989]: 135. Primeira publicação brasileira.)

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 inexatidão, 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 Prunières. 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 decisivamente para o conhecimento e vulgarização da obra dele. Villa-Lobos estava definitivamente lançado, isto ele deve, pois, à Paris que mantinha então o dever de firmar consagrações no mundo. (ANDRADE, 1945).

474

Para discutir a não adesão de Villa-Lobos ao Americanismo Musical, deve-se observar que, durante o século XIX, a Europa foi invadida por movimentos ideológicos internacionais – os *panismos* – que tinham como proposta reunir, em torno de um centro dominante, países, povos, ou comunidades de parentesco vinculadas a questões étnicas, linguísticas e culturais. Como exemplos citamos: pan-americanismo, pangermanismo, pan eslavismo, pan-islamismo etc. Entretanto, a particularidade do pan-americanismo era seu caráter geográfico continental, embora não deixasse de ter sua intenção política, apesar de não conter um plano estritamente político em termos doutrinários (ARDAO, 1987: 157-171).

Para Ardao (1987), o que se percebe é que, por detrás dos conceitos de "pan-americanismo" e "latino-americanismo", escondidos sob o viés de integração cultural e política, escondem-se os projetos de dominação tanto dos Estados Unidos quanto da França, que iniciavam seu processo de expansão industrial e conseqüentemente expansão imperialista. E que desses conceitos percebe-se, além da busca de aproximações e de dominações, que havia também uma tomada de posicionamento das nações hispano-americanas. É difícil dizer qual dos projetos políticos saiu vitorioso nesse "conflito" pela "América Latina". O projeto francês talvez tenha se dado de maneira um pouco mais sutil, mais "cultural" com a adesão e difusão de intelectuais hispano-americanos ligados à França, em oposição ao intervencionismo militar norte americano. Historicamente, a atuação norte americana parece apagar de certa forma o "brilho" francês, ou talvez a historiografia careça de estudos aprofundados sobre o projeto francês de intervenção na América Latina.

É muito significativo notar que as atividades políticas e burocráticas de Villa-Lobos e a historicidade das relações entre os intelectuais brasileiros e a América Hispânica explicam este hiato existente entre a tentativa de Curt Lange em levar Villa-Lobos aos Estados Unidos desde meados dos anos 1930 e a primeira viagem do maestro àquele país, ao final de 1944. Se, num primeiro momento, Villa-Lobos era resistente em relação ao projeto de integração musical que envolvia Curt Lange e a América Hispânica, num segundo, a ligação direta com os Estados Unidos foi levada a cabo pelo compositor brasileiro.

Curt Lange afirmou que, em 1939, ele se encontrava em uma intensa atividade política e musical nos Estados Unidos, pois, para a VIII Conferência Internacional Americana, teriam sido encomendados a ele, pelo secretário de Estado Cordell Hill, uns quarenta programas musicais de compositores latino-americanos para serem apresentados nos Estados Unidos ainda naquele ano. Ainda de acordo com Curt Lange, nesse momento foi vislumbrada a visita de Villa-Lobos àquele país. Porém, isto iria ocorrer somente em 1944 (CURT LANGE, 1988: 25).

475

Em agosto de 1941, Aaron Copland, membro do Comitê de Música do Departamento de Estado dos E.U.A., iniciou seus contatos pessoais com artistas da América Latina. Nessas viagens, Copland aproximou-se dos músicos latino-americanos e brasileiros, em especial, incluindo os que não compartilhavam com a política de Boa Vizinhaça defendida por Roosevelt. Numa conjuntura caracterizada pelo anti-americanismo de Villa-Lobos, Copland destacou esse compositor como o seu principal interlocutor. (CONTIER, 2004).

As obras de Villa-Lobos já haviam sido executadas nos Estados Unidos, por exemplo, nos concertos de música brasileira na Feira Mundial de Nova York, em 1939. Sobre as apresentações, a manchete do jornal *The New York Times*, da coluna *Words* trouxe o seguinte texto: "Ritmos populares e concertos foram o tema do segundo programa de música brasileira no Museu de Arte Moderna na noite passada". (TAUBAN, 1940: 24).

Pode-se observar uma constância no interesse norte-americano pelas obras do compositor brasileiro. Este interesse fica explícito no artigo escrito por Lisa Peppercorn publicado no jornal *The New York Times* do dia 11 de outubro de 1942. No artigo intitulado *Novas obras de Villa-Lobos*, a musicóloga informava aos leitores norte americanos sobre as novas criações do músico brasileiro, ao afirmar que no Rio de Janeiro:

Uma série de obras orquestrais de Villa-Lobos foram apresentadas recentemente pela primeira vez e dirigidas pelo compositor, no Teatro Municipal do Rio neste verão. Os programas consistiam em duas orquestrações de obras para piano (*Rudepoema* e *Bachianas Brasileiras*, N.º 4), a *Suíte* terceiro lugar do *Descobrimento do Brasil* (o primeiro pacote foi dada em Nova York no ano passado), *Choros*, n.ºs 6 e 9, e *Choros* n.º 11 para piano e orquestra. (PEPPERCORN, 1942).

Em 1940, Nelson Rockefeller, indicado por Franklin Roosevelt como Coordenador de Assuntos Comerciais e Culturais Interamericanos, promoveu um Festival de Música Brasileira no Museu de Arte Moderna de Nova York. Acompanhados 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 naquele país, em 1944, deu-se devido ao 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 sob a regência de Villa-Lobos. Em 26 de novembro de 1944, Villa-Lobos apresentou, no *Phillarmonic Auditorium*, em Los Angeles, a *Sinfonia* n.º 2, o *Rudepoema* e o *Choros* n.º 6 regendo a *Janssen Symphony Orchestra*. Além do concerto, Villa-Lobos participou de recepções e foi homenageado pelo Occidental College com o título de *Doctorate in Law*. (PEPPERCORN, 2000: 130).

Em dezembro daquele mesmo ano de 1944, Villa-Lobos viajou da Filadélfia para Nova York onde compôs a *Fantasia para Violoncelo e Orquestra*. A composição desta 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*, que cultivava o gosto por sua obra deste o concerto de música brasileira realizado na Feira Mundial, em 1939. No dia 14 de maio daquele ano, o jornalista já tecia

comentários elogiosos sobre a obra de Villa-Lobos em seu artigo intitulado *Art of Villa-Lobos: works of brazilian composer show of genius and naivete* (DOWNES, 1939: 35).

476

Em 28 de Janeiro de 1945, no auditório do Museu de Arte Moderna, a Liga dos Compositores organizou um concerto que trouxe no repertório algumas músicas de câmara escritas por Villa-Lobos. No mês de fevereiro, ele se apresentou regendo a Orquestra Sinfônica de Boston, atendendo ao convite de Koussevitzky. No mesmo mês, o maestro regeu a Orquestra Sinfônica de Chicago e o Coro Feminino da Universidade de Chicago. No mês de março, Villa-Lobos ainda realizaria uma grande e bem sucedida apresentação no Carnegie Hall (DOWNES, 1945).

A amizade com o articulista do jornal norte-americano trouxe muitos frutos ao compositor no que se refere à divulgação de sua obra naquele país. A primeira visita de Villa-Lobos aos Estados Unidos foi destacada pelo jornal *The New York Times*, no qual Olin Downes era colunista. Em uma delas a manchete trouxe o título: *Visiting Brazilian Composer Discusses Sources of Nationalism in Art*. Neste artigo, ao elogiar a obra de Villa-Lobos, Downes entrevistou o compositor brasileiro que, em solo norte-americano, afirmou:

Sou um nacionalista, mas não um 'patrioleiro', a distinção é importantíssima. Patriotismo em música e concentração no mesmo é perigoso. Assim, não se pode produzir grande música – ao invés teréis propaganda. Mas, nacionalismo, – a influencia geográfica e etnográfica a qual não se pode furtar o compositor, idiomas musicais, o sentimento do povo, o ambiente – estas origens em minha opinião são indispensáveis para uma arte genuína e vital. Destarte, digo que o ambiente e a raça devem ser inerentes à música de um compositor, e vejo muito pouco disto hoje em dia – mesmo no Brasil, onde, sob certo aspecto, somos particularmente felizes. [...] Aliás, nosso povo possui talvez melhor oportunidade de que os outros mais ao norte de ser ele próprio em suas composições musicais. É curioso. Somos povos enamorados da liberdade e, contudo, contentamos em ser escravos de convenções musicais, escravos muito pouco a par de sua abjeta obediências e regras que nem eles, nem seus antepassados diretos criaram. (DOWNES, 1944: 7).

A entrevista de Villa-Lobos ao jornal norte-americano é muito significativa, pois no seu texto, ao defender o idioma musical calcado na musicalidade do povo, do ambiente da geografia e da raça, o autor aponta elementos construídos por seu modernismo nas décadas anteriores. E, baseado nesta construção, coloca o Brasil à frente dos Estados Unidos no que diz respeito à produção de um material musical tido por ele como “genuíno”. Estas representações construídas por ele mesmo sobre suas obras coadunam com o repertório apresentado nos Estados Unidos naquele ano, como citado anteriormente: *Rudepoema*, *Bachianas Brasileiras nº 4*, a *Suíte do Descobrimento do Brasil*, *Choros nºs 6 e 9*, e *Choros nº 11*.

Villa-Lobos continua sua entrevista ao jornalista e passa a construir uma imagem de um músico mal compreendido dentro do cenário musical brasileiro.

Na verdade, não é fácil para um compositor encontrar seu caminho. É incriminado, por vários modos, de amador, ignorante, diletante, estudante preguiçoso incapaz de acompanhar os trabalhos de sua classe: é acusado de estar enganando a si mesmo quanto aos seus próprios objetivos e o seu talento. (DOWNES, 1944.: 7),

Após o desabafo do compositor que se apresenta como um músico mal compreendido, o jornalista norte-americano faz uma associação entre o Villa-Lobos incompreendido e a recepção francesa ao músico durante os anos 20. De acordo com o jornalista, logo após o

trecho acima citado, “recorda-se aqui a declaração do Sr. Villa-Lobos a certos colegas de Paris, para onde foi com sua música no início da segunda década deste século” (DOWNES, 1944: 7).

477

Por um lado, Villa-Lobos, neste contexto político, caracterizado pelo fim da Segunda Grande Guerra, pelo desenhar da Guerra Fria e pelas políticas pan americanas de integração das Américas, difundiu suas composições escritas nas décadas anteriores, que caíram no gosto dos ouvintes norte americanos, sem que para isto estivesse sob a tutela do *Americanismo Musical* de Curt Lange que caracterizaria uma aproximação com a cultura musical alemã e com a integração com a América Hispânica.

Por outro lado, adaptou suas composições à cultura do entretenimento dos Estados Unidos, o que pode ser observado na composição de seu musical *Magdalena*, escrito em 1948. A formação desse gênero *musical*, hoje reconhecido como tipicamente um produto do entretenimento norte americano, teve origens tanto em tradições europeias, quanto em algumas experimentações estilizadas por imigrantes europeus nos séculos XIX e XX.

No início da década de 1940, os produtores da Broadway e os críticos de teatro achavam que boas canções e divertimento eram tudo que o público de teatro desejava. O objetivo não era fazer “grande arte” no teatro musical, mas distrair o público das agruras da Depressão do início da década anterior e do conflito que já envolvia a Europa. Os anos 40 acolheram grandes mudanças no teatro musical, seja como uma ‘forma de arte’ ou como negócios. A II Guerra Mundial deu novo fôlego à economia americana e grandes musicais surgiram ao longo da década, especialmente após Oklahoma! que, de certa forma, redefiniu o gênero. (VIANA, 2007: 20).

Para Viana (2007), a ideia da história para o musical *Magdalena* nasceu em 1944, em um famoso restaurante em Nova York, quando Homer Curran, Edwin Lester (produtores), Robert Wright e George Forrest (letristas e adaptadores musicais) celebravam o enorme sucesso do seu primeiro musical para a Broadway: *Song of Norway*, com música do compositor erudito Edvard Grieg. Curran era o decano dos homens do teatro da costa oeste norte americana, proprietário do *Curran Theater* em São Francisco, organizador da *Ópera Ligeira* naquela cidade e associado de Edwin Lester, diretor geral da *Los Angeles* e da *San Francisco Civic Light Opera Association*, e um profissional extremamente competente e considerado como *a gentleman of impeccable taste*. Wright e Forrest estavam nos seus 30 anos e já haviam trabalhado em cerca de 50 filmes para a MGM (incluindo a maioria dos filmes musicais para Jeanette MacDonald e Nelson Eddy).

Ainda de acordo com Viana (2007), esse grupo começou, então, a conversar sobre o que seria seu próximo musical. Curran, também escritor da história, disse que queria ficar o mais longe possível dos “icebergs da Noruega” e achava que a história deveria ser sobre um país com selva luxuriante, cenário e figurinos de cores bárbaras. Ele havia lido, há alguns anos, sobre um lugar assim – o Rio Magdalena, na Colômbia – e ficara fascinado com o assunto. Na folha do cardápio do restaurante, ele começou a desenhar um mapa da costa caribenha da América do Sul, mostrando onde estava a Colômbia e o Rio Magdalena⁶.

Explicou que, se não fosse esse rio, o interior da Colômbia poderia ter permanecido uma selva indígena desconhecida, mergulhada em crenças pagãs e sem qualquer influência do exterior. Segundo ele, o Rio Magdalena foi o responsável por mudar o rumo da história daquele país. E continuou contando tudo o que sabia sobre a história daquela região.

De acordo com Viana (2007), Wright e Forrest, os dois produtores, só podiam considerar Heitor Villa Lobos – “o brasileiro famoso cujas obras coloridas eram aclamadas pela crítica e público em concertos e gravações em ambos os lados do Atlântico” – como o único compositor possível para Magdalena. No entanto, os dois letristas pensavam que seria necessário um milagre, já que, diferentemente de Grieg, Villa-Lobos estava vivo, era *idolatrado* na América Central e do Sul, adorado em Londres, Paris, Roma, Nova York e ainda ativo, compunha, regia e dava concertos.

478

Segundo Viana (2007), Villa-Lobos afirmou que os dois letristas viriam ao Rio de Janeiro no mês de novembro e que aquela era uma proposta generosa, que prometia vários milhares de dólares como recompensa pelo seu trabalho. Assim, o convite foi aceito e Villa-Lobos especificou condições que lhe pareciam mais plausíveis sendo tudo acertado prontamente. Villa-Lobos recebeu um cachê no valor de US\$10.000 para compor a obra. Como o contrato havia sido feito com bastante antecedência, os dois americanos iniciaram rapidamente o trabalho: estudando, analisando, indexando e explorando as diversas centenas de composições de Villa-Lobos publicadas e disponíveis nos Estados Unidos.

Na primavera americana de 1947, Wright e Forrest tentaram vir ao encontro de Villa Lobos no Rio de Janeiro por três vezes, no entanto, foram impedidos por várias circunstâncias e contratemplos, Villa-Lobos, então, decidiu ir com Dona Arminda e José Vieira Brandão, seu pianista-intérprete, a Nova York.

A mesma estratégia utilizada por Villa-Lobos, no início do século, para difundir sua obra quando convidava jornalistas para seus concertos, foi utilizada nos Estados Unidos. Desta feita, antes de voltar para o Brasil, Villa-Lobos fez uma audição particular para Olin Downes, que se mostrou muito entusiasmado com o projeto. Terminada a versão para vozes e piano, o compositor retornou ao Rio de Janeiro, onde iria trabalhar na orquestração da obra. À medida que as partes orquestradas chegavam do Rio, as semanas de ensaio foram sendo programadas apesar da triste notícia de que Villa Lobos não poderia estar presente para a estreia mundial de Magdalena na Califórnia. Ele havia sido diagnosticado com câncer terminal, sem possibilidade cirúrgica.

Em 1947-48, Villa-Lobos estava no auge da sua carreira: internacionalmente reconhecido e admirado como compositor, ele regia suas obras junto às maiores orquestras do mundo, além de ser também conhecido pelo seu trabalho como educador musical no Brasil. Seus *Choros* e suas *Bachianas Brasileiras* já eram conhecidos pelo público de concertos e do meio musical norte americano, assim como várias outras obras de sua autoria.

Villa-Lobos chegou aos palcos da Broadway no ápice da *era de ouro* do teatro musical americano, período chamado de *belle époque do teatro musical*. Aparentemente, aquele período parecia o mais favorável possível para que Villa-Lobos apresentasse a sua *Magdalena* na Broadway. Foi no ano de 1948 que a dupla Lerner e Loewe conseguiu finalmente criar o musical. Sobre a sua música, o único ponto, alvo de críticas, foi que ela não era facilmente assimilada em uma primeira audição pelo público, como geralmente acontecia nos sucessos da Broadway. Se por um lado, a personalidade, o nível de conhecimento e de exigência musical de Villa-Lobos não lhe permitiam compor algo somente para agradar ao público, ou para fazer sucesso, de outro lado, parece-nos que ele também se propôs a contribuir para o gênero, acreditando na capacidade de aceitação pelo público de teatro norte americano de uma música mais elaborada e, assim, não permitir quaisquer modificações em sua obra.

Conclusão

479

Nos últimos anos, os historiadores vêm mostrando um grande interesse por atores históricos que são apanhados na tentativa de construir diferentes identidades para si ao longo de sua vida. Esta ótica vem apresentando diversas biografias de músicos que, na verdade, foram arquitetadas por meio de uma memória autobiográfica. Porém, ainda persiste a crença numa *história da música universal*, caracterizada pelo desfile de um grupo canonizado de compositores que, supostamente, a comporia de forma objetiva: a *História da Música Universal*. O sujeito-músico-objeto pesquisado é geralmente apresentado como um sujeito centrado, único, racional, reforçado pelas biografias que expressava uma história linear, progressiva e evolutiva. Buscam demonstrar, da mesma forma, uma coerência, uma regularidade, uma originalidade identitária, deixando assim escapar o caráter construtivista dos discursos biográficos e das diferentes identidades musicais *ocultas* pela memória.

Aos poucos, foi possível adentrar na construção de uma nação imaginada por Villa-Lobos. Perceber, através de suas escolhas estéticas, como o compositor imaginava a nação brasileira por meio dos sons, por meio dos desenhos elaborados por ele nas suas partituras. Este *adentrar* na nação imaginada por Villa Lobos não é uma tarefa apenas psicanalítica, nem tampouco estética, mas sim histórico-cultural, pois os significados atribuídos às suas peças ecoavam em outras fontes não musicais. Aos poucos, na tentativa de encontrar uma originalidade, uma identidade *única* e *coerente*, o próprio Villa-Lobos ia se fragmentando frente às diferentes historicidades e redes de sociabilidades tecidas por ele ao longo de sua trajetória.

Villa-Lobos, na busca desta originalidade, compartilhou ideias, linguagens musicais, projetos estéticos, aderiu a novas práticas, mas se afastou de outras, contrariou amigos e se aproximou de outros. Neste jogo identitário de aproximações e afastamentos, construído por meio de redes de sociabilidades observadas na tessitura do pentagrama e da sonoridade, imaginou uma nação sonora, construiu um rosto *musical* e *imagético* do Brasil.

O modernismo de Villa-Lobos, construídos deste o início do século XX, pode ser compreendido a partir do estudo das relações deste modernismo com outros projetos internacionais, com os quais o compositor manteve diálogo. O *Americanismo Musical* e o *Música Viva* projetos pan-americanos de integração musical sofreram resistência por parte do compositor brasileiro em função de questões políticas e não apenas estéticas. A primeira destas questões está ligada ao afastamento de Villa-Lobos em relação à vanguarda musical germânica, caracterizada pela presença do dodecafonismo schoenbergiano. Como visto, dois músicos alemães (Curt Lange e Koellreuter estavam à frente dos projetos musicológicos citados). A segunda diz respeito às desconfianças de Villa Lobos em relação ao projeto de integração musical das Américas, encampado por Curt Lange. Esta desconfiança estava ligada às históricas aproximações entre Brasil e Estados Unidos e ao próprio enfraquecimento do projeto de Lange junto aos órgãos norte-americanos, que estavam mais interessados num projeto de dominação que não contasse com mediadores como o Americanismo Musical, sediado no Uruguai.

Esta aproximação de Villa-Lobos com o público norte-americano bem como a construção de representações sobre o músico estabelecidas nas primeiras estadias do músico nos Estados Unidos (críticas de jornais e artigos especializados) são temáticas importantes para pensar a difusão da cultura brasileira fora dos país. As produções musicais do compositor nos Estados Unidos, tal como seu musical para a Broadway, são fontes

importantes para se pensar a construção de uma cultura intelectual dinâmica por parte de Villa-Lobos e seus interlocutores naquele país.

480

Dessa forma, Villa-Lobos delineou em suas partituras um Brasil imaginado que se fez em meio a escolhas estéticas que envolviam aproximações e afastamentos em relação à cultura norteamericana. Por um lado, sua obra deve ser pensada como um exercício para se analisar o lugar do Brasil no cenário internacional do século XX. Por outro, esse exercício serve como parâmetro para esclarecermos as imagens que o brasileiro faz de si mesmo em relação aos outros para a construção daquilo que chamamos de “nação”.

(Recebido para publicação em setembro de 2015)

(Reapresentado em novembro de 2015)

(Aprovado para publicação em outubro de 2015)

Cite este artigo

ARCANJO, Loque. Um músico brasileiro em Nova York: o Pan-Americanismo na obra de Heitor Villa-Lobos (1939-1945). **Revista Estudos Políticos**: a publicação eletrônica semestral do Laboratório de Estudos Hum(e)anos (UFF). Vol.6, N.2, pp. 466 – 485, setembro 2016. Disponível em: <http://revistaestudospoliticos.com/>.

Notas

1. Ver também: WISNIK, 1983.

2. Entre outros, citamos: GALINARI, 2004 e LANA, 2005.

3. Franz Kurt Lange, idealizador do Americanismo Musical, nasceu em Eilembug, Prússia, atual Alemanha, em 1903. Mais tarde, quando adquiriu cidadania uruguaia 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. Entre os anos 1930 e 1940, o movimento musical e musicológico, denominado por seu criador, a partir de 1933, Americanismo Musical, apresentava algumas metas centrais que são identificadas nos 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. Projetos expressos por meio de publicações tais como o Dicionário Latino-Americano de Música; Guia Profissional Latino-Americano e, em especial, os Boletins Latino Americano de Música.

4. Sobre o conceito de redes de sociabilidades intelectuais e sua relação com a história política, ver: SIRINELLI, 1996: 231-262.

5. BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de América Latina em perspectiva histórica. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 289-321, jul/dez 2009.

6. O Magdalena é o principal rio da Colômbia e tem aproximadamente 1.543 km de extensão. Nasce no sudoeste do país e, em seu percurso, atravessa o país do sul ao norte. Estende-se até chegar ao Mar do Caribe. 481

Referências bibliográficas

ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARCANJO, Loque. "O Impressionismo de Claude Debussy na obra de Heitor Villa-Lobos como expressão do modernismo carioca". In: MELLO, Magno Moraes, *Formas, Imagens, Sons: O universo Cultural da História da Arte*. 1ed. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014, v. 1, p. 35-49.

ARCANJO, Loque. *Um Universo Musical bem Bachiano: diversidade cultural e diálogos musicais nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos (1930-1945)*. Ciência & Conhecimento. Belo Horizonte, v. 2, p. 107-127, 2006.

ARCANJO, Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da História: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

ARCANJO, Loque. *As representações da nacionalidade nas Bachianas Brasileiras de H. Villa-Lobos*. Escritas Goiânia, v. 2, p. 77-101, 2010a.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e modernismo musical no Brasil: Política e Redes Sociais entre os anos 1930 e 1940. *e-hum Revista Científica do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes do UNI-BH*, v. 3, p. 66-81, 2010b.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). *Revista Temporalidades*. Belo Horizonte. v. 3, p. 35-57, 2011.

ARCANJO, Loque. As identidades musicais de Heitor Villa-Lobos: "bandeirante" da música brasileira e carioca das rodas de choro. In: *Encontro de Pesquisa em História da UFMG*, I, 2012, Belo Horizonte. Belo Horizonte: UFMG, 2012a, p. 106-122.

ARCANJO, Loque. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-americanismo. *Relações Internacionais no Mundo Atual*, Curitiba, v. 11, p. 115-141, 2011b.

ARCANJO, Loque. Heitor Villa-Lobos entre o nacionalismo de Mário de Andrade e o Americanismo de Francisco Curt Lange. *Modus : revista da Escola de Música da UEMG*, v. 6, p. 21-35, 2011

ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. In: *Revista Modus*: Belo Horizonte. Ano 7, maio de 2012b.

- ARCANJO, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos* / Tese – (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Orientadora: Adriana Romeiro, UFMG/FAFICH. 2013, 221 p. 482
- ARCANJO, Loque. “O violão de Heitor Villa-Lobos: entre a Belle Époque carioca e as rodas de chor”o. *e-Hum*, v. 6, p. 1, 2013.
- ARDAO, A. “Panamericanismo y latinoamericanismo”. In: Zea, Leopoldo (coord.). *América Latina en sus ideas*. México. Leopoldo Zea (org.), Siglo XXI. Unesco. 1986. p. 157-171.
- ASSIS, A. C. *Os Doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de doutorado apresentada ao PPGH/FAFICH da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2005. [Não publicada].
- BAGGIO, Kátia Gerab. *A “outra” América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas*. São Paulo: Departamento de História, FFLCH, USP, 1998 (Tese de doutorado).
- BAGGIO, K. G. “Ronald de Carvalho e Toda a América: diplomacia, ensaísmo, poesia e impressões de viagem na sociabilidade intelectual entre o Brasil e a Hispano-América.” In: BEIRED, José Luis Bendicho; CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Ligia Coelho. (Org.). *Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas*. 1ed. Assis-SP; São Paulo: FCL-Assis-UNESP; LEHA-FFLCH-USP, e-book - site: www.fflch.usp.br/dh/leha, 2010, v. , p. 143-190.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BETHELL, Leslie. “O Brasil e a ideia de América Latina em perspectiva histórica. *Estudos Históricos*”. Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 289-321, jul/dez 2009.
- BOLETIM LATINO AMERICANO DE MUSICA. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.
- BUSCACIO, Cesar M. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHERÑAVSKY, A. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. 2003.: Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientadora: Maria Clementina Pereira Cunha. Campinas. Campinas: 2003. [Não publicada].

- DOWNES, Olin. "Art of Villa-Lobos: works of brazilian composer show of genius and naivete". In: *The New York Times* 14 de maio de 1939, p. 35. 483
- DOWNES, Olin. "Opera and concerts programs". In: *The New York Times*, January 21, 1945.
- DOWNES, Olin. Visiting Brazilian Composer Discusses Sources of Nationalism in Art". In: *The New York Times*, 17 de dezembro de 1944
- DORELLA, P. Obstáculos à constituição de uma identidade latino-americana no Brasil. *Revista Escritas: Revista do Departamento de História da UFT*. Palmas. v. 1, ano 1, p. 104-122, 2010.
- ELIAS, N. Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- EVERDELL, W. R. *Os Primeiros Modernos*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2000.
- FABRIS, A. *Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro*. In: FABRIS, Annateresa. (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994, p. 9-25.
- FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história". In: FOUCAULT, M. *A Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2002.
- GIACOMO, A. M. *Villa-Lobos: alma sonora do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos. Biografia para a infância e juventude. Instituto Nacional do Livro. Ministério de Educação e Cultura. 1972 [1959].
- GINZBURG, Carlo. "O inquisidor como antropólogo: Uma analogia e as suas implicações" in *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa, Difel, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- HARTOG, F. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Trad. Jacinto Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- KIEFER, B. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- LA TRIBUNA POPULAR. "Festival Sinfônico de Villa-Lobos". 20 out. 1940. Recortes. In: *Acervo Curt Lange*. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.1096.
- CURT LANGE, Franz, Villa-Lobos y el Americanismo Musical. *Revista musical de Venezuela*. Local: Caracas, n. 25., 1988.
- LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas: Papirus, 1986.
- LYRA, R. F. "Villa-Lobos descobriu a galinha dos ovos de ouro". [19/04/46] Rio de Janeiro: Presença de Villa-Lobos, Ministério da Educação e Cultura-DAC. *Museu Villa-Lobos*. v. 10. 1977.

- MARIZ, V. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1947. 484
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: *a História depois do papel*. In: PINSKY, Sandra B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.
- PEPPERCORN, L. *Some aspects of Villa-Lobos principles of compositions*. In: *The Music Review*. Cambridge. v. IV, n 1, fev. 1943.
- PEPPERCORN, L.. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000 [1989].
- PEPPERCORN, L.. "New Villa-Lobos Works". In: *The New York Times*, October 11, 1942.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. "O Brasil e a distante América do Sul". In: *Revista de História*. São Paulo: Departamento de História – FFLCH – USP: Humanitas, 2001, n. 145, p. 127-149
- RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SILVA, F. P. *Villa-Lobos*. Coleção: A Vida dos Grandes Brasileiros. São Paulo: Editora Três, 2001.
- SIRINELLI, Jean-François. "Os intelectuais". In: RÉMOND, Réne. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. UFR: Ed. FGV, 1996.
- TAUBAN, H. "Villa-Lobos Music Heard at Festival; Works of Brazilian Composer on Second Program of Fete at Museum of Modern Art". In: *The New York Times*, October 19, 1940.
- TACUCHIAN, R. "As querelas musicais dos anos 50: ideário e contradições". In: *Claves* n. 2. Rio de Janeiro: Unirio. nov. 2006.
- TOLENTINO, Thiago Lenine Tito, Autoria, *História Intelectual e Reflexões sobre a "cultura intelectual brasileira"*. *Revista de Teoria da História* Ano 5, Número 10, dez/2013 Universidade Federal de Goiás ISSN: 2175-5892
- VELLOSO, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- _____. A cidade-voyeur: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas... *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 8, p. 83-100, set/dez, 2002.
- _____. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- VIANA, R. *Um compositor brasileiro na Broadway: a contribuição de Heitor Villa-Lobos ao teatro musical americano*. 2007. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

VIANA, R. *A Música nas Américas*. In: Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura. Museu Villa-Lobos, v. 5, 1970. Publicado no *A Manhã*, 3 jul. 1949. 485

WAGNER, R. *Proclamação*: Decreto do prefeito de Nova York, de 30 de janeiro de 1961. In: Presença de Villa-Lobos, Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura. Museu Villa-Lobos, v. 4, 1969.

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários*: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983.