

FERNANDA NUNES MOYA

DIÁLOGOS ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E FRANCISCO CURT LANGE:
nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940.

ASSIS
2014

FERNANDA NUNES MOYA

DIÁLOGOS ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E FRANCISCO CURT LANGE:
nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940.

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

ORIENTADOR: Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado.

ASSIS
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Letícia Ferreira da Silva Donato CRB 8/9503

M938d Moya, Fernanda Nunes
Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange:
nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e
1940 / Fernanda Nunes Moya. Assis, 2014
205 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis - Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado

1. Nacionalismo na música. 2. Americanismo musical. 3.
Folclore. 4. Andrade, Mário de, 1893-1945. 5. Lange, Francisco
Curt, 1903-1997. I. Título.

CDD 781.7

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado, pela paciência, confiança e liberdade ao longo desses oito anos (desde a minha iniciação científica). Aproveito a oportunidade para desculpar-me pela omissão nos últimos.

À minha família, em particular aos meus sobrinhos Matheus Carvalho Moya e Isabela Moya da Silva, pela alegria e carinho que me dão, e ao meu companheiro Guilherme Vênere, pelo amor e apoio incondicional.

Aos meus amigos, da vida acadêmica e de fora dela, especialmente à Graziella Mazieri Gomes e à Tamaya Castro Ribeiro, que se fizeram grandes irmãs; e ao casal Lígia Carvalho e Rodrigo Cracco pelas boas prosas, pelo teto em Assis e por devolverem meus livros à biblioteca quando não pude fazê-lo pessoalmente.

Aos professores José Geraldo Vinci de Moraes e Cacá Machado que ministraram a proveitosa disciplina “Narrativa Histórica e Linguagem Musical” que cursei como aluna especial/intercambista, no primeiro semestre de 2011, na Universidade de São Paulo.

Aos professores Manoel Dourado Bastos e Zélia Lopes da Silva pelas contribuições generosas feitas durante o meu exame de qualificação em 2013.

Àqueles que eu tive contato, virtualmente ou pessoalmente, graças a este trabalho; de maneira singular à professora Telê Porto Ancona Lopes, que me colocou em contato com o sr. Carlos Augusto de Andrade Camargo – sobrinho de Mário de Andrade –; à professora Flávia Camargo Toni; aos pesquisadores André Egg, Loque Arcaño e Claudio Remião; e aos estagiários do setor de documentação do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Gabriela e Célio, e do Acervo Curt Lange da UFMG, Allysson e Maria, os quais infelizmente não lembro o sobrenome para lhes dar os devidos créditos.

Aos funcionários da UNESP/Assis, em especial aos da seção de pós-graduação e da biblioteca.

À CAPES por financiar uma parcela deste trabalho.

Finalmente, agradeço a todos que, com ideias ou afeto, contribuíram direta ou indiretamente na composição deste trabalho. Seria difícil citar todos.

MOYA, Fernanda Nunes. *Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940*. 2014. 205 f. Tese (Doutorado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

RESUMO:

DIÁLOGOS ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E FRANCISCO CURT LANGE: nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940.

O presente trabalho visa debater tanto a busca pela nacionalização da música a partir de elementos folclóricos da cultura brasileira empreendida por Mário de Andrade, quanto o “Americanismo Musical” do alemão naturalizado uruguaio Franz Kurt Lange/Francisco Curt Lange que pregava uma integração cultural do continente a partir desta arte. Ambos os intelectuais lançam mão de uma extensa bibliografia e documentação onde propunham seus ideais musicais que tinham como uma das principais finalidades a emancipação cultural do brasileiro frente à Europa, para Mário, e a emancipação do cidadão americano, segundo Lange. Para tanto, os dois ocuparão cadeiras administrativas na área cultural e realizarão várias ações que convergem às suas propostas.

Palavras-chave: 1 – Mário de Andrade; 2 – Nacionalismo Musical; 3 – Francisco Curt Lange; 4 – Americanismo Musical; 5 – Folclore.

MOYA, Fernanda Nunes. *Dialogues between Mário de Andrade and Francisco Curt Lange: the musical nationalism and americanism in the 1930s and 1940s*. 2014. 205 f. Tese (Doutorado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

ABSTRACT:

DIALOGUES BETWEEN MÁRIO DE ANDRADE AND FRANCISCO CURT LANGE: The musical nationalism and americanism in the 1930s and 1940s.

This work aims to discuss both the quest for nationalization of music from folk elements of Brazilian culture undertaken by Mário de Andrade, as well as the "musical americanism" of the german naturalized uruguayan Franz Kurt Lange / Francisco Curt Lange who preached a cultural integration of the continent by means of this form of art. Both intellectuals created an extensive bibliography and documentation with proposed musical ideals which had as one of the main purposes the cultural emancipation of brazilian, according to Mario, and the emancipation of the american citizen, according to Lange. To do so, both occupy administrative chairs in the cultural area and carry out various actions which converge on their proposals.

Keywords: 1 – Mário de Andrade; 2 – Musical Nationalism; 3 – Francisco Curt Lange; 4 – Musical Americanism; 5 – Folklore.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
-----------------	----

CAPÍTULO I. Mário de Andrade e Francisco Curt Lange

1.1 <i>Biografias</i>	19
1.1.1 <i>Mário de Andrade, breve biografia cronológica</i>	20
1.1.2 <i>Francisco Curt Lange, breve biografia cronológica</i>	26
1.2 <i>Nacionalismo e Americanismo Musicais</i>	31
1.2.1 <i>O Nacionalismo Musical de Mário de Andrade</i>	37
1.2.2 <i>O Americanismo Musical de Francisco Curt Lange</i>	50
1.3 <i>Nacionalismo e Americanismo Musicais: Utopias?</i>	62

CAPÍTULO II. A institucionalização do Nacionalismo e Americanismo Musicais

2.1 <i>Mário de Andrade e a institucionalização do nacionalismo musical</i>	70
2.1.1 <i>O Departamento de Cultura de São Paulo</i>	71
2.1.2 <i>A Discoteca Pública Municipal de São Paulo</i>	80
2.2 <i>Francisco Curt Lange e a institucionalização do americanismo musical</i>	88
2.2.1 <i>As instituições musicais uruguaias</i>	89
2.2.2 <i>O Boletín Latino Americano de Música</i>	96

CAPÍTULO III. Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e o *Música Viva*

3.1 <i>Hans Joachim Koellreutter e a criação do grupo “Música Viva”</i>	122
3.2 <i>O “Música Viva” e as dissidências entre o nacionalismo e o americanismo musicais</i>	127

CAPÍTULO IV. As cartas entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange

4.1 <i>A “escrita de si” nas correspondências de Mário e Lange</i>	138
--	-----

4.2 <i>O diálogo epistolar entre os mentores do nacionalismo e do americanismo musicais</i>	146
---	-----

CAPÍTULO V. Enfim, o reconhecimento? A atuação de Curt Lange no Brasil e o “caso” do Barroco Mineiro

5.1 <i>A “descoberta” do passado musical de Minas Gerais</i>	172
--	-----

5.2 <i>O “caso” do Barroco Mineiro</i>	175
--	-----

5.3 <i>Os trabalhos de Francisco Curt Lange sobre a música colonial brasileira</i>	177
--	-----

CONCLUSÃO	186
------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES	193
--	-----

INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve origem na minha dissertação de mestrado, defendida em 2010, intitulada *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*.¹ Trata-se de uma pesquisa que especulou acerca do contexto e, principalmente, das motivações que corroboraram para a fundação, dentro do Departamento de Cultura de São Paulo em 1935, de uma Discoteca – que, muito mais que um acervo das “coisas” de música (discos, instrumentos folclóricos, partituras etc.), revelou-se um verdadeiro *laboratório de brasilidade*² ou, ainda, um lugar para o “direito permanente à pesquisa estética”,³ pois sua fundação tentou viabilizar a execução do projeto modernista no âmbito da música.

Além de analisar a crítica musical de Mário de Andrade como um pilar importante na organização da Discoteca, a dissertação mencionada apontou o papel desempenhado por essa instituição e pelo Departamento de Cultura de São Paulo no cenário cultural paulista a partir da entrada de intelectuais no aparato do Estado para a execução de “programas” que visavam à nacionalização das artes.

Após aceitar a cadeira de diretor de cultura do município de São Paulo, Mário “convocou” colegas modernistas para assumirem cargos no recém-criado departamento. Segundo Paulo Duarte,⁴ em *Mário de Andrade, por ele mesmo*, o Departamento de Cultura de São Paulo amadureceu na sua cabeça e nas cabeças de Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, entre outros, anos antes da sua fundação. Duarte relembra os encontros nos quais esse grupo idealizava uma “organização brasileira de estudos de coisas brasileiras e de sonhos brasileiros”.⁵

Inicialmente, o nacionalismo artístico, proposto por Mário e seus colegas modernistas, ia ao encontro da busca de uma identidade nacional promovida também por outros intelectuais paulistas que queriam tornar São Paulo um centro cultural hegemônico que faria frente à hegemonia política carioca. Assim, as pesquisas acerca

¹ Publicada em 2011 pelo Selo Cultura Acadêmica da Editora UNESP.

² Expressão criada por Antônio Gilberto Ramos Nogueira para referir-se à Discoteca na obra *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. (2005)

³ Tal como apontou José Chasin no “Manifesto editorial” da obra organizada por Carlos Eduardo Berriel: *Mário de Andrade, hoje*. (1990)

⁴ Chefe de gabinete do prefeito Fábio Prado entre 1934 e 1938, responsável pela indicação de Mário para o Departamento.

⁵ DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade, por ele mesmo*. SP: Edart, 1971, p.53.

das tradições folclóricas brasileiras foram bem recebidas e financiadas pelos dirigentes políticos paulistanos.⁶

O prefeito à época, Fábio da Silva Prado, em seus discursos, afirmava que a “civilização paulista” sustentaria a formação de uma “civilização nacional”.⁷ Caberia aos intelectuais de São Paulo empreender as pesquisas necessárias buscando as bases para a formulação de uma cultura nacional. Tal proposta fundamentou os trabalhos do Departamento de Cultura, pois Mário de Andrade endossou, sempre que pôde, essa missão: “O Departamento de Cultura cresce e quer crescer, esculpido na forma do Brasil. [...] A grande cidade, até hoje indesejada em seus tão diferentes destinos, está por fim consciente da sua maravilhosa predestinação”.⁸

Dentro desse contexto, podemos considerar a fundação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, instituição pertencente ao Departamento de Cultura que apoiava as pesquisas etnográficas e trabalhava na “educação dos ouvidos” dos consulentes do seu acervo, uma tentativa de institucionalização do nacionalismo musical defendido por Mário de Andrade, nas suas obras. Em linhas gerais, seus propósitos musicais nacionalistas defendiam a junção da música folclórica de diversas regiões do Brasil com a música erudita para a criação de uma música que, após todas as etapas de seu desenvolvimento, tornar-se-ia esteticamente livre deixando de ser nacionalista e tornando-se apenas nacional.

Movimentos nesse sentido já estavam ocorrendo em outros lugares do mundo. A “criação” de movimentos nacionalistas na música – que utilizavam as tradições folclóricas como fonte de inspiração – e a fundação de diversas organizações estatais musicais e institutos similares à Discoteca de São Paulo estavam surgindo, principalmente, na Europa Central desde as últimas décadas do século XIX.

Béla Bartók é um grande exemplo entre os compositores que trabalharam temas populares em prol do nacionalismo musical. O húngaro empreendeu grandes pesquisas

⁶ Carlos Sandroni aponta que as principais cadeiras do Departamento de Cultura eram ocupadas “por figuras cujo a vida pública se iniciou na famosa Semana de 1922”. Na década seguinte, já não eram vistos como os “escandalosos poetas” e “loucos” do Teatro Municipal, pois aos poucos, suas reivindicações e postulados foram aceitos. Ver: SANDRONI, Carlos. *Mário de Andrade contra Macunaíma*. SP: Vértice; RJ: IUPERJ, 1988, p.70.

⁷ PRADO, Fábio. Avenida Nove de Julho. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v. XIX, 1935. O prefeito evocou a “missão civilizatória de São Paulo” também em outros discursos. Ver: Discurso do sr. prefeito de São Paulo, junto do monumento da fundação da cidade. *Revista do Arquivo Municipal. (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v. XIV, 1936; Palavras do dr. Fábio Prado no microfone da Rádio São Paulo. *Revista do Arquivo Municipal. (São Paulo: Departamento de Cultura)*,v.XIX, 1936.

⁸ Discurso de Mário de Andrade no programa radiofônico *Hora do Brasil*, em 25/01/1936, publicado na *Revista do Arquivo Municipal. (São Paulo: Departamento de Cultura)*,v.XIX, jan.1936, p.272-4.

musicológicas e assim utilizou as tradições populares para imprimir características nacionais à música de seu país.⁹

Elizabeth Travassos, na sua obra que trata dos trabalhos etnográficos e musicais de Mário de Andrade e Béla Bartók, afirma que já no final do século XVIII havia trabalhos de coleta de poesia e música popular na Europa. O colecionamento de peças da tradição oral servia tanto ao resgate da história musical e cultural de um passado (ou lugar) remoto quanto como inspiração para artistas do presente. Essas tradições populares resgatadas passariam a balizar os trabalhos etnográficos e o ideário estético de pesquisadores, musicólogos e compositores.¹⁰ Pouco tempo demorou para que o trabalho de coleta, análise e “apropriação” do folclore pela música e demais artes, crescesse dentro e fora da Europa.

No Brasil, sete anos antes da fundação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, na sua coluna *Arte* no jornal *Diário Nacional*, Mário de Andrade dava notícias de uma recém-fundada “Discoteca de Estado”, criada pelo Conselho de Ministros da Itália que tinha “como função principal registrar todas as canções populares regionais e tradicionais italianas que, abandonadas na voz do povo, vão sendo esquecidas e substituídas por outras”.¹¹

No mesmo ano, em 1928, ocorreu em Praga, antiga Tchecoslováquia e atual República Tcheca, o Congresso Internacional das Artes Populares, sob patrocínio do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, que recomendara aos diversos governos proceder ao registro fonográfico das melodias populares de seus países. O pedido desse congresso foi apontado por Paulo Duarte, em discurso à Assembleia Legislativa de São Paulo, como fator decisivo para justificar o financiamento municipal de uma expedição que recolheria material tradicional e folclórico no norte e nordeste do Brasil:

A maioria dos cantos e melodias populares estão prestes a desaparecer. Sua conservação é de uma grande importância para a ciência e para a Arte. O Congresso recomendou o seu registro fonográfico no mais curto prazo possível. As notações,

⁹ Béla Bartók nasceu na Hungria em 25 de março de 1881. Pianista e compositor, ainda jovem dedicou-se à coleta, transcrição, análise e publicação de diversas músicas folclóricas de origem húngara, romena, eslovaca, iugoslava, ucraniana, árabe e turca. Além de inspirarem composições suas, entre elas *O mandarim milagroso*, estas canções renderam-lhe trabalho para a vida toda. Muitos desses trabalhos encontram-se reunidos, em forma de artigos, na sua obra *Escritos sobre música popular*. México: Veintiuno editores, 1979.

¹⁰ TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. RJ: Funarte, Jorge Zahar, 1997, p.07.

¹¹ ANDRADE, Mário de. O fonógrafo (24/02/1928). In: TONI, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004, p.263.

por mais perfeitas que sejam, não substituirão o registro fonográfico. [...] a Discoteca (de São Paulo) principiará ainda no corrente ano uma viagem de cinco meses ao Nordeste, a zona musical mais importante do país, a fim de colher material para seu fim etnográfico.¹²

Luís Saia, chefe da expedição organizada em 1938 que recebeu o nome de *Missão de Pesquisas Folclóricas* e porta-voz autorizado do Departamento de Cultura, em entrevista de divulgação desta viagem concedida ao *Diário Carioca*, também apontou a motivação que levou à organização de tal empreitada:

O objetivo principal da Missão é a pesquisa do folclore musical. Para esse fim a Missão está devidamente equipada. Dispomos de um aparelho de gravação dos mais aperfeiçoados e modernos, e de uma máquina cinematográfica para a filmagem de danças etc. Contudo, o nosso campo de ação não se restringe ao folclore musical. Estende-se, também, a colheita de material relativo a costumes, arquitetura, enfim, a todas as modalidades da técnica popular. [...] Vamos trabalhar intensamente, certos de que estamos servindo à causa da cultura nacional.¹³

Os folcloristas da *Missão* foram orientados pela etnógrafa francesa, recém-chegada ao Brasil, Dina Levi-Strauss a registrar as diversas manifestações da cultura popular no norte e nordeste nos mais variados formatos – áudio, vídeo, material fotográfico e escrito e coleta de objetos. Essa expedição veio ao encontro das outras iniciativas do Departamento de Cultura que também visavam a recolha e análise de materiais folclórico e fonético que possibilitaram tornar a Discoteca um grande arquivo “multimeios”¹⁴ que auxiliaria os estudos dos compositores e músicos brasileiros. Além disso, “com a conjugação de diversas formas de registro, a instituição daria conta de salvaguardar a ‘brasilidade’ e a ‘vivacidade’ das manifestações populares”.¹⁵

Nesse sentido, tanto o Departamento de Cultura, quanto a Discoteca Municipal, segundo Carlos Sandroni,

¹² O discurso de Paulo Duarte pode ser encontrado em seu manifesto “Contra o Vandalismo e o Extermínio”, publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 07/10/1937, tal como na *Revista do Arquivo Municipal. (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v. XXXVII, julho de 1937, p.235-254.

¹³ “Uma grande obra em favor da Cultura Nacional”. In: *Diário Carioca*. 08/02/1938. Disponível na Hemeroteca da Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo. Álvaro Carlini aponta que esta entrevista não foi realizada pessoalmente. Luis Saia forneceu informações a Antônio Bento de Araújo Lima que, por sua vez, tratou de redigi-los para o jornal. Ver: CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e Maracá: o Catimbó da Missão*. SP: CCSP, 1993, p.29.

¹⁴ Das principais iniciativas podemos citar, além da Missão de Pesquisas Folclóricas, o laboratório de fonética da Discoteca, o I Congresso da Língua Nacional Cantada (1937), os estudos do compositor Camargo Guarnieri na Bahia e a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore.

¹⁵ MOYA, Fernanda Nunes. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*. SP: Cultura Acadêmica, 2011, p.144.

[...] daria alicerces à vida cultural em nosso país, estudando analiticamente a diversidade nacional, dando instrumentos técnicos aos jovens intelectuais antes de confiar na autossuficiência de seu talento e incorporando o Brasil no fluxo da civilização contemporânea.¹⁶

O Departamento de Cultura e a Discoteca Pública Municipal de São Paulo ainda, ao ver de Florestan Fernandes, consolidaram a ciência e os estudos folclóricos no Brasil,¹⁷ o que possibilitou a elevação da cultura popular a patrimônio. A Discoteca, em particular, tornou-se centro de referência, nacional e internacional, de pesquisa folclórica, etnográfica e musical.

No entanto, cabe ressaltar que na América Latina o Departamento de Cultura de São Paulo bem como a Discoteca Municipal não foram iniciativas isoladas que ecoaram os mesmos anseios dos pesquisadores europeus que, outrora, reuniam-se buscando soluções para o desaparecimento das manifestações musicais tradicionais de seus respectivos países. A criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo foi assessorada pelo pesquisador alemão naturalizado uruguaio Francisco Curt Lange que organizou instituições públicas para a pesquisa e ensino de música em Montevideú. Este manteve contato frequente com a direção da Discoteca paulista, exercida por Oneyda Alvarenga. Ex-aluna de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ao tornar-se diretora da Discoteca, Oneyda passou a colaborar com Curt Lange enviando-lhe artigos a serem publicados no seu *Boletín Latino-Americano de Música*. Esta revista, criada pelo pesquisador teuto-uruguaio em 1935 e editada até 1946, era um veículo de divulgação no continente do seu Americanismo Musical e também era incentivadora da musicologia americana, pois publicava trabalhos de pesquisadores de diversos países.

Retomando, Flávia Camargo Toni aponta que a forma de se acondicionar e organizar os discos na Discoteca de São Paulo provavelmente seguiu o padrão da Discoteca criada por Francisco Curt Lange, no Uruguai. Toni descreve a substituição das capas dos discos da coleção particular do autor de *Macunaíma* e também da Discoteca por capas de cartolina lisa que recebiam numeração e diversas anotações referentes ao disco que nela seria acondicionado.¹⁸ Lange ainda ajudou a organizar outras discotecas no Brasil: em Belo Horizonte, onde empreendeu pesquisas sobre a música barroca, e em Recife.

¹⁶ SANDRONI, Carlos. *Mário de Andrade contra Macunaíma*. SP: Vértice; RJ: IUPERJ, 1988, p.16.

¹⁷ FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. SP: Martins Fontes, 2003, p.93 a 95.

¹⁸ TONI, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004, p.17.

Também manteve contato com a Biblioteca de Washington, nos Estados Unidos, que organizava um acervo de músicas folclóricas do continente americano.

Francisco Curt Lange estabeleceu-se definitivamente em Montevideu em 1930. Tornou-se funcionário do governo uruguaio, sendo nomeado diretor do *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctra* (SODRE). Nesta oportunidade, organizou a Discoteca Nacional de Montevideu que daria suporte à programação musical da emissora de rádio do SODRE. Em pouco tempo, passaria a divulgar o seu projeto de Americanismo Musical, que visava promover a integração e emancipação do continente americano a partir da música, principalmente nas páginas do seu já citado *Boletín*. Voltaremos a tratar deste assunto adiante.

Lange iniciou contato com Mário de Andrade em uma carta enviada ao paulista em 20 de novembro de 1932. Nela, o pesquisador teuto-uruguaio se apresentou ao modernista brasileiro e justificou-se dizendo que tinha acabado de ler a sua obra *Ensaio sobre música brasileira* – na qual Mário esboçou seu nacionalismo musical. Lange também solicitou ao paulista outras referências sobre a produção de conhecimento musical no Brasil, informações sobre músicos, obras etc. E a partir desses novos contatos, feitos inicialmente com a intermediação do autor de *Pauliceia desvairada*, o pesquisador teuto-uruguaio fez-se conhecer no nosso país. Os dois musicólogos trocaram um total de setenta e nove cartas entre os anos de 1932 e 1944.

Após apresentarmos de que forma o tema dessa pesquisa delineou-se; descreveremos, em linhas gerais, como foi organizado este trabalho. Entre os nossos objetivos estão caracterizar tanto o nacionalismo quanto o americanismo musicais, conforme seu delineamento em práticas escritas (epistolar, críticas, artigos, obras “planfetárias”); entender como se deu a transposição dos dois projetos musicais para o âmbito das práticas cotidianas e das relações de poder, bem como quais e como foram as estratégias que Mário de Andrade e Francisco Curt Lange utilizaram para a legitimação dos seus propósitos e, finalmente, apontar a ressonância deles no cenário musical brasileiro nas décadas de 1930 e 1940, período de grande efervescência cultural no nosso continente, marcado pela necessidade dos intelectuais de se posicionarem esteticamente.

Assim, no primeiro capítulo apresentaremos Mário de Andrade e o seu nacionalismo musical assim como faremos, em seguida, com o pesquisador teuto-uruguaio Francisco Curt Lange e o projeto que ele intitulou como “Americanismo Musical”. Inicialmente ressaltaremos dados biográficos relacionados aos seus propósitos e, em seguida, apontaremos aspectos importantes das suas teorias musicais. Quase como um

preâmbulo deste trabalho, caberá ao primeiro capítulo nos trazer a dimensão da atuação dos dois personagens temas desse trabalho, ressaltando como suas práticas condiziam com a leitura que faziam da sociedade brasileira, no caso de Mário, e da sociedade americana, no caso de Lange. A produção artística, principalmente a musical, estava relacionada, para ambos, com a formação social, “espiritual” e ideológica de um povo visto que era uma representação político-cultural deste.

No segundo capítulo, por sua vez, descreveremos como se deu a institucionalização dos propósitos musicais de Mário de Andrade e Francisco Curt Lange. Sabendo que as décadas de 1920, 1930 e 1940 formam um período marcado pela organização dos saberes nos países latino-americanos, apontaremos como se deu a entrada dessas duas figuras no aparato público e de qual forma conduziram a rotinização do nacionalismo e do americanismo musicais. No Brasil, Mário tornou-se diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo com o respaldo dos intelectuais ligados ao Partido Democrático – que à época era situação na capital paulista – e que compartilhavam dos mesmos ideais culturais do autor modernista. Em sua passagem pela diretoria de cultura paulistana, projetos visando às manifestações artísticas populares e à divulgação destas ganharam vida na cidade e visibilidade nacional e internacional; o principal deles foi a Discoteca Pública Municipal (inspirada em instituições similares europeias e também na instituição fundada no Uruguai por Lange) que logo estaria a serviço da sua nacionalização da música. Francisco Curt Lange, por sua vez, após tornar-se funcionário do governo uruguaio e receber a direção do *Servicio Oficial de Difusión Radio Electra* (SODRE), organizou a já mencionada primeira discoteca latino-americana. Depois de empreender pesquisas referentes ao cenário musical dos diversos países do nosso continente e formular o seu Americanismo Musical, o alemão naturalizado uruguaio fundou organismos variados para divulgá-lo; entre os principais estavam o *Boletín Latino Americano de Música* (BLAM) – periódico que promovia a divulgação da produção musicológica americana enquanto propalava os propósitos musicais de Curt Lange – e o *Instituto Interamericano de Musicología*, que visava organizar a vida musical continental apoiando congressos, concertos musicais, publicações musicológicas, estudos de campo, etc.

No terceiro capítulo, ressaltaremos a criação do grupo *Música Viva*, por Hans Joachim Koellreutter, no Brasil e sua recepção dentro de um contexto de dissidências entre o Americanismo e o nacionalismo musicais. Enquanto Francisco Curt Lange aproximou-se do movimento por meio do Instituto Interamericano de Musicología, responsável pela publicação de alguns números da revista *Música Viva*, Mário de

Andrade questionava os dogmas do grupo de Koellreutter que pregava a atualização musical através de técnicas composicionais de vanguarda como o dodecafonismo¹⁹, que eram vistas pelos compositores modernistas nacionalistas como antinacionais. Veremos ainda que, embora tivessem muitas diferenças em suas essências, as três propostas musicais compartilhavam de algumas ideias similares, como a necessidade de educar os ouvidos, de maneira pedagógica, para uma música de vanguarda que estaria por ser feita.

No quarto capítulo, penúltimo do nosso trabalho, daremos destaque às correspondências trocadas entre o modernista paulista e o musicólogo teuto-uruguaio. Ambos foram grandes missivistas que, através da prática epistolar, criaram uma rede de sociabilidades em torno dos seus propósitos musicais. Analisaremos se e como suas propostas musicais dialogaram nessas cartas à medida que ambos faziam delas uma “escrita de si”.

Encerraremos com um capítulo dedicado aos estudos acerca da música colonial mineira empreendidos por Francisco Curt Lange na década de 1940. Embora suas pesquisas sobre a música colonial de diversos países latino-americanos fizessem parte dos preceitos do seu Americanismo Musical, no Brasil essa relação foi velada visto que Lange teve seus propósitos americanísticos rechaçados entre os compositores nacionalistas. Enquanto Mário de Andrade esteve vivo, seu pensamento musical formava certa hegemonia entre os compositores brasileiros. O pesquisador teuto-uruguaio, portanto, obteve destaque, ou conseguiu o reconhecimento que sempre almejou no Brasil, direcionando seus esforços a um assunto quase ignorado por Mário de Andrade e pouco explorado por nossa musicologia até então.

Finalmente, no item “Conclusão”, faremos uma comparação ilativa entre os propósitos musicais nacionalistas de Mário de Andrade e o Americanismo Musical de Francisco Curt Lange. Também teceremos breves considerações finais a respeito das instituições forjadas, no Brasil e no Uruguai, para atender essas duas demandas musicais. Ainda, perpassaremos, mais uma vez, nas questões acerca da recepção desses dois projetos no cenário cultural vigente no período que esta pesquisa abrange.

Por ora, cabe fazermos uma breve descrição dos locais onde estão alocados a maior parte da documentação utilizada na confecção deste trabalho. O arquivo do modernista paulista, intitulado “Coleção Mário de Andrade”, encontra-se no Instituto de Estudos

¹⁹ Sistema musical atonal em que os doze semitons são combinados entre si sem restrição.

Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), desde 1968.²⁰ Tal acervo, que foi tombado em 1995 pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), é constituído por obras literárias que pertenciam à biblioteca pessoal de Mário – cerca de 17 mil volumes –; obras de arte – esculturas populares, religiosas, de artistas modernistas como Victor Brecheret, desenhos, telas e autorretratos pintados por artistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Lasar Segall –; fotografias – registros próprios que fez com a sua “Codaque” (como Mário de Andrade chamava carinhosamente a sua câmera Kodak) durante suas viagens –; discos de música popular e erudita; recortes de jornal; documentos de trabalho e, principalmente, correspondências que trocou ao longo da vida tanto com intelectuais brasileiros e colegas modernistas quanto com pesquisadores estrangeiros, entre eles Francisco Curt Lange. Cabe observar que o arquivo epistolar de Mário de Andrade contempla, em sua maioria, a sua correspondência passiva, ou seja, as cartas recebidas. No entanto, muitas são as publicações que nos últimos anos têm reunido esse material às correspondências ativas (enviadas) por ele a seus destinatários. As cartas trocadas entre Mário e Curt Lange ainda não foram editadas.

O arquivo do pesquisador teuto-uruguaio, por sua vez, pertence hoje à Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte. A universidade mineira passou a custodiar o “Acervo Curt Lange” em 1995, seis anos depois de ter concedido ao pesquisador o título de Doutor Honoris Causa.²¹ O Acervo Curt Lange abriga parte da sua biblioteca pessoal e uma coleção de todas as publicações editadas por ele; documentos pessoais e de trabalho; partituras – originais e cópias de manuscritos musicais e partituras publicadas por Lange e por terceiros –; instrumentos musicais de diversas culturas latino-americanas; equipamentos e instrumentos de trabalho; registros audiovisuais – discos de vinil, cds, fitas-cassete, fitas de rolo e de vídeo –; material iconográfico – fotografias, quadros, microfilmes, cartazes e negativos –; e as correspondências que trocou com diversos protagonistas da vida musical,

²⁰ O instituto, concebido pelo professor Sérgio Buarque de Holanda, tinha àquela época seis anos de funcionamento. O acervo de Mário, antes de ser acondicionado no IEB, passou por uma triagem prévia, orientada pelo professor Antônio Cândido. Primeiro, dedicou-se atenção à parte literária desse acervo e, somente nos anos 1980, com a incorporação de outros manuscritos que estavam sob tutela de Oneyda Alvarenga – que morreu em 1984 –, é que a parte musicológica ganhou a devida atenção. Ver: TONI, Flávia Camargo. *Acervos musicais: os pioneiros e a situação atual. O musicólogo e colecionador Mário de Andrade*. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. RJ: Mauad X; FAPERJ, 2008, p. 59 e 60.

²¹ Anos antes, em 1983, o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, recebeu a coleção de manuscritos musicais brasileiros reunida por Francisco Curt Lange nas décadas de 1940 e 1950 durante as suas pesquisas sobre a música colonial mineira. Lange fez essa “devolução” de partituras, após ser acusado publicamente por musicólogos brasileiros de subtrair patrimônio artístico nacional. Trataremos desse episódio no momento oportuno.

cultural e política dos países do continente. No caso do Brasil, trocou correspondências com Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Heitor Villa-Lobos, Carlos Drummond de Andrade, Guerra-Peixe, Hans J. Koellreutter, entre outros nomes representativos da cultura brasileira no século XX. O interessante do acervo epistolar de Francisco Curt Lange é que, diferentemente do de Mário de Andrade, nele podemos encontrar tanto a sua correspondência ativa quanto a passiva; pois o pesquisador teuto-uruguaio arquivava as correspondências que enviava em cópias de papel carbono.

Finalizando este texto introdutório, concerne ressaltar que o nosso maior desejo com esse trabalho é, a partir de uma perspectiva histórico-cultural, contribuir ao conjunto de reflexões que estão sendo produzidas a respeito das relações entre música, cultura e projetos identitários no Brasil bem como corroborar aos estudos que intentam reconstituir os debates musicais presentes no nosso país nos anos 1930 e 1940, momento importante para quem visa compreender a cultura brasileira. Este período marca, nas palavras de José Miguel Wisnik,

(...) o momento em que a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalçadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular.²²

O recorte cronológico que este trabalho abrange marca uma época em que existia uma expectativa de transformação do Brasil, e do continente americano, através da erudição, representada pelos intelectuais comprometidos em orquestrar as forças populares e nativas na busca de uma cultura com características próprias, autônoma em relação às influências externas.

A historiografia brasileira, segundo José Geraldo Vinci de Moraes, pouco tem debatido sobre o papel da música na construção da ‘cultura nacional’ e tampouco tem se preocupado em analisar tanto o universo da criação e da recepção musical quanto os tradicionais conceitos de música erudita e popular. Para ele, é preciso “ultrapassar as tradicionais fronteiras analíticas e aprofundar as discussões da presença crucial da música na nossa cultura”. É necessário que a História saia do seu relativo silêncio, assim como é crucial curar a “surdez” dos historiadores, pois a música mais que um

²² WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. In: *Revista de História*. N.º 157, 2º semestre de 2007. SP: Humanitas/FFLCH/USP, 2007, p.56.

objeto de estudo, é um meio de perceber o mundo.²³ Falta a nossa disciplina, dedicar-se à história da música de maneira que haja diálogo com a história intelectual, social, política e cultural. Ao fazê-la, estaremos dando um passo a mais na compreensão da nossa própria sociedade e das suas formas de autorepresentação.²⁴ Tentaremos dar aqui a nossa colaboração neste sentido.

²³ MORAES, José Geraldo Vinci de. Sons e música na oficina da História. In: *Revista de História*. N.º 157, 2º semestre de 2007. SP: Humanitas/FFLCH/USP, 2007, p.11 a 13.

²⁴ NAPOLITANO, Marcos. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões. In: *Revista de História*. N.º 157, 2º semestre de 2007. SP: Humanitas/FFLCH/USP, 2007, p. 171.

CAPÍTULO 1

MÁRIO DE ANDRADE E FRANCISCO CURT LANGE

1.1 *Biografias*

Embora o modernista paulista, ao menos na academia, dispense apresentações acerca das suas trezentas... trezentas e cinquenta facetas ²⁵, organizamos aqui uma breve biografia da sua vida e obra, assim como faremos, em seguida, com o pesquisador teuto-uruguaio Francisco Curt Lange que, conhecido no Brasil mais pelos musicólogos que pelos historiadores, tornou-se “objeto” das pesquisas acadêmicas no país após a recente organização do seu arquivo pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Os textos a seguir, porém, tal como defendeu Philippe Levillain em *Os protagonistas: da biografia*, não têm “como vocação esgotar o absoluto do ‘eu’” dos dois personagens como ocorrem em muitas obras biográficas (principalmente nessa atual retomada da escrita biográfica graças, em parte, à demanda mercadológica); até mesmo porque a intenção deste trabalho não é essa. Contudo, embora não sejam biografias aprofundadas, elas nos servirão, de maneira introdutória, para “mostrar as ligações entre passado e presente, memória e projeto, indivíduo e sociedade (...)” ²⁶ quando forem complementadas com os textos que ilustram o pensamento musical e a atuação política dos dois intelectuais analisados nesse trabalho.

Mário de Andrade e Francisco Curt Lange com suas práticas coletivas – criando uma rede de sociabilidades em torno dos seus propósitos musicais – e que ao mesmo tempo também eram práticas individuais – pois formularam ao seu modo uma teoria musical pragmática –, tentaram transformar as realidades sociais e culturais vigentes no Brasil e no continente americano, nos anos 1930. Ambos entendiam a música como uma manifestação artística capaz de estimular profundas mudanças na sociedade e, talvez por isso, nutriam por ela quase que um amor irrestrito – que fica visível quando eles defendem de todas as maneiras possíveis seus propósitos musicais.

²⁵ Em referência ao seu poema de 1929 publicado em *Remate de Males*: Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta./As sensações renascem de si mesmas sem repouso./ Oh espelhos, oh!Pirineus! Oh caixaras!/ Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!/Abraço no meu leito as milhores palavras,/E os suspiros que dou são violinos alheios;/ Eu piso a terra como quem descobre a furto/Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!/ Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta, Mas um dia afinal eu toparei comigo.../ Tenhamos paciência, andorinhas curtas,/ Só o esquecimento é que condensa,/ E então minha alma servirá de abrigo.

²⁶ LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: REMOND, René. *Por uma História política*. RJ: UERJ/FGV, 1996, p.25.

1.1.1 Mário de Andrade, breve biografia cronológica:

Mário Raul de Moraes Andrade nasceu em São Paulo a 09 de outubro de 1893, no seio de uma família “católica e conservadora do ponto de vista ético”, mas que fazia parte “de uma classe média de orientação política liberal altamente instruída”.²⁷ Segundo filho dos quatro que o casal Maria Luísa de Almeida Leite de Barros e Carlos Augusto de Andrade teve, começou a estudar piano ainda criança com a sua mãe e a sua tia, Ana Francisca. Quando completou 18 anos, tornou-se aluno do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo de onde saiu diplomado em 1917. Mário neste mesmo ano publicou, com o pseudônimo de Mário Sobral, *Há uma gota de sangue em cada poema*. Alguns contos escritos anteriormente só foram publicados anos mais tarde. Autodidata em várias áreas de conhecimento – poesia, literatura, belas-artes, música, folclore, etnografia e história –, Mário de Andrade se revezou entre as atividades de escritor, colaborando com jornais e revistas, e as aulas de música que passou a ministrar no Conservatório em meados de 1918.

Em 1922 teve um ano importante: foi nomeado catedrático de estética e história da música no Conservatório; ajudou a organizar e participou ativamente da Semana de Arte Moderna; integrou e passou a escrever crítica literária, musical e de artes plásticas na revista *Klaxon*; e publicou *Pauliceia desvairada*, obra difusora dos princípios estéticos das vanguardas europeias, crítica ao parnasianismo e defensora do verso livre, sem métrica. Mário ainda passou a colecionar canções populares. Segundo Telê Porto Ancona Lopez, neste período, “a valorização do nacional já começa a existir para o jovem professor do Conservatório (...)”, embora o nacionalismo (em termos de programa) ainda não estivesse bem definido na sua obra. Ainda assim, elementos populares começaram a aparecer na sua poesia.²⁸ Aponta a autora que Mário...

(...) recolhe documentos populares como pregões, parlendas, paródias cantadas, cantigas de roda, em sua cidade e circunvizinhança, registrando-os cuidadosamente. (...) em férias na “chácra de tio Pio”, em Araraquara, absorve atentamente as narrativas populares da zona do Moji.²⁹

²⁷ BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. SP: Claro Enigma, 2012, p.11.

²⁸ LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade. In: Andrade, Mário de. *O turista aprendiz*. SP: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p.15.

²⁹ Idem, *ibidem*.

Neste período, embora cosmopolita, a cidade de São Paulo vivia sob a égide de uma elite patriarcal e conservadora enquanto que sua intelectualidade, recém-formada, estava presa aos padrões culturais europeus. Veio da Europa, porém, o impulso para o surgimento do movimento modernista brasileiro: o futurismo – trazido por Oswald de Andrade anos antes da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo. Após o evento, o futurismo, que exaltava a civilização técnica e o combate ao academismo, aos poucos cedeu espaço a um modernismo de viés nacionalista.

Esse modernismo, a princípio, rompia com o romantismo e o parnasianismo; propunha a independência intelectual brasileira frente à Europa; e defendia a compreensão dos problemas contemporâneos a partir da arte.³⁰ José Chasin afirma que tanto Mário de Andrade quanto o modernismo brasileiro, após a experiência de 1922, empenharam-se na fusão de três princípios considerados fundamentais para o desenvolvimento das artes no Brasil: “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira, e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.³¹ Mário logo daria sua contribuição nesses aspectos.

No ano de 1924, o professor do Conservatório viajou a Minas Gerais, por ocasião da visita do poeta francês Blaise Cendrars – “então empenhado na conceituação estética do primitivismo”.³² Os dois se fizeram acompanhar por uma caravana paulista composta por outros modernistas e amigos “curiosos”: Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Oswald de Andrade Filho, Olívia Guedes Penteadó, Paulo Prado, René Thiollier e Godofredo da Silva Telles.

Mário de Andrade denominou essa expedição de “viagem de descoberta do Brasil”. Nela pôde presenciar toda a riqueza da cultura popular mineira em um momento tradicionalmente importante, a Quaresma e a Semana Santa. Essa viagem, aponta Lopez, “provoca um amadurecimento no projeto nacionalista de nossos modernistas, fazendo com que a ênfase, que de início recaía com mais força sobre o dado estético, possa ir, progressivamente, abrangendo e sulcando o projeto ideológico”.³³

Nesse sentido, João Luís Lafetá afirma que os modernistas paulistas, entre as décadas de 1920 e 1930, substituíram o *projeto estético* pelo *ideológico*; ou melhor, na década de 1930, com a entrada dos intelectuais na administração pública, ocorreu uma

³⁰ BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna. RJ: Civilização Brasileira, 1971, p.191.

³¹ CHASIN, José. Manifesto editorial. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade, hoje*. SP: Ensaio, 1990, p.11.

³² LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Op. cit.* p.16.

³³ Idem, *ibidem*.

fusão dos dois projetos.³⁴ Mário de Andrade, como diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, uniria o projeto estético modernista inicialmente apresentado na Semana de 22 – ligado diretamente às modificações da linguagem artística – ao projeto ideológico – relacionado à consciência crítica e de participação social do artista e do intelectual. Antonio Candido, por sua vez, explica que a virada dos anos 1920 para os anos 1930 gerou uma atmosfera de unificação cultural que projetava nacionalmente fatos que ocorriam no âmbito regional. Além disso, surgiram, nesse período, meios para que se realizassem uma série de aspirações modernistas.³⁵

Em 1926, Mário publicou *Losango caqui*, livro que reúne poesias no qual, segundo Botelho, o experimentalismo modernista atingiu seu auge.³⁶ Ainda, com as leituras de obras sobre folclore e as pesquisas que realizou para o início da redação de *Macunaíma* (publicado em 1928), Mário entendeu o “Norte e Nordeste como ricos depositários de tradição e cultura popular”³⁷. A partir de então, passou a planejar uma viagem de cunho etnográfico para essas regiões. Uma parte desse plano o modernista realizou já em 1927, indo à Amazônia acompanhando Olívia Guedes Penteado que, por sua vez, trazia consigo as garotas Margarida, sua sobrinha, e Dulce, filha de Tarsila do Amaral. Nessa expedição, que atingiu regiões da Bolívia e do Peru, Mário pôde estudar e reunir materiais importantes sobre as tradições folclóricas populares. Ao voltar, iniciou sua colaboração no *Diário Nacional* (SP)³⁸, que durou até 1932. Segundo Lopez:

A viagem à Amazônia, a julgar-se pelos textos de 1927 e 1928 que dela resultaram, foi claramente marcada pela preocupação etnográfica, com Mário de Andrade procurando entender uma particularidade do Brasil através da observação da vida do povo. Ela teria também lhe mostrado a necessidade de pôr logo em prática seu velho projeto de visita ao Nordeste, desejando agora realizar uma pesquisa mais sistemática em uma região que se oferecia tão rica em tradição musical popular.³⁹

As crônicas publicadas pelo intelectual paulista, resultantes dessas viagens, no jornal *Diário Nacional*, ao ver de Telê Porto Ancona Lopez, podem ser vistas também como...

³⁴ Ver: LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. SP: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

³⁵ Candido, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. SP: Ática, 1989, p.181.

³⁶ BOTELHO, André. *Op. cit.*, p.18.

³⁷ LOPEZ, Telê Ancona. *Op. cit.*, p.16.

³⁸ Jornal ligado ao Partido Democrático (PD) fundado em 1926. Tal como Mário de Andrade, os membros desse partido defendiam que “(...) a educação era a resposta para todas as desordens da sociedade (...)”. Ver: PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. SP: Ed. UNESP, 2006, p.48.

³⁹ LOPEZ, Telê Ancona. *Op. cit.*, p.19.

...[uma] tentativa do jornalismo integral de Gramsci na medida em que procuraram ultrapassar a satisfação das necessidades primeiras de informação e lazer de um público, levando-o à análise de sua realidade e ao conhecimento mais profundo de suas necessidades.⁴⁰

Ainda em 1927, o modernista medita acerca das tensões entre o litoral europeizado e o sertão rústico e as associações entre a cultura popular e a prática literária erudita na obra *Clã do jabuti*.⁴¹

Durante o ano de 1928, Mário publicou *Ensaio sobre a música brasileira*, obra primordial para se entender o seu nacionalismo musical, e filiou-se ao Partido Democrático. Já na virada para 1929, empreendeu sozinho uma nova viagem etnográfica rumo ao nordeste. Visitou Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba. Recolheu documentos musicais de intérpretes convocados por seus amigos, assistindo ensaios e representações de danças folclóricas e estudando a religiosidade popular e a música de feitiçaria. Mário de Andrade relatou todas essas experiências num diário que serviu como fonte para as crônicas publicadas no Diário Nacional e esses textos, por sua vez, formaram a série intitulada “O turista aprendiz”. Muito dos materiais recolhidos pelo paulista permaneceram inéditos até sua morte. Foi Oneida Alvarenga, sua discípula e diretora da Discoteca Pública Municipal, que organizou boa parcela desse material para que fosse editado pela Livraria Martins.

Essas viagens de cunho “etnográfico” – a Minas Gerais em 1924 e ao Norte e Nordeste entre 1927 e 1929 – representam, no contexto do modernismo, segundo afirma Antônio Gilberto Ramos Nogueira, “a síntese do pensamento brasileiro na construção de uma cultura nacional”.⁴² Essa iniciativa de Mário era necessária e importante para a proposta enfatizada por ele dentro da música, além de representar algo concreto em busca da arte autônoma e livre. Para o autor modernista, somente o indivíduo livre das convenções acadêmicas alienantes poderia criar uma arte esteticamente expressiva que depois seria transportada para o nível artístico pelos compositores formados nas escolas, dotados das melhores técnicas e do sentimento de um dever histórico para com a cultura nacional.⁴³ Nas palavras de Botelho,

⁴⁰ LOPEZ, Telê Ancona. *Op. cit.*, p.21. Cabe lembrar que Gramsci, contemporâneo a Mário de Andrade, naquela época era desconhecido no Brasil.

⁴¹ BOTELHO, André. *Op. cit.*, p.19.

⁴² NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. SP: Hucitec/Fapesp, 2005, p.65.

⁴³ TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. RJ: Jorge Zahar, 2000, p.47.

As viagens de Mário pelo Brasil, que são também formas de meditação sobre a sociedade, consolidam sua comunhão com a arte do povo e seu empenho em promover o reconhecimento de sua dignidade e de seus portadores sociais.⁴⁴

Entre os anos de 1929 e 1935, Mário de Andrade continuou seus estudos e editou outras importantes obras sobre música, entre as mais relevantes: *Compendio de história da música*⁴⁵, *Modinhas Imperiais* e *Música, doce música*.

Pela portaria nº 1.094, de 31 de maio de 1935, o prefeito de São Paulo, Fábio Prado, nos termos do artigo 7º do Ato 861, que no dia anterior fundara o Departamento de Cultura,⁴⁶ nomeou Mário de Andrade para exercer, em comissão, o cargo de diretor do Departamento de Cultura e de Recreação e o cargo de chefe da Divisão de Expansão Cultural daquele Departamento.⁴⁷ Como diretor de Cultura, Mário tentou amparar a música no Estado, elaborando uma maneira na qual os órgãos culturais oficiais induzissem à criação artística. Trabalhou para que, em sua gestão, fossem incrementadas iniciativas de caráter científico que determinassem a existência de um acervo que auxiliasse a formação dos nossos compositores, músicos e demais artistas brasileiros.⁴⁸ Sob esse norte é que o Departamento organizou a Discoteca Pública e o seu laboratório de fonética (1935), a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936), o I Congresso da Língua Nacional Cantada (1937) e a Missão de Pesquisas Folclóricas (1938).

Em 1938, após o golpe de estado de Getúlio Vargas, Mário foi exonerado do Departamento de Cultura por incompatibilizar-se com o novo prefeito nomeado, Prestes Maia.⁴⁹ Neste período, elaborou o projeto de criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, defendendo a ideia de que cultura, folclore e manifestações

⁴⁴ BOTELHO, André. *Op. cit.*, p.104.

⁴⁵ A primeira edição de *Compêndio*, publicada em 1929, não trazia a discografia complementar de cada capítulo, tal como a segunda edição de 1933. Oneyda Alvarenga, quando diretora da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, inspira-se nessa obra para organizar as audições públicas de discos nessa instituição. Revisada novamente, em 1942, a obra passa a se chamar *Pequena história da música*.

⁴⁶ Ver Ato nº861, de 30 de maio de 1935. Leis e Decretos da Prefeitura Municipal de São Paulo – 1935, em *Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo*, p.252.

⁴⁷ Título da nomeação de Mário de Andrade como chefe da Divisão de Expansão Cultural. Série Correspondência Burocrática, Documentação do Departamento de Cultura, Arquivo Mário de Andrade – IEB/USP.

⁴⁸ TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. SP: CCSP, 1981, p.11.

⁴⁹ Mário de Andrade foi exonerado do cargo de diretor do Departamento de Cultura em 10 de maio de 1938, de acordo com a Portaria Municipal nº 2.240. Doc. 9, Correspondência Burocrática – Documentação do Departamento de Cultura 1935-1938, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

artísticas deveriam receber “status” de patrimônio ⁵⁰ – proposta que foi abandonada durante anos, enquanto foi valorizado o tombamento de patrimônios arquitetônicos majoritariamente barrocos, e só retomada na década de 1980, com Aloísio Magalhães à frente da Secretaria da Cultura do MEC. ⁵¹

Instalado no Rio de Janeiro, o modernista paulista foi nomeado catedrático de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal e diretor do Instituto de Artes enquanto colaborava com os jornais *O Estado de São Paulo* e *Diário de Notícias* (RJ). Porém, sua estadia foi curta em terras fluminenses. No ano de 1941, Mário retornou a São Paulo tornando-se assistente técnico do SPHAN. Neste serviço, promoveu a restauração do Convento do Embu e da Igreja de São Miguel Paulista. Projetou, no mesmo período, a edição de suas obras completas para a Editora Martins. No ano seguinte, reassumiu funções no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, publicou *Pequena história da música* e artigos e críticas no *Diário de São Paulo* e na *Folha da Manhã*; neste ainda apresentou a série “O banquete” – ficção inacabada na qual Mário criticou algumas características da música nacional no período, como o individualismo dos “virtuosos”, por exemplo. O escritor também esboçou o desejo de retomar o livro *O turista aprendiz* enquanto revisava seus textos inéditos para as obras completas.

Mário comemorou seu 50º aniversário já adoentado, em 1943. No ano seguinte, conseguiu o montante financeiro necessário para adquirir o sítio Santo Antônio, em São Roque, interior de São Paulo, que foi doado ao Serviço do Patrimônio Histórico. Até fevereiro de 1945, quando faleceu, publicou *Aspectos da literatura brasileira*, *O baile das quatro artes*, *Os filhos da Candinha*. Após seu falecimento, foram editadas várias outras obras, principalmente textos que inicialmente foram escritos para os periódicos jornalísticos. Oneyda Alvarenga, como já vimos, teve um papel importante na edição dessas obras e foi responsável pela publicação de *Danças dramáticas do Brasil*, *Música de feitiçaria do Brasil*, *As melodias do boi e outras peças* e *Os cocos*.

Embora compositores e regentes como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos, cada qual ao seu modo, partilharam da ideia de nacionalização da Música, o nacionalismo proposto por Mário de Andrade, assim como a ideia de que o folclore e as tradições populares deveriam ser tratados como patrimônio cultural, foi

⁵⁰ A ideia de patrimônio “não tangível” que é a base hoje do conceito de patrimônio cultural imaterial (Decreto nº 3551 do IPHAN, de 04 de agosto de 2000) já era discutida por Mário de Andrade na década de 1930.

⁵¹ MACHADO, Mário Brockmann. Notas sobre política cultural no Brasil. In: MICELI, Sérgio; MACHADO, Mário Brockmann (org.). *Estado e cultura no Brasil*. SP: Difel, 1984, p.13.

incompreendido por grande parcela dos artistas e intelectuais contemporâneos a ele. Além disso, após o Estado Novo, houve um descomprometimento das elites políticas com o projeto cultural encabeçado pelo modernista e, ainda, seus propósitos musicais, no final da década de 1930, passaram a “concorrer” com o *Americanismo Musical* de Francisco Curt Lange e com o grupo *Música Viva*, liderado por Hans Joachin Koellreutter. Entraremos nesse mérito adiante.

1.1.2 Francisco Curt Lange, breve biografia cronológica:

Nascido em Eilenburg, Prússia/Alemanha, a 12 de dezembro de 1903, Franz Kurt Lange tornou-se um “viajante” ainda na infância devido ao ofício do pai, Franz Josef Lange, engenheiro acústico que assessorava grandes fábricas alemãs. A situação financeira de sua família era confortável, o que favoreceu desde cedo sua ampla formação musical e humanística. Incentivado pela mãe, Elisabeth von Luchsenring Klauss Lange, aos seis anos iniciou os estudos de violino e piano.⁵²

Ainda durante a sua juventude, adquiriu o hábito de praticar natação; foi campeão nessa modalidade e em saltos ornamentais. Luiz Merino Montero afirma que, quando conheceu pessoalmente Curt Lange no I Encontro Latino-americano de Compositores, Musicólogos e Críticos, em Caracas no ano de 1983, o alemão – já com oitenta anos de idade – se levantava todos os dias às oito da manhã para nadar.⁵³

Em 1927, mesmo com o grande envolvimento da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, Lange diplomou-se, sem maiores problemas, em arquitetura pela Universidade de Munique. Também empreendeu, neste período, estudos em filosofia, antropologia, etnologia, grego e latim. Tal como Mário de Andrade, tornou-se um polígrafo.

Dois anos depois, já em solo americano, concluiu seu doutorado em Música em Bonn. Durante seus estudos, Franz foi muito influenciado por pesquisadores como Erich von Hornbostel, importante nome da musicologia comparada; Ernst Bücken, reformulador da historiografia musical alemã; Georg Schünemann, pesquisador de música folclórica da Alemanha; Curt Sachs, musicólogo que durante a Primeira Guerra Mundial foi nomeado diretor da Coleção Estatal de Instrumentos Musicais e, às vésperas da Segunda Grande Guerra, por ser judeu, acabou migrando para a França – onde atuou no Museu do Homem e na Sorbonne – e depois para os Estados Unidos –

⁵² MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Brasília: Instituto Nacional do Livro; BH: Ed. Itatiaia, 1990, p.11.

⁵³ MONTERO, Luis Merino. Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a um americanista de excepcion. In: *Revista musical chilena*. Vol. 52, nº 189. Santiago, 1998.

onde foi presidente da Sociedade Americana de Musicologia e presidente honorário da Sociedade Americana de Etnomusicologia –; e Charles Jean Eugène van den Borren, investigador belga da história da música flamenca e que muito contribuiu na tese de doutoramento de Lange (*Über die Mehrstimmigkeit der Niederländischen Motetten*, Bonn, 1929) – um tratado acerca da polifonia dos *motetos*⁵⁴ nos Países Baixos.⁵⁵

Curt Lange, após sua graduação em arquitetura, teve poucas oportunidades de trabalho na Alemanha, que passava por grande crise econômica. Por isso, Karl Vossler, amigo e professor de linguística, aconselhou-o a emigrar para a América Latina. Após desembarcar na Argentina, estabeleceu-se em Montevidéu, definitivamente, em 1930, quando recebeu convite do governo uruguaio para a reorganização da área musical do país. Colaborou com o Serviço Oficial de Difusión Radio Electra, SODRE, que havia sido criado em 1929, organizando a Discoteca Nacional que daria suporte à programação musical da emissora de rádio deste serviço. Logo naturalizou-se uruguaio, adaptando seu nome de batismo para Francisco Curt Lange, e casou-se com Maria Luísa Vértiz – filha de um fazendeiro que explorava um moinho de fubá, descendente de Juan José Vértiz, o primeiro vice-rei do Rio da Prata – com quem teve dois filhos.⁵⁶

Em pouco tempo, Francisco já pesquisava a música uruguaia, argentina, brasileira e de outros países vizinhos enquanto formulava o seu “Americanismo Musical”, defendendo que a música proveria a integração cultural do continente em artigos publicados entre 1934 e 1939 em diversos meios informativos de Nova York, Tlaxcala (México), Cidade do México, Santo Domingo (República Dominicana), Caracas, Bogotá, Lima, Montevidéu, Buenos Aires, Santiago (Chile) e Rio de Janeiro.⁵⁷ Este movimento ganhou ainda mais força, como já apontamos, nas páginas do *Boletín Latino Americano de Música*, fundado por ele em 1935.

Ainda em 1934, iniciou o estabelecimento de vínculos com pesquisadores brasileiros, entre eles Luis Heitor Corrêa de Azevedo que lhe convidou para proferir uma conferência sobre o Americanismo Musical no Instituto Nacional de Música. No evento, conheceu grandes nomes da música e da pesquisa musicológica do Rio de Janeiro e de São Paulo. Travou uma estreita amizade com o compositor Heitor Villa-

⁵⁴ Composição musical curta, na qual a letra é geralmente um trecho de algum dos textos bíblicos. Possivelmente surgiu na Europa do século XII, sendo muito popular na França.

⁵⁵ VELAZCO, Jorge. La confluencia intelectual y académica en la formación escolástica y la obra de investigación de Francisco Curt Lange. In: *Anales del instituto de investigaciones estéticas*. Vol. XVI, nº63. México: 1992.

⁵⁶ MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. BH: Itatiaia; Brasília: INL, 1990, p.17.

⁵⁷ O primeiro artigo que publicou sobre o americanismo musical foi em 1934 na revista de cultura mexicana *Reforma Social*, editada em Tlaxcala. No Brasil, um artigo sobre esse assunto aparece na *Revista Brasileira de Música*, em 1935. Em 1939, o americanismo musical é retratado nos *Papers read at the International Congress of Musicology*, evento realizado em Nova York no mesmo ano.

Lobos, “quien sería uno de sus grandes apoyos en las actividades de investigación que desarrollaría ulteriormente en archivos del Brasil”.⁵⁸ Lange tinha profunda admiração por Villa-Lobos, principalmente por causa da sua atuação no *canto orfeônico*, que incorporava crianças à prática musical.⁵⁹

No ano seguinte, 1935, como vimos na nossa introdução, Francisco Curt Lange assessorou a criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, instituto que daria suporte à Rádio-Escola do Departamento de Cultura desta cidade. A Rádio-Escola paulista nunca saiu do papel, provavelmente pelo alto custo que implicaria a sua organização e a sua equipagem. Coube a Discoteca todas as suas atribuições.⁶⁰

Atuando com apoio oficial, Curt Lange impulsionou as instituições públicas do Uruguai voltadas à música e divulgou-as.⁶¹ Agiu ainda na educação musical e idealizou e fundou o Instituto Interamericano de Musicologia, em 1938 – oficializado pelo governo em 1940, que tinha como uma das principais atividades a realização de concertos de música americana. Era comum Lange participar ativamente de festivais musicais como o Primeiro Festival Iberoamericano de Música realizado em Bogotá, Colômbia, ainda no ano de 1938. Nesse período, o pesquisador teuto-uruguaio também passou a manifestar nos seus artigos a preocupação com a música folclórica dos países latino-americanos, defendendo sua preservação, divulgação e execução. Entre os principais está o texto *Sistemas de investigación folclórica y el empleo del acervo folclórico en la música artística*, publicado em 1936 no BLAM – *Boletín Latinoamericano de Música*.

⁵⁸ MONTERO, Luis Merino. *Op. cit.*

⁵⁹ Em 1940, Villa-Lobos demonstrou a prática do canto orfeônico apresentando-se com 700 alunos de escolas públicas uruguaias em Montevidéu, a convite de Lange. O pesquisador teuto-uruguaio ainda dedicou dois artigos ao compositor brasileiro: “Villa-Lobos, um compositor de transcendência universal”. In: *Festa*. RJ: 1934; e “Villa-Lobos, um pedagogo creador”. In: *Boletín Latinoamericano de Música*. I/1. (abril, 1935). P.189-196.

⁶⁰ “Pelo Ato nº861, a Discoteca é uma das subseções da Rádio-Escola. Esta, não poderá ser fundada imediatamente, como esta Diretoria já expôs ao sr. Prefeito, pela complexidade excepcional de sua organização e pelo dispêndio financeiro que isso acarretaria. As suas manifestações, por agora, só podem ser episódicas, como as irradiações que fará durante a próxima temporada lírica. Mas, se a Rádio-Escola não pode ser criada já, é de toda conveniência fundar-se imediatamente a Discoteca. As irradiações musicais vivem grandemente do emprego do disco, e é pois necessário que comecemos desde logo a colecionar discos escolhidos, de forma a possuirmos, quando a Rádio-Escola principiar a sua atividade, um acervo discotecário numeroso, para que possa atender às exigências imediatas de irradiação (...)” Ver: Processo nº 56.869/35, de 19 de julho de 1935. “Exposição de um dos trabalhos do Departamento de Cultura: a Discoteca Pública Municipal” apud *Catálogo*: Mário de Andrade, Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (SP: Centro Cultural São Paulo), p.5.

⁶¹ Importantes artigos, nesse sentido, são: “Organização musical en Uruguay, I: La Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Electra”. In: *Boletín Latinoamericano de Música*, I/1. Montevideo: abril, 1935, p.111-131. “Fonografía pedagógica, III – La Discoteca Nacional”. In: *Boletín Latinoamericano de Música*, IV/4. Bogotá: dezembro, 1938, p.99-131. “La educación musical infantil en el Uruguay. Una nueva orientación”. In: *Boletín Latinoamericano de Música*, V/5: Montevideo: Instituto Interamericano de Musicologia, octubre, 1941, p.619-629.

O defensor do Americanismo Musical ainda estimulou os compositores latino-americanos através da criação da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, em 1941. Essa instituição, voltada à “edição de música inédita americana”, em um ano, durante o “primeiro ciclo de publicações”, editou cerca de trinta obras para piano, violino, viola etc. No “segundo ciclo de publicações”, entre 1943 e 1952, editou mais de sessenta obras de jovens músicos do Chile, Uruguai, Argentina, Brasil, Peru, Colômbia, México, Cuba e dos Estados Unidos; alguns deles alcançariam mais tarde reconhecimento internacional. Segundo Montero, essa iniciativa de Lange...

(...) permitió la diseminación en los Estados Unidos, de doce compositores de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Venezuela y México; apoyándose en las “políticas del buen vecino” fomentadas por el presidente Franklin Delano Roosevelt durante la Segunda Guerra Mundial.⁶²

Em 1943, morando na Argentina, Curt Lange fez nova viagem ao Brasil. Nessa oportunidade incentivou a criação de uma discoteca pública na capital do Recife, que só saiu do papel anos mais tarde. Entre 1944 e 1946, realizou a sua terceira visita ao nosso país e iniciou seu trabalho de investigação sobre a cultura musical barroca em Minas Gerais, sobre a música brasileira do século XX, e sobre o pianista e compositor norte-americano Luis Moreau Gottschalk que faleceu no Rio de Janeiro, vítima de malária, após uma série de concertos. Curt Lange publicou, nesse período, um artigo n’*O Diário*, de Belo Horizonte, apontando os primeiros resultados de sua pesquisa sobre a música mineira e denunciou o uso de manuscritos antigos como matéria-prima na fabricação de fogos de artifício; publicou também artigos sobre Gottschalk.⁶³ O primeiro trabalho de fôlego sobre a música colonial mineira foi publicado, ainda em 1946, no *Boletín Latino Americano de Música*.⁶⁴

Com a repercussão de seu trabalho no Uruguai, em 1948 foi incumbido de criar em Mendoza, na Argentina, o Departamento de Musicología na Universidad de Cuyo e

⁶² MONTERO, Luis Merino. *Op. cit.*

⁶³ “Considero que a música em Minas Gerais teve sempre vida e criadores próprios”. In: *O Diário*. BH: 16/09/1944, p.230. “Um pirotécnico de Minas Gerais utilizava partituras em edições princeps para fabricar foguetes de artifício”. In: *Jornal do Commercio*. RJ: 01/11/1945, p.244. “Esplendores passados da música brasileira. Estão sendo exumados dos arquivos e Biblioteca Nacional. Reconstituição da vida de Gottschalk. Fala o Dr. Francisco Curt Lange, Presidente do Instituto Interamericano de Musicología”. In: *Correio da Noite*. RJ: 18/07/1944, p.233. “Gottschalk no Brasil. Aspectos da personalidade e da vida do grande músico norteamericano focalizados pelo professor Francisco Curt Lange”. In: *Jornal do Commercio*. Recife: 01/02/1945, p.234.

⁶⁴ LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais. Un informe preliminar. In: *Boletín Latino Americano de Música*. VI/6. Rio de Janeiro: abril, 1946, p.409-494.

dirigir a *Revista de Estudios Musicales* (1949-1954) vinculada a esta instituição. A revista tornou-se uma ferramenta importante para a publicação de trabalhos de alto nível profissional e acadêmico sobre aspectos da música de tradição oral e escrita dos países americanos. Em 1951, publicou o *Archivo de Musica Religiosa de la Capitanía Geral de Minas Gerais, Brasil, (siglo XVIII)*, com a edição de partituras de José Joaquín Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto e Francisco Gomes da Rocha. Esse material, mais tarde, precisou ser devolvido quando Lange foi acusado de “traficar” obras de arte e patrimônio brasileiro para o exterior. Sobre o episódio, escreve Luis Merino Montero:

(...) ante la precariedad institucional que advertiera entonces en Brasil para la preservación de este tesoro, se llevó consigo, primero al Uruguay y después a la Argentina, el conjunto de documentos que había logrado reunir en sus trabajos de investigación. Imperturbable ante el revuelo mayúsculo que esto causó en el Brasil, Lange devolvió los papeles sólo cuando se creó un organismo en Ouro Preto, que permitiera conservar estos materiales para el conocimiento y estudio de sus legítimos propietarios.⁶⁵

Em 1958, um incêndio destruiu boa parte de sua biblioteca, seu arquivo e sua casa. Ainda sim, foi um ano produtivo, pois lecionou como professor convidado em várias universidades norte-americanas e atuou, como pesquisador da UNESCO, em Minas Gerais até o início dos anos 1960, quando retornou à Alemanha como Adido Cultural da Embaixada do Uruguai, em Bonn, até 1963. Durante essa estadia na Europa, publicou um importante tratado sobre a música peruana durante o período pré-colombiano.⁶⁶

Em 1967 e 1968, publicou uma monografia dividida em duas partes sobre a música colonial de Minas Gerais, na *Revista Musical Chilena* apresentando os resultados das suas pesquisas nos arquivos das irmandades religiosas de Minas Gerais.⁶⁷ Nas décadas seguintes, atuou no ensino, na pesquisa, na publicação de novos artigos e, durante os anos 1980, participou de diversos encontros científicos internacionais relativos à música

⁶⁵ MONTERO, Luis Merino. *Op. cit.*

⁶⁶ Ver: LANGE, Francisco Curt. La Musique des Inkas et des Peruvians à l’Epoque precolombien. In: *Les Beaux Arts*. Bruxelas, 1962, p.8-16.

⁶⁷ Ver: LANGE, Francisco Curt. La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII), parte I. In: *Revista Musical Chilena*. XXI/102 (octubre-diciembre, 1967), p.8-55. La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII), parte II. In: *Revista Musical Chilena*. XXII/103 (enero-marzo, 1968), p.77-149.

colonial latino-americana realizados na Europa, que também resultaram em trabalhos publicados.⁶⁸

Foi também na década de 1980, mais precisamente no ano de 1983, que Curt Lange transferiu sua coleção de manuscritos musicais brasileiros reunidos entre 1940 e 1950 para o Museu da Inconfidência em Ouro Preto, Minas Gerais.

Em 1986, então com 83 anos de idade, radicou-se em Caracas, Venezuela, também como Adido Cultural da embaixada uruguaia. Lá, assessorou o processo de catalogação e classificação de parte da sua biblioteca pessoal adquirida pela Biblioteca Nacional venezuelana. Ainda, dirigiu a *Revista Musical de Venezuela*, da Fundación Vicente Emilio Sojo e apoiou a realização do *Diccionario Enciclopédico de la Música Española y Hispanoamericana*.⁶⁹

No ano de 1989, segundo consta no índice bibliográfico de Francisco Curt Lange produzido pela *Revista Musical de Venezuela*, cerca de 40 mil pesquisas dele ainda permaneciam inéditos: 18 volumes sobre o período colonial argentino, 12 volumes sobre o período colonial de Minas Gerais (Brasil) e outros trabalhos sobre aspectos musicais da Venezuela, México entre outros países latino-americanos. Também permaneciam inéditos 30 obras/partituras restauradas do período colonial brasileiro e argentino.⁷⁰ Montero afirma que essa bibliografia não é totalmente completa, pois deixou de apontar alguns verbetes escritos por Lange para dicionários e enciclopédias, bem como foram excluídas da lista resenhas publicadas por ele.⁷¹

Ainda em 1989, Francisco Curt Lange recebeu, no Brasil, o título de *Doutor Honoris Causa* da UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – que, em 1995, passou a custodiar seu arquivo pessoal, a partir de então intitulado Acervo Curt Lange/UFMG. Dois anos depois, em 3 de Maio de 1997, Francisco Curt Lange faleceu em Montevideú, Uruguai.

No Brasil, Lange ganhou espaço mais pelos seus méritos na pesquisa da música colonial e pela sua aproximação com os membros do *Música Viva*⁷², na década de 1940, que pela sua militância “americanista” nos anos 1930. Traremos também esse assunto à tona nas próximas páginas.

⁶⁸ Em Roma, por exemplo, no ano de 1982, publica na revista *Barroco Latino-Americano* o artigo “Situazione attuale delle Ricerche sul Barroco Musicale Latino-Americano”.

⁶⁹ MONTERO, Luis Merino. *Op. cit.*

⁷⁰ Ver: *Revista Musical de Venezuela*, X/28 (maio-dezembro, 1989), p.225-245.

⁷¹ MONTERO, Luis Merino. *Op. cit.*

⁷² Fundado pelo alemão Hans Joaquin Koellreutter em 1939, o grupo Música Viva defendia o dodecafonismo e a música urbana como aliados no processo de criação da música nacional. Por isso, foi visto como antagônico à proposta de Mário de Andrade. O grupo contou com a colaboração de importantes músicos brasileiros como Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Camargo Guarnieri. Este assunto será tema do nosso terceiro capítulo.

1.2 Nacionalismo e Americanismo Musicais

Mário de Andrade, ao tornar-se diretor do Departamento de Cultura de São Paulo e organizar a Discoteca Pública, intentou promover seus propósitos nacionalistas ⁷³ para a música brasileira através destas instituições, organizando um acervo musical que armazenaria desde manifestações musicais folclóricas à música clássica europeia, para respaldar a criação artística dos nossos compositores e a educação musical dos consulentes do acervo. Contudo, esse movimento de resguardar as tradições musicais populares bem como de criar um acervo sonoro não se deu apenas em âmbito nacional, como já apontamos. A organização de arquivos musicais foi uma demanda inicialmente europeia e Mário entrou em contato com ela a partir das leituras que fazia dos periódicos europeus que adquiria ⁷⁴. Francisco Curt Lange, por sua vez, pôde vivenciar essa experiência *in loco* enquanto vivia na Europa. Ao mesmo tempo em que musicólogos e compositores preocupavam-se em salvaguardar as manifestações musicais tradicionais folclóricas, os governos europeus passaram – no período entreguerras – a responsabilizar-se pela educação musical do povo principalmente com a criação de Rádios-Escolas e Discotecas. ⁷⁵

O rádio, segundo Eric Hobsbawm, converteu-se em um importante meio de comunicação devido a sua capacidade de atingir as massas, fazendo com que as pessoas fossem abordadas “como indivíduos”. Tal conjunto de características chamou a atenção dos governantes para o seu uso político. A música, logicamente, foi a arte mais afetada com esse novo meio de comunicação – não pela sua reprodução mecânica, que já acontecia com o uso dos gramofones – mas pelo alcance. O rádio, então, tornou-se, “um popularizador único da música de minorias” e o “mais poderoso meio de venda de discos”. Contudo, afirma o historiador britânico, o rádio não mudou a música e sim o papel da música na vida contemporânea já que a vida cotidiana tornou-se inconcebível sem ele. Cabe ressaltar, ainda, que neste período o rádio era apenas “um veículo, não

⁷³ Devemos ressaltar que o projeto nacionalista defendido por Mário de Andrade não é o mesmo dos regimes nazifascistas, extremamente patriótico e xenófobo, e nem aquele adotado pelo Estado Novo: ele atuaria na emancipação artística e intelectual do povo brasileiro em relação à Europa. O nacionalismo marioandradino nos ficará mais claro no item 1.2.1. deste trabalho.

⁷⁴ Entre os periódicos lidos por Mário destacam-se os franceses *Revue Musicale* e *Le Ménestrel*.

⁷⁵ No início da década de 1930, Alemanha, Inglaterra, Itália, França, Suíça, Dinamarca, Áustria, Bélgica, Tchecoslováquia – além dos Estados Unidos e do Uruguai, no nosso continente – já contavam com Rádios-Escolas e Discotecas governamentais muito bem equipadas. Ver: CAROZZE, Valquíria Maroti. *A menina boba e a Discoteca*. SP: 2012. Dissertação de Mestrado – FFLCH/IEB – USP.

uma mensagem”.⁷⁶ Neste sentido, o uso do rádio como meio de chegar ao povo vinha ao encontro dos programas estatais que buscavam resgatar, definir, forjar uma nação e, em alguns países, essa tentativa acabou sendo utilizada como instrumento político de controle da população, como nos casos da Alemanha nazista e da Itália fascista.

No período entreguerras, e de maneira mais intensa após a Segunda Guerra Mundial, surgiram e disputavam espaço com os Estados nacionais organizações econômicas supranacionais (ou tentavam estar acima deles, graças ao desenvolvimento da tecnologia e do comércio internacional). A este fator, juntou-se outro importante que eram as ondas migratórias populacionais maciças. A Europa que “inventou” o nacionalismo no século XIX via, um século depois, a desconstrução de sua maior invenção: a nação. Tal cenário parecia indicar uma prostração dos Estados-nação, mas traduziu-se tanto na busca e preservação do nacional quanto nos discursos e programas de governo nacionalistas.⁷⁷

Benedict Anderson afirma que mesmo com os nacionalismos aflorados após a Segunda Guerra Mundial, é difícil definir e analisar o que é nação, nacionalidade e nacionalismo. Se abordarmos esses conceitos como fenômenos culturais, temos que levar em consideração tanto suas origens históricas quanto as transformações e mudanças de significados que tiveram ao longo do tempo, bem como compreender que são resultantes de forças históricas que podem ser “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”⁷⁸ que atuariam na construção de comunidades imaginadas, como a nação. Musicólogos, folcloristas, jornalistas e demais intelectuais estariam inseridos nessa construção.

Stuart Hall, por sua vez, aponta que a ideia de identidades culturais que tomam (ou tornam) algo como sendo verdadeiramente nacional, se dá através de um discurso, ou “(...) um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.⁷⁹ Tal fato é convergente a outro ponto chave na obra *Nações e nacionalismos*, que é o entendimento do conceito de nacionalismo como “(...) fundamentalmente um princípio que sustenta a unidade política e nacional”.

⁷⁶ HOBBSAWM, Eric J. *A era dos extremos – o breve século XX*. SP: Cia das Letras, 2009, p.194 a 196.

⁷⁷ Ver: HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismos desde 1780*. RJ: Paz e Terra, 1990.

⁷⁸ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre origem e difusão do nacionalismo*. SP: Cia. das letras, 2008, p.28-30.

⁷⁹ HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. RJ: DO&A, 2006, p.50.

⁸⁰ Hobsbawm esclarece: “Em suma, para os propósitos de análise, o nacionalismo vem antes das nações. As nações não formam os Estados e os nacionalismos, e sim o oposto”. Segundo o autor, para que o nacionalismo respalde um Estado nacional, é necessário que ele passe por uma fase cultural, relacionado às manifestações literárias e folclóricas para, em seguida, ser apropriado por intelectuais “militantes” que, finalmente, introduzem o nacionalismo na esfera política, criando “programas nacionalistas” que adquirem alguma sustentação popular. ⁸¹

Antes de seguir adiante, é importante ressaltar que o que impulsiona determinados grupos intelectuais a aceitar ou formular um ideário nacional específico são os próprios anseios deste grupo. Desta forma, explica Alfredo Bosi:

(...) aquela busca ansiosa e recorrente de auto-imagem que os intelectuais brasileiros e não só brasileiros, realizaram no afã de responder à interrogação ‘quem somos nós enquanto nacionalidade?’ não pode ser satisfeita nem pela sociologia, nem pela antropologia, nem pela psicologia, mas só por um ‘saber’ sob suspeita, entre o emotivo e dogmático, que se chama ideologia. ⁸²

Mário de Andrade e Francisco Curt Lange, os dois personagens principais deste trabalho, podem ser considerados grandes ideólogos quando formularam seus programas de nacionalismo e americanismo musicais. No caso do intelectual paulista, seus esforços estiveram a serviço da construção de uma suposta nacionalidade já que, para ele, mesmo o nosso país sendo uma república independente, ainda não eram claras suas feições quanto Nação. O mesmo, na visão de Lange, se daria em outros países da América, o que difere a sua teoria da de Mário é o fato de pensar toda essa problemática em proporções continentais. Para superar suas mazelas políticas, econômicas, sociais e culturais, os países latino-americanos deveriam buscar, em conjunto, uma identidade afirmativa perante seus ex-colonizadores europeus. Voltaremos a tratar deste assunto no momento oportuno.

Por ora, cabe um parênteses, para evocar Antônio Gramsci que, em *Letteratura e vita nazionale*, ao questionar o nacionalismo italiano, acrescenta que um elemento torna-se nacional se traz consigo os anseios das classes populares de maneira democrática; pois nacionais são os movimentos da vida coletiva, as vontades, os contentamentos e

⁸⁰ HOBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionalismos desde 1780*. RJ: Paz e Terra, 1990, p.19.

⁸¹ HOBSBAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismos desde 1780*. RJ: Paz e Terra, 1990.

⁸² BOSI, Alfredo. *Apud: AMBROGI, Lucas Dias Martinez. Tensões Sonoras: embates entre dois discursos sobre o nacionalismo musical no Brasil – Mário de Andrade e o Grupo Música Viva (1920 – 1950)*. Universidade Estadual de Londrina, Mestrado em História Social. Londrina, 2012, p. 22.

descontentamentos do povo. Na Itália, sob a égide de um governo autoritário, intelectuais e povo (nação) se distanciaram tanto a ponto de Gramsci entender que o termo “nacional” tornou-se tão restrito ideologicamente que não coincidia com o termo “popular”.⁸³

Retomando nosso tema, na América, antes de Francisco Curt Lange organizar o seu “Americanismo Musical” em meados de 1933, o pan-americanismo ecoava tanto quanto os nacionalismos de cada região do continente. No século XVIII, as colônias sul-americanas, na luta pela independência, buscaram entre si uma aproximação cultural, econômica e política. Tal união foi preconizada pelo venezuelano Simón Bolívar que, a partir de 1812, tornou-se porta-voz de um projeto de unidade latino-americana na qual todas as colônias espanholas se articulariam em uma única confederação intentando sua autonomia em relação à metrópole. Contudo, as elites *criollas* sentiram-se mais motivadas a defender seus poderes locais em cada região e então, à sua maneira, conduziram o processo de independência do seu território. A *Carta da Jamaica*, de 1815, na qual Bolívar expõe todo o seu ideário de união das colônias hispano-americanas, fez surgir ainda as oposições da Inglaterra e dos Estados Unidos a uma América Latina unida.

Ao longo do tempo, como sabemos, a proposta de se criar vínculos entre os territórios americanos sofreu modificações quanto aos seus objetivos. Em 1881, o secretário de estado dos Estados Unidos, James G. Blaine, planejou uma conferência pan-americana em Washington, que tinha como premissa unificar a opinião dos países americanos em relação ao comércio e à arbitragem de possíveis conflitos. A ideia, porém, fracassou devido à oposição chilena. Uma segunda tentativa ocorreu com êxito em 1889 e, então, nesta Primeira Conferência Internacional Americana, os Estados Unidos puderam demonstrar seu interesse em minimizar a influência econômica da Europa na América e também em intervir no Caribe, onde a Espanha mantinha ainda sob seu domínio as ilhas de Porto Rico e Cuba. Esta última encontrava-se, no período, lutando por sua emancipação.⁸⁴ Nesta Conferência, que teve sessões entre 10 de outubro de 1889 e 19 de abril de 1890, o termo pan-americanismo apareceu na imprensa norte-americana pela primeira vez. A partir de então passou a ser utilizada para definir a soma das políticas de incentivo à integração – principalmente econômica – dos países americanos, sob a liderança dos Estados Unidos. À época, este país buscava

⁸³ GRAMSCI, Antônio. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi, 1953, p.105.

⁸⁴ ARTEAGA, Juan José. *Uruguay, breve história contemporânea*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p.98 e 99.

fundamentalmente o crescimento das exportações dos seus produtos.⁸⁵ Neste evento, também foi acordada a criação, em Washington, de uma “União Internacional das Repúblicas Americanas” que depois foi batizada como União Panamericana e impulsionou a origem da Organização dos Estados Americanos (OEA).⁸⁶

O conceito de “política de boa vizinhança”, que passou a complementar a ideia de pan-americanismo, foi moldado na gestão do presidente republicano Hebert Hoover que, em um discurso em Honduras, em 1928, usou a expressão *good neighbor*.⁸⁷ Essa política, adotada também pelo seu sucessor Franklin Delano Roosevelt, aos poucos, foi substituindo ações de força, como o *Big Stick*, por estratégias culturais, com o objetivo de reforçar a hegemonia estadunidense na América Latina. Roosevelt, na VII Conferência Panamericana (antiga Conferência Internacional Americana), no ano de 1933 em Montevideú, tornou a política de boa vizinhança um “programa” oficial do governo norte-americano.

Contudo, o pan-americanismo e a política de boa vizinhança não deixaram menos tensas as relações entre os países hispano-americanos e os Estados Unidos. O próprio Uruguai, por exemplo, fez duras críticas à intenção norte-americana de espalhar bases militares na América Latina durante a Segunda Guerra Mundial.⁸⁸ Neste período, quanto mais questionamentos foram surgindo a respeito da intervenção dos Estados Unidos nos assuntos políticos, econômicos e sociais dos outros países do continente, mais este estimulava o *american way of life* e o apoio às propostas que favorecessem as suas ambições hegemônicas.

Francisco Curt Lange, como importante pesquisador das manifestações musicais latino-americanas, logo foi cooptado pelos Estados Unidos dentro desse contexto, atraído pelas promessas de financiamento do seu mais caro projeto – o Americanismo Musical. Além disso, o pesquisador teuto-uruguaio uniu suas atividades como musicólogo às atividades políticas que passou a desempenhar quando recebeu postos diplomáticos do governo uruguaio. Conseqüentemente, seu projeto de integração musical do continente passou a ser associado ao pan-americanismo nos moldes norte-americanos, e visto como um empecilho aos nacionalismos na América Latina (principalmente no Brasil, que historicamente nunca se alinhou aos seus vizinhos

⁸⁵ ARCANJO JÚNIOR, Loque. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-Americanismo. In: *Relações internacionais no mundo atual*. Ano 1, nº 1. Curitiba: UNICURITIBA, 2000, p.126.

⁸⁶ ARTEAGA, Juan José. *Op. cit.* p.99.

⁸⁷ TOTA, Antônio Pedro. *Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial*. SP: Cia. das Letras, 2000, p.28.

⁸⁸ ARTEAGA, Juan José. *Op. cit.* p.190.

hispano-americanos). Assim, Americanismo e Nacionalismo, na virada dos anos 1930-1940, tornaram-se discursos conflitantes embora tivessem na sua essência muitos pontos em comum, como veremos adiante.

1.2.1 O Nacionalismo Musical de Mário de Andrade.

Mário de Andrade entendia o folclore como elemento de unidade nacional, pois o via como depositário das características musicais que caracterizariam nosso “espírito” ou “raça”. Contudo, o autor não chegou a definir essas categorias, ou outras como “etnia” e “nação” na sua obra, embora considerasse este último conceito como um grupo dotado de língua, literatura, música e índole próprias. A unidade nacional e a identidade brasileira, para ele, dar-se-iam pela via cultural, uma vez que propunha o resgate das tradições populares para renovar e nacionalizar as artes, em especial a música. A concepção de que os redutos populares conservavam os elementos que constituíam a “alma” ou “raça”, por sua “pureza” de origem não contaminada pela civilização, permeava o pensamento dos intelectuais modernistas.

Segundo Luiz Rodolfo Vilhena, a ideia de cultura popular nasceu em meio a concepções puristas, que atribuíam uma aura de autenticidade aos fenômenos identificados ao povo, associados à espontaneidade. Como nos casos alemão e italiano, a construção de uma identidade nacional brasileira esteve relacionada à formação do campo de pesquisas folclóricas e do “resgate” da cultura popular – “elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciavam” –.⁸⁹ Os primeiros folcloristas brasileiros, influenciados pelo romantismo europeu do século XIX, tal como os modernistas, buscaram nas manifestações tradicionais o “popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional” e aliaram essa inspiração a “um afã colecionador” identificado com “a ideia de salvação” em uma tentativa de “congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico”.⁹⁰

Em tempo: a noção de “resgate” das tradições populares, muito difundida à época, bem como a ideia de “preservação” de manifestações consideradas “autênticas” hoje são consideradas armadilhas, visto que a cultura não pode ser “fossilizada” ou “imobilizada” devido a sua dinâmica. De acordo com Geni Duarte e Emílio Gonzalez, mesmo “aquela suposta cultura pura e intocada (...) também precisou deturpar e

⁸⁹ VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. RJ: FGV; Funarte, 1997, p.67.

⁹⁰ ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. SP: Ed. Olho d’Água, 1992, p. 6-40.

transformar, ao seu modo, outras culturas que as antecederam”.⁹¹ Ainda, como apontou Manuela Carneiro da Cunha, “a cultura original de um grupo étnico (...) não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova função, essencial e que se acresce às outras (...)”.⁹²

Embora a “visão romântica” de Mário de Andrade acerca das manifestações tradicionais tenha sofrido frequentes questionamentos – mormente após a institucionalização do folclore, em 1947, com a criação da Comissão Nacional do Folclore – não devemos minimizar a contribuição dele à musicologia e principalmente ao folclore brasileiro, uma vez que as preocupações de Mário em forjar uma identidade nacional musical o levaram a pesquisar as manifestações artísticas populares com um afincamento raro à sua época. Para Florestan Fernandes, Mário de Andrade soube, como ninguém, aliar suas atividades de folclorista e literato:

De um lado realizou uma obra de aproveitamento erudito do material folclórico sem precedentes na história da literatura brasileira. De outro, apresenta um conjunto de ensaios que o credencia como um dos maiores folcloristas contemporâneos, situando-o entre os melhores da história do folclore brasileiro.⁹³

Além disso, seus estudos do folclore musical associados ao papel que desempenhou como pesquisador e investigador erudito e à sua presença como um animador e orientador, influenciou uma geração de musicólogos e folcloristas – Florestan cita entre eles Oneyda Alvarenga, Luís Saia, Nicanor Miranda e Alceu Maynard Araújo.⁹⁴

Elizabeth Travassos pontua que todos os estudos sobre as tradições populares realizados por Mário de Andrade visavam tanto o “progresso do conhecimento” quanto “integravam projetos de modernização artística que pretendiam ter eficácia transformadora”.⁹⁵ Já segundo André Botelho,

A própria existência de uma música artística ou erudita propriamente brasileira aparece, assim, condicionada à diferenciação de uma nacionalidade; no entanto, para

⁹¹ DUARTE, Geni; GONZALEZ, Emílio. Pensando a América Latina: música popular, política e ensino de História. In: CERRI, Luiz Fernando (org.). *Ensino de História e Educação: olhares em convergência*. PR: UEPG, 2007, p. 46.

⁹² CUNHA, Marcela Carneiro da. Apud: RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. SP: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p.107.

⁹³ FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº. 36. SP: USP, 1994, p.158.

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 142.

⁹⁵ TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. RJ: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p.119.

Mário, apesar da independência política de 1822, ainda não havia uma sociedade plenamente constituída no Brasil como nação.⁹⁶

Mário, na década de 1920, já escrevia intensamente sobre música em diversas revistas culturais como a *Ariel*⁹⁷ demonstrando o seu olhar crítico acerca da situação da música erudita no Brasil bem como expressando a sua vontade de tornar a cultura popular a matriz dessa música. Vejamos o artigo intitulado “Tupinambá” publicado em fevereiro de 1924:

A arte musical brasileira, si a tivermos um dia, de maneira a poder chamar-se de escola, terá inevitavelmente de auscultar as palpitações rítmicas e ouvir os suspiros melódicos do povo para ser nacional e por consequência ter direito de vida independente no universo. Porque o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente com que enriquece a consciência humana. O querer ser universal desraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que viram tradicionalmente da evolução de seu povo através das causas e acidentes. Tudo o mais é perder-se e divagar informe, sem efeito.

Nós temos hoje inegavelmente uma música nacional. Mas esta ainda se conserva no domínio do povo, anônima. Dois homens, porém, de grande valor músico, tornaram-se notáveis na construção dela: Ernesto Nazareth e Marcello Tupinambá. São com efeito os músicos brasileiros por excelência.⁹⁸

Tal qual o intelectual almejado por Gramsci, Mário de Andrade não dissociava o “nacional” do “popular”. Pelo contrário, para o autor de *Macunaíma* a nacionalização das artes impulsionaria a nossa emancipação frente à Europa. Caberia aos intelectuais intermediarem esse processo a partir da apropriação das tradições populares (folclóricas) e sua transcrição para o gênero erudito. O nacionalismo musical marioandradino dar-se-ia através das trocas realizadas entre dois pólos criativos: as

⁹⁶ BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. SP: Claro Enigma, 2012, p.61.

⁹⁷ A revista *Ariel* foi um periódico destinado à cultura musical, criada em 1923. Mário de Andrade assumiu sua direção no ano seguinte, para evitar o seu fim; no entanto não obteve êxito.

⁹⁸ ANDRADE, Mário de. Tupinambá. In: *Revista brasileira de Cultura Musical*, nº5. SP: Campassi & Carmin, fev. 1924. Carioca nascido em 1863, Ernesto Nazareth foi um grande pianista e compositor de tangos, valsas, polcas, sambas e lundus entre outros gêneros. Nascido Fernando Álvares Lobo, em Tietê - SP no ano de 1889, Marcelo Tupinambá, além de pianista e violinista, ficou conhecido por compor melodias de inspiração sertaneja. Escreveu cateretês, valsas, maxixes, tangos e peças eruditas.

elites artístico-culturais e o povo.⁹⁹ O modernista paulista não considerava a possibilidade de fazer música nacional sem recorrer ao uso das tradições populares, ainda que a sua meta fosse a criação de músicas mais elaboradas, dentro de uma experiência erudita. Mário incentivava, portanto, nas palavras de Santuza Cambraia Naves, uma espécie de “afrouxamento” das “distinções solidamente cristalizadas entre o erudito e o popular”.¹⁰⁰

Segundo Mário, em *Ensaio sobre a Música Brasileira* – obra editada pela primeira vez em 1928, considerada um marco na organização do seu pensamento musical bem como na divulgação do seu nacionalismo – “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”.¹⁰¹ O modernista paulista propunha a pesquisa de campo de músicas populares (folclóricas/tradicionais) e a análise da melodia, do ritmo e de outras características desse material, de modo que pudessem ser incorporados na música erudita. Nesta obra, Mário ainda orientou seus leitores a compreenderem a música nacionalista como a verdadeira música “popular”, pois é natural do local que é habitado por quem a produz, autóctone, tradicionalmente nacional e sem influências dos modismos internacionais e das indústrias radiofônica e fonográfica.¹⁰² O livro tornou-se um guia aos compositores que desejassem criar música nos moldes nacionalistas.

É importante salientar que a ênfase dada à música folclórica não excluiu totalmente a música popular urbana. Mário de Andrade voltou também sua atenção a gêneros como modinha, samba, maxixe e às fusões de ritmos que ocorriam nas cidades:

Os processos do *jazz* estão se infiltrando no maxixe. (...) E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de *jazz* que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo.¹⁰³

Antes de prosseguir, aproveitando que estamos comentando o livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, cabe uma pequena observação que nos servirá como ponte para o nosso terceiro capítulo, que versa sobre a recepção da música atonal no cenário

⁹⁹ TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok. RJ: Funarte, Jorge Zahar, 1997.

¹⁰⁰ NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. RJ: FGV, 1998, p.25.

¹⁰¹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. SP: Martins, 1962, p.16. O modernista novamente escreveu sobre o maxixe, e também sobre o samba e o frevo no artigo “Choreographies”, originalmente publicado no *Diário de São Paulo*, a 5 de março de 1939. Este artigo foi republicado, na íntegra, na *Revista do Instituto Brasileiro*, Nº 36. SP: USP, 1994, p.161-165.

¹⁰² Idem, ibidem, p.167.

¹⁰³ Idem, ibidem, p.25.

brasileiro. Mário, observando as novas tendências composicionais europeias, entre elas o dodecafonismo já em voga nos anos 1920, defendeu que esses novos processos, no Brasil, não poderiam assumir um caráter nacional, pois estavam fora de seu meio natural, a Europa. Além disso, tais técnicas eram uma “invenção individual, passível de se generalizar universalmente”. E explicou:

Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso populário persiste o tonalismo harmônico europeu herdado de Portugal. Nossa harmonização tem que se sujeitar conseqüentemente às leis acústicas e às normas de harmonização da escala temperada.¹⁰⁴

Técnicas musicais contemporâneas como o atonalismo, portanto, eram considerados antinacionais pelo autor uma vez que não se relacionavam com a tradição musical portuguesa transladada ao Brasil.¹⁰⁵ Ainda, experiências que partiam do desejo de um compositor (ou de um grupo) em criar uma linguagem musical inédita, eram consideradas individualistas. Para que houvesse a afirmação de um estado-de-consciência musical nacionalista, segundo Mário, seria necessário o abandono da experiência individual na música em prol do coletivo. Só assim poderíamos fazer frente à “sanha nacional das nações imperialistas”.¹⁰⁶

Seguindo essa lógica contrária às experiências consideradas individuais, Mário também direcionou suas críticas a alguns compositores contemporâneos (entre eles Heitor Villa-Lobos¹⁰⁷) afirmando que estes apelavam para o exotismo que divertia a crítica e o público europeu, pois buscavam o nacional em apenas um dos elementos formadores da nossa cultura, ou só indígena, ou só o africano, ou só o português. Além disso, simplesmente estilizavam temas folclóricos – o que não atendia os princípios da composição nacionalista. A música nacional, segundo o modernista paulista, não precisava ser necessariamente étnica, mas sim ter um caráter social que refletisse as

¹⁰⁴ Idem, ibidem, p.51.

¹⁰⁵ A música erudita no Brasil ocorreu como um fenômeno de transplantação da música erudita portuguesa. Ainda que essa influência tenha deixado nossa música subserviente até o início do século XX, ela não poderia ser descartada da nossa música. Ver: ANDRADE, Mário. *Pequena história da música*. BH: Itatiaia, 1980, p.163.

¹⁰⁶ ANDRADE, Mário de. Evolução social da música no Brasil (1939). In: *Aspectos da Música Brasileira*. BH, RJ: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991, p.24 e 25.

¹⁰⁷ Mesmo fazendo ressalvas em relação ao exotismo e criticando o desvirtuamento de Villa-Lobos em função do seu sucesso, seu crescente individualismo e virtuosismo, Mário de Andrade algumas vezes frisou e elogiou a influência de elementos populares e o uso das síncopes nas suas composições. Também apontou a importância do canto orfeônico, difundido e defendido por este compositor, no processo de nacionalização das artes. Já no fim da vida, as críticas de Mário a Villa-Lobos foram mais rígidas devido a sua aproximação com o Estado Novo ao assumir a direção da SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística.

músicas tradicionais regionais a partir da “observação inteligente do populário”.¹⁰⁸ Mário, portanto, condenava o nacionalismo artístico exacerbado embora considerasse que o “característico excessivo”, apesar de defeituoso, tinha alguma função inicial na tentativa de normalizar as características étnicas da musicalidade brasileira.

O modernista frisou ainda outro problema no uso de elementos étnicos unilaterais: “(...) se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, (...) a polifonia que é nórdica, anglo-saxônica, flamenga e o diabo (...)”¹⁰⁹. Seguindo essa lógica, portanto, defendia a adaptação feita “espertalhonamente” do que é estrangeiro:

Numa fazenda de zona que permaneceu especificamente caipira, tive ocasião de escutar uma orquestrinha de instrumentos feitos pelos próprios colonos. Dominavam no solo um violino e um violoncelo... bem nacionais. Eram instrumentos toscos não tem dúvida, mas possuindo uma timbração curiosa meio nasal meio rachada, cujo caráter é fisiologicamente brasileiro.¹¹⁰

Uma vez que Mário entendia que a nacionalização da música brasileira partiria do resgate das tradições folclóricas, esse “material” deveria estar ao alcance dos compositores, o que não ocorria na realidade. Por isso, defendia a organização de expedições às diversas regiões do país, que facilitassem o acesso dos nossos compositores às manifestações musicais populares.

O compositor, inserido neste contexto, segundo Mário de Andrade, não precisaria ser um grande gênio para dedicar-se à música brasileira, pois “são raríssimos os gênios que tiram a qualidade do seu gênio do coeficiente racial (...) [já] pro artista em geral ser é ser principalmente nacional”.¹¹¹ Mário demonstrava desinteresse pelo compositor “virtuoso” – geralmente envaidecido pelas suas habilidades excepcionais e que priorizava o dinheiro e não a “verdadeira” cultura –.¹¹² Jorge Coli aponta que o modernista paulista, já na segunda metade da década de 1920,

(...) está preocupado com as marcas de um espírito coletivo sobre a criação artística. Trata-se do pressuposto para que estas inflexões constituíssem os componentes de

¹⁰⁸ ANDRADE, Mário de. *Evolução social da música no Brasil* (1939). In: *Aspectos da Música Brasileira*. BH, RJ: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991, p.13-25.

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*, p.16.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p.55.

¹¹¹ ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. SP: Hucitec, 1995, p.59.

¹¹² ANDRADE, Mário. *Pequena história da música*. BH: Itatiaia, 1980, p.171.

um espírito nacional, que surgia para ele como questão maior. De lá vem a ideia preponderante do individual no coletivo.¹¹³

Coletivo também seria o trabalho intelectual no processo de renovação das artes e da cultura brasileira. O modernismo surgiu como projeto coletivo, assim como o plano de levar suas concepções para os órgãos de cultura oficiais, como vimos na introdução deste trabalho. A tarefa de nacionalização musical proposta por Mário não teria um único protagonista e tampouco ele próprio seria o seu único artífice. Por isso, seus propósitos abarcavam esferas diferentes da cultura – música, poesia, artes plásticas, jornalismo etc. – e também diferentes gerações. Através das suas correspondências, o modernista criou uma rede de sociabilidade na qual tentava agregar tanto artistas, intelectuais quanto personalidades públicas.

Mesmo entendendo que produzir as mudanças necessárias na cultura e na música nacional fosse uma tarefa árdua e demorada, Mário de Andrade tinha certa urgência na coleta e pesquisa do material folclórico, pois entendia que a nossa música estava na fase *nacionalista*, momento no qual adquiriria consciência de si mesma, e que antecederia a música da fase *cultural*, esteticamente livre, que traduziria “as realidades profundas da terra em que se realiza”. Mário explicou o desenvolvimento pelo qual passou a música brasileira da seguinte forma: primeiramente, era universal, dissolvida em religião; em seguida, internacionalista, tornou-se profana e tinha como tema principal o amor; e finalmente encontrava-se na sua fase nacionalista, que seria anterior ao seu universalismo.¹¹⁴ O autor de *Pauliceia Desvairada* tinha uma visão evolucionista da música, tal interpretação salientava-se também nas suas propostas de submeter o popular a um desenvolvimento dentro dos moldes eruditos e entender que a música nacional passaria, destarte, de uma fase “interessada” – nacionalista por obrigação –, à fase “desinteressada” – esteticamente livre e universal. Na ótica de Santuza Naves:

O conceito de cultura adotado por nossos musicólogos, ao reunir *universalismo* e *particularismo*, demonstra afinidade com a tradição romântica alemã. É justamente dentro dessa tradição que civilização e cultura são contrapostas. O conceito de *cultura* que então se configura estabelece um elo diferente com a temporalidade, eximindo-a de intenções ou propósitos claramente configurados. Ao invés de um caminho homogêneo e linear que se desdobra no futuro, lida-se com uma trajetória

¹¹³ COLI, Jorge. *Música final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1998, p.203.

¹¹⁴ ANDRADE, Mário de. Evolução social da música no Brasil (1939). In: *Aspectos da Música Brasileira*. BH, RJ: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991, p.26.

sinuosa, mas própria, compatível com as singularidades de cada nação, pois se a *civilização* tende a apagar as diferenças nacionais, a *cultura*, pelo contrário, tende a enfatizá-las.¹¹⁵

Em todos os escritos referentes à sua teoria musical entre o final dos anos 1920 até meados da década de 1930, Mário – alinhado ao romantismo europeu – afirmava que a música era a expressão mais pura da alma dos povos que a criam. Porém, isso ainda não ocorria na música brasileira visto que ela estava presa à imitação dos modelos vindos da Europa. A expressão da verdadeira música nacional estaria no ambiente popular e ali deveria ser buscada para que pudesse, enfim, ser elevada artisticamente pelos nossos compositores. Após esse processo, a música brasileira estaria pronta para figurar no cenário internacional e ser reconhecida como tal.

A partir da segunda metade da década de 1930, e principalmente após o seu afastamento da direção do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário incorporou ao seu pensamento algumas ideias provenientes do materialismo histórico. Além de falar em engajamento ou postura combativa entre os compositores e intelectuais em geral, passou a distinguir o que era cultura popular usando como parâmetro o “mercado”. Um bom exemplo está em um dos seus artigos publicados na sua coluna jornalística *Mundo Musical* no qual o modernista explicou novamente a sua noção de música popular em detrimento da música sujeita à moda e ao mercado, a popularesca. Na música tradicional ou folclórica, o elemento moda está excluído, por mostrar-se sempre atual quando lembrada por um cantador, por exemplo. A música popular não é uma música pronta para ser consumida e descartada no ano seguinte por ser considerada antiga, ultrapassada, como é a música popularesca, ou a música “fabricada” pela indústria cultural – que produzia divertimento sem captar a alma popular. Nas palavras de Mário de Andrade:

O documento folclórico, na sua prática, pode até durar apenas uns poucos anos e desaparecer totalmente, esquecido da maioria dos cantadores. Mas isto não impede que ele guarde sempre, por sua natureza, a condição de sua transitoriedade. Ele continua sempre excluindo de si a noção da moda, e o seu elemento de transitoriedade no tempo. Ele foi esquecido, mas isto não implica que tenha passado. E se revivido pela memória de um cantador, ninguém reage folcloricamente contra ele. Ao passo que o documento popularesco, pelo seu semieruditismo, implica civilização, implica progresso, e com isso, a transitoriedade, a velhice, a moda. O

¹¹⁵ NAVES, Santuza Cambraia. *Op. cit.*, p. 56.

documento folclórico, por prescindir do tempo, se torna eterno e sempre utilizável. O documento poplaresco se gasta com o tempo e se torna inutilizável nos costumes.¹¹⁶

Para muitos críticos, inclusive de outros países da América Latina, como Emirto de Lima – compositor e pesquisador filiado ao nacionalismo musical colombiano (movimento também de caráter romântico) e que, como Mário de Andrade, criou distinções entre a música “*populachera*” e a “*verdadera música popular*” –,¹¹⁷ os meios de comunicação teriam contribuído para a degradação da “*verdadeira música nacional*” criando apenas o comércio musical. Por isso, recusavam à música vinculada a indústria cultural – a música de consumo – vista como massificada, descartável e inferior. Feita para o entretenimento, e não para a comoção, não captava o espírito popular e tampouco contribuía à formação de uma identidade nacional.

José Geraldo Vinci de Moraes explica que esse é um dos motivos que fazem, nesse período, surgir uma preocupação específica em relação à pesquisa e ao estudo da cultura popular rural, compreendida como conjunto das tradições culturais do povo mais pobre e simples que vivia no campo. Segundo o autor, a ideia fundamental desses pesquisadores era salvar e preservar o que havia de mais ‘precioso’ na cultura de um povo, num tempo em que o universo urbano começava a destruir e transformar as culturas rurais mais tradicionais.¹¹⁸

Em *A música e a canção populares no Brasil*, Mário apontou a existência de uma interpenetração entre o rural e o urbano no nosso país; diversas cidades brasileiras,

¹¹⁶ Texto na íntegra publicado inicialmente no jornal *Folha da Manhã*, em 8 de fevereiro de 1945. ANDRADE, Mário. Do meu diário. In: COLI, Jorge. *Op. cit.* p.179. Talvez Mário de Andrade tenha cunhado a expressão “música poplaresca” inspirado em Béla Bártok que utilizou a expressão pela primeira vez em 1931. O modernista paulista possivelmente entrou em contato com o pensamento musical do húngaro atrás da Revista *La revue musicale*. Da década de 1920, Bártok já utilizava o termo “semipopular, para explicar os tipos de música existentes entre os camponeses de seu país”. O fato é que, inicialmente, Mário de Andrade utilizou esse conceito “para descrever um tipo de repertório intermediário entre a música folclórica e a música erudita” e só mais tarde tenha utilizado-o para fazer referência à música popular urbana. Seu uso, portanto, “não se restringiu a qualificar a música popular urbana, mas também algumas peças de procedência erudita”. Ver: GONZÁLEZ, Juliana Pérez. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música poplaresca na obra musicológica de Mário de Andrade. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº. 57. SP: USP, dez. 2013, p.139 a 148.

¹¹⁷ Em texto que trata do folclore colombiano, de 1942, Emirto de Lima escreveu: “La mayoría de las gentes creen que la música ligera es la música verdaderamente popular. Hay, desde luego, mucha música ligera que há obtenido la popularidade facilmente, pero que dista muy lejos [distantes] de ser la pura expresión del Pueblo. Es necesario establecer la diferencia entre una y outra. La primera es *populachera*, música de cabaret, de los dancings, degenerada, sensual, trivial y frecuentemente vulgar. En tanto que la outra, *la verdadera música popular* trae consigo todos los perfumes de los campos, la evocación de las escenas hogareñas [cenas domésticas] entre los humildes (...)”. Ver: LIMA, Emirto de. Apud: GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Op. cit.*, p.141.

¹¹⁸ MORAES, José Geraldo. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. SP: Estação Liberdade/FAPESP, 2000.

apesar de todo o seu progresso mecânico, eram de espírito essencialmente rural. Em grandes cidades como o Rio de Janeiro, Recife ou Belém ainda encontravam-se núcleos legítimos de música popular em que “a influência deletéria do urbanismo não penetrava”.¹¹⁹ Em visita à Pirapora, cidade próxima à capital paulista, no ano de 1937, o autor de *Pauliceia desvairada* afirmou que as festas, neste período, já estão visivelmente em decadência, de acordo com a opinião dos seus frequentadores. À medida que a cidade se urbanizava, as principais festas iam desaparecendo, pois as “referências religiosas e os parâmetros sociais do mundo rural em que se apoiavam gradativamente imergiam na estrutura urbana”¹²⁰.

Na virada dos anos 1920 para 1930, a indústria fonográfica ganhou destaque no lazer paulistano: discos e gramofones tornaram-se atrações nas reuniões sociais e nas casas de instrumentos musicais e logo passariam a substituir a circulação de partituras, meio como a música era divulgada entre a população e que requeria iniciação musical daqueles que queriam compreendê-la. No entanto, foram as indústrias radiofônica e fonográfica as grandes divulgadoras dos cantores e artistas nacionais tornando-se os principais locais de concentração do músico popular profissional assim como núcleos de divulgação de diversos gêneros musicais nacionais e estrangeiros. Evidentemente, isto foi feito a partir de seus interesses comerciais e, assim, a produção musical passou a orientar-se e adaptar-se cada vez mais aos meios de comunicação e ao gosto médio do ouvinte que, por sua vez, também passou a ter o gosto moldado por essa indústria que, gradativamente, relacionava o conceito de “popular” com o mercado.¹²¹ Mário de Andrade, então, conduziu suas pesquisas etnográficas acompanhando tanto o desenvolvimento tecnológico quanto a sua influência na música; o que resultou na criação de uma Discoteca Pública que armazenaria manifestações musicais consideradas por ele autênticas, tradicionais – como veremos adiante.

Segundo Telê Porto Ancona Lopez, para Mário de Andrade o folclore seria a fonte de conhecimento do povo. O isolamento dele “nas zonas de permanência e seu enfraquecimento nas metrópoles industrializadas é mais um testemunho da perda iminente da personalidade do povo”, a que Mário chamava de “personalidade racial”.¹²² Telê Porto explica ainda que, já em 1925, o escritor paulista via o nacionalismo como

¹¹⁹ ANDRADE, Mário. A música e a canção populares no Brasil. In: *Ensaio sobre a música brasileira*. SP: Martins, 1962, p.166. Este texto foi escrito em 1936; já a primeira parte do livro, intitulada com o mesmo nome da obra, é de 1928. Oneyda Alvarenga é que, na década de 1950, organiza este volume tal como hoje o conhecemos.

¹²⁰ ANDRADE, Mário. O samba rural paulista. In: *Aspectos da Música Brasileira*. RJ/BH: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991, p.70.

¹²¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Op. cit.*, p.22 e 23.

¹²² LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. SP: Duas Cidades, 1972, p.199.

etapa necessária para se chegar ao universalismo: a partir do autoconhecimento nacional a arte brasileira seria integrada à universalidade. Dimensionando o Brasil em seu próprio conceito de pátria, isto é, vinculada à internacionalidade, Mário negava ser nacionalista, afirmando ser brasileiro, a priori.¹²³ Muitas vezes, o autor de *Losango cáqui* usava de maneira estratégica o conceito (criado por ele) de “abrasileiramento” da cultura erudita produzida no Brasil, que muitas vezes expressava melhor seus propósitos que o termo “nacionalismo”. Na obra de Mário, “brasilidade não é sinônimo de nacionalismo ingênuo e tampouco de patriotismo”.¹²⁴

Mário de Andrade via o internacionalismo de maneira negativa, pois entendia o internacional como “aquilo que está em muitas ou em todas as nações porque não pertence (mais) a nenhuma delas”.¹²⁵ Afirmava ter grande valor humano o compositor que fizesse arte brasileira, e o que fizesse arte internacional ou estrangeira, se não fosse um gênio, seria um inútil, nulo, “uma reverendíssima bêsta”.¹²⁶ Mário declarava ainda ter horror a pan-americanismos, pois acreditava não existir uma unidade psicológica ou étnica única no nosso continente. Além disso, o internacionalismo (também em caráter continental), “não entende a dissolução de um todo em prol de alguns conjuntos mais amplos geograficamente que as nacionalidades isoladas”.¹²⁷ Nas palavras de Valquíria Maroti Carozze,

Mário de Andrade considerava o pan-americanismo e os latino-americanismos, com seus distanciamentos da realidade de cada país, como impedimentos da verdadeira expressão nacional (e universal) na Arte. Além disso, Mário de Andrade, em seus últimos anos de vida, estava atento à relação que se estabelecia entre o pan-americanismo e o que pregava a doutrina Monroe.¹²⁸

Nos seus últimos anos, Mário de Andrade viu crescer o estreitamento das relações entre americanos e brasileiros. Também acompanhou, através do periódico *The Musical Quarterly*, o desenvolvimento da musicologia estadunidense em duas frentes: o estudo das suas próprias matrizes musicais e o conhecimento da musicalidade de outros povos,

¹²³ Idem, *ibidem*, p.196.

¹²⁴ BOTELHO, André. *Op. cit.*, p.109.

¹²⁵ TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. RJ: Zahar, 1997, p.122.

¹²⁶ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. SP: Martins, 1962, p.19.

¹²⁷ LOPEZ, Telê Porto Ancona. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. SP: Duas Cidades, 1972, p.227 e 228.

¹²⁸ CAROZZE, Valquíria Maroti. *A menina boba e a discoteca*. Dissertação de Mestrado. SP: USP, 2012, p.82.

os quais os Estados Unidos pretendiam impor sua cultura.¹²⁹ Ainda que nessa época tenha recusado convites de viagens aos Estados Unidos para cooperar com os *Institutes of Latin American Studies*, que contavam com a atuação de intelectuais como Rubens Borba de Moraes e Sérgio Buarque de Holanda; Mário respeitava algumas iniciativas musicais deste país, como a disseminação de bibliotecas musicais e discotecas científicas especializadas – como a de Washington. Por isso, aproximou-se de Carleton Sprague Smith, musicólogo, flautista e adido cultural dos Estados Unidos, que militava sobre a importância dos acervos musicais e que esteve no Brasil no início dos anos 1940. Apesar de manter a vigilância crítica à música norte-americana, Mário sabia reconhecer os méritos da musicologia estadunidense¹³⁰:

Nós estamos sofrendo a influência incontestável dos Estados Unidos, nosso irmãozão mais rico e mais forte. Acho invencível essa influência incontestável, são os do norte que vêm (...). Mas cultura é discernir: há que discernir. Temos que recusar com energia a exterioridade ianque, desde a cultura em pílulas dos digestos totalitários, que não pertence à paciência nossa tropical, até certos modos de toalete e proceder (...).

Mas os Estados Unidos são milionários de coisas ótimas e influências úteis. Entre estas, aquela vida musical viva das suas universidades, jazes, improvisações deliciosas, operetas, revistas anuais.¹³¹

Dos pontos de vista político e social, porém, o autor de *Pauliceia desvairada* não escondia sua desaprovação aos Estados Unidos. Algumas vezes, sua argumentação justificava também suas negativas em visitar as instituições musicais norte-americanas:

Mas por que tanta esquivaça!
Lá tem boa vizinhança
Com prisões de ouro maciço
lá te darão bem bom lanche
e também muito bom linche
Mas se você não é negro
O que você tem com isso!
No, I'll never be
in Color Line Land (...)¹³²

¹²⁹ Idem; TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº. 57. SP: USP, dez. 2013, p.190.

¹³⁰ Idem, ibidem, p. 193 e 194.

¹³¹ ANDRADE, Mário. Música universitária. Apud: COLI, Jorge. *Música Final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1998.

No Brasil, temos que destacar ainda que as décadas que este trabalho abrange formaram um período em que algumas parcelas da sociedade contestavam o processo de americanização vigente através da música. Cantores e compositores populares como Lamartine Babo e Noel Rosa podem nos servir de exemplo. No ano de 1930, foram lançadas as músicas “Canção para inglês ver”, do primeiro, e “Não tem tradução”, do segundo; verdadeiros protestos bem-humorados contra a influência cultural norte-americana.¹³³ As vaia que Carmen Miranda, recém-chegada de Nova York, recebeu na noite de 15 de julho de 1940, no Cassino da Urca, também sinalizam outro exemplo de resistência ao americanismo; mas no caso deste episódio, segundo Antônio Tota, a insatisfação do público deu-se devido a não identificação da cantora ao ideal de civilização europeu, em especial, ao padrão francês.¹³⁴

Portanto, veremos, em outro momento desse trabalho, que era lógico Mário de Andrade ver com certa desconfiança o Americanismo Musical proposto por Francisco Curt Lange; principalmente pela aproximação deste com intelectuais ligados diretamente ao governo norte-americano e, ainda, pela sua aproximação com o movimento *Música Viva* que, num revisionismo do nacionalismo musical, defendia as técnicas dodecafônica e atonal para a composição musical. O modernista paulista, mediante o cenário brevemente ilustrado acima, no fim da vida, provavelmente identificou que o Americanismo de Lange estaria sendo usado como uma ferramenta da “americanização” dentro dos moldes da política de boa vizinhança.

¹³² Poema de 1944, intitulado “Nova canção dixie”. Ver: LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. SP: Duas cidades, 1972, p.64.

¹³³ “Canção para inglês ver”, de Lamartine, brinca com a sonoridade das palavras em inglês, misturando-as com elementos da nossa língua: “Ai loviu forguet isclaine maini itapirú/ forguet faive ander uda ai shel no bonde Silva Manuel (money well) (...)”. Por sua vez, “Não tem tradução”, de Noel, critica os estrangeirismos e hábitos trazidos de fora que estavam sendo incorporados à sociedade: “O cinema falado é o grande culpado da transformação/ Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez/ (...) Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote/ Na gafieira dançar o Fox-Trote/ (...) Amor lá no morro é amor pra chuchu/ As rimas do samba não são I love you/ E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny/ Só pode ser conversa de telefone...”. Antônio Pedro Tota, afirma que a música brasileira, no período, foi “uma das manifestações culturais mais refratárias à americanização”. A defesa da nossa cultura nas letras tornou-se tão frequente, segundo o autor, que quase constituiu um “movimento anti-imperialista” na música popular. Outros exemplos de canções são citados: “Boogie-woogie do rato” (Denis Brean); “Oh! Boy” (Haroldo Lobo e Ciro de Souza); “Cowboy do amor” (Wilson Batista e Roberto Martins); “Dança do boogie-woogie” (Carlos Armando); “Samba de casaca” (Pedro Caetano e Walfrido Silva); “Gosto mais de Swing” (Lauro Maia); “O samba agora vai” (Pedro Caetano); “Yes, nós temos bananas” (Alfredo Ribeiro e João de Barro); “Brasil pandeiro” (Assis Valente). Tota, porém, faz uma ressalva: “Se, em 1940, esperávamos que o Tio Sam dançasse nosso samba e usasse nossos temperos, em 1945 a favela já estava dançando o boogie-woogie. O campineiro Denis Brean compôs, e Ciro Monteiro gravou, o grande sucesso ‘Boogie-woogie na favela’”. Ver: TOTA, Antônio Pedro. *Imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial*. SP: Cia. das Letras, 2000, p.169 a 173.

¹³⁴ TOTA, Antônio Pedro. *Op. cit.* p.15 a 17.

Ainda é válido ressaltar que já na década de 1940, os Estados Unidos eram considerados um importante pólo difusor da música brasileira e o reconhecimento profissional do âmbito internacional para os músicos do período dava-se graças, principalmente, aos convites para tocar em solo norte-americano. Em 1942, por exemplo, Burle Marx e Antônio Sá Pereira, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, as intérpretes Bidu Sayão e Olga Coelho¹³⁵ e o pianista Arnaldo Estrela, no auge de suas carreiras, foram convidados pela Divisão de Música da União Pan-Americana de Washington.¹³⁶

1.2.2 O Americanismo Musical de Francisco Curt Lange.

Francisco Curt Lange defendeu um propósito musical, que batizou de Americanismo Musical, muito mais pautado na criação de instituições de pesquisa e divulgação musical que à teoria. Após auxiliar a criação de órgãos públicos de ensino e difusão musical no Uruguai, Lange passou a advogar a cooperação musical entre os países americanos, em especial os do sul, pois entendia que na região existia um “espírito de latinidade, vivo e prodigioso”.¹³⁷ Além disso, era urgente para Curt Lange, nas palavras de Buscacio,

(...) suscitar, através de pesquisas e publicações acerca da produção musical contemporânea da América, reconhecimentos mútuos das afinidades culturais existentes entre essas sociedades, pois, a escuta recíproca de seu legado musical propiciaria não apenas uma maior valorização, como principalmente um aprimoramento das possibilidades latentes, contidas na particularidade de cada *corpus* musical nacional.¹³⁸

O alemão radicado no Uruguai tinha convicção na sua “missão” como promotor da cooperação interamericana e, com esta finalidade, a música atuaria como um agente integrador dos povos. Neste sentido, seu primeiro objetivo foi estreitar relações entre o Brasil e o Uruguai, para atuarem em conjunto. Após trocar algumas correspondências

¹³⁵ Considerada a “intérprete máxima das canções folclóricas brasileiras nos Estados Unidos”, Olga Coelho incluía no seu repertório alguns gêneros menos conhecidos da música brasileira, tal como camdomblé, modinha e embolada. Ver: TOTA, Antônio Pedro. *Op. cit.* p.104.

¹³⁶ Ver: BUSCACIO, César Maia. A música brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1935). In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, nº2, jan. 2007, p.113; e TOTA, Antônio Pedro. *Op. cit.* p.103.

¹³⁷ BUSCACIO, César Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1936-1956)*. Tese de Doutorado em História Social. RJ: UFRJ/PPGHIS, 2009, p.17.

¹³⁸ Idem, *ibidem*, p.11.

com musicólogos brasileiros, Lange foi convidado, por Luis Heitor Corrêa de Azevedo, a proferir uma palestra sobre o seu Americanismo Musical no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Dela resultou um artigo, em 1935, na *Revista Brasileira de Música*, no qual expôs suas intenções:

Neste momento, que não deixa de ser histórico, o Brasil e o Uruguay estão construindo, em nossa paisagem artistica, uma ponte indestructível, que deve servir de exemplo às demais artes. Enquanto na Europa os horizontes carregam-se de nuvens obscuras, que parecem anunciar uma nova hecatombe, procuremos eliminar semelhantes possibilidades do Continente Latino-Americano, contribuindo com nossa arte.¹³⁹

No primeiro número do *Boletín Latino Americano de Música*, editado também em 1935, Lange afirmou que vinha trabalhando no seu ideal americanista desde 1933 e reforçou o desejo de aliar seus esforços aos trabalhos em desenvolvimento no nosso país. Para essa aproximação, afirmou serem necessários tanto um contato periódico com possíveis colaboradores brasileiros quanto a organização de um Congresso latino-americano de Música, “destinado a fortificarnos mutuamente al conocer valores y confortarnos viendo una multitud de artistas bien inspirados, sanos de espíritu y alma (...).¹⁴⁰

Como já ressaltamos, Lange vislumbrava a organização de eventos e instituições supranacionais e, por isso, considerou que a língua portuguesa não seria um empecilho para os propósitos de cooperação entre os países latino-americanos. Sendo assim, no ideário do Americanismo Musical, não seria adotado um idioma comum:

En el Boletín, los trabajos brasileños aparecerán en su idioma original. Sea este no solamente un proposito de la dirección, basado en la importancia del movimiento artístico de aquele país Hermano, sino en la justicia mas estricta al obligar al nuestros suscriptores a la lectura de un idioma que en suelo americano há servido de elemento de expreción a cientos de grandes hombres cuyo nombres deben sernos tan familiares como aquellos de las demas repúblicas del continente.¹⁴¹

O musicólogo teuto-uruguaio ainda chamou atenção ao fato de os povos americanos desconhecerem características geográficas, econômicas e culturais do seu próprio

¹³⁹ LANGE, Francisco Curt. Americanismo musical: Idéas para uma futura sociologia musical latino-americana. In: *Revista Brasileira de Música*. II/2. RJ: 1935, p. 113.

¹⁴⁰ Idem. Editorial. In: *Boletín Latino-Americano de Musica*. Ano I, Tomo I: Montevideo 1935, p.12.

¹⁴¹ Idem, ibidem, p.11.

continente, enquanto conheciam perfeitamente particularidades do continente europeu, por entenderem como uma espécie de complemento cultural indispensável, percorrer os países principais do Velho Continente. Para ele, o nosso continente precisava despertar sua consciência artística e, nos planos políticos e burocráticos, percebeu que havia um contexto favorável a isso.

Segundo Luis Merino Montero, no período em que Curt Lange estabeleceu-se em Montevideú, a América Latina via em vários países “el surgimiento de un sistema estatal fuertemente impulsador de la educación y la cultura”¹⁴²; o cenário era favorável à organização de institutos estatais musicais de acordo com as reivindicações de organismos similares que surgiram anos antes na Europa. O contexto latino-americano também relacionava-se aos propósitos do pesquisador teuto-uruguaio, uma vez que este defendia que...

(...) una sólida educación musical constituye la condición *sine qua non* del desarrollo de la música y la musicología de un país, siempre que pueda irradiarse a todos los sectores de la población, de acuerdo al así llamado ‘proyecto democratizador’ de la modernidad.¹⁴³

O Americanismo de Lange, defende Montero, não se dava apenas em termos de cooperação regional ou sub-regional entre os países americanos, mas buscava também uma consciência de nacionalidade a partir do processo histórico de organização destes países.¹⁴⁴ Após essa consciência, segundo César Maia Buscacio, o musicólogo americanista propunha então uma fusão absoluta de sentimentos raciais distintos “para a eliminação de diferenças nacionais de diferentes caracteres, rumo à estruturação inseparável de um pensamento orgânico e disciplinado”.¹⁴⁵ Seus propósitos valorizavam, portanto, os “fatores etnológicos e sociológicos dos povos, os quais deviam ser estudados em estreita relação com a sua história”;¹⁴⁶ o que viabilizaria o entendimento da relação entre o passado e o futuro das sociedades latino-americanas e o fortalecimento da identidade de cada país, pois uma vez que “as nações alcançassem a consciência de sua própria identidade, os interesses do coletivo seriam sobrepostos aos interesses das elites locais”.¹⁴⁷ Sobre as características emancipadoras e, ao mesmo

¹⁴² MONTERO, Luis Merino. *Op. cit.*, p.03.

¹⁴³ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁵ BUSCACIO, César Maia. *Op. cit.*, p.19.

¹⁴⁶ Idem, 20.

¹⁴⁷ CAROZZE, Valquíria Maroti. *Op. cit.*, p.84.

tempo, integralizadoras e universalizantes do Americanismo Musical de Francisco Curt Lange, Rui Mourão escreve:

Numa hora em que o nacionalismo se impunha como a tendência mais difundida nas artes e uma originalidade principalmente temática vinha sendo a arma utilizada na tentativa de neutralizar as persistências do colonialismo europeu, a pregação de Francisco Curt Lange estabelecia um ponto de vista divergente, ao se posicionar contra os redutos do sectarismo. Ele queria ver cada país entregue a si mesmo, consciente dos seus valores próprios, mas sem se isolar dos vizinhos, antes fazendo uso da sua individualidade para buscar a integração e o intercâmbio, para alcançar a unidade supranacional do americanismo.¹⁴⁸

O território musical da América, ao entender do pesquisador teuto-uruguaio, era indivisível e a ocorrência de diversas línguas dentro do continente não devia ser obstáculo ao seu ideal integracionista que, segundo Mourão, estava interessado em “promover a síntese das influências indígenas, ibéricas e anglo-saxônicas”.¹⁴⁹ Cabe aqui uma observação: e o elemento negro que tanto destacou Mário de Andrade na formação musical brasileira? Embora quase ausente nos países de colonização espanhola ao sul do continente, ele não poderia ser ignorado principalmente nos Estados Unidos e no nosso país. Francisco Curt Lange deu atenção especial a ele na década seguinte à criação do seu Americanismo Musical, quando estudou a música colonial mineira, que é essencialmente mulata, como veremos; e também ao empreender pesquisas no território estadunidense, país onde recebeu acolhimento e patrocínio financeiro.

Retomando, entre 1933 e a década de 1940, Lange apresentou nos seus escritos algumas metas centrais do seu americanismo: a integração musical e musicológica do continente; incentivos às publicações no campo musical e musicológico e à fundação de instituições culturais, discotecas e bibliotecas responsáveis pela guarda da cultura musical e musicológica das Américas.

No documento *Americanismo Musical*, escrito por ele em 1934, em um primeiro momento, músicos, musicólogos e compositores latino-americanos têm sua atenção chamada para a importância da obtenção e do intercâmbio de informações acerca das origens e produção da música em cada país da América, como fator fundamental para a formação e expressão artística no âmbito musical. O americanista defendia ainda a

¹⁴⁸ MOURÃO, Rui. *Op. cit.*, p.22.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*.

necessidade do conhecimento da evolução da música no nosso continente e a urgência de se resgatar as tradições nacionais e folclóricas de cada região a fim de que se evitasse a mera repetição de padrões europeus nas nossas composições. Lange apontava uma falha nos compositores latino-americanos que era a ignorância acerca das manifestações musicais dos países vizinhos e, muitas vezes, do seu próprio país e afirmava que precisariam atuar nesse sentido – resgatando, recuperando, organizando, fazendo conhecer obras musicais que poderiam cair no esquecimento. Para tanto, considerava a criação de Bibliotecas, Museus, Escolas de Música, Institutos Musicais e Discotecas imprescindíveis.

Para o musicólogo teuto-uruguaio, muitos reconheciam as possibilidades do continente americano, porém poucos protegiam seu desenvolvimento. Assim, clamava por uma fé na América “y ante todo, en aquellas latitudes que calificamos, con orgullo, de latino-americanas”.¹⁵⁰ Sobre essa unidade latino-americana e o sentimento de pertencimento a ela, escreveu:

Naturaleza y ambiente, paisaje y clima, el pasado histórico y la vida del presente conjuntamente con otros tantos factores distintos, imprimirán a las obras de arte de cada país su sello propio. Pero en todos ellos vibrarán, cual bajos profundos, el alma latina y la conciencia de pertenecer a una comunidad de naciones unidas por la misma sangre e impulsadas por idénticos anhelos [anseios].¹⁵¹

De todas as manifestações artísticas, segundo Lange, a música era a predestinada a realizar o intercâmbio entre o espírito, a idiossincracia – suas características peculiares – e a cultura de cada país bem como responsável por despertar os sentimentos de autonomia e liberdade do continente. Todo passado histórico da América e as tensões dele provenientes poderiam servir de elementos construtores da arte musical americana. Essa nova música contribuiria para o desaparecimento da “figura trágica del indio”, que cederia lugar ao “luchador de nuestros días”, “forjador de nuevos destinos” que, unido aos intelectuais e artistas, “conquista el suelo contra las inclemencias de una naturaleza ruda y las desventajas económicas que sufre su país frente a las naciones poderosas del presente”.¹⁵² Frente ao autóctone americano se erigia a figura cosmopolita, que vivia segundo os parâmetros europeus. Lange apontava que nesse cenário havia um processo insensível, porém latente, de uma transformação, de uma nacionalização indispensável,

¹⁵⁰ LANGE, Francisco Curt. *Americanismo Musical: la sección de investigaciones musicales, su creación, propósitos y finalidades*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 1934, p.5.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*.

¹⁵² Idem, *ibidem*, p.5 e 6.

que estabeleceria manifestações culturais próprias, originais e novas. Nesse ambiente, chamado por ele de *época trágica*, viviam os artistas americanos, e muitos intervinham nele de maneira consciente, outros inconscientemente:

Los primeros no tienen fe y aceptan las cosas tal como sobrevienen: los poderosos médios de que dispone la prensa em nuestros días y que facilitan el establecimiento de aspectos equívocos, la negación de elementos de valor, el aniquilamiento de luchadores sinceros y el triunfo de la mediocridade. Todo ello es posible en ambientes donde los problemas económicos tienden a devorar las aspiraciones del artista. Los otros parecen ignorar el proceso de transformación a que estamos sujetos. Desconocen que el destino nos obliga no sólo a aceptarla sino a conducir del confucionismo del momento.¹⁵³

O Americanismo, afirmava o musicólogo teuto-uruguaio, seria a base sólida ao estabelecimento da autonomia artística frente à Europa desde que os olhos dos artistas latino-americanos deixassem de mirá-la, para mirar o próprio continente. Desde que as metrópoles e as capitais, “con su exposición ficticia de valores e mediocridades” deixassem de servir de paradigma à criação artística em prol da valorização do momento histórico no qual vivia o continente. Por mais diversos que fossem os meios técnicos disponíveis; músicos, professores, investigadores, compositores e diretores de conjuntos sinfônicos e corais deveriam salientar a seguinte premissa: *la música americana para los americanos* (infelizmente, não temos como saber se a formulação dessa frase ilustrava alguma simpatia de Curt Lange pela Doutrina Moroe ou se este queria apenas fazer uma alusão à aversão estadunidense ao colonialismo/intervencionismo europeu – princípio guia para o ideário lançado pelo presidente James Moroe, em 1823). Somente com esses esforços, segundo Lange, cairia o mito da falta de capacidade dos artistas do nosso continente no qual, se eliminado seus aspectos exteriores e momentâneos, revelar-se-ia um “inmenso laboratório espiritual”. Para tanto, os que se queixavam da falta de apoio das autoridades e do público, dos meios de publicação e difusão da cultura, deveriam se organizar, servir de exemplo, para serem compreendidos.¹⁵⁴ E prosseguiu:

Si tenemos en cuenta una serie de factores relacionados con la evolución musical y cultural de Sudamérica, comprenderemos que ya es tempo pensar en el establecimiento recíproco de relaciones que no sólo facilitarían el conocimiento de

¹⁵³ Idem, ibidem, p.6.

¹⁵⁴ Idem, ibidem, p. 7 e 8.

lo que sucede más allá de las fronteras en el terreno musical, sino que servirían de estímulo a músicos creadores y ejecutantes, aficionados y autoridades, para intensificar la cultura artístico-musical de las respectivas naciones hermanas.¹⁵⁵

Lange também chamava atenção para o hábito dos latino-americanos de criticar duramente suas produções artísticas e comparou nosso continente, artisticamente, a uma criança insegura da sua capacidade e valor frente às manifestações culturais europeias, tornando-se imitador delas. Nesse sentido, fez um alerta: “Nunca há llegado nación alguna a la cúspide [pico, auge], imitando culturas que hubieran alcanzado otras naciones”. Apontou, ainda, que a invasão desmedida de culturas estrangeiras facilitadas pela mecanização da música e pelos meios modernos de difusão cultural, perturbava o desenvolvimento natural e ameaçavam a cultura nacional e continental. O musicólogo afirmou também que nos anos 1930 a música comercial já se fazia presente no cotidiano das pessoas em pelo menos 16 horas diárias e em nota apontou que esta falta de medida e controle não se dava nos países da Europa, pois no velho continente a difusão radioelétrica era fiscalizada pelo Estado, que restringia o número de estações transmissoras e a porcentagem relativa de programação musical.¹⁵⁶ Lembremos aqui das já citadas rádio-educativas europeias, surgidas após a Primeira Guerra Mundial, que atuavam na educação popular a partir dos moldes nacionalistas.

Lange concluiu a primeira parte do seu texto de divulgação do Americanismo Musical apontando que a união que se dava muitas vezes entre os países latino-americanos nos terrenos político e econômico, jamais transcendia à arte e à música. O autor ainda nos fez dois alertas. Em primeiro: “En nuestro continente, las manifestaciones musicales fallecen antes do tempo, por abandono o asfixia, indiferencia o propósitos deliberados, por mil otros motivos de una tierra llena de peligros y conductas extrañas”. E por último: “Al darles [às obras musicais] el valor que les corresponde (...) no solo hacemos justicia, sino obra constructiva”.¹⁵⁷

Na segunda parte do texto, explicou como se organizava institucionalmente o seu “projeto americanista” e listou os principais motivos que o fizeram criar uma Seção de Investigações Musicais, em 1933, no Uruguai. São eles:

1º Desamparo de la mayoría de las fuerzas vivas.

¹⁵⁵ Idem, ibidem, p.9.

¹⁵⁶ Idem, ibidem, p.12 e 13.

¹⁵⁷ Idem, ibidem, p.15.

2º Desconocimiento, en muchos casos absoluto, en otros considerable, de los esfuerzos de profesores y compositores en países hermanos del Continente Latino Americano.

3º Desaliento e indiferencia manifestas a raíz de las causas citadas.¹⁵⁸

Todos os fatores descritos acima, em conjunto a outros, apontavam para a criação de institutos que reunissem “los valores dispersos en el Continente”. A criação da Seção de Investigações Musicais também foi motivada pela necessidade de se organizar cursos sobre aspectos científico-musicais e de se estabelecer contatos “mais definitivos” com todos os centros de cultura do continente.¹⁵⁹ Entre as finalidades da Seção estavam, portanto, o estudo e publicação de pesquisas relacionadas às questões musicais latino-americanas e a aplicação dessas investigações na educação musical continental.

No ano seguinte, em 1935, novos textos de divulgação do “Americanismo Musical” são editados. Trata-se de um artigo na *Revista Brasileira de Música* e do texto de abertura do primeiro tomo do *Boletín Latino Americano de Música*, que já foram citados. Neste último, Curt Lange pediu a colaboração dos pesquisadores dos países vizinhos para que se estabelecessem laços que facilitassem a divulgação dos trabalhos musicológicos no continente. As correspondências trocadas entre os pesquisadores, apontou Lange, eram cruciais nesse aspecto:

Apenas iniciado el movimiento de dignificación del arte musical latino-americano, de una fructificación recíproca de ideas y hechos, y viendo despierta subitamente la conciencia artística de nuestro continente, creciendo diariamente el numero de adherentes incondicionales a nuestro sanos propósitos, era preciso crear, por encima de una copiosa correspondência de hombre a hombre, de institución a institución, un órgano que fuese no solamente el defensor de nuestros esfuerzos y desvelos, nuestras legítimas aspiraciones y fundadas esperanzas.¹⁶⁰

Este movimento criado por Lange, dentre outras metas, objetivava principalmente incentivar publicações musicais, que aproximassem dentro desse campo artístico os países americanos. Nesse aspecto, o *Boletín Latino-Americano de Música*, foi muito importante, pois, segundo seu idealizador, a publicação seria responsável pela “(...) difusión de valores indiscutibles, (...) elevación de los mismos, a la obtención del

¹⁵⁸ Idem, ibidem, p.16.

¹⁵⁹ Idem, ibidem.

¹⁶⁰ LANGE, Francisco. Editorial do Vol. I do *Boletín Latino-Americano de Música*. Montevideo: 1935, p.9.

respeto que ellos merecen dentro y fuera de los límites regionales, nacionales e continentales”¹⁶¹

Buscando fortalecer sua proposta, Lange também planejava apoiar a fundação de institutos culturais voltados à integração cultural latino-americana: uma biblioteca que respaldasse a produção musical do continente, uma discoteca e um museu musical latino-americanos. O pesquisador preocupava-se também com o ensino musical promovido nas escolas, defendia que ele deveria estar articulado a outras manifestações artísticas: “La colaboración de destacados pintores, representa una iniciativa que más adelante tomará la importancia que merece la creación de las artes anexas a la música”.

¹⁶² Ainda, Lange entendia que o ensino de artes deveria estar atrelado à valorização do estudo etnológico e sociológico de cada povo latino-americano bem como de sua história:

Los problemas de educación latino-americanos deben ser estudiados en estrecha relación con la historia, los factores etnológicos y sociológicos de los respectivos países. Ellos são problemas enteramente nuestros, su solución solo puede encarar-se partiendo de la base nacional, de los antecedentes raciales y la estructura del ambiente físico, de clima e sociedade, economía, administración y hasta de la política.¹⁶³

A partir de uma perspectiva cultural-sociológica que evocaria o passado dos povos latino-americanos, Curt Lange acreditava que as próximas gerações teriam instrumentos para transformar sua realidade e realizar a comunhão dos povos: “Los niños de hoy serán los ejecutores de la unificación del pensamiento ibero-americano, al través de ellos conquistaremos nuevamente el respeto por un espíritu constructivo y poderoso que está latente en nueva humanidade que viene formando nuestro continente”.¹⁶⁴

Curt Lange também apontou que os esforços em despertar o interesse da juventude pela arte musical só teriam resultados se entendessemos os problemas da educação latino-americana. Mas, para tanto, seria necessário também compreender todas as características que constituíam um país; desde os seus aspectos físicos e climáticos aos sociais, econômicos, administrativos e políticos. Era necessário, para Lange, analisar a

¹⁶¹ Idem, *ibidem*, p.10.

¹⁶² Idem, *ibidem*, p.11.

¹⁶³ Idem, *Arte musical latino-americana, raza y asimilación*. In: *Boletín Latino Americano de Música*. I/1. Montevideo: outubro de 1935, p.13.

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*, p.26.

situação psicológica da massa – sua posição social, seus interesses culturais e sua composição racial.¹⁶⁵

Sobre o povo que constituía os países latino-americanos Lange observou que, nas maiores cidades americanas, a população autóctone era muito escassa.¹⁶⁶ Em contrapartida, a maioria da população era composta por estrangeiros, que muitas vezes entendiam sua cultura como superior – ainda que estivessem rodeados nessas metrópoles por grandes expoentes artísticos da cultura nacional e por aparatos como teatros, rádios, cinemas que pudessem reverter tal preconceito. Já nas cidades interioranas ocorria o oposto, os autóctones estavam em maior número e, então, os estrangeiros – devido à falta de grandes núcleos de compatriotas e por causa de um ambiente mais “cordial” – assimilavam melhor os costumes locais.¹⁶⁷

Esses estrangeiros, que na sua maioria abandonaram a Europa com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, se encontravam, nas palavras de Curt Lange, “en la primera fase de su existencia de inmigrantes aún no separados espiritualmente de la patria de origen ni adaptados a la nueva”¹⁶⁸ e por isso, seus filhos e netos, muitas vezes, tinham a tendência de ignorar as manifestações culturais locais em prol da manutenção das características culturais de suas famílias. Era necessário, então, que as escolas públicas fossem responsáveis pela “fusión absoluta con nuestro solo, de los hijos extranjeros”. Neste sentido, o musicólogo teuto-uruguaio defendia o ensino de canto coral (orfeônico). A instrução musical, para tanto, deveria ser pouco apoiada na música universal e mais na música autóctone, servindo de estímulo à fusão das raças, ao nascimento de um sentimento nacional e à criação de uma cultura latino-americana.¹⁶⁹

Nessa conjuntura, Lange questionava a função pedagógica das orquestras que, inseridas em um cenário de competição com teatros e cinemas, incorporavam aos seus programas obras comerciais ou de efeito, mas de escasso valor artístico e, por isso não contribuíam com a elevação musical da população. Pensando nisso, em 1931, Francisco Curt Lange criou a OSSODRE, a Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Electrica – que, a princípio, tinha interesses artísticos de caráter nacionalista. Falaremos mais dela quando tratarmos nas instituições musicais uruguaias.

Ainda, o musicólogo alemão naturalizado uruguaio, tal como Mário de Andrade, questionava o virtuosismo presente na criação musical latino-americana – que era

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p.13 e 14.

¹⁶⁶ O pesquisador chama de autóctone o habitante cujo sua árvore genealógica iniciava-se na época da fundação, ou na primeira fase do desenvolvimento, da cidade em que vivia.

¹⁶⁷ Idem, ibidem, p.15 a 17.

¹⁶⁸ Idem, ibidem, p.21.

¹⁶⁹ Idem, ibidem, p.23 a 26.

alimento por uma “crítica convencional e um público irresponsável” –. O virtuosismo, segundo Lange, agregava valores medíocres à música à medida que ocultava os verdadeiros valores da música continental. Nas suas palavras: “(...) en la actualidad casi todo es mediocre y es precisamente por este motivo que el arte passa por momentos de crisis y convulsiones internas”.¹⁷⁰

Retomando a questão do ensino musical como forma de fundir a cultura estrangeira à nacional, Francisco Curt Lange defendia, como já comentamos, o canto orfeônico. Por isso, nos anos 1930, nutriu profunda admiração pelo trabalho que Heitor Villa-Lobos desenvolvia no Rio de Janeiro. Em tom de homenagem e cobrando reconhecimento ao brasileiro, o alemão escreveu o artigo *Villa-Lobos, un pedagogo creador*, dando notícias do trabalho deste com corais infantis. Curt Lange considerava o canto “una expresión suprema del bienestar coletivo” que, utilizado de maneira pedagógica, educaria e prepararia as crianças para o futuro artístico do continente. A obra deste compositor e maestro brasileiro trazia consigo, segundo o americanista, não só aspectos musicais, mas também sociológicos, raciais, nacionais e continentais e por isso, deveria ser valorada em todos os projetos de iniciação artística musical.¹⁷¹

Dentro do seu projeto musical americanista a pedagogia teve um papel de destaque tanto no ensino infantil como vimos, quanto no ensino de estética musical em liceus e escolas secundárias. Lange dava palestras, desde 1932, aos professores de escolas públicas, criava planos de aulas e de estudos sempre observando o papel dos discos, discotecas e bibliotecas musicais na iniciação musical dos alunos. Em todas essas iniciativas, destacava a atenção que deveria ser dada à música latino-americana.¹⁷²

Além do ensino musical nas escolas, Lange também defendia a difusão radiofônica como meio de educação das massas, graças ao seu poder de atingir um grande número de pessoas. Contudo, questionava o modelo radiofônico americano no qual prevalecia as estações comerciais que não nutriam interesse em contribuir com “la mejora de la cultura de la nación”.¹⁷³ O alemão defendia o controle da indústria radiofônica nos

¹⁷⁰ Idem. Arte musical latino-americana, raza y asimilación. In: *Boletín Latino Americano de Música*. I/1. Montevideo: outubro de 1935, p. 21.

¹⁷¹ Idem. Villa-Lobos, um pedagogo creador. In: *Boletín Latino Americano de Música*. I/1. Montevideo: outubro de 1935, p. 189-194. Na década seguinte, 1940, Curt Lange e Villa-Lobos entraram em atrito. Tal como Mário de Andrade, Curt Lange passou a questionar as relações entre Villa-Lobos e o governo Vargas, principalmente no episódio que envolveu a publicação do VI tomo do *Boletín Latino Americano de Música*, dedicado ao Brasil. Trataremos dessa questão adiante.

¹⁷² Ver: LANGE, Francisco Curt. Fonografía Pedagógica II – La enseñanza estética-musical en liceos (iniciación artística). In: *Boletín Latino Americano de Música*. I/1. Montevideo: outubro de 1935, p. 197-262.

¹⁷³ Idem. Tres conferencias en la Universidad Mayor de San Marcos de Lima. In: *Boletín Latino Americano de Música*. II/2. Lima, abril de 1936, p.134.

moldes europeus, nos quais os governos reduziam o número de estações e fiscalizavam as transmissões. Para Curt Lange, possivelmente os países europeus tinham reconhecido o “peligro que encerraba este nuevo invento e inmediatamente se contrarrestó sus posibles efectos”.¹⁷⁴ O aumento da potência das estações de rádio comerciais, e conseqüentemente do seu círculo de irradiação, faria crescer a decadência cultural principalmente nas cidades interioranas, guardiãs da cultura autóctone. A difusão pedagógica orientada iria contra esse cenário, pois, como apontou Lange, atuaria na educação principalmente da população que não tinha acesso às escolas. Servindo às necessidades culturais americanas, as rádios teriam que dispor de uma discoteca que contasse com exemplares de música americana e da literatura musical mundial.¹⁷⁵

Outro aspecto importante do Americanismo Musical, e que merece ser salientado, é o incentivo à investigação das tradições folclóricas. Assim como Mário de Andrade propunha nos seus propósitos nacionalistas, o professor Curt Lange também defendia o emprego de elementos da cultura popular na música artística. Por isso, militava acerca de uma “arqueologia musical”, sempre dando sugestões teóricas (pensadores europeus) e técnicas (uso de aparatos tecnológicos para a gravação das manifestações musicais) à investigação musical. Por fim, salientava que a música americana deveria ser tratada como um patrimônio de todos e que os investigadores musicais necessitavam do respaldo de instituições culturais que precisavam ser criadas com urgência.¹⁷⁶ O pesquisador teuto-uruguaio, neste sentido, fez sua parte criando instituições musicais que atendiam seus propósitos americanistas.

Em 1948, para efeito de propaganda do seu Instituto Interamericano de Musicologia¹⁷⁷ na IX Conferência Internacional Americana de Bogotá, Francisco Curt Lange traduziu em cifras a atuação do Americanismo Musical. Segundo o pesquisador, desde 1934, ano da formulação dos seus propósitos, foram um total de 40 mil cartas, entre enviadas e recebidas, com interlocutores do seu projeto; 1567 audições ou concertos parciais ou integralmente compostos de música americana¹⁷⁸ na América e na Europa (muitas obras sendo inéditas); 90 obras publicadas e 20 que ainda estariam no prelo.

¹⁷⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*, p.136 a 141.

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 149 a 156.

¹⁷⁷ Fundado por Francisco Curt Lange, em 1938, em Montevideú. Trataremos dele em outro momento deste trabalho.

¹⁷⁸ Essa “música americana” citada por Lange seria a música erudita inspirada nas tradições e na musicalidade dos povos americanos, sem a influência dos modismos estrangeiros, e que viesse ao encontro do devir histórico de cada um dos países que compunham o continente.

Desde 1940, escreveu, foram realizadas aproximadamente 150 missões¹⁷⁹ conferidas aos membros do Instituto Interamericano de Musicologia. Tal instituto, apontou o autor, atingiu, em janeiro de 1948, o número de 25000 colaboradores vinculados – entre profissionais e instituições.¹⁸⁰

O Americanismo Musical, ao longo da década de 1940, passou a se confundir com a atuação de cada uma das instituições fundadas por Curt Lange; em especial, o Instituto Interamericano de Musicologia – que tinha como principais tarefas fomentar o intercâmbio de obras e estimular a produção musicológica do continente. Acreditamos que tal fator tenha ocorrido principalmente pelo contato desse pesquisador com outras correntes de pensamento musicológico que estavam sendo formuladas em cada país americano. Para muitos músicos, compositores e demais pensadores da música, talvez tenha se dado como prioridade discutir em primeiro plano os projetos que visavam à criação de uma música nacional e não os propósitos americanistas de Lange. No caso do Brasil, o Americanismo não conseguiu “competir” com o nacionalismo musical elaborado por Mário de Andrade e nem com a releitura desse nacionalismo feita pelos membros do grupo *Música Viva*. Cabe ressaltar que o Americanismo sobreviveu à virada da década de 1930 graças, principalmente, às diversas instituições fundadas por Lange. Ambos os assuntos ainda serão abordados.

1.3 Nacionalismo e Americanismo Musicais: Utopias?

Para prosseguir nosso trabalho, nesse momento faz-se necessário que voltemos ao contexto musical europeu. Arnaldo Daraya Contier nos explica que com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, houve o desejo dos compositores de vanguarda de reformular seus critérios metodológicos e, ao mesmo tempo, contestar as culturas oficiais (burguesas, aristocráticas) de então. Afloravam os movimentos modernistas que rompiam com o sistema tonal e com o “atraso estético” burguês. Enquanto os tradicionalistas tratavam essas transformações tecno-estéticas empregando nas suas críticas a palavra *escândalo*, os artistas envolvidos neste movimento preferiam o termo *ruptura*. Sem respaldo financeiro e, “sufocados pela tradição histórica”, alguns

¹⁷⁹ O pesquisador teuto-uruguaio não entrou em detalhes a respeito dessas missões. Acreditamos que tenham sido de registros e gravações de manifestações folclóricas, ou ainda, missões relacionadas ao intercâmbio musical.

¹⁸⁰ LANGE, Francisco Curt. *El Instituto Interamericano de Musicologia*. Montevideu: 1948. O livreto não apresenta numerações nas suas páginas. Acervo Curt Lange, série 3.214.

modernistas isolaram-se e, paralelamente, “passaram a teorizar as suas novas experimentações, a partir de concepções sobre ‘arte autônoma e independente’”.¹⁸¹

Um exemplo apontado por Contier foi Hanns Eisler, discípulo de Schoenberg, “que consciente das desigualdades sociais, defendeu a arte como um engajamento político do artista” durante a República de Weimar na Alemanha. Este compositor entendia que a luta de classes era a fonte de toda a produtividade, inclusive a artística. Autor de peças “antirromânticas”, em parceria com Bertolt Brecht, escreveu algumas composições que foram interpretadas por corais de proletários.¹⁸²

Hanns Eisler defendeu a arte como forma de engajamento político a partir da mobilização popular. Entre 1920 e 1930 incentivou debates que envolviam a música como política na Alemanha.¹⁸³ Francisco Curt Lange, neste período ainda Franz Curt Lange, presenciou um pouco dessas discussões antes de partir para a América do Sul. Em terras latino-americanas também pôs em pauta essa reflexão a respeito da música atuando como mobilizadora das massas e como meio de fazê-las despertar para o seu papel político, para o seu papel como agente transformador da História, contudo sem aproximar o seu discurso do marxismo-leninismo, como fez Eisler.

Ao ilustrar o cenário musical europeu pós Primeira Guerra, além da *arte engajada*, Contier também cita outras vertentes (características) da música modernista: *expressionismo*, *atonalismo*, *dodecafonismo*, *futurismo* e o *nacionalismo modernista*. O autor ainda trata de evidenciar a relação entre o futurismo e o totalitarismo italiano. Luigi Russolo, segundo Paul Griffiths – citado por Contier –, “o mais persistente e influente dos compositores futuristas, também reclamava uma música que tivesse a ver com sons e ritmos das máquinas e fábricas, uma ‘arte de ruído’ necessariamente estridente, dinâmica e profundamente sintonizada com a vida moderna.”¹⁸⁴ Segundo Contier,

Os intelectuais futuristas almejavam instaurar, utopicamente, um projeto cultural a ser apoiado por um Estado forte, centralizado e ditatorial, de acordo com seus ideais nacionalistas, imperialistas, tecnocratas e modernistas (política econômica protecionista capaz de implementar os avanços tecnológicos, renovar o parque industrial e promover uma reforma agrária com o intuito de favorecer a penetração

¹⁸¹ CONTIER, Arnaldo D. Modernismos e brasilidade. Música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. SP: Cia. das Letras e Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p.259 a 261.

¹⁸² Idem, ibidem.

¹⁸³ Ver: BASTOS, Manoel Dourado. Tons da luta: celebrar, comemorar, combater. Hanns Eisler e a música como política em fins da República de Weimar. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* – ANPUH. SP: julho, 2011.

¹⁸⁴ GRIFFITHS, Paul. Apud: CONTIER, Arnaldo D. *Op. cit.*, p.265.

do capitalismo moderno no campo). (...) Os jovens eram vistos pelos futuristas e, posteriormente, pelos fascistas (após 1919), como a única faixa etária capaz de romper revolucionariamente com o “passado” ou com a tradição histórica, transformando em *cemitérios* todos os museus, academias de artes plásticas e de música, bibliotecas (núcleos de preservação de obras consideradas ultrapassadas, do ponto de vista estético e político). Em síntese, a atualização da arte na Itália, em face do “progresso” e da “modernidade” capitalista, somente poderia aflorar num contexto social, político e cultural de colorações totalitárias, a ser instaurado através de uma pedagogia autoritária e pragmática (...).¹⁸⁵

Cabe lembrar que o modernismo brasileiro, inicialmente, inspirou-se no futurismo trazido da Europa por Oswald de Andrade, em 1912.¹⁸⁶ Aqui, após a Semana de Arte Moderna, a filiação a esta proposta estética foi revista por grande parte dos intelectuais modernistas – entre eles, Mário de Andrade – que apontavam o progresso promovido pelo capitalismo industrial como degenerante da verdadeira cultura brasileira: a popular, inspirada em tradições folclóricas.

Segundo Mário de Andrade, o futurismo de Marinetti “(...) foi o maior de todos os mal-entendidos que prejudicaram a evolução, principalmente aceitação normal do movimento modernista no Brasil.” O autor paulista conclui isto após relatar o encontro que teve com o italiano em 1930: questionado sobre a inclinação fascista do Futurismo na Itália, Mário afirmou que Marinetti desconversou e “(...) principiou falando sobre Futurismo, as mesmas coisas que falava desde 1909. E falava feito uma máquina”.¹⁸⁷

Retomemos o contexto italiano. No manifesto dos músicos futuristas o compositor e musicólogo Francesco Pratella procurava incorporar ideias, consideradas por Contier proféticas e utópicas, sobre a concepção do “homem novo”, a serviço da “ruptura”, “revolução” ou a “negação” do “passado” a partir da “conquista da liberdade amoral”; da “arte desinteressada”; do desprezo pelos “sucessos fáceis”; do ensino livre; da

¹⁸⁵ CONTIER, Arnaldo D. *Op. cit.*, p.266. O autor afirma que o término da Primeira Guerra Mundial, em 1918, também foi interpretado pelos modernistas brasileiros como “marco zero na construção de um projeto cultural para o Brasil”. Ver: p.273.

¹⁸⁶ Oswald traz consigo o *Manifesto Modernista*, do italiano Marinetti, que anunciava o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academismo e exaltando o culto às “palavras em liberdade” – versos sem métrica propostos pelo francês Paul Fort. Ver: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna. RJ: Civilização Brasileira, 1971.

¹⁸⁷ ANDRADE, Mário. Marinetti (terça-feira, 11/02/1930). In: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. SP: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 191 e 192. Contier afirma que os intelectuais modernistas paulistas não incentivaram a introdução no Brasil de estruturas significantes consideradas mais radicais e desenvolvidas por Russolo (ruídos + futurismo); por Schoenberg (atonalismo e dodecafonismo); ou por Satie (considerado, na época, um compositor “menor” pela crítica) – dadaísmo, futurismo. Ver: CONTIER, Arnaldo D. *Op. cit.*, p.277. Mário de Andrade, no fim da vida, criticou o grupo *Música Viva* – que defendia o dodecafonismo e a música urbana, e o seu fundador Hans J. Koellreutter, como veremos no nosso terceiro capítulo.

criação de uma revista musical independente, para denunciar as mazelas praticadas pelos júris de música; e do combate à divulgação de canções napolitanas e sacras, consideradas símbolos do “passado”.¹⁸⁸ Cabe apontar que entre os critérios metodológicos da música futurista, Pratella defendia tanto o emprego de temas folclóricos quanto a introdução de ruídos da cidade moderna.

Em 1917, Pratella aderiu ao movimento do *futurismo nacionalista* e, a partir de 1919, tornou-se um simpatizante das ideias fascistas. Arnaldo Contier aponta que “os ideais político-ideológicos do programa futurista harmonizaram-se, gradativamente, com as práticas dos bandos fascistas em seus ataques às sedes de sindicatos socialistas do campo ou das cidades, ou grupos considerados inimigos da ‘nova ordem’”.¹⁸⁹ Para evitar os choques sociais, os ideólogos fascistas defendiam uma arte “monumental” como símbolo do regime e como propaganda dele nos meios de comunicação de massa. Paralelamente às pesquisas sobre o folclore e as tradições populares, “a utopia artística totalitária do futurismo (...) transformou-se numa arte neo-romântica e neo-clássica mais compatível” com a Itália fascista.¹⁹⁰

Em nota, Contier aproxima o cenário fascista do nazista. Na Alemanha entendia-se como cultura oficial a “puramente germânica”. O povo foi caracterizado como uma comunidade fundamentada nos laços de raça e sangue e, “em nome dessa comunidade, o compositor-intelectual identifica-se com o ‘coletivo’, com uma ‘nação’ sem conflitos sociais políticos e estéticos”, afastada tanto do dodecafonismo quanto do marxismo bolchevique.¹⁹¹

Entre as décadas de 1920 e 1930, os modernistas brasileiros, face aos modernismos europeus, passaram a trabalhar na criação de uma música nacionalista organizando um movimento em busca da “utopia do som nacional”, segundo Arnaldo Contier. Abrem-se debates a respeito da identidade nacional; do folclore como objeto de pesquisa e como fonte de inspiração aos compositores; e do modernismo nacionalista como via de emancipação musical frente à Europa. Divulgam-se trabalhos que justificam a fase nacionalista como apogeu de toda a História da Música “baseando-se na internalização do popular (folclore) no ‘nacional’ (música erudita ou artística)”. Apoiam-se numa concepção evolucionista da nossa história da música: das práticas jesuítas e do canto

¹⁸⁸ CONTIER, Arnaldo D. *Op. cit.*, p.266 e 267.

¹⁸⁹ Idem, *ibidem*, p.269.

¹⁹⁰ Idem, *ibidem*, p.270.

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, p.286.

gregoriano do século XVI à introdução de temas populares na composição, como experiências isoladas de alguns artistas da virada do século XIX para o XX.¹⁹²

O autor defende também que a *Semana de 22* transfigurou-se na propulsora da criação de um projeto hegemônico que associava o folclore ao neoclassicismo, a exemplo do que ocorreu na Europa. Ainda,

(...) os signos de brasilidade, durante as décadas seguintes – 30,40,50 e 60 – foram se internalizando, de um lado, mediante a ideologização da música como um matiz na construção do mito sobre a cultura brasileira, e, de outro, transfiguraram-se numa tentativa utópica no sentido de concretizar, sob o ângulo de estruturas de significantes pelos compositores – herdeiros dessa tradição –, “sons puramente nacionais e esteticamente livres”.¹⁹³

Contier afirma também que Mário de Andrade “apontava, implicitamente, a vinda de um Messias-músico (...) cuja obra fundamentar-se-ia na utopia do ‘som-brasileiro’”; e que se auto-definia um *profeta* que almejava “convencer compositores, intérpretes, professores, editores de que a conquista da modernidade passaria necessariamente pelo resgate das tradições”.¹⁹⁴

Com o golpe do Estado Novo, alguns folcloristas e compositores assumiram a ideia de unidade nacional de viés totalitário proposto pelo governo Vargas. Mesmo discordando desse cenário político, durante seu exílio no Rio de Janeiro, Mário contribuiu com Gustavo Capanema por acreditar em um papel combatente dos intelectuais e artistas. Alinhado ao pensamento comunista no fim da vida, o modernista paulista acabou acusando seus colegas intelectuais de contribuírem para a deformação do nacionalismo promovido pelo governo. Entre 1940 e 1941, Mário “declarou ausência total de compositores comprometidos com a utopia nacional na música...”. A música nacional, esteticamente livre e universal nos moldes propostos pelo autor de *O banquete*, não se concretizou historicamente; embora tivessem surgido, *a posteriori*, obras compatíveis com os critérios metodológicos esboçados pelos modernistas.¹⁹⁵ Segundo Manoel Dourado Bastos, compositores como João Gilberto e Tom Jobim vão buscar “soluções eminentemente *estéticas*” para a Bossa Nova (a justaposição do *cool*

¹⁹² Idem, *ibidem*, p.271 e 272.

¹⁹³ Idem, *ibidem*, p.272.

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*, p.273.

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*, p.280-285.

jazz a “padrões nacionais”) numa “experiência musical brasileira” que tem início em Mário de Andrade.¹⁹⁶

Roberto Barbato Júnior, por sua vez, trata os intelectuais envolvidos nos propósitos culturais do Departamento de Cultura de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade entre 1935 e 1938, como “missionários de uma utopia nacional popular”. Tais intelectuais, dotados de um sentimento utópico, segundo Barbato, tinham por objetivo o desenvolvimento de um amplo projeto de democratização cultural e de construção da nacionalidade.¹⁹⁷ Neste momento, não entraremos em detalhes acerca do funcionamento e das atividades realizadas pelo Departamento de Cultura de São Paulo visto que abordaremos tal assunto no segundo capítulo deste trabalho que versará a institucionalização da música como tentativa de organizar e rotinizar a cultura, promovida tanto por Mário de Andrade nas nossas terras quanto por Francisco Curt Lange no Uruguai e em países vizinhos. O que nos interessa agora é compreender porque o aspecto nacional-popular das políticas públicas do Departamento de Cultura, em especial as que podem ser relacionadas ao pensamento musical de Mário de Andrade, foram tidas como utópicas.

Barbato nos lembra que o Departamento fora idealizado, segundo relato de Paulo Duarte, como uma “organização brasileira de estudos de coisas brasileiras e de sonhos brasileiros”. Inicialmente, o propósito de alguns dos modernistas paulistas – como vimos na nossa introdução – era gerir um instituto federal, que trabalhasse na edificação da nacionalidade do povo, caso Armando Salles de Oliveira se tornasse presidente. Em 1935, todos os propósitos de construção de uma cultura autônoma através de um instituto que pelo espectro da difusão cultural minimizasse “o aspecto de exclusão imposto à população” tornaram-se objetivo do recém-fundado Departamento de Cultura de São Paulo.¹⁹⁸ Nas palavras do autor:

(...) o projeto de política cultural do Departamento de Cultura é dotado de uma dimensão nacional-popular na medida em que se opõe ao legado de uma cultura de fachada, predominante até então, e exprime uma nova articulação entre os intelectuais brasileiros e o povo, traduzindo-se numa “ida ao povo”. Nesse sentido, falamos de uma “utopia nacional-popular”.¹⁹⁹

¹⁹⁶ BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (1964-1985)*. Assis, 2009. Tese (doutorado em História) – FCL/UNESP, p.12-14.

¹⁹⁷ BARBATO JÚNIOR, Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular*. Os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. SP: Annablume, FAPESP, 2004.

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*, p.16.

¹⁹⁹ Idem, *ibidem*, p.21.

Foram três os pilares modernistas que sustentaram o Departamento de Cultura – o “direito permanente à pesquisa estética”, “atualização da *intelligentsia* artística brasileira” e “estabilização de uma consciência criadora nacional”.²⁰⁰ Mário de Andrade defendia estes fatores, em conjunto, quando referia-se aos seus propósitos musicais dizendo da sua vontade de proporcionar aos músicos “documentação popular mais farta onde se inspirassem”.²⁰¹

Outro motivo para entender os propósitos nacionalistas de Mário de Andrade como utópicos era o fato de que, nos anos 1930, a “nação era algo a ser descoberto e inventado”. A respeito da construção da nação o próprio modernista paulista escreveu:

Nessa barafunda, que é o Brasil, os nossos críticos são impelidos a ajuntar as personalidades e as obras, pela precisão ilusória de enxergar o que não existe ainda, a nação. Daí uma crítica prematuramente sintética, se contentando de generalizações muitas vezes apressadas, outras inteiramente falsas. (...) Quando a atitude tinha de ser de análise das personalidades e às vezes mesmo de cada obra em particular, eles sintetizavam as correntes, imaginando que o conhecimento de Brasil viria da síntese. Ora, tal síntese era, especialmente em relação aos fenômenos culturais, impossível: porque, como sucede com todos os outros povos americanos, a nossa formação nacional não é natural, não é espontânea, não é por assim dizer, lógica. Daí a imundície de contrastes que somos. Não é tempo ainda de compreender a alma Brasil por síntese.²⁰²

A tarefa proposta por Mário de “compreender a alma” do Brasil, para que seja forjada uma nação – missão que deveria ser desempenhada por sua geração modernista, pode então ser tida como utópica pelo fato de Mário de Andrade considerar a nação como algo ainda inexistente. Sendo assim, o próprio conceito de nação é, em si, uma noção utópica.

A utopia nacional-popular, portanto, foi a tentativa de arrancar a cultura, até então ornamental, das mãos da elite e aproximá-la do povo. Seria a construção da nacionalidade por meio da difusão da cultura numa relação direta entre os intelectuais e a população. Era fazer chegar ao povo o conhecimento, não num movimento patriótico – do nacionalismo alienante dos estados totalitários europeus –, mas de um

²⁰⁰ Idem, *ibidem*, p.51.

²⁰¹ Ver: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. RJ/BH: Villa Rica, 1991, p.112.

²⁰² ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. SP: Martins, 1974, p.8.

nacionalismo que elevaria a expressão artística brasileira ao universal e que colocaria ao alcance do povo tudo o que pudesse elevar sua cultura.

No caso do “Americanismo Musical” é Luis Merino Montero que vai apontar suas características utópicas. Um primeiro problema apontado pelo autor foi a defesa de uma unidade latino-americana enquanto que as “identidades nacionais” de cada país ainda viviam um processo de formação. Sobre esse aspecto Lange escreveu no texto editorial do *Boletín Latino-Americano de Música* de 1937, que seu Americanismo era uma “lucha en medio de los contrastes, de las contradicciones, de la dimensión muchas veces desoladora de un Continente que aún no se há encontrado a sí mismo”.²⁰³

O Americanismo Musical pode ser considerado ainda uma utopia, pois até os dias de hoje continuam os problemas observados pelo pesquisador teuto-uruguaio na década de 1930: as deficiências nos sistemas de educação musical e o seu alcance: falta-lhe um acesso democrático. Há ainda a carência de edições de partituras dos compositores latino-americanos, assim como persistem a precariedade da preservação dos documentos que testemunham nosso passado – histórico e musical. Nas palavras de Montero, “hoy día el estado se bate en retirada como promotor de la educación y la cultura en la mayoría de nuestros países”. A isso, se agregam a privatização e industrialização comercial dos meios de comunicação de massa como o rádio e a televisão, que negam o acesso a qualquer outra manifestação musical que não seja a urbana.²⁰⁴

Entre as décadas de 1930 a 1950, o “Americanismo Musical” preconizado por Curt Lange sustentava a hipótese de conexão dos processos de desenvolvimento de cada país latino-americano. Esta conexão, naquela época, não se deu; por isso o Americanismo não se tornou uma realidade tangível. Para Luis Merino Montero, hoje em dia, com a crescente globalização planetária, um forte americanismo musical é muitas vezes uma necessidade imprescindível para o desenvolvimento a nível nacional, pois permite articular entre si “las fortalezas de cada país y reforzar las debilidades que existan en ellos, a fin de establecer las bases de una mejor interacción entre América y el resto del mundo”.²⁰⁵ Atualmente, aponta o autor, essa tarefa seria mais fácil com a internet e com o número maior de musicólogos e revistas de musicologia latino-americanas. Temos mais meios para que musicólogos, compositores, intérpretes, educadores, críticos musicais, administradores culturais e políticos possam estabelecer uma “rede

²⁰³ LANGE, Francisco Curt. Editorial. In: *Boletín Latino-Americano de Música*. III, abril de 1937, p.8.

²⁰⁴ MONTERO, Luis Merino. Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepcion. In: *Revista musical chilena*. Vol.52, nº189.Santiago, 1998, p.11.

²⁰⁵ Idem, ibidem, p.12.

americana que se torne uma referência supranacional” que impulse o desenvolvimento musical do continente, defende Montero. Para ele, a não retomada dos propósitos preconizados por Lange nos anos 1930, tornam o Americanismo hoje “una de las tantas utopias frustradas”.²⁰⁶

Apesar de Francisco Curt Lange versar sobre uma música comum nas Américas e Mário de Andrade almejar uma música de caráter exclusivamente brasileiro, e apesar dos projetos de ambos terem pontos de contato, principalmente no seu caráter funcional e institucional como veremos adiante, a recepção do Americanismo de Lange, no Brasil, não foi tão positiva devido à influência do nacionalismo musical de Mário de Andrade entre musicólogos e compositores. Talvez, isso explique ainda porque Lange só ganha um “espaço” maior no Brasil após a morte de Mário de Andrade, quando começa a publicar artigos expressivos sobre a música colonial de Minas Gerais e se aproximar do grupo *Música Viva*. Esta visibilidade, no entanto, Francisco Curt Lange vinha tentando conquistar desde quando escreveu sua primeira carta a Mário, em 20 de novembro de 1932.

O fato é que o “Americanismo Musical”, como inspiração estética, não teve muito eco nem em solos brasileiros e nem em proporções continentais. Há de se considerar que os diversos cargos públicos e a presença frequente de Lange nos Estados Unidos tenham aumentado ainda mais a desconfiança dos latino-americanos quanto às reais intenções do musicólogo. Contudo, o insucesso do “Americanismo Musical” não significou êxito do nacionalismo musical proposto por Mário de Andrade no Brasil. Se aqui o grande problema foi a não compreensão dos ousados propósitos marioandradinos que, além de vislumbrar o nacionalismo como premissa na nossa criação musical, também defendia a cultura popular como patrimônio imaterial; o Americanismo proposto por Lange pode ter sido sufocado pela própria integração do continente, porém, a que foi levada a cabo pelos norte-americanos: a dependência econômica atrelada ao “*american way of life*” e à “política de boa-vizinhança”. Cabe ressaltar, porém, que as instituições organizadas pelo alemão naturalizado uruguaio abriram caminhos para os futuros musicólogos e compositores que iriam surgir em vários países sul-americanos, tal como a obra de Mário de Andrade para os compositores brasileiros. Ainda, ambos ajudaram a estabelecer a pesquisa folclórica no nosso continente e ajudaram a organizar as primeiras instituições culturais sólidas na América do Sul. Nacionalismo e Americanismo, afinal, foram tão utópicos? A seguir, trataremos das

²⁰⁶ Idem, *ibidem*, p.13.

instituições que Mário e Francisco organizaram na esfera pública para promover, cada um, seus propósitos musicais.

CAPÍTULO 2

A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO NACIONALISMO E AMERICANISMO MUSICAIS

2.1 Mário de Andrade e a institucionalização do nacionalismo musical

Vimos, de maneira apressada na introdução deste trabalho, como se deu a entrada de Mário de Andrade na diretoria do Departamento de Cultura da capital paulista e como suas iniciativas o levaram a criar uma Discoteca Municipal, inspirada nas discotecas que surgiram na Europa, nos Estados Unidos e no nosso vizinho ao sul, o Uruguai. Retomaremos agora esse assunto de maneira mais atenta.

2.1.1 O Departamento de Cultura de São Paulo

O primeiro Departamento de Cultura do país nasceu, em 1935, num contexto de reformas administrativas promovidas pelo então prefeito da cidade de São Paulo, Fábio Prado. Nessa época, várias iniciativas de caráter cultural resultaram em novas instituições que partilhavam da vontade dos intelectuais e dirigentes paulistas de tornar São Paulo um centro hegemônico cultural. Destacam-se a criação da Escola Livre de Sociologia e Política, encabeçada por professores norte-americanos, e a criação da Universidade de São Paulo, que contou com a vinda de uma “Missão Universitária Francesa” articulada pelo psicólogo e médico francês Georges Dumas, que trouxe para cá nomes como o historiador Fernand Braudel, o politólogo Paul-Arbousse Bastide, o geógrafo Pierre Monbeig, o casal Claude Lévi-Strauss (sociólogo e antropólogo) e Dina Lévi-Strauss (etnógrafa), e Roger Bastide (que substituiu Claude na USP em 1938).

Para que São Paulo se tornasse, de fato, centro de referência cultural no nosso país era necessário formar – com base na sociologia, antropologia e demais ciências humanas – uma elite de administradores, funcionários técnicos, e professores do serviço público. Nesse contexto, a busca de uma identidade nacional tornou-se palavra de ordem na capital paulista e os propósitos marioandradinos corroboravam nesse sentido.

Em meio às reformas administrativas, o prefeito Fábio Prado – indicado por Armando Salles de Oliveira então interventor do Estado de São Paulo escolhido pelo presidente do Brasil, Getúlio Vargas – nomeia como chefe de seu gabinete Paulo Duarte, figura conhecida no Partido Democrático e um de seus fundadores. Este, por sua

vez, atribuído de escolher o nome que estaria à frente do Departamento de Cultura, indica seu colega Mário de Andrade para o cargo.

Como vimos anteriormente, ambos pertenciam a um grupo de intelectuais, que contava ainda com Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, que se reunia no apartamento de Paulo Duarte para vislumbrar a criação de um “Instituto Brasileiro de Cultura” que poderia se concretizar caso Armando Salles de Oliveira se tornasse presidente da República, o que acabou não acontecendo. Sobre esse contexto, escreve Patrícia Raffaini:

Esse projeto grandioso no qual primeiramente São Paulo e depois todo o Brasil seria transformado por meio da cultura, no qual caminhariam juntos progresso material e espiritual, pode ser compreendido como parte de uma idéia hegemônica, por meio da qual o estado de São Paulo, depois da derrota na Revolução de 1932, conseguiria, na visão dos que planejavam o Departamento de Cultura e as recém-criadas faculdades, conquistar e transformar o resto do país através da cultura e da educação. Esses intelectuais aliados ao grupo que acabava de subir ao poder estadual com a nomeação de Armando Salles de Oliveira, vinculado ao Partido Democrático, acreditavam ser possível a volta ao poder federal do grupo paulista pela via cultural.

207

Com a criação do Departamento de Cultura, em 30 de Maio de 1935, e a entrada de Paulo Duarte na administração municipal, os modernistas acreditaram que os seus ideais de nacionalização cultural a partir da valorização e pesquisa das manifestações populares poderiam ser concretizadas. E, mesmo relutando a princípio, Mário foi nomeado diretor desse Departamento no dia seguinte. Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes também contribuíram para estruturação da instituição e passou a abrigar as seguintes divisões:

Divisão de Expansão Cultural, dirigida também por Mário de Andrade e subdividida em: *Seção de Teatros, Cinemas e Salas de Concerto*, chefiada por Paulo Magalhães; *Discoteca Pública Municipal*, chefiada por Oneyda Alvarenga; *Rádio Escola*.

Divisão de Bibliotecas, dirigida por Rubens Borba de Moraes.

Divisão de Educação e Recreio, dirigida por Nicanor Miranda.

Divisão de Documentação Histórica e Social, dirigida por Sérgio Milliet e Bruno Rudolfer.

²⁰⁷ RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)* SP: Humanitas; FFLCH/USP, 2001, p.35.

Ainda, foi criada uma Gráfica Municipal que, entre outros projetos, tornou-se responsável pela edição da já existente *Revista do Arquivo Municipal* que, além de divulgar os feitos do Departamento de Cultura e as pesquisas realizadas pela Divisão de Documentação Histórica e Social, também era um espaço aberto para discussões entre a intelectualidade paulistana.

Os intelectuais envolvidos com o Departamento de Cultura acreditavam estar atuando em prol da democratização cultural, primeiramente porque o projeto acarretaria, segundo seus propósitos, na emancipação intelectual da população e em segundo, porque a instituição traria o acesso e a educação de números cada vez maiores de pessoas dentro deste projeto de molde nacionalista.

A capital paulista, através de seus intelectuais – apoiados por um prefeito que acreditava que a “civilização paulista” tornar-se-ia o sustentáculo de uma “civilização nacional” – pretendia alcançar a liderança cultural, reivindicando para si a direção da inteligência brasileira. Os modernistas defendiam que, para tanto, seria necessário excursionar por diversas regiões do país em busca das bases culturais que fundamentariam suas ideias e propostas sobre a cultura nacional, e esta era uma missão que se não assumida pelos paulistas talvez não fosse realizada. Paulo Duarte, Mário de Andrade e outros intelectuais envolvidos com o Departamento de Cultura endossavam esta postura.

Em 1922, Mário já destacava o pioneirismo de São Paulo nas artes e na busca da identidade nacional:

A hegemonia artística da corte não existe mais. No comércio como no futebol, na riqueza como nas artes S. Paulo caminha na frente. Quem primeiro manifestou a ideia moderna e brasileira na arquitetura? São Paulo com o estilo colonial. Quem manifestou primeiro desejo de construir sobre novas bases a pintura? S. Paulo com Anita Malfatti. Quem apresenta ao mundo o maior e moderno escultor da América do Sul? S. Paulo com Brecheret. Onde primeiro a poesia se tornou o veículo da

²⁰⁸ Segundo o Ato Municipal nº 1146, de 4 de julho de 1936 que estruturou, já em funcionamento, o Departamento de Cultura Municipal de São Paulo. Série Correspondência Burocrática, Documentação do Departamento de Cultura, Arquivo Mário de Andrade - IEB/USP. Como já apontamos anteriormente, Rádio Escola nunca entrou em funcionamento, sendo extinta oficialmente em 1938. Suas atribuições, desde o início, foram todas desenvolvidas pela Discoteca Pública Municipal. O planejado inicialmente era justamente o contrário, a Discoteca daria suporte às atividades desenvolvidas pela rádio educativa.

sensibilidade moderna livre da guizalhada da rima e das correias da métrica? Em São Paulo.²⁰⁹

E ainda:

Enquanto os outros Estados, na sua maioria, exportam gramáticos e bacharéis, críticos e doutores para a capital, S. Paulo prepara indivíduos práticos, de gênio claro e positivo, que, apesar dos políticos e da política, sabem conquistar desassombadamente o seu lugar ao sol. Há ainda quem tenha a ilusão de que S. Paulo é o café. Puro engano. S. Paulo é máquina, o tear, a polia, a vertigem das energias novas, uma das forças propulsoras da nacionalidade. Já vai surgindo, ali, uma raça vigorosa, cheia de juventude e coragem, índice do que será amanhã o brasileiro perfeitamente apurado e constituído.²¹⁰

Além da busca pela identidade nacional, as inquietações de Mário de Andrade sobre o possível esquecimento das tradições populares fizeram-no defender a pesquisa etnográfica dentro do Departamento, pois só assim essa instituição propiciaria o efetivo conhecimento do povo antes que o “progresso invasor” dilacerasse sua cultura; e é nessa ótica que podemos entender também a criação da Discoteca Pública, visto que sua organização também atendia a propósitos vinculados às pesquisas folclóricas. É importante ressaltar ainda que, como Diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade tentou amparar a música no Estado elaborando um projeto em que os órgãos oficiais induzissem à criação artística. Ainda na mesma lógica, trabalhou para que, em sua gestão, fossem incrementadas iniciativas de caráter científico que determinassem a existência de um acervo para estudos dos compositores, músicos e demais artistas brasileiros.²¹¹ Sob este norte é que o Departamento organizou o I Congresso da Língua Nacional Cantada, a Discoteca Pública e o seu laboratório de fonética, os estudos do compositor Camargo Guarnieri na Bahia, a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore, a Missão de Pesquisas Folclóricas, etc. Expliquemos, de maneira geral, tais iniciativas.

O Congresso da Língua Nacional Cantada ocorreu entre os dias 7 e 14 de julho de 1937 com a organização do Departamento de Cultura e da Discoteca Pública Municipal

²⁰⁹ ANDRADE, Mário de. Notas de Arte/Pró. *A Gazeta* (SP, 13/2/1922); citado por AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. SP: Ed. 34, 2010, p.125.

²¹⁰ ANDRADE, Mário de. Os “independentes” de S. Paulo. In: BATISTA, M.R. (org.) *Brasil: 1º tempo modernista*. SP: IEB/USP, 1972, p.197.

²¹¹ TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: CCSP, 1981, p.11.

e contou com a participação de Armando Salles de Oliveira, Fábio Prado, Júlio de Mesquita Filho, Manuel Bandeira, Cecília Meirelles, Guilherme de Almeida, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Souza Lima, Dina e Claude Lévi-Strauss entre outros nomes ligados à fonética ou à música. Tal evento teve por objetivo fomentar a elaboração e a fixação de uma fala brasileira a ser praticada pelos cantores nacionais. O evento tinha como premissa tornar a música nacional não só pelo ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma, mas também pelo canto.²¹²

Segundo Maria Elisa Pereira, o evento foi um “divisor de águas da delicada relação entre teoria e prática” vivenciada por Mário de Andrade, pois, além de firmar uma língua-padrão para o nosso canto, desejava que esta “se constituísse também em um fator de identidade e unidade nacional”, destacando a função social do canto assim como o papel e a responsabilidade social dos cantores.²¹³ Mário esperava dos cantores “preocupações mais éticas que estéticas” e “militância em prol do que entendiam serem as necessidades mais urgentes da nação”.²¹⁴ Em “Os compositores e a língua nacional”, texto presente nos *Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada* que depois é publicado, na íntegra, em *Aspectos da Música Brasileira* e no texto “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, que também está nos *Anais* e que depois tornou-se parte de *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade além de analisar diversos cantores à partir de gravações fonográficas, reitera o papel social e combativo do cantor.

No Congresso, após a apresentação de alguns pesquisadores que temiam a “contaminação” da fala brasileira pelos sotaques estrangeiros e após as leituras do *Anteprojeto da língua-padrão* escrito por Mário de Andrade, do trabalho enviado pela Discoteca Municipal intitulado *Pronúncias regionais do Brasil* e da pesquisa realizada pela Sociedade de Etnografia e Folclore sob o nome de *Mapas folclóricos de variações linguísticas*; a pronúncia regional aprovada, com ressalvas, para o canto nacional foi a carioca. Mário explica a escolha:

Criar-se uma pronúncia artificial feita de um amontoado de fonemas de várias regiões, era criar um esperanto, ou melhor, um volapuque absurdo, porque ninguém jamais nunca não teve notícia de que uma língua artificial se vulgarizasse; se ‘humanizasse’ é que devo dizer.²¹⁵

²¹² Ver: *Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada*. Departamento de Cultura de São Paulo, 1937.

²¹³ PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil*. Canto Nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade. SP: Ed. UNESP, 2006, p.15.

²¹⁴ Idem, ibidem, p.19.

²¹⁵ *Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada*, p.28.

Os participantes do *I Congresso da Língua-Nacional Cantada* também puderam assistir, durante o evento, uma apresentação no Parque Infantil D. Pedro II do bailado da *Marujada* realizada pelas crianças frequentadoras desses parques municipais. Eis um relato dos congressistas:

(...) no Nordeste o bailado persiste ainda bem vivo, de feição nitidamente popular e mesmo folclórica, dotado de peças musicais anônimas, e de movimentação coreográfica e dramática tradicional, exclusivamente organizada por pessoas do povo. Na intenção de reviver as nossas danças dramáticas populares, o Departamento de Cultura iniciou esse trabalho pela adaptação da *Chegança de Marujos*, às crianças de seus parques infantis. Usamos para isso a documentação folclórica fornecida pela bibliografia nacional e especialmente pelos arquivos ainda inéditos da nossa Discoteca Pública.²¹⁶

Finalmente, além de propor normas para a pronúncia da língua utilizada no canto, no teatro e na declamação, os participantes do *Congresso* deliberaram ainda sobre várias iniciativas que deveriam ser tomadas pelo governo federal referentes à educação musical e afins:

O Congresso da Língua Nacional Cantada, Seção de Musicologia concita o Governo da República à criação duma Alta Escola de Arte Dramática que tenha incluso um Curso de Fonética da Língua-Padrão para aprendizado dos estudantes de teatro, declamação e canto.

O Congresso da Língua Nacional Cantada em plenário, resolve exprimir um voto ardente para que os Governos da República e Estaduais criem nos institutos oficiais de cultura, gabinetes de fonética experimental.

A Seção de Musicologia, sendo o canto útil à saúde aprova por unanimidade, uma moção para que o canto seja sistematizado em todas as escolas do país; que os professores de canto erudito e orfeônico, demais educadores e cantores de música brasileira, dêem toda a sua atenção a que o canto erudito nacional se conforme com exatidão ao timbre e aos acentos em que se faz a nossa música popular e a que já se fizeram com tanto lustre os nossos compositores eruditos; que a música erudita aproveite os bailados populares do Brasil tendo em vista a sua propagação e tradicionalização em todas as classes.

²¹⁶ *Anais do I Congresso da Língua-Nacional Cantada*. SP: Departamento de Cultura, 1938, p.729. Visto que ainda não tinha ocorrido a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, provavelmente o material utilizado tenha sido o que Mário de Andrade coletou nas viagens que realizou ao Nordeste em 1928 e 1929 que foram doadas à Discoteca. Este material permaneceu “inédito” até os anos 1940, quando Oneyda Alvarenga os organiza em conjunto com o material da *Missão* de 1938.

A Seção, afirmando por unanimidade que ‘o canto coral socializa o homem’ concita os Poderes Públicos, e associações nacionais de qualquer espécie a desenvolver no Brasil o canto coral.

O Plenário aprova a decisão de se realizar dentro de cinco anos, em 1942, o Segundo Congresso da Língua Nacional Cantada, a fim de que se verifiquem os resultados obtidos pela aplicação das normas estabelecidas no Projeto da Língua Padrão aprovado por este Congresso de S. Paulo, e modificados os pontos que a prática ou o tempo tiverem tornado merecedores de revisão.

O Plenário formula um apelo a todas as casas de edição musical estabelecidas no Brasil, no sentido de se fazerem traduzir para o vernáculo peças de repertório clássico de canto.²¹⁷

Infelizmente, para os organizadores do *Congresso*, uma segunda edição do evento não foi organizada, tampouco foram atendidas as solicitações apresentadas no evento. Maria Elisa Pereira aponta ainda que as normas aprovadas pelo *Congresso da Língua Nacional Cantada* não foram tão divulgadas na época e nem totalmente aceitas pelos que as conheceram. Poucos também foram os regentes e cantores de coro que as utilizaram e as estudaram.²¹⁸

A *Missão de Pesquisas Folclóricas*, por sua vez, foi uma das mais importantes atividades desenvolvidas pelo Departamento de Cultura em conjunto com a Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Quatro folcloristas – Luis Saia, Martin Braunwieser, Benedito Pacheco e Antônio Ladeira²¹⁹ – foram contratados para viajar até o Norte e Nordeste brasileiro em incursões com finalidade de registro dos cantos populares dessas regiões. Para tanto, os pesquisadores utilizaram-se de recursos como fotografia, gravações sonoras e filmagens, método inédito, no Brasil, até então.²²⁰ Os registros das manifestações culturais e religiosas pesquisadas somaram um total de 20 cadernetas de

²¹⁷ PEREIRA, Maria Elisa. *Op. cit.*, p.47 e 48.

²¹⁸ Idem, *ibidem*, p.133.

²¹⁹ “Luís Saia era o técnico geral, estudante de engenharia, havia cursado as aulas de Etnografia e Folclore ministradas por Dina Lévi-Strauss no Departamento de Cultura em 1936. Era também sócio-fundador e colaborador da Sociedade de Etnografia e Folclore onde apresentou uma comunicação sobre arquitetura popular. Na *Missão*, era ele quem decidia sobre os objetos a serem coletados e a filmagem dos bailados. Martin Braunwieser era o músico que resolvia sobre o interesse em gravar ou grafar as peças. Era também quem dispunha e movimentava os microfones durante as gravações. Benedito Pacheco foi contratado como técnico de gravação por conhecer bem o aparelho ‘Presto Recorder’ que a Discoteca Pública comprou para os trabalhos de campo. Antônio Ladeira foi chamado para auxiliar o técnico de gravação; sua função, de início, era de ajudar no transporte das bagagens, em especial o material fonográfico que era volumoso e pesado”. TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: CCSP, 1981, p.27-29.

²²⁰ Na verdade, Roquette Pinto foi pioneiro no uso de gravação de discos em estudos folclóricos utilizando o método quando registrou em Rondônia cantos indígenas. O que difere este trabalho da “Missão de Pesquisas Folclóricas”, é que esta utilizou-se de outros recursos simultâneos à gravação de discos. Mais sobre este trabalho de Roquette Pinto pode ser encontrado em Mário de Andrade, no artigo “O fonógrafo” presente na obra: TONI, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004.

campo, 168 discos 78 RPM, 1066 fotos e 775 objetos, material que ficou acondicionado na Discoteca Municipal e que rendeu vinte anos de trabalho, estudo e organização à sua diretora, Oneyda Alvarenga.²²¹ Foi a partir deste material que a discotecária realizou muitos de seus estudos; o principal deles é o que originou a obra *Música Popular Brasileira*, em 1945.

Este livro, que tem como base a análise à Mario de Andrade do material conseguido pelas *Missões* – pois Oneyda, assim como o seu mestre, entendia como Música Popular Brasileira àquela de origem na tradição popular – também foi utilizado pela autora para alertar o descaso com os estudos folclóricos e musicais após esta iniciativa única no Departamento e da Discoteca: “Se não me foi possível tornar este livro uma síntese melhor da nossa vida musical popular a culpa é menos minha do que do estado em que se encontram os nossos estudos do folclore”.²²² O mesmo apelo já havia sido feito por Paulo Duarte, como vimos na introdução deste trabalho, em discurso à Assembleia Legislativa, no dia 6 de outubro de 1937, quando defendeu a organização da *Missão de Pesquisas Folclóricas*.

A metodologia utilizada na “*Missão*” ao Norte e Nordeste teve suas bases estabelecidas tanto pela vivência de Mário de Andrade em coletas musicais anteriores – na “Viagem de descoberta do Brasil”, de 1924 a Minas Gerais, e nas “Viagens Etnográficas” de 1927, 1928 e 1929 ao Norte e Nordeste do país – ; como também pelas aulas do Curso de Etnografia e Folclore, promovidas pelo Departamento de Cultura de São Paulo e ministradas por Dina Lévi-Strauss.

Esse curso tinha o intuito de formar pesquisadores e fornecer subsídios para uma metodologia de coleta etnográfica. A professora francesa orientou seus alunos para o uso da imagem (fotografia e cinema) como suporte e recurso metodológico na pesquisa etnográfica. A utilização dela possibilitaria a materialização de um patrimônio imaterial: tradições, gestos, músicas, danças, sons e falas podendo ser capturados, vistos e entendidos sobrepujando-se à subjetividade dos testemunhos dos viajantes. Para Antônio Gilberto Ramos Nogueira, essas são as diretrizes que fundamentaram a Discoteca Pública Municipal de São Paulo como um “laboratório de brasilidade”, espaço de preservação de um patrimônio não tangível “inventado” por Mário de Andrade.²²³

²²¹ TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: CCSP, 1981, p.44.

²²² ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1960, p.11.

²²³ Ver: NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 2005.

No Curso de Etnografia e Folclore, o ideal, para Dina Lévi-Strauss, seria ter sempre à disposição um aparelho cinematográfico; somente na ausência deste valeria a fotografia. Não sendo possível filmar ou fotografar, o desenho seria o último recurso passível de utilização. A imagem – tanto na coleta e classificação da cultura material (cerâmica, habitação, instrumentos musicais, armas e outros utensílios), quanto da cultura não material (danças, dramas, rituais) – tinha a tarefa de registrar os executantes nas diversas fases da *performance*. Aliado ao enfoque dado à imagem como suporte da metodologia, o programa também concentrou alguns módulos na sistematização da coleta musical conformando como método o registro mecânico (fonógrafo e filme sonoro) e o registro não mecânico (anotação direta). Neste tipo de registro, seria fundamental, para Dina, que o pesquisador fosse músico. Após o curso, em abril de 1937, foi fundada a *Sociedade de Etnografia e Folclore*; sua primeira diretoria era composta por Mário de Andrade, presidente; Dina Lévi-Strauss, primeira secretária; Lavínia Costa Vilela, segunda secretária, e Mário Wagner da Cunha, tesoureiro. Contava com os sócios-fundadores Fábio Prado, Paulo Duarte, Oneyda Alvarenga, Luís Saia, José Bento F. Ferraz, Sérgio Milliet, Nicanor Miranda, Ernani da Silva Bruno, Bruno Rudolfer, Rubens Borba de Moraes, Claude Lévi-Strauss, Paul-Arbousse Bastide, Pierre Monbeig, Roger Bastide, Samuel Lowrie, etc.²²⁴

Os membros da *Sociedade de Etnografia e Folclore* realizaram diversas investigações científicas que resultaram em monografias apresentadas em um Boletim (que contou apenas com sete números) criado pelos membros. Nesta publicação, existia também uma seção fixa sobre metodologia de pesquisa, escrita por Dina Lévi-Strauss e ainda o resumo de todas as comunicações e palestras feitas nas reuniões mensais da Sociedade que, mesmo sendo o primeiro marco no esforço de conjugar as atividades de folcloristas e etnógrafos brasileiros, teve curta duração sendo extinta em 1938 com a saída de Mário da direção do Departamento de Cultura.²²⁵

Vale lembrar ainda que, antes mesmo da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, as premissas do Curso de Etnografia e Folclore já estavam sendo colocados à prova no interior de São Paulo quando a Discoteca utilizou seus aparelhos fonográfico, fotográfico e cinematográfico para registrar a Festa do Divino Espírito Santo de Moji das Cruzes; a Dança de Santa Cruz, em Itaquaquetuba-SP; a Folia de Reis, em Varginha-MG; e os hábitos dos índios cadivéus, no Mato Grosso – este último

²²⁴ Idem, *ibidem*, p.268 a 275.

²²⁵ Na página virtual do Centro Cultural São Paulo está disponível a reunião de todo o material sobre a *Sociedade de Etnografia e Folclore*. Ver: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>.

resultante da viagem etnográfica realizada pelo casal Lévi-Strauss e subvencionada pelo Departamento por mediação de Mário de Andrade junto ao prefeito Fábio Prado. Outra parceria entre a Sociedade de Etnografia e Folclore e o Departamento de Cultura foi a participação de Camargo Guarnieri no II Congresso Afrobrasileiro em Salvador, em Janeiro de 1937. Tendo como objetivo ampliar o acervo musical da Discoteca Pública Municipal, o músico permaneceu durante todo o mês na Bahia colhendo, por meio de registros não mecânicos, as manifestações populares sugeridas por Mário de Andrade: música de feitiçaria e coco. De lá chegaram mais de quatrocentas melodias afrobrasileiras e cem fotografias que complementavam a documentação musical, posteriormente organizada por Oneyda Alvarenga e publicadas no volume I da coleção do *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal: Melodias registradas por meios não mecânicos*.²²⁶ Ainda, baseando-se no Curso de Etnografia e Folclore, Oneyda Alvarenga orientou o grupo que foi enviado à *Missão de Pesquisas Folclóricas* em 1938.

Todos esses projetos organizados pelo Departamento eram encarregados de construir uma identidade cultural, além de uma unidade social. Mário de Andrade defendia que seu projeto nacionalista, pela via cultural, pudesse resolver as mazelas sociais uma vez que proporcionasse o verdadeiro conhecimento do nosso povo. Nas palavras de Maria Elisa Pereira, o modernista paulista tentaria “modificar a cultura erudita, de reprodutora da tradição europeia, em transformadora da cultura popular brasileira e, por meio dessa modificação, desencadear uma série de reformas na sociedade”.²²⁷ Portanto, dentro do Departamento de Cultura, as normas expressas na estética modernista é que caracterizarão os trabalhos no campo da música empreendidos pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

2.1.2 A Discoteca Pública Municipal de São Paulo

Alguns apontamentos já foram feitos sobre a Discoteca Municipal nas páginas iniciais deste trabalho. Teceremos agora breves considerações a seu respeito para elucidar, ainda mais, como essa instituição atendia aos propósitos musicais de Mário de Andrade.

²²⁶ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Op. cit.*, p. 273, 281 e 282.

²²⁷ PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil*. Canto Nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade. SP: Ed. UNESP, 2006, p.46.

A Discoteca Municipal de São Paulo foi criada pelo Prefeito Fábio da Silva Prado através do artigo 30 do ato nº 861, de 30 de Maio de 1935.²²⁸ Nomeada diretora da Discoteca, coube à jovem Oneyda Paoliello de Alvarenga, que assume oficialmente a 4 de setembro de 1935, colocá-la para funcionar. Inicialmente, o objetivo dessa instituição – que estaria subordinada a uma Rádio-Escola, que, como vimos, nunca existiu – era colecionar discos de música nacional erudita, música popular nacional de interesse folclórico, assim como músicas eruditas e populares estrangeiras também de interesse folclórico. Vejamos suas principais incumbências:

- a) possuir uma coleção possivelmente completa de discos da música erudita nacional;
- b) colecionar, o mais utilmente possível, os discos de música popular, nacional, de interesse essencialmente folclórico;
- c) colecionar o mais completamente possível, os discos musicais da composição estrangeira erudita;
- d) colecionar, o mais utilmente possível, os discos de música popular estrangeira, de interesse cientificamente folclórico;
- e) colecionar o mais completamente possível, os discos tanto nacionais como estrangeiros, de caráter científico, documentário ou didático;
- f) sistematizar, classificar, ilustrar de comentários explicativos as suas coleções de discos;
- g) fazer transmissões episódicas ou sistemáticas dos discos, das suas coleções, pela Rádio-Escola, acompanhando-os, quando necessário, de comentários explicativos, tanto orais como instrumentais;
- h) funcionar para consultas particulares, tendo para isso, nas dependências da Rádio-Escola ou do Departamento, cabines em número correspondente à afluência de público;
- i) organizar, promover, incentivar iniciativas culturais, especialmente de caráter histórico ou folclórico, referentes à Música, e que se baseiem na exemplificação por intermédio do disco;
- j) incentivar, aconselhar, orientar na medida do possível, os produtores de discos, quanto ao caráter essencialmente folclórico do disco popular nacional;
- k) conseguir benefícios fiscais municipais, ou estaduais e nacionais, por intermédio dos órgãos competentes, aos produtores de discos de arte musical brasileira erudita ou estritamente folclórica;

²²⁸ Ato nº861 de 30 de Maio de 1935. Leis e Decretos da Prefeitura Municipal de São Paulo-1935. In: *Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo*, p.251. A Discoteca permanece como subseção da Divisão de Expansão Cultural até 30 de Outubro de 1937 quando, através da Lei nº3662, torna-se seção desta Divisão. Leis e Decretos da Prefeitura Municipal de São Paulo-1935. In: *Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo*, p. 107.

- l) conseguir benefícios fiscais aos cinemas que nos entreatos e quaisquer intervalos de suas exibições, só executarem discos de arte erudita, de autores nomeados nos livros didáticos de História da Música, tanto nacionais como estrangeiros;
- m) manter ou instituir um serviço especial de gravação, que constituirá no Museu da Palavra, com discos de interesse cívico ou didático; documentário para estudos de fonética, fixação da voz de quaisquer homens ilustres do Brasil, serviço que fixará também narrações, cantigas, músicas de dança, solos e conjuntos instrumentais folclóricos nacionais, bem como a composição erudita paulista;
- n) criar uma coleção de partituras sinfônicas, que facilitem o estudo e análise dos discos orquestrais da Discoteca, bem como forneçam material de execução à Orquestra Municipal;
- o) manter um serviço de duplicatas e permutas, tanto com as instituições congêneres nacionais e estrangeiras, como com produtores e revendedores, para os discos de gravação da Discoteca, e renovamento das coleções;
- p) colaborar diretamente com os produtores nacionais, no sentido de designar quais os discos que possam ficar como exemplares específicos da música folclórica nacional, para que deles sejam eternamente conservadas as matrizes;
- q) instituir um arquivo de matrizes dos discos nacionais tanto de arte erudita como folclórica;
- r) provocar por meio de gravações e difusão, a ressurreição de peças folclóricas tradicionais do Brasil, que as exigências e circunstâncias do progresso puseram em desuso;
- s) criar um museu de instrumentos populares do Brasil.²²⁹

Mário de Andrade, antes de assumir a diretoria do Departamento de Cultura já vislumbrava a criação de discotecas em terras estrangeiras nos muitos periódicos musicais que recebia do exterior. Em texto publicado no jornal *Diário Nacional*, Mário noticiou uma delas:

No ano passado o Conselho de Ministros da Itália criou, com o nome de Discoteca do Estado, um museu de discos. Esse instituto, cuja importância histórica e técnica foi sobejadamente encarecida por todos quanto se preocupavam com a música na Itália, tem como função principal registrar todas as canções populares regionais e tradicionais italianas que, abandonadas na voz do povo, vão sendo esquecidas ou substituídas por outras. Ora, dada a importância básica que tem a música folclórica na alimentação das escolas musicais nacionais, é fácil da gente imaginar a

²²⁹ Processo 56869/35 de 19 de Julho de 1935. “Exposição de um dos trabalhos do Departamento de Cultura: a Discoteca Pública Municipal”. In: *Catálogo: Mário de Andrade. Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo*. SP: Centro Cultural São Paulo, p. 5-9.

importância decisiva da Discoteca na conservação da italianidade da musica italiana.²³⁰

O modernista paulista apontou ainda que no Brasil praticamente inexisteriam práticas como as que ocorriam na Itália e também chamou a atenção para a má preservação das manifestações indígenas gravadas por Roquette Pinto em Rondônia e armazenadas no Museu Nacional.²³¹ Ainda assim, a iniciativa de se organizar uma coleção de material etnográfico no museu foi elogiada por Mário:

Duas coisas principais me entusiasmaram: o desenvolvimento das coleções e estudos etnográficos e a conversão do Museu num verdadeiro órgão de ensino popular e não de estudos para sábios gratuitos.

A maneira com que é recebida no Museu qualquer pessoa que deseje estudar seriamente; as facilidades que lhe são dadas; o material organizado para aulas práticas; a sala de conferências e lições coletivas, com sua sóbria e linda decoração marajoara; a franquia das páginas das publicações do Museu a quantos tenham o que dizer em matéria científica, especialmente brasileira: o Museu Nacional hoje está ensinando de verdade e obrigando a gente a estudar. Toda a gratuidade aristocrática e inerte, que faz parte odiosa e desumana dos museus, desapareceu da Quinta da Boa Vista.

(...) Os estudos sobre os tipos antropológicos brasileiros, a secção de etnografia popular criada por Roquette Pinto dão ao Museu uma significação etnográfica especialíssima.²³²

Mário entendia que as instituições públicas deveriam servir à educação do povo e, no âmbito musical, passou a defender com veemência a formação de arquivos sonoros voltados ao ensino:

²³⁰ ANDRADE, Mário. “O fonógrafo”, texto publicado inicialmente no Jornal Diário Nacional, coluna Arte, SP: 24-2-1928. In: TONI, Flávia Camargo. *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004, p.263 e 264.

²³¹ Idem, ibidem.

Edgar Roquette Pinto (1884-1954), além de empreender pesquisas no campo da música foi diretor do Museu Nacional e fundador da primeira emissora de rádio brasileira em 1923; a Rádio Sociedade Rio de Janeiro.

²³² ANDRADE, Mário de. Roquete Pinto (Domingo, 13/07/1930). In: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. SP: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p.223.

Fausto Douglas Correa Júnior aponta que Roquette Pinto planejou também uma filmoteca no Museu Nacional voltada para filmes de história ambiental. O diretor da instituição tinha uma grande preocupação em utilizar meios audiovisuais de forma pedagógica. Ver: CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *Cinematotecas e Cineclubes: Cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)*. Dissertação de Mestrado em História. Assis: UNESP, 2007, p.24.

Futuramente, com o advento do Estado Novo, é criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), com a direção de Roquette Pinto. Ver: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Do Modernismo à Modernidade: o Estado Novo”. In: *Cultura é patrimônio*. RJ: FGV, 2008, p.105.

Minha convicção é que as casas de ensino musical deviam possuir um bom aparelho fonográfico e uma Discoteca. Só mesmo com isso um professor de História Musical, de Estética, ou mesmo um professor de instrumentos podia dar para os alunos um conhecimento verdadeiramente prático e útil. Quanto à História então, acho que a utilização das vitrolas modernas está se tornando uma precisão imperiosa.²³³

Flávia Camargo Toni aponta que, no início de 1930, Mário de Andrade já detinha uma organizada discoteca particular devido à amizade com um funcionário da fábrica Victor que lhe dava “com regularidade, todas as gravações de música popular saídas sob aquele selo”. Toni ainda aponta que o modernista continuou, até pelo menos 1937, a acompanhar de perto a evolução do fenômeno da criação de música ‘popular’ produzida pelos primeiros profissionais da indústria cultural na área do disco.²³⁴ Na opinião de Maurício de Carvalho Teixeira,

Mário de Andrade conduziu suas pesquisas etnográficas acompanhando o desenvolvimento tecnológico, e analisando como esta tecnologia influenciava a música do século XX, seja popular, étnica ou moderna. Isto levou, por exemplo, à idealização e criação de uma discoteca pública em São Paulo e a uma missão de pesquisas folclóricas que buscava músicas autênticas para serem gravadas e armazenadas nesta discoteca.²³⁵

Para Mário de Andrade, os discos representavam uma ferramenta extremamente fundamental à pesquisa musicológica uma vez que “a música era um fenômeno volátil do qual a grafia ocidental não conseguia dar conta”. Na sua discoteca particular, os discos que reproduziam a música popular “o mais próximo possível de como era tocado em seu contexto” eram qualificados por Mário como discos científicos; os que não o faziam eram definidos como “discos de música popular comerciais” – na década de 1940, estes receberam uma subdivisão: “discos popularescos”, que contemplavam principalmente as *jazz-bands* da época.²³⁶

²³³ ANDRADE, Mário de. Discos e fonógrafos. Publicado no jornal Diário Nacional, coluna Arte, em 11-3-1928. In: TONI, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004, p. 268.

²³⁴ TONI, Flávia Camargo (Org.). *A Música Popular Brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004, p.10. A Discoteca particular do escritor, com 544 discos, está sob tutela do IEB/USP.

²³⁵ TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. O avesso do folclore: musicalidade urbana e pensamento musical nos anos 20. In: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira da USP*. Nº4/5. SP: Ed. 34, 2003, p.281.

²³⁶ GONZÁLES, Juliana Pérez. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularasca na obra musicológica de Mário de Andrade. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº. 57. SP: USP, dez. 2013, p.153 e 155.

Retomando, as principais atividades realizadas pela Discoteca Municipal nos primeiros anos de sua atuação dentro do Departamento de Cultura estavam relacionadas, diretamente à coleta, organização, e gravação em discos e vídeos de material etnográfico para atender os propósitos do nacionalismo musical de Mário de Andrade – uma vez que as manifestações populares tradicionais eram consideradas “em extinção” pelos intelectuais modernistas.

Além de dar vida, com os seus arquivos sonoros, às teorias do Diretor do Departamento de Cultura e contribuir para a consolidação dos estudos e da ciência folclórica no país, como aponta Florestan Fernandes na obra *O folclore em questão*,²³⁷ o acervo da Discoteca Municipal foi além, fundamentando a idéia marioandradina de que cultura popular e folclore também tivessem *status* de patrimônio a ser preservado. Nos anos 1930, como já observamos anteriormente, o autor de *Paulicéia Desvairada* deparava-se com um dilema da modernidade: ao mesmo tempo em que as manifestações populares corriam o risco de desaparecer com a crescente industrialização do país, o avanço tecnológico da época proporcionava meios de capturá-las em discos, fotografias e filmes. Isto por quê:

Mário acreditava que o verdadeiro patrimônio de um povo não estava materializado naquelas coisas que podem receber as eternas placas patrimoniais de cobre, mas nestas menos nobres que se esvaem com a voz: coisas perecíveis, relacionais, efêmeras e, por isso mesmo, vivas. Não só os materiais, mas também as técnicas corporais, feitas em artesanatos, danças, músicas.²³⁸

Podemos dizer que a Discoteca, baseando-se nas orientações da professora Dina Lévi-Strauss de registrar as manifestações da cultura popular em diversos formatos – áudio, vídeo, material fotográfico e escrito e coleta de objetos –, e também na experiência de Roquette Pinto no Museu Nacional e nas viagens etnográficas de Mário de Andrade no final dos anos 1920, tornou-se um verdadeiro arquivo “multi-meios” sobre cultura popular: as manifestações musicais gravadas durante as *Missões de Pesquisas Folclóricas* também foram filmadas e armazenadas na Discoteca, assim como desenhos e fotografias produzidas pelos folcloristas enviados ao Norte e Nordeste em 1938. Materiais similares de outros eventos, também foram acondicionados na

²³⁷ FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. SP: Martins Fontes, 2003, p. 93-95.

²³⁸ MIRANDA, Danilo dos Santos. “As Missões e o Progresso”. In: ANDRADE, Mário. *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música Tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. São Paulo: SESC / CCSP, 2006, p.21.

Discoteca, pois, somente com a conjugação de diversas formas de registro, a instituição daria conta de salvaguardar a “brasilidade” e “vivacidade” das manifestações populares.

Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do Governo Vargas, solicitou a Mário de Andrade, em 1936, um anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Mário e Manuel Bandeira, nesta oportunidade, indicam o nome de Rodrigo Mello Franco de Andrade ao Ministro para organizar e assumir a direção do SPHAN.²³⁹ Ao redigir o anteprojeto desta instituição talvez Mário de Andrade tenha pensado em dividir o trabalho de pesquisa das manifestações artísticas com um órgão ministerial. Neste anteprojeto, o autor propõe que as músicas que nosso povo cantava e dançava fossem elevadas à categoria de um bem da cultura imaterial, uma vez que planejava, além da gravação e da filmagem, o registro em livros de tombo. Idealmente, o modernista imaginava que as mesmas regiões fossem mapeadas a cada cinco anos para que no futuro se detectassem, comparativamente, as mudanças operadas no cantar dos povos brasileiros. Não tendo aprovação do anteprojeto, Mário de Andrade transfere para a Discoteca a incumbência de mapear a música do Brasil, não apenas a de São Paulo.²⁴⁰

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo, nos seus primórdios, não pode ser considerada meramente um órgão de preservação, arquivo, ou museu, mesmo porque a instituição não possuía o “bem” que fundamentaria sua criação: a música que Mário queria preservar não era um material tangível, a não ser que fosse registrada. E a este fator soma-se outro: o próprio patrimônio musical brasileiro ainda não era algo definido naquele momento e foi o próprio diretor do Departamento de Cultura que passou a fazê-lo a partir dos seus estudos musicais, pesquisas, e propósitos. Mário de Andrade e a Discoteca Pública Municipal de São Paulo seriam mediadores, portanto, de uma música popular que ainda estava por ser feita.

Com o advento do Estado Novo, em 1938, e a nomeação do engenheiro Prestes Maia a prefeito de São Paulo, tanto o Departamento de Cultura quanto a Discoteca Municipal passaram a sofrer um arrocho financeiro. Mesmo assim, nos primeiros anos da década de 1940, a Discoteca ainda trabalhava dentro dos moldes planejados por Mário de Andrade:

²³⁹ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Op. cit.*, p.119.

²⁴⁰ TONI, Flávia Camargo. “Missão: As pesquisas Folclóricas”. In: ANDRADE, Mário. *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do norte e Nordeste (1938)*. São Paulo: SESC/ Centro Cultural São Paulo, 2006, p.76 e 77.

Ela [a Discoteca] tem servido para ensinar compositores, proporcionando-lhes não só o melhor conhecimento do nosso povo através de seus costumes e tradições, mas também uma fonte que lhes permita, pelo estudo da nossa música popular, orientar e fixar a sua arte dentro da realidade nacional. Mas ela também tem funcionado no sentido oposto, ao reeducar o gosto dos ouvintes que, inicialmente vinham à Discoteca.²⁴¹

Para Elizabeth Abdanur, a Discoteca Pública Municipal de São Paulo aliava o conceito de *arquivo* – que tem a finalidade basicamente instrumental – e o conceito de *museu* – que tem, por sua vez, uma finalidade educativa possuindo uma dinâmica de divulgação do seu acervo –.²⁴² A Discoteca seria, portanto, uma instituição mediadora – nos moldes do modernismo nacionalista – entre a música e o compositor (a Discoteca a serviço da criação de uma música nacional esteticamente universal e livre) e entre a música e o ouvinte/ consulente (a Discoteca, a partir dos Concertos Públicos de Discos comentados por Oneyda Alvarenga, agindo como “educadora de ouvidos”, criando público para a música que estaria por ser feita). Sobre este segundo aspecto e ainda justificando as gravações realizadas pela Discoteca:

As casas gravadoras seguem naturalmente seus interesses comerciais e nada fazem no domínio da música erudita, de artisticamente recomendável, e no domínio da música popular. Nem se pode esperar que esse programa de trabalho das casas gravadoras seja melhorado enquanto o público mesmo não começar a exigir coisa melhor. E como o nosso povo ainda sem educação musical provavelmente levará bom tempo a mudar de gosto, é natural que não se possa confiar às casas gravadoras o destino exclusivo da nossa música registrada.²⁴³

Oneyda Alvarenga, com a saída de Mário de Andrade do Departamento de Cultura, logo passou a desenvolver um trabalho mais autônomo. A jovem musicóloga cuidava pessoalmente das compras de discos nacionais e estrangeiros, na tentativa de “formar uma coleção de discos, a mais completa possível, sejam eles de música erudita ou popular, de folclore ou de valor científico, documentário ou didático”.²⁴⁴

²⁴¹ ALVARENGA, Oneyda. A Discoteca Pública Municipal. In: *Revista do Arquivo Municipal*. Vol. LXXXVII. SP: Departamento de Cultura, 1942, p.7.

²⁴² ABDANUR, Elizabeth. *Os “ilustrados” e a política cultural em São Paulo: o Departamento de Cultura na gestão de Mário de Andrade (1935-1938)*. Campinas: 1992, p.73. (Tese de Mestrado – IFCH/UNICAMP).

²⁴³ ALVARENGA, Oneyda. “Pela Cultura”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. Vol. XXVIII. SP: Departamento de Cultura, 1936, p. 293.

²⁴⁴ Documento nº20. Hemeroteca da Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo.

Ainda, nos seus relatórios acerca da movimentação da Discoteca no ano de 1942, Oneyda apontou que estudantes de direito, medicina, engenharia e do ginásio, além dos comerciantes, eram os maiores frequentadores da instituição. A primeira vista o dado é curioso visto que Mário planejou a instituição para “*fornecer documentação pra músico*” para execução do seu projeto de nacionalização musical; mas, após a saída dele do Departamento de Cultura e um “declínio” das possibilidades de execução dos seus propósitos artísticos, sobressaiu na Discoteca seu caráter consultivo, mas neste caso, vinculado ao lazer.

Sem embargo, dentro desse caráter consultivo, também temos uma Discoteca que dava respaldo a pesquisadores do mundo todo que nela procuravam referências sobre a música brasileira e etnográfica. Pesquisadores norte-americanos, latino-americanos – entre eles o defensor do “Americanismo Musical”, Francisco Curt Lange – e europeus com frequência pediam assessoria à Oneyda Alvarenga, que se tornou uma folclorista e musicóloga reconhecida e premiada no mundo todo.

2.2 Francisco Curt Lange e a institucionalização do Americanismo Musical

Inicialmente, o Americanismo Musical de Francisco Curt Lange recebeu certa atenção dos intelectuais brasileiros, pois foi visto como um elemento motivador para a organização da nossa musicologia, até então incipiente. Luiz Heitor Correa de Azevedo, quem acolheu primeiro o pesquisador teuto-uruguaio no Brasil, achava os propósitos musicais americanistas um fator “(...) a favor do desenvolvimento, afirmação consciente e divulgação das produções e recursos artísticos de um grupo de nações”.²⁴⁵

Contudo, por uma série de fatores que estão sendo elucidados durante o nosso percurso neste trabalho, o professor Lange só obteve verdadeiro reconhecimento público no Brasil após ter encontrado e divulgado partituras dos compositores mineiros do século XVIII, como veremos a seguir. Tal pesquisa deixou, no Brasil, em segundo plano o seu Americanismo Musical durante muito tempo. Em partes, esse fenômeno deu-se devido ao fato de, durante décadas, os trabalhos acadêmicos no nosso país priorizarem a atuação dos compositores em detrimento dos musicólogos.²⁴⁶ Soma-se a isso o fato de, no campo da musicologia brasileira, destacar-se o pensamento musical de

²⁴⁵ AZEVEDO, Luiz Heitor. Apud: BUSCACIO, César Maia. Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956). Tese de Doutorado. RJ: UFRJ: 2009, p.16.

²⁴⁶ BUSCACIO, César Maia. A música brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1935). In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, nº2, jan.2007, p.115.

Mário de Andrade que, algumas vezes, entrava em atrito com os propósitos defendidos pelo pesquisador teuto-uruguaio. Ainda, a tentativa de Curt Lange, através de suas correspondências e instituições musicais, de organizar “uma rede de sociabilidade entre músicos de diferentes perspectivas estéticas”,²⁴⁷ mas que mesmo assim estavam interessados em intercambiar obras e conhecimentos musicais, tornou-se um fato que foi incompreendido pelos seus pares brasileiros. Por ora, cabe neste momento, apontarmos as principais características do seu trabalho no campo musicológico e da institucionalização do seu Americanismo Musical.

2.2.1 As instituições musicais uruguaias

Em 1928, o Uruguai aprovou uma lei que regulamentava o funcionamento das estações de radiodifusão e, no ano seguinte, criou o Servicio Oficial de Difusión Radio Electra (SODRE). Curt Lange, em 1930, tornou-se seu diretor e iniciou a organização de um arquivo discográfico que serviria à programação musical de sua emissora C.X.6 (inicialmente denominada como CWOA); foi deste trabalho que nasceu a Discoteca Nacional em Montevideu.

O americanista defendia a difusão radioelétrica como meio de educar as massas divulgando cultura e ciência. Era necessário, no seu ponto de vista, que o Estado, tomando a cargo a educação do povo, organizasse a transmissão radiofônica da música, a exemplo do cenário europeu – no qual havia um controle que fiscalizava as transmissões e um monopólio estatal que reduziu o número de estações.²⁴⁸

Em julho de 1931, a sala do ex-teatro Urquiza foi transformada em um estúdio com auditório e sediou o primeiro concerto da Orquestra Sinfónica do Servicio Oficial de Difusión Radio Electra (OSSODRE). Os concertos também passaram a ser transmitidos pela emissora supramencionada. Essas atividades foram acompanhadas de medidas educativas de músicos e de ouvintes, como ocorreria mais tarde, em São Paulo, com a atuação da Discoteca Pública Municipal. Com este trabalho, o musicólogo alemão converteu-se, então, em um entusiasta da difusão radioelétrica como meio de educar as massas e de difusão artística e científica.²⁴⁹ Para atuar na orquestra, Francisco Curt

²⁴⁷ ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e o Modernismo Musical no Brasil: identidade nacional, política e redes sociais entre os anos 1930 e 1940. In: *E-hum*. BH: Vol. 3, nº 2, 2010, p.66.

²⁴⁸ LANGE, Francisco Curt. Tres conferencias en la Universidad Mayor de San Marcos de Lima. In: *Boletín Latino Americano de Música*. II/2. Lima: abril, 1935, p.134.

²⁴⁹ Ver: LANGE, Francisco Curt. Organización musical en el Uruguay. I – La Orquestra Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. In: *Boletín Latino Americano de Música*. 1/I. Montevideo: abril, 1935, p.111-117.

Lange convidou, ainda no ano de 1931, o regente italiano Lamberto Baldi, que vivia em São Paulo.²⁵⁰

A OSSODRE, inicialmente, priorizava nos seus concertos a música nacional, contudo, após a contratação de Baldi – que tinha grande inclinação pela música moderna, o público montevideano e os ouvintes da emissora C.X.6 passaram a conhecer uma vasta literatura musical de diversas origens estéticas. As audições, ao vivo, tornaram-se concorridas neste período, o que resultou no aumento do número de apresentações. Assim, além de fazer conhecer a nascente música uruguaia, os concertos da OSSODRE, segundo Lange, promoviam “la protección de artistas de verdad y la elevación del nivel cultural del país”. A experiência dessa orquestra, para o alemão, deveria servir de incentivo aos outros países latino-americanos.²⁵¹

Retomemos, por um instante, a criação da Discoteca Nacional uruguaia em 1930. Ela surgiu graças à militância de Francisco Curt Lange ao emprego do disco na educação da população. O alemão, tal como Mário de Andrade, acompanhava os resultados das discotecas que tinham essa finalidade na Europa. Na Discoteca de Lange nunca funcionou um serviço de consultas públicas diretas, como ocorre em uma biblioteca, por isso, seus trabalhos permaneceram, de certo modo, unilaterais servindo quase que exclusivamente à radiodifusão, dando suporte as irradiações do SODRE. Ainda assim, em 1938, Lange apontou que o seu funcionamento, a serviço da difusão musical de “qualidade”, foi responsável por mudar os hábitos musicais do povo uruguaio:

Solamente los que recuerdan el nivel de cultura musical del Uruguay em 1930 y el gusto predominantemente operístico del público en geral, podrán darse cuenta precisa de la enorme evolución experimentada.²⁵²

Graças à coleção da Discoteca Nacional, frisou Lange, o SODRE pôde organizar audições de qualidade da literatura musical clássica, moderna e contemporânea. Para tanto, os programas foram impostos ao público, sem haver nenhum tipo de concessão.

²⁵⁰ Lamberto Baldi chegou a São Paulo no ano de 1927, como membro de uma companhia de ópera italiana. Participou de atividades da Sociedade de Concertos Sinfônicos, deu aulas no conservatório e dirigiu a Rádio Educadora antes de mudar-se para o Uruguai.

²⁵¹ LANGE, Francisco Curt. Organização musical en el Uruguay. I – La Orquestra Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. In: *Boletín Latino Americano de Música*. I/1. Montevideo: outubro de 1935.

²⁵² Idem. Fonografía Pedagógica III – La discoteca nacional. In: *Boletín Latino Americano de Música*. IV/4. Bogotá: dezembro, 1938, p. 100 e 101.

Assim o SODRE constituiu-se como um “árbitro de los destinos musicales del país” responsável por formar uma nova geração de ouvintes de música.²⁵³

Como a Discoteca do Uruguai não trabalhou de maneira autônoma para executar os propósitos musicais do professor Curt Lange, sua função primordial, segundo o próprio, foi dar respaldo às onze horas de transmissão diária da rádio da SODRE. Com o tempo, esse número de horas foi diminuindo, pois a rádio passou a variar suas atividades, incorporando nas suas transmissões audições da orquestra sinfônica criada neste serviço, conferências e cursos sobre música e um programa informativo diário. Ainda assim, a discoteca era responsável por 75% da programação diária, em 1938.²⁵⁴

A Discoteca do Uruguai contava com um departamento de gravações que dava suporte às pesquisas principalmente de música autóctone uruguaia. Esse material, unido ao restante do acervo, formava uma coleção de 15 mil discos, até o ano de 1938. Francisco Curt Lange apontou que neste período a discoteca fazia poucas aquisições de novos discos por motivos econômicos. Todavia, esse cenário não diminuía sua vocação principal – a de funcionar como um arquivo de discos. Lange acreditava que...

El aumento constante de su caudal la transformará en fuente de consulta para aficionados y profesionales y en una especie de museo histórico de los sonidos registrados en las diversas épocas que señala la técnica en materia de impresión fonográfica.²⁵⁵

Tendo em vista as necessidades musicais essenciais para elevar a cultura musical de um povo, a Discoteca Nacional direcionava suas aquisições para suprir os seguintes gêneros que Lange pontuava como fundamentais:

1. Fragmentos y obras completas de música artística antigua, clásica, moderna y contemporánea.
2. Música popular.
3. Música autóctona.
4. Música ligera (operetas, música de salón, música para niños etc.).
5. Cursos de lenguaje.
6. Discursos y conferencias.

²⁵³ Idem, ibidem, p.101.

²⁵⁴ Idem, ibidem.

²⁵⁵ Idem, ibidem, p.102.

7. Impresiones auxiliares: ruidos (para representaciones teatrales y la simulación de efectos).²⁵⁶

Todo esse material serviu às transmissões e audições radiofônicas do SODRE assim como também foi utilizado no ensino de música em escolas e universidades uruguaias o que tornou a Discoteca Nacional, nas palavras de Lange, uma “Biblioteca Musical”.²⁵⁷

Voltemos à nossa visão geral acerca das instituições musicais criadas no Uruguai. No ano de 1933, Curt Lange criou em Montevideu a *Sección de Investigaciones Musicales* do Instituto de Estudios Superiores e esboçou a necessidade de estimular pesquisadores e músicos considerados “isolados” dentro do continente americano a coordenarem esforços a favor da música americana.²⁵⁸ Essa proposta foi desenvolvida, no ano seguinte, no livreto editado pela Seção de Investigações Musicais do Instituto de Estudios Superiores intitulado *Americanismo Musical*, considerado o primeiro arauto deste movimento.²⁵⁹

Em 1935, o pesquisador teuto-uruguaio publicou o primeiro volume do *Boletín Latino Americano de Música* (BLAM), edição que corroborava também na difusão do seu Americanismo Musical e que apresentou obras inéditas de compositores latino-americanos. O financiamento do volume inaugural do boletim deu-se graças ao entusiasmo dos brasileiros Anísio Teixeira, Guilherme Fontainha, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Walter Burle Marx e Heitor Villa-Lobos.²⁶⁰ Em seu primeiro editorial neste periódico, Lange já apontava o papel central de Montevideu como cidade irradiadora de uma nova cultura musical: “Montevideo será para el arte musical latino-americana el terreno de la objetivación de las luchas locales, el eje [eixo] de un intenso movimiento emancipador y el centro de su vasta organización e propaganda”.²⁶¹

Ainda em 1935, na *Revista Brasileira de Música*, utilizando fatores linguísticos e geográficos como decisivos, o alemão radicado no Uruguai, novamente explica porque “escolheu” a capital deste país como cidade-sede das instituições que dariam respaldo aos seus propósitos:

²⁵⁶ Idem, ibidem. Neste artigo, ou nos outros utilizados para a confecção deste trabalho, Curt Lange não definiu o que considerava como “Música Popular”, visto que a diferenciou da música autóctone – tradicional, folclórica.

²⁵⁷ Idem, ibidem, p.125.

²⁵⁸ LANGE, Francisco Curt. *El Instituto Interamericano de Musicología*. Montevideo: 1948. Páginas sem numeração. Acervo Curt Lange – série 3.214.

²⁵⁹ Ver: LANGE, Francisco Curt. *Americanismo musical: la sección de investigaciones musicales, su creación, propósitos y finalidades*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 1934. Tratamos dele no item 1.2.2 deste trabalho.

²⁶⁰ Idem. *El Instituto Interamericano de Musicología*. Montevideo: 1948. Páginas sem numeração. Acervo Curt Lange – série 3.214.

²⁶¹ Idem. Editorial. In: *Boletín Latino-Americano de Música*. I/1. Montevideo: 1935, p.11.

Creio sinceramente que a situação topographica de Montevidéo não podia ser mais favoravel á realização de nossos propositos. Paiz visinho do Brasil, ao qual está unido por vinculos inseparaveis e uma grande sympathia, elle é o eixo das communicações com o Pacifico e o facto da Colombia, o Equador, a Venezuela, Cuba e o Mexico se acharem muito afastados não tem impedido a aproximação sempre crescente dessas nações (...). A centralisação no Brasil offerceria, certamente, difficuldades, devido ao idioma (...).²⁶²

Fatores financeiros possivelmente contribuíram também para a escolha de Lange, afinal, o Uruguai, à época, vivia grande prosperidade. Durante as primeiras décadas do século XX, as exportações de carne e lã sustentavam o desenvolvimento do país pouco populoso e que atraía estrangeiros europeus. O cenário era tão promissor que o Uruguai no período, recebeu a alcunha de “Suíça da América do Sul”.²⁶³ Sobre este período da história do Uruguai e dos fatores que levaram Montevidéu a assumir um papel integrador na musicologia, Rui Mourão escreve:

A nação atravessava aquela fase de excepcional equilíbrio econômico e político que lhe valeu o designativo de Suíça latino-americana. José Battle y Ordones, por duas vezes presidente da república [1903 a 1907 e 1911 a 1915] e político influente até sua morte, conseguiu neutralizar o predomínio de forças externas que dominavam o Uruguai. Estabeleceu o controle do Estado sobre os serviços públicos essenciais, sobre alguns setores manufatureiros e deu todo apoio às atividades agropastoris, para a exploração das excepcionais terras que constituíam a maior riqueza nacional. Livre da inflação, com grande equilíbrio social baseado numa remuneração justa, alcançando alto índice de alfabetização, o país pôde cuidar com seriedade do desenvolvimento científico e cultural. Passou a atrair sumidades do mundo inteiro que começaram a pontificar na universidade e nos demais centros voltados para o crescimento intelectual.²⁶⁴

Já se correspondendo com grandes músicos e musicólogos latino-americanos, em 1938, Francisco Curt Lange fundou um instituto com a intenção de reuni-los em torno do seu Americanismo Musical; nascia a Sociedade Interamericana de Musicologia (ou

²⁶² Idem. Americanismo musical: Idéas para uma futura sociologia musical latino-americana. In: *Revista Brasileira de Música*. II/2. RJ: 1935, p.103.

²⁶³ ARTEAGA, Juan José. *Uruguay, breve historia contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

²⁶⁴ MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. BH: Itatiaia; Brasília: INL, 1990, p.18.

Instituto Interamericano de Musicología) com sede também em Montevideu.²⁶⁵ Fundado por recomendação da VII Conferência Internacional de Lima, que ocorreu no Peru no mesmo ano, esse instituto intentava promover uma rede de cooperação interamericana no âmbito musical, tal como ocorria com o *Boletín*. Conforme o decreto deste instituto, assinado pelo presidente uruguaio naquele período, Alfredo Baldomir, e pelos ministros Alberto Guani e Toribio Olasso, ministros de Relações Exteriores e de Instrução Pública e Previdência Social, respectivamente, suas finalidades eram:

- a) el fomento de las relaciones interamericanas en el arte musical; particularmente el intercambio de obras y la realización de conciertos de música americana.
- b) la incorporación temporaria al Instituto, de profesores y estudiantes superiores que deseen profundizar sus conocimientos en los Archivos del Instituto y hacer conocer sus investigaciones.
- c) la organización de un Centro de Investigaciones que atienda el estudio del pasado musical del continente y estimule su actual producción folklórica, musicológica y pedagógica.
- d) la formación de la Biblioteca Interamericana de Música, del Archivo Nacional de Partituras y del Museo Interamericano de Instrumentos Musicales.
- e) la publicación de estudios individuales y colectivos en los órganos oficiales de publicación del Instituto, y la edición de música inédita americana.
- f) la preparación de un plan para constituir la Asociación Interamericana de Compositores Contemporáneos, de la Asociación Interamericana de Musicología y de la Asociación Interamericana de Pedagogía Musical.
- g) la organización de Congresos periódicos que faciliten las reuniones de los profesionales más representativos de cada país y la exhibición y discusión de sus trabajos y proyectos.
- h) contribuir en las actividades que corresponden a la Cooperación Intelectual Internacional que desarrollan los países americanos, en cumplimiento de los diferentes acuerdos suscritos.²⁶⁶

²⁶⁵ Oficializado pelo governo uruguaio apenas em 26 de junho de 1940. Ver: LANGE, Francisco Curt. *El Instituto Interamericano de Musicología*. Montevideo: 1948. Páginas sem numeração. Acervo Curt Lange – série 3.214.

²⁶⁶ Decreto de Oficialización del Instituto Interamericano de Musicología. In: *Boletín Latino Latino-Americano de Música*. Vol. 5. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1941, p. 9 e 10.

Curt Lange foi um dos principais colaboradores, em 1939, do Congresso Internacional de Musicologia, realizado em Nova York, e da Conferência das Relações Interamericanas no Campo da Música, realizado pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos, em Washington, D.C.. Nos dois eventos, foi reconhecida a necessidade de colaboração, inclusive financeira, ao Instituto Interamericano de Musicologia.²⁶⁷

No ano de 1941 criou-se, neste instituto uma subseção, a Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, que incentivava a publicação de estudos sobre música do nosso continente. Essa seção do instituto também era dirigida por Francisco Curt Lange e contou com a colaboração direta de Hans Joachin Koellreutter, criador do grupo *Música Viva* no Brasil. A própria revista de divulgação deste grupo de compositores e musicólogos brasileiros, também fundada em 1941, estava vinculada à Editorial Cooperativa. Contudo, a aproximação de Koellreutter ao Americanismo Musical rendeu poucos frutos, principalmente porque este passou a ser perseguido, chegando a ser preso pelo governo brasileiro, sob suspeita de que os auxílios financeiros da Editorial Cooperativa (uma instituição estrangeira fundada por um alemão) necessários para efetuar os custos da publicação da revista do grupo *Música Viva* (também fundado por outro alemão) e de outras impressões musicais da cooperativa, encobrissem atividades nazistas.²⁶⁸ Muitas obras de Guerra-Peixe e de outros compositores dodecafônicos brasileiros foram editadas; e graças à publicação e circulação promovidas pela Editorial Cooperativa, muitos deles foram convidados a participar de concertos da Pan American Union.²⁶⁹

Na década de 1940, Francisco Curt Lange e as instituições por ele criadas estreitaram relações com os Estados Unidos. Muito dessa aproximação deu-se graças aos recursos financeiros que o pesquisador conseguia lá com mais facilidade que nos outros países do continente. Para a potência do norte, o respaldo dado estava inserido dentro das conjecturas da política de boa vizinhança. O Americanismo Musical foi, devido às suas necessidades econômicas, abocanhado aos poucos pelo Pan-Americanismo (made in U.S.A.). Para coroar essa “união”, em 1943, realizou-se em Montevideu o Ciclo de Música de Câmara de los Estados Unidos de Norte. Com a colaboração de Francisco Curt Lange foram realizados 11 concertos e diversas conferências ministradas por

²⁶⁷ LANGE, Francisco Curt. *El Instituto Interamericano de Musicologia*. Montevideo: 1948. Páginas sem numeração. Acervo Curt Lange – Série 3.214.

²⁶⁸ KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter*, movimentos em direção à modernidade. SP: Ed. Musa; Atrevez, 2001, p.52.

²⁶⁹ ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº3, 2010, p. 69.

pesquisadores estadunidenses. Em 1947, o presidente eleito do Uruguai, Don Tomás Berreta, em viagem aos Estados Unidos, foi quem recebeu os montantes doados ao Instituto Interamericano de Musicologia. Destacaram-se entre os financiadores o Dr. Carleton Sprague Smith, ex-presidente da American Musicological Society, e as seguintes instituições: American Council of Learned Societies, Carnegie Endowment for International Peace e Unión Pan Americana, todas situadas em Washington D.C.; e a Rockefeller Foundation, de Nova York, N.Y.²⁷⁰ Ainda assim, em 1948, Lange clamava por financiamento dos países latino-americanos, chamando atenção para a seriedade dos seus propósitos: “El Instituto Interamericano de Musicologia no es una ficción, un proyecto o una obra que debe comenzar. Es una realidad, una institución en marcha. Falta apenas una base económica para que multiplique su labor”.²⁷¹

Em tempo, o alemão naturalizado uruguaio desejava que os recursos financeiros do Instituto fossem votados por todos os países americanos e seus valores calculados de acordo com o número total dos habitantes de cada um deles. Essa verba seria destinada às publicações, investigações de campo, concertos e reuniões periódicas de compositores, musicólogos e pedagogos musicais. Segundo Lange, essa instituição lutaria pela inclusão de uma obra nacional e outra americana em todo programa musical público, para que se combatesse “la indiferencia o el desdén hacia los creadores de este hemisfério y el conformismo de solistas, empresarios y auditores”.²⁷²

2.2.2 O Boletín Latino Americano de Música

²⁷⁰ A Rockefeller Foundation, como se sabe, envolveu-se diretamente com a política de boa vizinhança na década de 1940. Em um memorando encaminhado à presidência dos Estados Unidos intitulado “Hemisphere Economic Policy”, o grupo Rockefeller propunha a adoção de medidas que tornassem a economia latino-americana mais dinâmica – para diminuir as relações comerciais destes com países do Eixo e impedir revoluções nacionalistas ou socialistas no continente –. A segurança dos Estados Unidos, segundo este documento, dependia de uma estreita cooperação, econômica e cultural, com todos os demais países da América. Em 16 de Agosto de 1940, foi criado o Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the Americas (nomeado no ano seguinte como The Office of the Coordination of Inter-American Affairs), com Nelson Rockefeller a frente da diretoria. Este dedicou atenção especial ao rádio como instrumento da política de boa vizinhança principalmente porque, ao contrário dos Estados Unidos, as emissoras alemãs e italianas tinham programações específicas para o Brasil. Segundo Tota, “os sinais emitidos em Berlim e em Roma eram muito mais potentes que os emitidos nos E.U.A. Além do mais, no totalitarismo, os meios de comunicação estavam sob a autoridade do governo, que os usava com fins políticos, enquanto nos Estados Unidos as emissoras se enquadravam no regime de livre iniciativa (...) com objetivos comerciais”. Ver: TOTA, Antônio Pedro. *O Imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da 2ª Guerra Mundial*. SP: Cia. das Letras, 2000, p. 47 a 74.

²⁷¹ LANGE, Francisco Curt. *El Instituto Interamericano de Musicologia*. Montevideo: 1948. Páginas sem numeração. Acervo Curt Lange – Série 3.214.

²⁷² Idem, ibidem.

Entre 1935 e 1946 Francisco Curt Lange atuou como editor do *Boletín Latino Americano de Música* (BLAM), periódico fundado por ele e que objetivava reverberar seu Americanismo Musical bem como incentivar a cooperação entre músicos e musicólogos do continente através da divulgação de artigos e partituras inéditos referentes à música latino-americana. Este foi um dos mais importantes projetos da sua carreira musicológica, pois além de ser o “panfleto” mais bem sucedido do seu projeto americanista, a proposta deste periódico era totalmente nova dentro da musicologia do nosso continente, o que resultou na sua posição de destaque entre as revistas especializadas em música na América. Durante sua curta existência, o *Boletín Latino Americano de Música* atraiu olhares (e contribuições) de musicólogos e compositores da maioria dos países americanos e de alguns países da Europa também.

Curt Lange escreveu em um dos artigos que fez publicar no volume inaugural do BLAM que planejou o periódico como meio de cristalizar “el movimiento latino-americano de música” e esperava que seus leitores pressentissem e respeitassem, através de suas páginas, o nascimento de uma cultura musical latino-americana.²⁷³ Ainda, o Boletín se encarregaria de divulgar os esforços daqueles que colaboravam com os seus pressupostos.

Segundo Curt Lange, no Editorial do mesmo, o *Boletín* atenderia os princípios da Sección de Investigaciones Musicales do Instituto de Estudios Superiores, fundado anos antes. Buscava-se, em sintonia com este instituto, criar uma rede de colaboração entre musicólogos e compositores dos diversos países do continente e incentivar tanto o estudo e a publicação de pesquisas relacionadas às questões musicais americanas quanto à aplicação dessas investigações na educação musical continental. Aos olhos de seu editor, o *Boletín* seria uma publicação “destinada a difusión de valores indiscutibles, a la elevación de los mismos, a la obtención del respeto que ellos merecen dentro y fuera de los limites regionales, nacionales y continentales.”²⁷⁴

A publicação constituía a parte prática do Americanismo Musical; por isso, Francisco Curt Lange entendeu as colaborações à revista como uma adesão dos autores dos artigos ao seu projeto: “(...) despierta subitamente la conciencia artística de nuestro continente, creciendo diariamente el número de adherentes incondicionales a nuestros sanos propósitos”.²⁷⁵ Contudo, conforme poderemos observar quando expusermos os

²⁷³ Idem, Arte musical latino-americana, raza y asimilación. In: *Boletín Latino Americano de Música*. Ano I, Vol. I. Montevideo: Abril, 1935, p.21.

²⁷⁴ Idem, Editorial. In: *Boletín Latino-Americano de Música*. Ano I, Vol. I. Montevideo: Abril, 1935, p.10.

²⁷⁵ Idem, ibidem, p.9.

índices dos volumes nas próximas páginas, não foram feitas nenhuma alusão ao Americanismo entre os títulos dos textos dos colaboradores da revista. Infelizmente, não podemos afirmar de forma conclusiva que os propósitos musicais de Lange não tenham sido citados/defendidos por algum dos autores no corpo de seus artigos, pois nos aprofundarmos na análise dos boletins tornar-se-ia um trabalho a parte devido à grande quantidade de textos em cada edição e por estes serem densos e extensos (cada *Boletín* teve em média 570 páginas). Certamente, analisá-los buscando enxergar a adesão ou não de seus autores ao Americanismo Musical, enriqueceria muito o nosso trabalho; contudo nos faltou tempo hábil. Ao longo da nossa pesquisa, decidimos utilizar quase que exclusivamente os textos do próprio Francisco Curt Lange nas edições do BLAM porque estão diretamente relacionados ao nosso tema. O que é visível, considerando de maneira geral os números do *Boletín* é que a “propaganda” do Americanismo neles foi feita, a grosso modo, pelo próprio Curt Lange, enquanto que as demais contribuições focavam mais nas pesquisas musicológicas em âmbito nacional – o resgate do folclórico e seu aproveitamento na música erudita, instrumentos musicais característicos de determinado país ou região, textos técnicos sobre a criação musical e o ensino de música, homenagens a compositores e musicólogos considerados relevantes etc.

Foram editados seis volumes, que totalizaram algo em torno de trezentos trabalhos entre artigos e partituras – dedicados, em sua maioria, à música do continente americano. O formato da publicação dividia-se em duas partes: a primeira destinava-se a edição de artigos musicológicos, resenhas, traduções; e a segunda parte, um *Suplemento Musical*, destinava-se às partituras. Os volumes eram muito ricos, contavam com fotografias, ilustrações feitas por pintores famosos e breves biografias de seus colaboradores. A partir do segundo tomo, cada volume desta revista musical foi dedicado a um país que deveria organizar uma equipe de musicólogos para escrever os textos e que também escolheria algumas partituras de compositores destacados dentro do seu cenário musical nacional, para que fossem publicadas. A impressão do periódico também caberia ao país organizador da publicação, visto que a revista não arrecadava verbas reservando páginas para anúncios publicitários. Em seguida, faremos uma apresentação geral de cada volume.

O primeiro *Boletín Latino-Americano de Música* e o seu respectivo *Suplemento* foram organizados após a frutífera viagem de Lange ao Brasil no final de 1934. Seu financiamento deu-se devido ao entusiasmo de instituições brasileiras dirigidas por Anísio Teixeira, Guilherme Fontainha, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Walter Burle

Marx e Heitor Villa-Lobos.²⁷⁶ A publicação, de 288 páginas somadas às 56 do suplemento, contou com as seguintes colaborações:

No Boletín (artigos):

F. C. Lange (Montevideo): *Arte musical latino-americana, raza y asimilación; Organización musical en el Uruguay: la OSSODRE; Villa-Lobos, un pedagogo creador; e Fonografía pedagógica II. Iniciación artística musical en liceos.*

E. Couture (Montevideo): *Los derechos a la creación estética.*

H. I. Gallac (Buenos Aires): *La obra musical de Juan Carlos Paz.*

C. Isamitt (Santiago): *Un instrumento araucano – La Trutruca.*

E. de Lima (Barranquilla): *Del folklore colombiano.*

M. de Andrade (São Paulo): *Os congos.*

A. Sas (Lima): *Ensaio sobre la música Inca.*

J. T. Wilkes (Buenos Aires): *Doce canciones coloniales del siglo XVII, puestas en notación moderna y armonizadas. Estudio demostrativo de sus relaciones con la morfología de la música grecorromana y el canto gregoriano (Primera parte).*

L. H. Corrêa de Azevedo (Rio de Janeiro): *José Mauricio Nunes Garcia.*

J. Pullen Jackson (Tennessee): *Cantos populares estadounidenses.*

P. A. Pisk (Viena): *La creación musical.*

P. H. Allende (Santiago): *La educación musical.*

R. H. Espoile (Buenos Aires): *Cultura estética de la juventud.*

J. H. Gartlan (Nueva York): *Pedagogía musical en los Estados Unidos de Norteamérica.*

No Suplemento Musical (partituras):

I. Piano

J. J. Castro (Buenos Aires): *Danza guerrera N.º 7 de “Nueve Preludios”.*

L. Giannéo (Tucumán): *Estudio N.º 2 (Com tema de samba).*

C. Isamitt (Santiago): *Wirafun Kaquelin (Galope de caballos), danza araucana.*

J. C. Paz (Buenos Aires): *Invención a dos vocês.*

II. Canto escolar

P. H. Allende (Santiago): *Tres canciones escolares: Cuéntame; Abuelita – En la lira de un árbol –; Bajo el emparrado.*

H. Villa-Lobos (Rio de Janeiro): *Tres canciones escolares del primer Volumen de “Orientador para educação musical”. N.º 6 Acordei de madrugada (piano); N.º 8 A gatinha parda (coro a dos voces); N.º 12 A Roseira (para dos flautas o requinto, dos clarinetes y un fagot, o para un quinteto de saxofones). Reducción al piano.*

III. Canto y piano

Anónimo: *Doce Canciones Coloniales del Siglo XVII, recogidas por Fray Gregorio de Zuola; puestas en notación moderna y armonizadas por Josué Teófilo Wilkes. (Primera parte). Canción N.º 1 – Entre dos álamos verdes. Canción N.º 2 – En el*

²⁷⁶ Idem, ibidem.

potro de un penhasco. Canción N.º 3 – Dime Pedro tu vida. Canción N.º 6 – Paxarillo fugitivo.

E. Fabini (Montevideo): *El tala.*

C. Guarnieri (São Paulo): *Sái Aruê (Canto de Macûmba).*

O. Lorenzo Fernandez (Rio de Janeiro): *Canção do mar.*

F. Mignone (Rio de Janeiro): *Canção brasileira.*

IV. Canto coral

E. M. Casella (Tucumán): *Canto de arriero.*²⁷⁷

Apesar de todo o incentivo à publicação do primeiro número do BLAM dado pelos brasileiros, a participação dos musicólogos e compositores do nosso país deu-se de maneira tímida, com apenas dois artigos – um de Mário de Andrade e outro de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, e quatro partituras de compositores alinhados ao nacionalismo musical modernista – Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez.

A segunda edição do *Boletín*, publicado em 1936, resultou da estadia de Francisco Curt Lange no Peru e da sua colaboração na Universidad Mayor de San Marcos de Lima. A obra foi financiada por esta universidade, pela “municipalidade” (prefeitura) de Lima, pelo Ministério da Educação e por entusiastas particulares.²⁷⁸ Totalizando 479 páginas – quase o dobro da primeira edição –, sua estrutura foi modificada para abarcar de maneira organizada os diversos trabalhos musicológicos recebidos de fora da América Latina. Este número não teve o suplemento dedicado às partituras e os colaboradores foram:

No Boletín (artigos):

I. Estudios Latino-americanos

J. T. Wilkes (Buenos Aires): *Doce canciones coloniales del siglo XVII, puestas en notacion moderna y armonizadas. Estudio demostrativo de sus relaciones con la morfologia de la música grecorromana y el canto gregoriano (Segunda Parte). Canción N.º 7 – A cierto galán su dama; Canción N.º 8 – Poco a poco pensamiento; Canción N.º 9 – Yo sé que no há de ganar; Canción N.º 10 – Marizápalos bajo una tarde.*

C. Arrospide de la Flor (Lima): *Significación del carácter monódico y vocal de la música antigua.*

H. I. Gallac (Buenos Aires): *El Erque – Instrumento del Norte argentino.*

F. Ibañez (Lima): *La evolución de la técnica del piano.*

²⁷⁷ Sumário. *Boletín Latino-Americano de Música*. Ano I, Vol. I. Montevideo: Abril, 1935.

²⁷⁸ LANGE, Francisco Curt. *El Instituto Interamericano de Musicología*. Montevideo: 1948. Páginas sem numeração. Acervo Curt Lange – Série 3.214.

R. Paredes (La Paz): *Instrumentos musicales de los Kollas.*

H. Siccardi (Lomas de Zamora): *Sentencias, sobre la melodía.*

H. Kock (Santiago): *Ensaio sobre el órgano.*

A. Sas (Lima): *La formación del Folklore peruano.*

M. Ferrari Nicolay (Buenos Aires): *Sistematización de la psicología del amor en Julieta Guicciardi, Josefina y Teresa Brunsvik.*

F. C. Lange (Montevideo): *Tres conferencias en la Universidad Mayor de San Marcos de Lima. I – Americanismo Musical. II – La difusión radio-eléctra como medio de educación de las masas y como factor de difusión cultural y científica. III – Sistemas de investigación folklórica y el empleo del acervo folklórico en la música artística.*

G. Salinas Cossio (Lima): *La música en la América latina y su nacionalización.*

E. Freitas e Castro (Rio de Janeiro): *Em caminho para a música brasileira.*

C. Raygada (Lima): *Panorama musical del Peru.*

J. Giacobbe (Buenos Aires): *Introducción al estudio de una etnofonía argentina.*

C. Isamitt (Santiago): *Anotaciones alrededor de Humberto Allende y su obra.*

P. Sinzig (Rio de Janeiro): *In chordis et organo.*

Gonzales Bravo (La Paz): *Sicus.*

B. N. dos Santos (Curitiba): *A escala diatônica – Escorço analítico sob o ponto de vista histórico e estético musical.*

Conferencias – classes

F. C. Lange (Montevideo): *Schubert; Ricardo Strauss; Pusckin y la influencia en la música nacional rusa.*

J. T. Wilkes (Buenos Aires): *Ensayo para una clasificación rítmica del cancionero criollo, según la rítmica clásica.*

II. Estudios Estadounidenses

E. Royce (Rochester): *Música estadounidense.*

H. Harrison Mills (Peoria): *La Federación Nacional de Clubs Musicales en los Estados Unidos.*

E. La Prade (Nueva York): *La educación musical por la radio en Estados Unidos.*

W. J. Henderson (Nueva York): *Walter Damrosch.*

III. Estudios Europeus

G. Nataletti (Roma): *Casella y Malipiero.*

W. Kerridge (Londres): *La vida musical en la Inglaterra de hoy.*

H. Weislova (Praga): *El XIIIº Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.*

S. Osterc (Ljubljana): *La moderna creación musical en Yugoslavia.*

H. Neihaus (Moscú): *El Conservatorio del Estado de Moscú.*

A. Haxenson (Moscú): *Respuestas al cuestionario sobre la música en U.R.S.S.*

P. Pisk (Viena): *Los Festivales de Salzburgo em 1935.*

IV. Estudios Asiáticos

CH. Meng (Nova York): *Apuntes sobre la música y instrumentos musicales de la China*.

V. Pedagogía Musical – Educación Estética

A. Lechner (Viena): *El alegre camino al reino de los sonidos*.

F. R. Lozano (São Paulo): *O canto nas escolas primarias de São Paulo*.

VI. Informe de la Sección de Investigaciones Musicales

L. Ayestaran (Montevideo): [vários textos que, em seu conjunto, fazem um apanhado geral de atividades, concertos e conferências apoiados por essa seção entre os anos de 1935 e 1936].²⁷⁹

No Editorial que abriu este segundo volume, Lange comemorou o “aniversário” de um ano do início dos trabalhos para tornar o *Boletín* uma realidade e novamente destacou o papel de cariocas e paulistas neste contexto. Ao agradecer o apoio dos peruanos para a concretização do segundo número, mais uma vez – como ocorreu no edital do primeiro volume – relacionou toda a colaboração recebida à adesão ao seu Americanismo Musical:

Para aquellos que predicaron el fracaso de nuestro movimiento y la unicidad de la aparición del Boletín, servirá quizás de desengano el hecho [fato] de haberse estimulado justamente en el Exterior, la obra que recién comienza.

Seria injusto decir que Lima solamente cumple con su tradicional espíritu de hospitalidad y protección a las artes para justificar así su ejemplar intervención en la continuidad de una publicación necesaria para las esferas cultas de nuestro Continente. Podemos afirmar algo más importante: en Lima comprendióse claramente el significado del movimiento y la necesidad imprescindible y a la vez impostergable, de participar en él.²⁸⁰

Ainda neste texto de apresentação, Lange voltou a defender seu Americanismo Musical e apontou o *Boletín* como uma atitude prática de seus propósitos uma vez que este atendia desde as esferas de criação até a escola e o maestro, passando por diversos planos de interesses culturais. O *Suplemento* também era entendido como parte destes efeitos práticos do Americanismo ao apresentar uma seleção da atividade criadora latino-americana. Finalmente, apontou como outra confirmação desses resultados o crescente interesse que a obra despertou nos Estados Unidos, Europa e Ásia. O musicólogo teuto-uruguaio concluiu o editorial revelando o desejo de tornar o *Boletín*

²⁷⁹ Sumário. *Boletín Latino-Americano de Música*. Ano II, Vol. II. Lima: Abril, 1936.

²⁸⁰ LANGE, Francisco Curt. Editorial. In: *Boletín Latino-Americano de Música*. Ano II, Vol. II. Lima: Abril, 1936, p. 17.

uma publicação semestral em vez de anual, pois havia deixado de fora inúmeros artigos que recebeu para o seu segundo número e ainda previa aumentos nas contribuições.²⁸¹

A aspiração de Lange em tornar o periódico uma publicação semestral não pôde ser concretizada devido alguns problemas financeiros e à demora de seus colaboradores em lhe remeter novos artigos. O terceiro volume do BLAM, editado em abril de 1937, deu-se graças ao amparo da Universidad de Chile, embora tenha sido editado em Montevideo. Totalizando 543 páginas mais 25 do suplemento de partituras,²⁸² contou com textos de:

No Boletín (artigos):

D. Santa Cruz (Santiago de Chile): *Cómo de ha enforcado el problema artístico en Chile.*

A. Gonzales Bravo (La Paz): *Kenas, pincollos y tarkas.*

A. Briceño (Caracas): *Para uma firme orientación nativista.*

M. M. Ponce (México): *Apuntes sobre música mexicana.*

B. Canal Feijó (Santiago del Estero): *Folklore.*

B. N. dos Santos (Curitiba): *A função específica do som 9 na estrutura do moderno sistema tonal.*

C. Isamitt (Santiago de Chile): *Cuatro instrumentos musicales araucanos.*

Emirto de Lima (Barranquilla): *Las flautas indígenas colombianas.*

H. I. Gallac (Buenos Aires): *El origen del chorango.*

J. Rolón (México): *Organización musical en México.*

J. Morales Lara (Caracas): *Panorama musical venezolano.*

L. H. Correa de Azevedo (Rio de Janeiro): *Carlos Gomes, sua verdadeira posição no quadro da ópera italiana no sec. XIX e na evolução da música brasileira.*

J. Urrutia Blondel (Santiago de Chile): *Apuntes sobre los albores de la historia musical chilena.*

M. Ferrari Nicolay (Buenos Aires): *Notas introductoras a la filiación de la cultura musical argentina.*

J. L. Mariscal (México): *La música moderna en México.*

S. R. Viñoly (Montevideo): *Eduardo Fabini, músico.*

M. de Lara y M. L. Escobar (Caracas): *Ritmo y melodía nativos de Venezuela.*

P. Silva (Rio de Janeiro): *Regras de harmonia.*

R. M. Campos (México): *El folklore musical de México.*

J. T. Wilkes (Buenos Aires): *Doce canciones coloniales del siglo XVII, puestas en notación moderna y armonizadas. Estudio demostrativo de sus relaciones con la morfología de la música grecorromana y el canto gregoriano (conclusión). Canción*

²⁸¹ Idem, ibidem, p. 17 a 19.

²⁸² Idem. *El Instituto Interamericano de Musicología*. Montevideo: 1948. Páginas sem numeração. Acervo Curt Lange – Série 3.214.

N.º 11 – Pardos ojos de mis ojos. Canción N.º 13 – Don Pedro a quien los crueles. Canción N.º 14 – Qué importa que lo calle. Canción N.º 15 – Malograda fuentecilla.
C. M. Aldunate (Santiago de Chile): *La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile.*

II. Suplemento de artes plásticas latino-americanas

F. C. Lange (Montevideo): *Gusmán de Rojas, el pintor de la masacre del Chaco.*

J. Nucete Sardi (Caracas): *Panorama de la pintura y escultura en Venezuela.*

III. Estudios Estadounidenses

W. D. Allen (Stanford): *El órgano y los organistas en los Estados Unidos.*

C. N. Boyd (Pittsburgh): *Organizaciones de Maestros de música en Estados Unidos.*

H. L. Butler (Syracuse): *El estudio del cantante moderno.*

F. B. Stiven (Illinois): *La música en los Colegios y Universidades de Estados Unidos.*

A. N. Hoxie (Filadelfia): *El movimiento de conjuntos de armónica en Estados Unidos.*

C. Engel (Nueva York): *Por qué bailamos?*

IV. Estudios Europeos

A. Haba (Praga): *La música de cuartos y sextos tonos.*

A. Pisk (Viena): *La música contemporánea en Austria.*

J. Freiheiter (Lwow): *La música contemporánea en Polonia.*

G. Breazul (Bukarest): *El folklore rumano.*

E. Krenek (Viena): *El pensamiento y la palabra sobre la música nueva.*

K. Reiner (Praga): *La música contemporánea en Checoslovaquia.*

TH. Kornerup (Copenhague): *El sistema tonal aureo.*

H. Weislova (Praga): *La vida musical y su organización en Checoslovaquia.*

V. Pedagogía musical – Educación estética

L. Kestenberg (Praga): *La Sociedad de Educación Musical de Praga.*

J. Lellis Cardoso (São Paulo): *A psicologia da música e a sua aplicação no meio escolar.*

M. C. Miraldi (Montevideo): *Las flautas de Block en la enseñanza musical.*

H. Villa-Lobos (Rio de Janeiro): *S.E.M.A.²⁸³ – Relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936.*

F. C. Lange (Montevideo): *La orientación moderna de la pedagogía musical.*

A. Lechner (Viena): *Un alegre camino al reino de los sonidos (continuación).*

VI. Difusión musical en la América Latina

F. X. Branda (Buenos Aires): *La Asociación Sinfónica de Buenos Aires.*

F. C. Lange (Montevideo): *Las actividades musicales latino-americanas en Montevideo en 1936; El Departamento de Cultura de la Municipalidad de São Paulo; Las actividades del “Grupo Renovación” de Buenos Aires; Tres pianistas intérpretes de música latino-americana; La Sociedade de Cultura Artística de São*

²⁸³ Superintendência de Educação Musical e Artística, criada pelo governo Vargas.

Paulo; El Instituto Nacional de Música de Rio de Janeiro; El Festival de Música de Cámara Panamericana; Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile; La Orquesta “Da Camera” de la Habana; La Asociación Coral Argentina de Rosario.

VII. Publicaciones recibidas

F. C. Lange (Montevideo): [é apresentado um índice de publicações recibidas de países americanos e europeus].

VIII. De nuestro archivo

L. Morandi (Montevideo): *León Ribeiro*.

F. C. Lange (Montevideo): *León Ribeiro – Documentos de su vida*.

IX. Notícias varias

[vários títulos de notícias sobre discos de música latino-americana, revistas, instituições, musicais e afins].

No Suplemento Musical (partituras):

Anônimo: “*Doce Canciones Coloniales del Siglo XVII*”, recogidas por Fray Gregorio de Zuola; puestas en notación moderna y armonizadas por Josué Teófilo Wilkes (Buenos Aires). Canción N.º 7: *A cierto galán su dama*. Canción N.º 8: *Poco a poco pensamiento*. Canción N.º 9: *Yo sé que no ha de ganar*. Canción N.º 10: *Marizápalos baja una tarde*. Canción N.º 11: *Pardos ojos de mis ojos*. Canción N.º 13: *Don Pedro a quien los crueles*. Canción N.º 14: *Qué importa que yo lo calle*. Canción N.º 15: *Malograda fuentecilla*.

R. Gnattalli (Rio de Janeiro): *Valsa – N.º 1, das “Miniaturas” (piano)*.

L. Cluzeau Mortet (Montevideo): *Dos prelúdios (piano)*.

R. Carpio Valdés (Lima): *Preludio, de la serie “Hospital” (piano)*.

V. Ascone (Montevideo): *La carreta (violín y piano)*.

F. Gerdes (Lima): *Pequeño bosquejo coral sobre motivos incaicos, para voces femininas “a capela”*.²⁸⁴

Neste volume, novas divisões para acomodar os variados temas dos artigos surgiram. Enquanto a participação de Lange tornou-se intensa – escrevendo sobre artes plásticas, pedagogia musical, difusão musical nos mais variados tipos de eventos e instituições, organizando e comentando tanto as publicações recibidas pela Sección de Investigaciones Musicales quanto algumas notícias de interesse musicológico –, a participação do grupo de compositores ligados ao pensamento musical de Mário de Andrade diminuiu. No Editorial, por sua vez, Curt Lange comemorou as colaborações (textos enviados) da Venezuela, Cuba e México, mais uma vez, como adesões ao seu projeto musical e afirmou: “La cadena se há cerrado” – acreditando que a partir de então todos os países do continente uniriam forças em prol do Americanismo. Dentro deste mote, destacou a necessidade de equilíbrio entre as atividades criadoras e organizadoras

²⁸⁴ Sumário. *Boletín Latino-Americano de Música*. Ano III, Vol. III. Montevideo: Abril, 1937.

para o êxito dos seus propósitos: “Sólo así nos será posible ser apóstoles verdaderos de un nuevo pensamiento, de un nuevo arte, de una nueva conciencia continental”²⁸⁵.

O quarto tomo resultou dos festejos do IV Centenario de Fundación de Bogotá, na Colômbia, em 1938. Teve apoio do Diretor do Departamento de Publicações do governo, Dr. Arcado Dulcey.²⁸⁶ Com incríveis 861 páginas em um único volume – mais 134 do *Suplemento Musical*, nele colaboraram:

No Boletín (artigos):

I. Estudios Latino-Americanos

Francisco Curt Lange (Montevideo): *Guillermo Espinosa y la Orquesta Sinfónica Nacional; El Festival Ibero-Americano de Música; Fonografía Pedagógica, III – La Discoteca Nacional; Juan Bautista Massa; Guillermo Uribe Holguín; Roberto Lehmann Nietsche; El compositor argentino Juan Carlos Paz – su presentación en la Universidad de Montevideo.*

Enio Freitas e Castro (Porto Alegre): *Strawinsky no Brasil.*

Emilio Pelaia (Buenos Aires): *Alta cultura de técnica violinística.*

Juan C. Moreno Gonzalez (Asunción): *Dos estudios: I – Los guaraníes y la música. II – La belleza musical.*

Rafael Coello Ramos (Tegucigalpa): *La cultura musical del Pueblo hondureño.*

Emirto de Lima (Barranquilla): *Apuntes de los cantos y bailes del pueblo costeño.*

Rodolfo Barbacci (Buenos Aires): *El empleo práctico del arpa en la orquesta.*

Julian Carrilho (México, D.F.): *Revolución musical del sonido 13.*

José Rozo Contreras (Bogotá): *La Banda. Su desarrollo y su importancia para el arte y la cultura musical.*

Antonio Gonzales Bravo (La Paz): *Trompeta, flauta travesera, tambor y charango.*

Eduardo Sanchez de Fuentes (La Habana): *La música cubana y sus orígenes.*

Benedicto N. dos Santos (Curitiba): *Esboço de nova estrutura para a pauta musical.*

Roberto Garcia Morillo (Buenos Aires): *La consagración de la primavera, de Igor Strawinsky.*

Andres Sas (Lima): *Ensayo sobre la música nazca.*

Vicente T. Mendoza (México, D.F.): *Música precolombina en América.*

Luis Aníbal Granja (Quito): *El valor de la música en la educación.*

Oneyda Alvarenga (São Paulo): *Pequena contribuição ao estudo das questões de organização discotecária.*

Josué T. Wilkes (Buenos Aires): *Um discurso sobre la música bajo el Gobierno de Rosas, seguido del comentario gráfico musical que motiva acerca del Cielito.*

Carlos Isamitt (Santiago de Chile): *Los instrumentos araucanos.*

²⁸⁵ LANGE, Francisco Curt. Editorial. In: *Boletín Latino-Americano de Música*. Año III, Vol. III. Montevideo: Abril, 1937, p.11.

²⁸⁶ Idem. *El Instituto Interamericano de Musicología*. Montevideo: 1948. Páginas sem numeração. Acervo Curt Lange – Série 3.214.

Daniel Castañeda (México, D.F.): *Música de mañana – Ensayo sobre una nueva teoría musical.*

Daniel Zamudio (Pasto): *Anotaciones sobre la música religiosa en Colombia.*

Alejandro Aguilar (San José de Costa Rica): *La reforma musical de la Escuela de Costa Rica.*

Esmeralda Escuder (Montevideo): *El canto coral en Alemania y sus proyecciones en el Uruguay.*

José Ignacio Perdomo Escobar (Bogotá): *Esbozo histórico sobre la música colombiana.*

Edmundo J. Favaro (Montevideo): *Ensayo histórico sobre los antecedentes del Himno Nacional.*

Fray Baltasar de Matallana (Caracas): *La música indígena Taurepán.*

Fray Francisco de Igualada (Sibundoy – Putumayo): *Musicología indígena de la Amazonia Colombiana.*

J. Lellis Cardoso (São Paulo): *Considerações físicas e psicológicas sobre a voz.*

Gregorio Hernandez de Alba (Bogotá): *I – De la música indígena en Colombia. II – La música en las esculturas pre-históricas de San Agustín.*

Gustavo Santos (Bogotá): *Informe presentado por la Dirección Nacional de Bellas Artes al Ministerio de Educación Nacional.*

II. Estudios Estadounidenses

Nicolas Slonimsky (Boston): *La música moderna y sus problemas.*²⁸⁷

Este volume do BLAM não teve a sua formatação habitual, pois como explicou Lange no Editorial, ao incluir ao máximo as colaborações colombianas, foi necessário postergar para a próxima edição os trabalhos estadunidenses e europeus. Insistentemente, o grande número de contribuições foi relacionado à adesão ao Americanismo: “(...) la abundancia de material es un sintoma de robustez y del ritmo acelerado que há adquirido el movimiento”. Outros sinais de simpatia aos seus propósitos musicais, considerados pelo autor, foram a proposta que recebeu para imprimir o quinto volume no México, o apoio dos Estados Unidos para a criação de um Instituto Interamericano de Música e o convite para discutir os problemas do Americanismo Musical na Conferência Panamericana de Bogotá. Mas este Editorial não foi exclusivamente em tom comemorativo. Lange enumerou diversas dificuldades que vinha encontrando na divulgação dos seus propósitos, entre eles: incitar os componentes do BLAM a colaborarem não apenas de maneira ocasional; adentrar no ambiente musical de um país e exigir algo que ultrapasse as obrigações profissionais e usuais dos

²⁸⁷ Sumário. *Boletín Latino-Americano de Música*. Ano IV, Vol. IV. Bogotá: Diciembre, 1938. O sumário do *Suplemento Musical* encontra-se em um volume a parte que não estava disponível no momento da consulta.

musicólogos e compositores; e a exclusão daqueles que, mesmo simpatizando com o Americanismo, demoravam a cumprir seu prometido contato com as ideias e diretrizes do movimento. Por fim, Francisco Curt Lange afirmou, ainda no texto, que encontrou dificuldades em realizar seus trabalhos na Colômbia mesmo com todo apoio que recebeu de Bogotá para a publicação do volume, pois na tentativa de escrever um artigo sobre as suas impressões a respeito da vida e do futuro da música deste país, não obteve retorno de cidades como Cali, Medellín e Cartagena.²⁸⁸

A organização e a impressão da penúltima edição do *Boletín* não ocorreram conforme planejara o pesquisador teuto-uruguaio: no México, em 1939. A obra ficou pronta apenas em 1941 e, dedicando-se à musicologia estadunidense, laureou a aproximação entre Lange e os Estados Unidos e seu afastamento do círculo musical ligado a Mário de Andrade, uma vez que não houve contribuições brasileiras a este número.²⁸⁹ O volume de 638 páginas – a somar com as 169 do suplemento – publicou artigos de:

No *Boletín* (artigos):

I. Estudios Estadounidenses

Marshall Bartholomew: *Música para todos*.

J. H. Thuman: *El Empresariado de música*.

Aaron Copland: *Reflexiones sobre Hollywood*.

Warren D. Allen: *Organizaciones musicales profesionales*.

Otto Kinkeldey: *La musicología en los Estados Unidos*.

Augustus D. Zanzig: *La música en el programa de recreación*.

Willem Van de Wall: *La educación musical en la comunidad y la formación de sus directores en la Universidad de Kentucky*.

Daniel Gregory Mason: *El dilema de la música estadounidense*.

Paul A. Pisk: *El curso educacional del músico de profesión*.

John Martin: *La danza de cámara y el ballet*.

Alfred Frankenstein: *Periodismo musical*.

Henry Cowell: *Dos estudios: I – La música entre los pueblos primitivos. II – La creación musical en los EE. UU.*

Peter W. Dykema: *Resultados de la educación musical en las escuelas*.

C. M. Tremaine: *La Semana Nacional de Música*.

Philip L. Barbour: *La difusión de la música de las Américas por medio de la radio de onda corta*.

²⁸⁸ Idem, ibidem, p.17 a 19.

²⁸⁹ Mário, à época, saiu em defesa pública do compositor Lorenzo Fernandez, criticado por Francisco Curt Lange em artigo publicado no quarto volume do BLAM. Em um artigo publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, em maio de 1939, questionou os propósitos musicais do alemão. Trataremos desse imbróglia no próximo capítulo destinado às cartas trocadas entre os dois.

Melville J. Herscovits: *El estudio de la música negra en el hemisferio occidental.*

Williard Rhodes: *La ópera en los Estados Unidos.*

Arthur Prichard Moor: *Bibliotecas de Música en los Estados Unidos.*

G. D. Wiebe: *El radio en el ambiente musical de las Escuelas Públicas.*

Theodore M. Finney: *La música coral.*

Hebert Halpert: *La técnica para la grabación de canciones folklóricas.*

Roy Dickinson Welch: *La música en Universidad y Colegios.*

Robert Young: *La manufactura de instrumentos musicales.*

Lota M. Spell: *Dos estudios: I – Los primeros libros de música impresos en América. II – Las canciones populares hispano-americanas en los Estados Unidos.*

Earl Vincent Moore: *El programa de música de la Work Projects Administration.*

Davidson Taylor: *Música en el aire.*

Ralph S. Boggs: *La recolección de la música folklórica en el Nuevo Mundo.*

Ira M. Altshuler & Bessie Shebesta: *La música como auxiliar en el tratamiento del enfermo mental.*

Charles S. Seeger: *La música en los Estados Unidos de Norte América.*

Peter Buys: *Breve historia de las Bandas.*

Friede F. Rothe: *20 años de música estadounidense.*

Reed Smith: *La balada tradicional.*

Isabel Parkman: *La música en la hospitalización psiquiátrica.*

Edward N. Waters: *Panorama de las publicaciones musicales (1900-1940).*

Ernest La Prade: *Problemas técnicos de la música en la radiodifusión.*

C. E. Smith: *El fondo del primitivo jazz.*

William Russell: *Aspectos técnicos del jazz.*

Max Margulis: *El estado actual del jazz y swing.*

George Pullen Jackson: *Notas Buckwheat. Una primitiva simplificación estadounidense de la notación.*

Francis Densmore: *La música de los indios norteamericanos.*

Phillips Barry: *La música folklórica en los Estados Unidos.*

George Herzog: *Investigación sobre la música primitiva y folklórica en los Estados Unidos.*

George Perle: *La evolución de la serie tonal. El sistema modal de los doce tonos.*

II. Estudios latinoamericanos

Daniel Castañeda: *La música y la revolución mexicana.*

Armando Solorzano y Raul G. Guerrero: *Ensayo para un estudio sobre la Danza de los Concheros de la Gran Tenochtitlán.*

Raul G. Guerrero: *Consideraciones sobre la música tarasca.*

Vicente T. Mendoza: *El Album de 24 Canciones y Jarabes mexicanos.*

Otto Mayer-Serra: *Silvestre Revueltas y el Nacionalismo Musical en México.*

Josue T. Wilkes: *De algunos aspectos y particularidades rítmicas del cancionero musical popular argentino.*

Roberto Garcia Morillo: *Manuel de Falla y la Fantasía Baetica.*

Carlos Isamitt: *La danza entre los araucanos.*

Carlos Posada Amador: *Solución práctica de una dificultad del solfeo.*

Maria Muñoz de Quevedo: *Alejandro Garcia Caturla.*

Francisco Curt Lange: *La educación musical infantil en el Uruguay. Una nueva orientación.*

No Suplemento Musical (partitura):

Obras para piano

Otto Luening: *Preludio.*

Harold Brown: *Preludio.*

Aaron Copland: *Blues.*

Norman Cazden: *Danza del Hambre.*

Lehman Engel: *Las puertas del Paraíso.*

Earl Robinson: *Lírica de jazz.*

Alvim Etler: *Improvisación.*

David Diamond: *Preludio y fuga.*

Elliot Carter: *Despedida de Pocahontas (Pavana).*

Paul Bowles: *Sonatina fragmentaria.*

Henry Cowell: *Danza heroica.*

George Perle: *Suite en el II Modo de los 12 Tonos.*

Obras para canto

Ross Lee Finney: *Las flores del mar.*

Frederick Jacobi: *Penélope.*

Wallingford Riegger: *Música para voz y flauta.*

Obras instrumentales

Burril Phillips: *Tocata de percusión (violín y piano).*

Paul Creston: *Primer movimiento de la Suite (violín y piano).*

Charles Seeger: *Danza lenta (violín y piano).*

Quincy Porter: *Suite para viola (sin acompañamiento).*

Walter Piston: *Interludio (viola y piano).*

Mary Howe: *Elegíaca (violín, violonchelo y piano).*

Vivian Fine: *Preludio (cuarteto de cuerdas).*

Ruth Crawford: *Suite (flauta sola).*

David Van Vactor: *Presto, de la Suite (dos flautas).*

Harrison Kerr: *Preludio (flauta y piano).*

Gerschefski: *Canción sin palabras (trompeta y piano).*

Marion Bauer: *Imprevisación (oboe y clarinete).*

Edward Burlingame Hill: *Lento, de la Sonata (dos clarinetes).*

Adolph Weiss: *Fantasia (clarinete y fagot).*

William Schuman: *Pequeño Cuarteto (fagotes).*

Robert Delaney: *Prefacio breve (clarinet y cuarteto de cuerdas).*

Henry Brant: *Intermedio (flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas).*

Charles Ives: *La pregunta incontestada (para cuarteto de flautas, trompeta, y cuarteto o orquesta de cuerdas)*.

II. Música latino-americana

Carlos Isamitt: *Trawin Ül (Danza del Jefe) (canto, dos trompetas, clarinete, fagot y timbal)*.²⁹⁰

Nem todos os trabalhos submetidos a este *Boletín*, puderam ser publicados – por falta de espaço – e, então, foram reenviados à revista *Música Viva*, que integrava a Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, recém-criada por Curt Lange.²⁹¹ O texto editorial deste número do BLAM cedeu lugar ao “Decreto de Oficialización del Instituto Interamericano de Musicología” e ao artigo “Suma de las relaciones interamericanas en el campo de la música”. Neste segundo, o pai do Americanismo pôde explicar os motivos pelos quais houve um intervalo de três anos entre o volume anterior do *Boletín* e este: o processo de fundação do Instituto Interamericano de Musicología (concebido em 1938 e oficializado em 1940) e o início da Segunda Guerra Mundial.²⁹²

Apesar de todos os problemas que envolviam uma guerra, Francisco Curt Lange via seus resultados de maneira positiva, ao menos na musicologia do nosso continente. Segundo o autor, a Primeira Guerra Mundial fortaleceu a vida musical dos países americanos, pois resultou em uma maior autonomia das suas instituições. Tais benefícios, acreditava, poderiam ocorrer novamente após a Segunda Guerra; pois como os povos da América Latina, os Estados Unidos também lutavam por sua emancipação frente à Europa:

La lucha contra el espíritu europeizado de aficionados y profesionales se presentaba con caracteres idénticos a los nuestros, aumentados por la centralización de la vida musical en dos o tres grandes ciudades, por la presencia de un público que no acompañaba las preocupaciones locales y que como fruto de una corriente tradicional y de un esquema invariable, prefería los espetáculos de corte, universal y de origen europeo.²⁹³

²⁹⁰ Sumário. *Boletín Latino-Americano de Música*. Tomo V. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1941.

²⁹¹ Nota. *Boletín Latino-Americano de Música*. Tomo V. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1941, p.632.

²⁹² LANGE, Francisco Curt. Suma de las relaciones interamericanas en el campo de la música”. In: *Boletín Latino-Americano de Música*. Tomo V. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1941, p. 12.

²⁹³ Idem, ibidem.

Neste contexto, Francisco Curt Lange via a política de boa vizinhança de maneira positiva, pois entendia que a partir dela se despertou “un interés general y la orientación de este interés hacia zonas practicamente desconocidas [da América]”. O texto segue elogiando as iniciativas estadunidenses de divulgação da música latino-americana – as que não estivessem atreladas à indústria fonográfica que, segundo Lange, só tinha interesses capitalistas que deturpavam a música popular –, principalmente as realizadas pela Unión Panamericana:

(...) si analizamos con serenidade la evolución del pan-americanismo a través de esa institución, cabe reconocer un esfuerzo, pocas veces correspondido por los que más deberían interesarse por el mismo – me refiero a nuestros compositores – (...) ²⁹⁴

Para o pesquisador teuto-uruguaio, se o interamericanismo rechaçasse ambas as forças em jogo, “la estadounidense y la latino-americana”, fortaleceria a situação interna de cada um dos países interessados resultando em um estímulo recíproco que beneficiaria aos indivíduos e instituições culturais desinteressadas. O autor entendia que a aproximação latino-americana aos Estados Unidos seria produtiva uma vez que este mantinha uma atividade musical “magnificamente organizada” enquanto que a musicologia latino-americana vivia de improviso devido às flutuações do seu cenário político. Por isso, Lange julgava necessário insistir no envio de músicos capacitados para aperfeiçoar seus conhecimentos neste país – uma vez que o intercâmbio musical, a partir de 1939, deu-se muito mais no sentido inverso, como uma “avalancha que venía del Norte, un poco desorientada, outro tanto interesada” mas que acabou trazendo consigo a especulação comercial que tornou-se, por sua vez, um dos obstáculos que se opunham a uma corrente de intercâmbio fértil. Ainda que tenha existido um grande número de pesquisadores norte-americanos em terras latinas neste período, escreveu Curt Lange, a maior parte das iniciativas de intercambio partiram dos Estados Unidos aos latino-americanos, principalmente através de convites oficiais da División de Relaciones Culturales del Departamento de Estado e da División de Música de la Unión Panamericana. Tal fato, provavelmente dava-se devido à preferência pela individualidade dos países latino-americanos à existência em grupos – o que Lange apontou como uma herança individualista hispânica. Outro problema apontado por Francisco Curt Lange nas relações musicais entre a América Latina e os Estados Unidos era uma crítica geral feita pelos musicólogos e compositores latinos de que a música

²⁹⁴ Idem, *ibidem*, p.13.

estadunidense não servia, pois era de um nível medíocre, sem expressão própria e sem originalidade. O americanista ponderou esses argumentos afirmando que mesmo os latino-americanos possuindo mais riquezas folclóricas, nada faziam para manter esse acervo e as suas manifestações, pelo contrário, assistiam “su explotación y deformación con una complejidad que va de la indiferencia a la instigación”²⁹⁵.

Após defender a aproximação musical entre América Latina e Estados Unidos, Lange retomou o contexto de publicação do quinto volume: após uma negativa do México por questões essencialmente financeiras e um contato com Cuba que também não vingou, a ideia de um *Boletín* dedicado aos Estados Unidos se fortaleceu com a realização do Congresso Internacional de Musicología em Nova York e com a Conferência de Washington, em 1939. Sobre o apoio norte-americano à publicação escreveu: “pocas veces hemos encontrado una participación más sincera (...)”. Já sobre a revista, afirmou que não foi priorizado aspectos investigativos e sim informativos, respondendo à necessidade de mostrar o que estava sendo realizado nos Estados Unidos no âmbito musical.²⁹⁶

Finalmente, o último BLAM deu-se com o volume número seis, dedicado ao Brasil e editado somente em 1946. Publicado no Rio de Janeiro, entre as suas 607 páginas e 177 do *Suplemento Musical*, encontramos colaborações de:

No *Boletín* (artigos):

I. Parte

Francisco Curt Lange: *A maneira de Prólogo.*

Mario de Andrade: *As danças dramáticas do Brasil.*

Melville J. Herskovits: *Tambores y tamborileiros no culto afro-brasileiro.*

Pedro Sinzig: *Uma raridade bibliográfica. A primeira edição da “Arte de Canto Chão” de Pedro Thalésio.*

Samuel Arcanjo dos Santos: *Memorial de um ex-aluno do Conservatório.*

Ascenso Ferreira: *O Maracatú.*

Carleton Sprague Smith: *Relações musicais entre o Brasil e os Estados Unidos de Norte América.*

João Souza Lima: *Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos.*

Valdemar de Oliveira: *O frêvo e o passo, de Pernambuco.*

Dalmo Belfort de Mattos: *O Cateretê.*

Heloísa Grassi Fagundes: *Novas bases para o aprendizado musical infantil.*

Irene da Silva Mello Carvalho: *O Fado. Um problema de aculturação musical luso-brasileiro.*

²⁹⁵ Idem, ibidem, p. 14 a 19.

²⁹⁶ Idem, ibidem, p. 20 e 21.

- Arnaldo Estrela: *Música de Câmara no Brasil*.
- Oscar Lorenzo Fernández: *A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira*.
- Pedro Sinzig: *O Pontifical de Santa Cruz, Coimbra*.
- Brasílio Itiberê: *Ernesto Nazareth na música brasileira*.
- Martin Braunwieser: *Cegos pedintes cantadores do Nordeste*.
- Octavio Bevilacqua: *Música sacra de alguns autores brasileiros*.
- Oneyda Alvarenga: *A influência da música negra na música brasileira*.
- Francisco Curt Lange: *La música en Minas Gerais. Un informe preliminar*.
- Heitor Villa-Lobos: *Oscar Lorenzo Fernández*.
- Antonio Sá Pereira: *A cultura geral da música (Problema a resolver)*.
- Martim Braunwieser: *O Cabaçal*.
- No Suplemento musical (partituras):**
- Francisco Braga: *Diálogo sonoro luar (Seresta) (Saxofón contralto y bombardino)*.
- Heitor Villa-Lobos: *Bachianas Brasileiras N.º 6 (Flauta e fagot)*.
- César Guerra Peixe: *Sonatina 1944 (Flauta y clarinete)*.
- Jayme Ovalle: *Dois Improvisos (Tres clarinetes)*.
- Radamés Gnattali: *Valsa (Cuarteto de cuerdas)*.
- Oscar Lorenzo Fernández: *Tres Intervenções, a duas vozes (Clarinete y fagot). Duas Intervenções Seresteiras, a três vozes (Flauta, clarinete y fagot)*.
- José Vieira Brandão: *Chôro (Flauta, corno inglés, clarinete y clarinete bajo)*.
- Iberê Lemos: *Ismália (Soprano o tenor, tres violines y viola)*.
- Paulo Silva: *Preludio y Fuga (Saxafones soprano, contralto, tenor y barítono)*.
- Claudio Santoro: *Música de Câmara 1944 (Flauta, y flautín, clarinete, clarinete bajo, piano, violín y violonchelo)*.
- Luiz Cosme: *Bombo (Canto onomatopéyco-mímico) (Flauta, 2 clarinetes, fagot, trombón, bombo, pandeireta, 2 tamborines y voz de barítono)*.
- Francisco Mignone: *Urutáu (O pássaro fantástico) (Flautín, flauta, clarinete, fagot, y 2 pianos)*.
- José Siqueira: *Pregão para 11 instrumentos (Flauta, oboé, clarinete, fagot, trompa, piano, violín primeiro, violín 2º, viola, violoncelo y contrabajo)*.
- M. Camargo Guarnieri: *Tostão de chuva (Lundú) (Flauta, cornó inglés, clarinete, fagot, 2 trompas, arpa, cuerdas y voz)*.
- Brasílio Itiberê: *Contemplação (para orquesta de cámara y coro feminino) (Flauta, oboé, clarinete, 2 trompas, cuerdas y coro femenino)*.
- Artur Pereira: *Poemas da Negra, N.º1 (Voz y orquesta) (2 Flautas, 2 óboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetas, arpa, voz e cuerdas)*.
- Dinorá de Carvalho: *Ou-lê-lê-lê! (Coro a 4 voces mixtas, a capella)*.²⁹⁷

²⁹⁷ Sumário. *Boletín Latino-Americano de Música*. Tomo VI. Rio de Janeiro: Instituto Interamericano de Musicología, 1946.

O volume demorou dois anos entre a sua concepção e editoração devido a um conjunto de fatores que iam desde as dificuldades para se conseguir suprimentos de papel por preços baixos, devido à Segunda Guerra Mundial, quanto às dificuldades encontradas por Villa-Lobos para negociar a publicação da revista junto ao governo. Lange mudou-se temporariamente para o Rio de Janeiro e ali permaneceu entre 1944 e 1945 na tentativa de concretizar a publicação.

Mário de Andrade dedicou a sua coluna “Mundo Musical” do dia dezoito de maio de 1944, no jornal *Folha da Manhã*, ao número brasileiro do *Boletín*. Inicialmente, neste texto, apresentou a comissão composta para auxiliar os trabalhos de Lange – Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Renato Almeida, Andrade Murici, Luís Heitor Corrêa de Azevedo, Lourenço Fernandez e Brasília Itiberê. Segundo Cláudio Remião, Mário de Andrade também deveria participar de tal grupo, “mas nele não ingressou, apesar do pedido de Manuel Bandeira que cogitou nessa atitude do autor uma rixa pessoal em relação a Villa-Lobos”.²⁹⁸ No entanto, um mês antes, Mário explicou em correspondência endereçada a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo o motivo pelo qual se faria ausente desta comissão:

Mas a verdade verdadeira, Luis Heitor, é que essa comissão, embora sem intenção disso, representa uma desconsideração ofensiva ao Curt Lange, e eu achei que, por mim, eu não deveria fazer isso a um colega. Questão de ética profissional. Repare bem: eu não entro, neste caso, no problema do mérito pessoal do Curt Lange, que aliás acho enorme. É o mérito da questão que eu discuto. Ponha o caso em si e você há-de concordar comigo que essa Comissão é uma espécie de reconhecimento público da incapacidade musicológica do Curt Lange. E isso a um homem de valor e utilidade incontestável, com uma fé de ofício importantíssima nas Américas, criador, organizador e diretor duma revista hoje imprescindível e fundamental na musicologia americana. E essa revista com o Curt Lange na direção já conseguiu lançar vários números nacionais americanos, sem que nenhum país se lembrasse de nomear oficialmente (ou extra-oficialmente, pouco importa!) nenhuma comissão pra descobrir a pólvora. Eu não faço isso a um colega.²⁹⁹

Embora não participasse ativamente da produção do sexto volume do *Boletín Latino Americano de Música*, Mário de Andrade deu sua contribuição a ele divulgando-o na

²⁹⁸ REMIÃO, Cláudio Roberto Dornelles. O Mário de Andrade de “Número especial”. In: *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História da ANPUH*, 2007.

²⁹⁹ Trecho da correspondência de Mário endereçada a Luís Heitor, datada de 04 de abril de 1944 extraída de: REMIÃO, Cláudio Roberto Dornelles. O Mário de Andrade de “Número especial”. In: *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História da ANPUH*, 2007.

imprensa, como vimos. Após apresentar os membros da “comissão” no seu texto intitulado “Número especial”, tratou também de apresentar a importância de tal empreitada:

300 Não há ninguém, imagino, se interessando honestamente pela música em S.Paulo, que ignore quem seja Curt Lange e o seu Boletim. Este, com os poucos números que tirou, é uma obra já indispensável para o conhecimento da música das Américas, e realmente uma garantia do que podemos fazer, nós americanos, no campo incipiente da nossa musicologia. (...) Um número assim, de divulgação internacional, pensa a Comissão, deverá conter a paisagem mais completa possível das manifestações musicais brasileiras, de forma a servir de consulta informativa e geral, e também de orientação de estudos aos estrangeiros que desejarem conhecer a música brasileira.

300

Mário explicou ainda como estaria organizado o volume nacional do *Boletín*, que no seu “esboço” apresentava-se dividido em quatro seções:

1º - *Etnografía e Folclore*, atribuída a Luís Heitor e Basílio Itiberê: A Música dos indígenas brasileiros; Os instrumentos de música dos índios brasileiros; A música do negro brasileiro; Os instrumentos de música do negro brasileiro; A música popular brasileira; Instrumentos de música populares no Brasil; Estudos sobre diversos gêneros de música popular brasileira. 2º - *História*, ao cargo de Renato Almeida: Música colonial; A ópera no Brasil; A música sinfônica brasileira; A música de câmara no Brasil; A música para piano no Brasil; O canto em português no Brasil; o advento do nacionalismo na música brasileira; O período contemporâneo; Estudos sobre os principais compositores brasileiros. 3º - *Ensino*, ao cargo de Vila Lobos e Lourenço Fernandez: História do ensino Musical no Brasil; O ensino profissional da música no Brasil; A música nas escolas brasileiras; Estudos sobre os grandes educadores musicais. 4º - *Vida musical*, sob a orientação de Andrade Murici: História da vida musical brasileira; A organização oficial; Orquestras, bandas militares e particulares; Sociedades musicais; Rádio; Fotografia, Bibliotecas musicais; Estudos sobre os grandes intérpretes brasileiros do passado e de hoje; Musicologia e crítica musical.³⁰¹

Após apresentar o rascunho de como estaria organizado o trabalho, Mário elogiou a tentativa de se formular nele um “conhecimento enciclopédico da música nacional”. Porém, o modernista paulista afirmou que muitas informações a respeito do nosso

³⁰⁰ ANDRADE, Mário de. “Número especial”. In: COLI, Jorge. *Música Final*. Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical. SP: Ed. Unicamp, 1998, p. 147.

³⁰¹ Idem, *ibidem*, p.148.

passado musical se perderam, citando como exemplo a música colonial: tanto a música religiosa quanto a música profana deste período ainda estavam para ser estudadas. Contudo, tal situação da nossa musicologia não deveria causar demérito ao trabalho dos que se dedicaram à edição nacional do BLAM:

A cada passo topamos com vazios no conhecimento da música do Brasil, que ainda será preciso preencher. E as falhas que o número especial do Boletim tiver, não dependerão dos que o dirigiram e orientam, mas da nossa musicologia incipiente e da ausência constante de referências musicais nos viajantes e cientistas que nos estudaram, na Colônia. E no Império. E nas diversas repúblicas por que vamos velozmente passando, por filológico amor das nomenclaturas. Eu creio que ainda não é tempo de se conseguir um conhecimento mais profundo e profuso da nossa evolução musical. Só muito por alto, e assim mesmo só no sentido sociológico e não no tecnicamente musical, é que podemos conhecer.³⁰²

Cabe ressaltar que boa parte do “vazio” que existia a respeito do nosso passado musical, no que tange principalmente a música colonial, deu-se principalmente graças a tradição nacionalista da maioria dos musicólogos brasileiros contemporâneos a Mário de Andrade. O modernista paulista pouco se interessou por este tipo de manifestação musical “em razão do pouco índice de brasilidade que tal música transmitia”. Essa característica da música colonial era ressaltada nos poucos escritos de Mário sobre o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), umas das raras figuras musicais do período colonial conhecidas até aquele momento.³⁰³

Mário de Andrade não chegou a ver o último número do *Boletín Latino Americano de Música*, que foi publicado quase dois anos depois do seu falecimento. Mas, em vida, direcionou o seu artigo “As danças dramáticas do Brasil” para a revista. Francisco Curt Lange chegou, por correspondência, a reclamar para Mário de Andrade da morosidade com a qual Villa-Lobos tratava a publicação do BLAM. Em resposta, Mário afirmou que não sabia o que dizer em relação a Villa-Lobos, mas se caso o boletim não saísse, iria retirar o trabalho que tinha escrito para a publicação e deixado sob os cuidados de Renato de Almeida.³⁰⁴ Mário se esquivava de assumir compromissos com relação ao periódico e anos antes, em 1938 – ano da sua saída do Departamento de Cultura de São

³⁰² Idem, *ibidem*, p.150.

³⁰³ REMIÃO, Cláudio Roberto Dornelles. O Mário de Andrade de “Número especial”. In: *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História da ANPUH*, 2007.

³⁰⁴ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange datada de 27/07/1944. Acervo Curt Lange.

Paulo –, já demonstrava a sua indisposição em atender as solicitações do pesquisador teuto-uruguaio apontando o contexto político brasileiro como um empecilho:

As coisas aqui se transformaram completamente com a mudança política. Nada mais posso prometer ou garantir, pois subiu gente do partido oposto e estamos ferozmente combatidos. Não vale a pena levantar o problema da publicação agora. Meu destino não é político, mas cultural. (...) Por enquanto não passo de um funcionário subalterno.³⁰⁵

Trataremos adiante da correspondência entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange, mas o trecho supracitado é importante para evidenciar dois aspectos: como o embate político no Brasil, naquele momento, interferia diretamente nas questões relacionadas à cultura, e a existência de uma intenção de se editar um número brasileiro do *Boletín Latino Americano de Música* já no ano de 1938. Ainda, em correspondência a Curt Lange em fevereiro de 1942, Mário manifestou sua preocupação com a qualidade dos trabalhos que seriam publicados no número brasileiro do *Boletín*, pois considerava a produção musicológica brasileira ainda muito pobre.

Segundo Loque Arcanjo, os debates em torno da publicação do VI número do BLAM...

(...) deve[m] ser vista[os] como uma luta pela divulgação das idéias musicológicas, bem como pela difusão da produção musical que pode ser observada também nos programas de concerto e nos programas de rádio daquele momento.³⁰⁶

Francisco Curt Lange, mesmo com as negativas de Mário de Andrade por correspondência, prestou-lhe homenagem póstuma no prólogo da edição brasileira do *Boletín*. Também aproveitou o número para se fazer publicar o artigo que depois se tornaria famoso – “La música em Minas Gerais: um informe preliminar” –, que revelaria à intelectualidade brasileira um pouco do nosso passado musical colonial até então obnubilado e as primeiras conclusões das suas pesquisas.

O nacionalismo e o folclore formaram o eixo temático predominante da edição nacional do *Boletín*, bem como a exaltação dos compositores nacionalistas: Oscar Lorenzo Fernandez escreveu sobre Heitor Villa Lobos que, por sua vez, redigiu um

³⁰⁵ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange datada de 31/05/1938. Acervo Curt Lange.

³⁰⁶ ARCANJO, Loque. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-Americanismo In: *Relações internacionais no mundo atual*. Ano 1, nº 1. Curitiba: UNICURITIBA, 2000, p.77.

texto artigo sobre o colega. Ainda assim, na introdução deste número do BLAM, Lange dedicou algumas linhas à música dodecafônica brasileira e ao grupo *Música Viva*. Escreveu ele:

(...) La música del Brasil no avanzó en forma concatenada sino por etapas. La última e más prolongada, basada en el nacionalismo musical y fuertemente apoyada por el Gobierno del Presidente Vargas, elevó a la consideración del mundo diversos nombres que honran a su pátria y a América entera. Desde Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Mignone e Camargo Guarnieri hasta creadores de menor producción y categoría, llenan una página de gloria cuyos resultados se prolongarán para siempre. Creemos, sin embargo, que la era del nacionalismo há llegado a su mayor oscilación y que el péndulo se dirige al outro extremo. Nuevas fuerzas genera esse Brasil inmenso y de ellas ya se ven resultados notables en Claudio Santoro y más recentemente, en las obras de Guerra-Peixe (...). El universalismo en música es representado por um sector de menor proporción y peso, en instantes en que vuela la paz y se espera del intercambio de productos espirituales un mayor incentivo para nuestros médios. Este grupo es el resultado directo de la labor docente desarrollado por H.J.Koellreutter, en cual, como opositor al régimen nazi, se trasladó voluntariamente al Brasil, donde formó su hogar y vive la metamorfosis del europeo incorporado a América.³⁰⁷

A opinião expressa por Curt Lange apontava uma crise da música nacionalista, principalmente a feita nos moldes marioandrados e acabou não agradando alguns de nossos compositores, entre eles Villa-Lobos que, segundo Guerra-Peixe em correspondência a Francisco Curt Lange, pretendia “censurar” a divulgação da publicação:

Agora vamos nos entender sobre um caso perigoso, sobre o qual espero o máximo silêncio de sua parte – embora possa o amigo tomar providências sem mencionar o meu nome:

Eu soube por uma pessoa do Itamarati – cujo nome é Vasco Mariz – que o VIº Tomo do Boletim não será dado à divulgação no Brasil. Procurando desvendar as razões, foi-me contado que ninguém aqui (os remanescentes do Estado Novo) concorda com os termos em que foi redigido o seu prefácio. Contou-me o revelador do “segredo”, que o amigo escreveu muito pouco sobre o famigerado Villa-Lobos, Lorenzo [Fernandez], [Francisco] Mignone etc., tudo para beneficiar, com bonito comentário, os nomes do [Cláudio] Santoro, [Hans Joachin] Koellreutter e eu.

³⁰⁷ LANGE, Francisco Curt. A manera de prólogo. In: *Boletín Latino-Americano de Música*. TomoVI. RJ: abril, 1946, p.45.

Disse-me, ainda, que o seu prefácio contém o que não deveria estar escrito: os compositores Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez foram protegidos pelo Estado Novo. Que “democracia”, sr. Lange!... Creio ser essa uma das razões que atrasam a saída do Boletim. Peço a esse respeito o máximo de silêncio, principalmente no que se refere à pessoa que me revelou o “segredo” como a mim também. Entretanto, julgo que se poderá agir disfarçadamente, escondendo que tem conhecimento dessa atitude fascista.³⁰⁸

Embora estivesse vivendo um período extremamente dinâmico de criação musical o grupo de Koellreutter não teve representatividade efetiva no último número do *Boletín* – a música dodecafônica, por exemplo, foi contemplada apenas com duas partituras publicadas no Suplemento Musical, editado em São Paulo pela editora de partituras Irmãos Vitale; uma era de Guerra-Peixe e outra de Cláudio Santoro. O *Música Viva*, por sua vez, foi mencionado apenas nas poucas linhas que *Curt Lange* dedicou ao grupo no seu tão questionado prólogo que abria o volume destinado aos artigos. De qualquer modo, as ideias de Hans Joachin Koellreutter e companhia circularam através de um periódico próprio deste movimento, a *Revista Música Viva*, cujo último número (12) é de janeiro de 1947.

Ana Cláudia Assis cria uma hipótese para esse cenário de impasses que ocorreu devido aos nacionalistas questionarem a “propaganda” que Lange vinha fazendo do grupo *Música Viva* enquanto “desmerecia publicamente” outros compositores. Na realidade, segundo a autora,

(...) em decorrência da entrada do Brasil na Segunda Grande Guerra, as denúncias ao “fascismo” interno do Estado Novo tornaram-se cada vez mais explícitas e contundentes, assim como também as acusações àqueles brasileiros que colaboraram com o projeto político de Getúlio Vargas. Desta maneira, as críticas dirigidas a Villa-Lobos e ao seu papel de “agente civilizador de um povo que ele via como atrasado artisticamente” ganharam proporções muito maiores por parte dos músicos opositores àquele regime. Entretanto, mesmo após o fim do Estado Novo, Villa-Lobos ainda respondia pelo “oficialismo” musical brasileiro, mantendo, até a sua morte em 1959, o status de porta-voz do Brasil nos assuntos internacionais, relativos a criação e ao ensino musical. Assim, o Boletim VI e outras publicações de fôlego

³⁰⁸ Trecho de carta enviada por Guerra-Peixe a Francisco Curt Lange extraído de: EGG, André. O Grupo Música Viva e o nacionalismo musical. In: *Anais do III Fórum de Música e Belas Artes do Paraná*. Curitiba, 2005, p.68.

referentes à música no Brasil, deveriam ter, preferencialmente, o apoio e a concordância de Villa-Lobos.³⁰⁹

Cabe lembrar que Mário de Andrade não compartilhava da postura autoritária de Villa-Lobos e muitas vezes deixou isso explícito nos seus artigos. A seguir, com o terceiro capítulo, poderemos entender melhor a aproximação de Francisco Curt Lange e Hans Joachin Koellreutter, bem como as restrições de Mário de Andrade (e seus “discípulos”) ao grupo *Música Viva* e à sua proposta estética, o que resultou em críticas públicas a ele e ao Americanismo Musical.

³⁰⁹ ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº3, 2010, p. 69.

CAPÍTULO 3

MÁRIO DE ANDRADE, FRANCISCO CURT LANGE E O “MÚSICA VIVA”

3.1 *Hans Joachin Koellreutter e a criação do grupo “Música Viva”*

Nascido em Freiburg, Alemanha, a 2 de setembro de 1915, Hans Joachin Koellreutter, durante sua juventude, estudou composição na Academia Superior de Música de Berlim e flauta no Conservatório de Música, em Genebra, entre os anos de 1934 e 1936. Em sua formação musical sofreu influências do maestro Hermann Scherchen, ligado à música contemporânea de Arnold Schoenberg, criador do dodecafonismo e atonalismo.³¹⁰ Scherchen foi quem cunhou originalmente a expressão “Música Viva” ao inaugurar um movimento de renovação musical em Bruxelas, entre 1933 e 1936.³¹¹

Na virada do século XIX para o XX, a Europa contou com as rápidas evoluções da ciência e da tecnologia, atreladas ao aumento do consumo, o que resultou em uma renovação artística na qual era uma constante a presença daquilo que era considerado moderno, ou que estava relacionado ao progresso. Neste período de mudanças vertiginosas, a produção artística, incorporou signos de progresso assimilados ao cotidiano das pessoas como, por exemplo, a utilização da máquina como inspiração (futurismo), das formas geométricas (cubismo) e, na música, do emprego de novas combinações harmônicas – entre elas o atonalismo e o dodecafonismo.³¹²

Em 1935, Koellreutter fundou em Berlim o *Arbeitskreis fuer Neue Musik* (“Círculo da Música Nova”) cujo as propostas musicais lhe causaram problemas com a política cultural nazista. Envolvido também em atividades antifascistas foi perseguido; o que resultou no seu exílio no Brasil, aos 22 anos de idade. Após uma breve estadia na Suíça, desembarcou do navio Augustus no porto da cidade do Rio de Janeiro, a 16 de novembro de 1937. Acolhido por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, pouco tempo depois atuaria como professor no Conservatório Brasileiro de Música.

³¹⁰ Atonalista é a música que se afasta da tonalidade como centro e estrutura da obra, em contraste com a música clássica europeia escrita entre os séculos XVII e XIX. Dodecafonismo, por sua vez, é um método criado em 1923, pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg, segundo o qual em cada peça musical, todas as doze notas da escala cromática devem ser usadas, e nenhuma delas pode aparecer mais vezes que as outras. O dodecafonismo é uma forma de música atonal, e exerceu grande influência sobre os compositores eruditos do século XX.

³¹¹ KATER, Carlos. Por uma música sempre viva! In: *Guia do Ouvinte – Cultura FM 103,3*. Nº 160. SP: Setembro de 2000, p. 3 a 8.

³¹² RAMOS, Ricely de Araujo. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. Dissertação de Mestrado. São João Del Rey: UFSJ, 2011, p.31 e 32.

Koellreuter foi o introdutor da estética atonal-dodecafônica no Brasil através da organização no Rio de Janeiro, em 1939, de um movimento musical denominado *Música Viva* – que propunha a revitalização artística, pedagógica e cultural da música do nosso país. Este movimento, na década de 1940, ajudou a instalar aqui “uma segunda fase” do modernismo musical, configurando-se em uma nova vanguarda, tal como o pensamento musical marioandradino tinha sido outrora. Koellreutter inicialmente militava pela ruptura com a tradição romântica uma vez que defendia uma música capaz de expressar o contemporâneo – a sua época, o seu tempo – mesmo que o resultado deixasse de refletir elementos nacionais.

Atonalismo, dodecafonismo e a exploração do serialismo tornaram-se referências para a produção de alguns compositores brasileiros que procuravam romper com os padrões musicais vigentes até então, embora nos seus primeiros momentos o grupo de Koellreutter tenha tentado manter o equilíbrio entre os interesses nacionalistas e a divulgação da música de vanguarda, visto que propunha...

(...) cultivar a música contemporânea de valor para a evolução da expressão musical e considerada a expressão de nossa época, de todas as tendências, independente de nacionalidade, raça, ou religião do compositor. (grifo no original) ³¹³

O ideal expresso pelo grupo *Música Viva* no artigo acima reforçou o que tinha sido percebido inicialmente pelos modernistas como uma soma na luta contra o domínio da música europeia, visto que a música contemporânea que Koellreutter pretendia divulgar era justamente a música nacionalista feita por compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez – alinhados ao pensamento musical de Mário de Andrade. ³¹⁴

O único grupo no qual Koellreutter, ao chegar ao Brasil, poderia encontrar apoio ou ressonância para suas ideias de renovação musical era o dos nacionalistas e, embora não houvesse nenhuma menção ao nacionalismo musical no primeiro programa do grupo *Música Viva*, datado de 1940, este documento evidenciava a intenção de fortalecer e proteger a “(...) jovem música brasileira”:

³¹³ MÚSICA VIVA. Estatutos (1943, artigo 3º). In: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. SP: Musa Editora; Atrevez, 2001, p.217.

³¹⁴ EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2004, p.40.

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano, no trabalho artístico do “Música Viva”.

A atividade do grupo “Música Viva” dedica-se principalmente à produção contemporânea e sobretudo à proteção da jovem música brasileira: “Música Viva” quer mostrar, que em nossa época também existe música, expressão viva do nosso tempo.

Além disso uma das mais importantes tarefas deste grupo, consiste em tirar do esquecimento obras da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas ou pouco divulgadas: “Música Viva” quer reanimar a música clássica de real valor e sem razão esquecida.

Eis o nosso programa, cujo único fim é servir a obra musical com todos os esforços. “Música Viva” realizará concertos e audições com programas especiais e de acordo com as finalidades do grupo.

“Música Viva” realizará conferências e discussões sobre temas atuais.

“Música Viva” publicará obras contemporâneas e composições inéditas da literatura clássica. “Música Viva” encarregar-se-á da divulgação e da execução das obras que publicar, no Brasil e no estrangeiro.

“Música Viva” realizará um intercâmbio de composições contemporâneas entre o Brasil e outros países.

“Música Viva” publicará mensalmente uma folha musical para servir às finalidades do grupo e apoiar todo movimento tendente a desenvolver a cultura musical. Ela (sic) quer informar, ajudar, defender e criticar numa base positivo (sic) e objetiva.³¹⁵

Apesar de Koellreutter manter uma postura diplomática a fim, talvez, de diminuir as diferenças ideológicas dentro do *Música Viva*, André Egg observa que enquanto os nacionalistas do grupo estavam engajados na criação e valorização da música nos moldes marioandradinos, o interesse de Hans Joachin estava centrado apenas no “valor universal e humanístico da música”, influenciado provavelmente pela sua experiência com o nazismo.³¹⁶

Um outro problema na relação entre Koellreutter e compositores nacionalistas era o fato do primeiro ser defensor de técnicas composicionais de vanguarda enquanto os modernistas brasileiros décadas antes, na Semana de Arte Moderna, já estavam desatualizados musicalmente com relação aos modernistas de Viena e Paris que

³¹⁵ Programa do grupo Música Viva, publicado no primeiro *Boletim Música Viva*, em 1940. Ver: EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2004, p.39.

³¹⁶ Idem, *ibidem*, p.40.

discutiam o emprego dessas novas linguagens. O nosso nacionalismo musical, desde 1922, estava atrelado ao romantismo musical do século XIX.³¹⁷

Os primeiros membros oficiais do grupo *Música Viva* foram Egídio de Castro e Silva (intérprete), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (musicólogo), Brasília Itiberê (professor do conservatório nacional), Frutuoso Viana, Luiz Cosme e Octávio Bevilacqua (compositores nacionalistas); todos frequentadores assíduos da loja de música *O pinguim*, na Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro. A eles, se juntaram outros intérpretes: Aldo Parizot, Santino Parpineli, Oriano de Almeida, Hans Breitinger, Jaioleno dos Santos – instrumentistas que colaboravam nos concertos organizados pelo grupo e nas emissões radiofônicas inauguradas, em 1944, na Rádio do Ministério da Educação e Cultura. Com a adesão de Cláudio Santoro, em 1940, um núcleo de compositores interessados em criar uma música nova começou, de fato, a se formar. Com a chegada de César Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger, em 1944, formou-se a “segunda edição” do *Música Viva*, marcado por um afastamento maior dos compositores nacionalistas (à Mário de Andrade), considerados a ala conservadora do grupo, fato que ficou evidente no manifesto do grupo, datado de 1º de Maio de 1944:

O Grupo *Música Viva* surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito.

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo *Música Viva*.

Música Viva, divulgando, por meio de concertos irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência.

A revolução espiritual, que no mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.

Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos!

Assim o Grupo *Música Viva* lutará pelas idéias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.³¹⁸

³¹⁷ TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 24 a 26.

³¹⁸ Documento extraído de: KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter*, movimentos em direção à modernidade. SP: Ed. Musa; Atrevez, 2001, p.54.

Além do afastamento em relação ao nacionalismo musical de Mário de Andrade, este manifesto marcou o alinhamento de Koellreutter às premissas do Americanismo Musical visto que propunha a divulgação da produção musical do continente americano como um todo.

Ainda, embora inicialmente defendessem a pesquisa sistemática do folclore brasileiro, os membros do grupo dedicavam-se também à utilização de técnicas de composição de vanguarda. Ficou evidente, a partir deste documento, que o *Música Viva* procurou sua afirmação através da sua concepção de nacionalismo musical baseado na estética dodecafônica e atonal, colocando em primeiro plano a criação musical experimental e renovadora. Claudio Santoro, aluno de Koellreutter entre 1940 e 1941, já tinha efetuado em diversas obras a passagem do atonalismo simples ao dodecafonismo, e o folclorista e musicólogo Guerra-Peixe, passou a realizar composições nessa mesma direção em 1944.

Em dezembro deste ano Koellreutter, em entrevista ao jornal *O Globo*, reitera o manifesto redigido pelo grupo. Segundo Carlos Kater, o título *Sabotado pela crítica reacionária o movimento de música moderna* esclarece o contexto no qual o alemão e o seu grupo estavam inseridos:

... despertar – entre os próprios profissionais – o interesse pelos problemas de expressão e interpretação da linguagem musical de nosso tempo.

... participar ativamente da evolução do espírito e combater o desinteresse completo pela criação contemporânea que reina entre nós por parte do público como também por parte dos profissionais.

Criar um ambiente próprio para a obra nova, para a formação de uma mentalidade nova e destruir preconceitos e valores doutrinários, acadêmicos e superficiais, está em nosso plano, pois pela arte é que se reconhece o grau de cultura de um país.

... o compositor moderno participa, como qualquer outro cidadão, dos grandes problemas do povo e da humanidade. Por isso penso não ser bastante ao jovem artista preocupar-se unicamente com a sua arte e o seu instrumento, mais sim que o jovem artista deve conhecer a literatura, as artes plásticas, as ciências sociais, a filosofia, a política, etc., para poder colaborar ativamente na formação do espírito do povo e da humanidade, porque são os artistas-criadores arquitetos do espírito humano.³¹⁹

³¹⁹ Texto extraído de: KATER, Carlos. *Op. cit.*, p.57 a 59. O autor nos chama atenção para o fato de Koellreutter parafrasear Stálin, que escreveu em *O músico e a política*: “Os artistas-criadores são os engenheiros do espírito humano”.

As atividades mais significativas do *Música Viva* se desenvolveram primando a formação (educação), a criação (composição) e a divulgação de uma música erudita contemporânea (concertos, recitais, audições em rádio, publicações) e, muitas vezes, esse trabalho do grupo denunciou as deficiências do meio pedagógico e artístico de sua época, o que causou certa animosidade no meio musical brasileiro. Além disso, o incentivo à música dodecafônica e atonal chocava-se com o modelo de composição nacionalista – pensado por Mário de Andrade desde 1928 com a obra *Ensaio sobre a música brasileira* – que, àquela época, era hegemônico.

3.2 O “*Música Viva*” e as dissidências entre o nacionalismo e o americanismo musicais

Carlos Kater aponta semelhanças entre o *Música Viva* e o nacionalismo musical marioandradino que começou a ganhar contornos na Semana de Arte Moderna, em 1922. Ambos, em sua primeira fase, foram essencialmente estéticos. “As grandes questões políticas e sociais, embora evocadas, não chegaram realmente a constituir temas referenciais do imaginário modernista”. Em um segundo momento, ambos partiriam para a ação formulando uma crítica ao presente:

Questionando o presente, visitando e revisando o passado, projetando o futuro, eles foram agentes revificadores, a ponte viva entre todas estas dimensões: “conjugaram a barbárie reconquistada à sabedoria pragmática da tecnologia da modernidade, para poderem ser com isso os *brasileiros de nossa época*, e assim os “primitivos de uma nova era”, como afirmará Mário de Andrade e repetirá H.J.Koellreutter.³²⁰

Koellreutter, Mário de Andrade e Curt Lange, cada qual a sua maneira, tinham um objetivo em comum: “o de trazer à tona a produção musical de maneira pedagógica”.³²¹ O movimento *Música Viva*, tal como o nacionalismo e o Americanismo musicais, foi concebido, como já vimos, em três frentes de ação – formação, criação e divulgação – dentro de um contexto de renovação musical. Contudo, o *Música Viva* promovia a música contemporânea e o Americanismo Musical alinhou-se a esta perspectiva, afastando-se das premissas do nacionalismo musical marioandradino. O grupo *Música Viva* defendia o estudo do folclore, como parte do nacional, mas associado às técnicas

³²⁰ KATER, Carlos. *Op. cit.*, p. 27.

³²¹ Idem, *ibidem*, p.47.

modernas de composição, em vez de um nacionalismo que aliava o folclore às técnicas de composição neoclássicas.

Ainda, o Americanismo Musical, por sua vez, “embora atento às produções de sua atualidade (editando muitas obras de compositores contemporâneos) priorizou aspectos documentais, representados pela atividade de pesquisa dirigida às músicas coloniais e seu restauro”.³²² Tanto o Americanismo Musical de Francisco Curt Lange quanto o movimento musical fundado por Koellreutter no Brasil apoiaram-se na difusão da música americana contemporânea como forma de atualizar o conhecimento musical.

Ana Cláudia Assis afirma que o movimento *Música Viva* era análogo a outros movimentos de renovação musical que se organizaram simultaneamente em diversos países latino-americanos. Um exemplo que merece destaque foi o movimento argentino *Agrupación Nueva Música*, dirigido pelo compositor Juan Carlos Paz, autor do livro *Introdução à Música do Nosso Tempo*, publicado em espanhol apenas em 1971 e em português em 1977 e que se tornou referência para os estudos sobre o dodecafonismo na América Latina. Esses grupos espalhados por diversos países intercambiavam os mais variados materiais: revistas, boletins, cursos, conferências, gravações, concertos etc., tal como solicitava Francisco Curt Lange nos seus escritos sobre o “Americanismo Musical”. Contudo, mesmo os propósitos musicais do pesquisador teuto-uruguaio sendo possivelmente um ponto de partida para tais movimentos, cada um deles se constituiu de maneira distinta e com “percursos autônomos em virtude das questões particulares de seus países”.³²³

Tal como Mário e Lange, o fundador do *Música Viva* defendia o artista atuante, engajado em promover mudanças no cenário cultural vigente. Koellreutter aproximava-se de Mário de Andrade quando questionava a transformação da classe musical em um grupo de Siomaras Pongas – artistas virtuosos:³²⁴

Creio que há, neste momento, maior precisão de educar professores que virtuosos (...). Falta aqui a base (...) Aliás, a matéria principal do ensino de música é a composição. E, infelizmente as cadeiras de composição nas escolas oficiais brasileiras são ocupadas por professores de teoria, nunca por compositores. (...) Falta ao Brasil professores competentes, entusiastas de profissão, gente que estude, que

³²² KATER, Carlos. Música, Educação Musical, América Latina e contemporaneidade: (um)a questão... In: *Anais do VI Encontro Nacional da ANPPOM*. RJ, 02-06 agosto de 1993, p.97-104.

³²³ ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº3, 2010, p. 61.

³²⁴ Em referência a obra fictícia inacabada (e crítica musical) *O banquete*, de Mário de Andrade. A personagem Siomara Ponga representava a virtuosidade encarnada. Ver: ANDRADE, Mário. *O banquete*. SP: Duas Cidades, 1989.

trabalhe, que não seja ‘mestre’ simplesmente – existem muitos mestres presunçosos, falsos mestres, por aí (...) ³²⁵

Ainda, o discurso apontando a necessidade de um aprimoramento musical e cultural era análogo aos discursos do modernista paulista e do pesquisador teuto-uruguaio, e endossando este coro, Koellreutter também defendia o rádio como meio educativo (No dia 13 de maio de 1944 foi lançado o programa radiofônico *Música Viva*, transmitido semanalmente pela PRA-2 – Rádio do Ministério da Saúde e Educação, que dedicava-se a apresentar ao público obras musicais contemporâneas). ³²⁶

Jorge Coli, na sua obra *Mundo Musical*, aponta que apesar das muitas semelhanças com os propósitos musicais de Mário de Andrade, o modernista paulista antes de falecer, “sentindo-se ameaçado nos seus projetos mais caros”, “ataca violentamente” Koellreutter por que:

... o dodecafonismo, projeto do espírito que se desvincula das tradições da história da música, das tradições nacionais, das raízes culturais, de uma “modernidade” musical que evolui – mas não rompe com a tonalidade (...) – era não apenas o oposto ao nacionalismo nazi, mas também o contrário daquilo que o autor de Macunaíma sempre pensara e pregara. Mário de Andrade, que teve papel chave no modernismo brasileiro, não tolerava, agora, a posição de um outro pioneiro, Koellreutter, em sua forma de modernidade, o dodecafonismo. ³²⁷

É preciso ainda que se considere o estudo que Coli faz do posicionamento de Mário de Andrade, quando este escreveu o artigo *Distanciamentos e aproximações*. Nos anos 1940, quando o modernista paulista refutou a posição dos jovens que estudavam o dodecafonismo, acusou as vanguardas “estetizantes” de quinta-colunismo. Ou seja, o exagero resvalou para o terreno político e Coli situa Mário, que estava longe das

³²⁵ Koellreutter em entrevista concedida à *Revista Diretrizes*, publicada em 11 de maio de 1944. Ver: RAMOS, Ricely de Araújo. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São João del Rei, 2011, p. 73; ou KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter*, movimentos em direção à modernidade. SP: Ed. Musa; Atrevez, 2001, p. 57.

³²⁶ RAMOS, Ricely de A. *Op. cit.*, p.70. É interessante apontar o fato de que, em um primeiro momento, as composições de Arnold Schoenberg – o músico austríaco responsável pelo desenvolvimento da técnica dodecafônica – não tenham sido incluídas no repertório do programa radiofônico do *Música Viva*. Talvez, essa ausência tenha se dado como uma tentativa de diminuição do preconceito dos ouvintes com relação à música de vanguarda, levando-se em conta o pressuposto norteador do grupo que “sugeria que a música e a linguagem musical estavam em constante evolução assim como a sociedade” que a produzia. Ver: AMBROGI, Lucas Dias Martinez. *Tensões sonoras: embates entre dois discursos sobre o nacionalismo musical no Brasil – Mário de Andrade e o grupo Música Viva (1920-1950)*. Dissertação de Mestrado. Londrina: UEL, 2012, p.136.

³²⁷ COLI, Jorge. *Música Final*. Mário de Andrade e a sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998, p.286.

vanguardas na década de 1940, próximo demais “das posições ortodoxas comunistas”.

³²⁸ Segue, abaixo, um trecho do texto *Distanciamentos e aproximações*, publicado em Maio de 1942, na qual a crítica de Mário de Andrade direcionou-se também ao professor Francisco Curt Lange:

Os compositores brasileiros andam preocupados com certas observações e exemplos apresentados ultimamente por compositores e críticos do resto das Américas a respeito da música nacional. No último número do seu admirável *Boletín latino-americano de música*, o professor Curt Lange, insistindo sobre o caráter fortemente “folclórico” de certas obras dos compositores brasileiros, chamava a atenção para o grupo, aliás interessantíssimo, de compositores chilenos, já... libertos da pesquisa nacionalizante. Também Aaron Copland, que nos visitou faz pouco, nos considerou um pouco “atrasados”, pelos aspectos melódicos e baseados no canto popular, das nossas obras de música erudita. E na Argentina, no Uruguai, por várias partes da América, surgem grupos de compositores moços, não sei direi... avançadíssimos, mas resolutamente convertidos à “música pura”, despreocupados por completo de soluções técnicas nacionais para as suas obras. (...) Eu não conheço suficientemente a situação social da música erudita nos outros países americanos, e por isso nada quero censurar a ninguém. Mas entre nós o caso talvez seja outro (...). No Brasil está incidindo na criação da música erudita o problema do distanciamento social. Encarados sob o ponto de vista do distanciamento social, como eu dizia, os nossos compositores maiores da atualidade, todos se afirmam resolutamente socializantes na sua atividade criadora. Carece unificar, com maior certeza de visão, o fato dos artistas eruditos darem as suas obras caracteres mais populares, maior delícia melódica, mais dinamização rítmica; maior parecença com os cantos tradicionais do povo, não é apenas uma questão de nacionalismo. É também e mais efetivamente uma tendência para diminuir anti-capitalisticamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre arte erudita e as massas populares. ³²⁹

De acordo com Arnaldo Contier, Mário de Andrade, em 1942, criticava, de um lado, a adesão dos compositores brasileiros ao dodecafonismo o que resultaria no colapso da música nacionalista e de outro a falta de técnica dos compositores brasileiros para consolidá-la. ³³⁰

José Miguel Wisnik, por sua vez, resume esta fase da vida de Mário de Andrade como sendo de tensão, “à medida que percebe as contradições e os impasses do seu

³²⁸ Idem, p.291.

³²⁹ ANDRADE, Mário. *Distanciamentos e aproximações*. In: *Música, doce música*. SP: Martins; Brasília, INL, 1976, p.363 e 364.

³³⁰ CONTIER, Arnaldo Daraya. O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da Identidade Cultural. In: *Revista Fênix*. V. 1, nº 1, out-dez, 2004.

projeto estético-ideológico”.³³¹ O principal deles, porém, já se apresentava nos escritos musicais do modernista paulista na década de 1930, como aponta Marcos Napolitano em *A síncope das ideias – a questão da tradição na música popular brasileira*. Tratava-se da “difícil conciliação entre o ‘povo-fonte’ e o ‘povo-destinatário’ da arte nacional”.³³² Nos seus últimos anos, Mário viu essa articulação sendo mediatizada pela indústria cultural que cada vez menos cedia espaço à arte utilitarista³³³, ao artista engajado e à música “interessada”.

A partir daí, o modernista paulista aproximou-se cada vez mais do marxismo defendendo o engajamento artístico e o posicionamento do intelectual na luta de classes. O compositor passou a ser definido como um “artista-operário”, comprometido com a construção de uma identidade nacional a partir de uma “arte-utilitária”. Em 1944, também em entrevista à *Revista Diretrizes*, em 6 de janeiro de 1944, Mário acusou grande parte da inteligência brasileira de se vender “aos donos da vida” (no caso, o Estado Novo). Nesta oportunidade, defendeu o compromisso do artista e do intelectual com uma arte interessada, engajada:

Acho que o artista, mesmo que queira, jamais deverá fazer uma arte desinteressada. O artista pode pensar que não serve a ninguém, que só serve à Arte, digamos assim. Aí está o erro, a ilusão. No fundo, o artista está sendo um instrumento nas mãos dos poderosos. O pior é aquele artista honesto, na sua ilusão de arte livre, não se dá conta que está servindo de instrumento, muitas vezes para coisas terríveis. É o caso dos escritores apolíticos, que são servos inconscientes do fascismo, do capitalismo, do quinta-colunismo.

Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação inclinável de defendê-la. Infelizmente não são muitos os que entre nós se capacitaram disso. Uns por não possuírem consciência profissional. Outros por não possuírem consciência de espécie alguma.³³⁴

Tal opinião de Mário de Andrade pode ser considerada uma resistência tanto à renovação da linguagem musical proposta pelos músicos dodecafônicos quanto à sua

³³¹ WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. (org.) *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. SP: Brasiliense, 1982, p. 137.

³³² NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira*. SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p.118.

³³³ A ideia de utilitarismo da arte, frequentemente requisitada por Mário de Andrade, começou a ser difundida na Europa a partir do século XVIII, como observou Raymond Willians. Ver: WILLIANS, Raymond. *Cultura*. SP: Paz e Terra, 1992.

³³⁴ ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e Depoimentos*. Organizado por Telê Porto Âncona Lopez. SP: T.A. Queiroz, 1983, p.103 e 104.

música de vanguarda (cosmopolita e individualista). Pode apontar também a sua angústia ao ver que muitos nacionalistas vincularam-se “à ideologia de um sistema político conservador e autoritário, expressando-se naturalmente dentro de uma linguagem conservadora”³³⁵ – o estadonovismo (essa acusação muitas vezes foi dirigida a Villa-Lobos). Finalmente, poderia direcionar-se também ao “Americanismo Musical” de Francisco Curt Lange que, naquele contexto de Guerras Mundiais, envolvia-se com a política de boa-vizinhança instrumentalizando a hegemonia norte-americana no continente.

Cabe lembrar que muitos integrantes do *Música Viva*, no fim dos anos 1940, engajaram-se politicamente militando no Partido Comunista Brasileiro, aderindo às ideias da esquerda socialista ou apenas fazendo frente ao movimento nazifascista. Com o fim da Segunda Guerra Mundial floresceu no grupo a necessidade de conferir uma substância ideológica às suas realizações musicais.³³⁶ O discurso do PCB – que unia os pensamentos socialista e nacionalista – acabou influenciando músicos e compositores a ele ligados, culminando na revalorização do pensamento musical marioandradino, nos anos 1950, e em uma nova declaração de guerra às tendências “cosmopolitas” como a música dodecafônica. Contudo, Mário morreu antes de ver a deflagração do movimento.

O realismo socialista soviético³³⁷ e a música progressista a ele relacionada condenavam a “música envenenada pelo imperialismo”, “corruptora e desagregadora da cultura popular”, ou seja, a música cosmopolita. Segundo Luiz Giani, “no cruzamento dos elementos doutrinários externos, provenientes do ideário soviético, com os internos, inerentes ao nacionalismo”, sobressaiu o “apego à tradição” presente na música folclórica – considerada “sadia”, “pura” e, ainda, um “antídoto” contra o imperialismo.³³⁸ A música “interessada”, comprometida com o projeto nacionalista, resultado da transfiguração erudita das manifestações populares rurais e folclóricas voltou a ser, outra vez, a ordem do dia.

Mário de Andrade, que esteve muito atento aos acontecimentos políticos do seu tempo nos seus últimos anos de vida, compartilhou algumas ideias próximas dos

³³⁵ ASSIS, Ana Cláudia. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de doutorado em História pela FAFICH. BH: UFMG, 2005.

³³⁶ KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter*, movimentos em direção à modernidade. SP: Ed. Musa; Atrevez, 2001, p. 79.

³³⁷ O realismo socialista russo não admitia “(...) as mediações decorrentes dos processos da racionalidade e das mudanças tecnológicas. Assim, qualquer inovação na arte, que seja estranha à linguagem musical tradicional, torna-se expressão da decadência” da sociedade burguesa/capitalista. Ver: GIANI, Luiz Antônio Afonso. *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira (da “Ode a Stalingrado” a “Rebelião em Vila Rica”)*. Tese de Doutorado. Assis: UNESP, 1999, p. 69.

³³⁸ GIANI, Luiz Antônio Afonso. *Op. cit.*, p. 13 a 16.

postulados do realismo socialista, o que acabou facilitando a recepção deste ideário no campo musical brasileiro. Porém, enquanto o modernista paulista direcionou seus ataques ao *Música Viva*, quando percebeu o seu nacionalismo musical ameaçado, os membros deste grupo, na década seguinte (1950), deslocaram suas críticas principalmente à indústria cultural.³³⁹

A última geração do movimento *Música Viva* brasileiro inspirou-se tanto em Mário de Andrade quanto no nacionalismo musical russo representado pelo Grupo dos Cinco (ou Grupo Poderoso: *Mogutchaya Kutchke*) do final do século XIX e difundido através do ideário do realismo socialista. Constituído pelos compositores Alexander Sergeievitch Dargomychky, César Antonovitch, Mily Alexeievitch Balakirev, Alexander Porfirievich Borodin e Modest Petrovich Mussorgski – responsáveis pela retomada da tradição deixada por Mikhail Glinka, considerado pai da música russa –, o Grupo dos Cinco defendia uma música especificamente nacional, deliberadamente distinta da música ocidental, inspirada no folclore e no “retorno à terra”.³⁴⁰

Em resumo, o nacionalismo musical marioandradino foi a matriz ideológica interna que, associada ao realismo socialista, matriz externa derivada da experiência soviética, resultou na doutrina da música progressista. Nesta fusão, a ideia de povo e cultura popular casou-se com a ideia de proletariado e cultura proletária em prol do fortalecimento das classes populares e da unidade cultural da nação.³⁴¹

Recuando novamente no tempo, outro dado importante, agora diretamente relacionado às críticas de Mário de Andrade ao *Música Viva*, é que Koellreutter, por sua vez, em entrevista dada ao jornal *O Globo*, em dezembro de 1944, elogiou o trabalho musicológico de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Camargo Guarnieri embora essa não fosse uma posição unanime dentro do grupo. Claudio Santoro, em correspondência enviada a Koellreutter, disse não reconhecer nenhuma virtude nas formulações políticas e estéticas do poeta modernista.³⁴²

As diferenças frequentes de opinião entre os membros do grupo formado por Koellreutter e um debate envolvendo as alas pró e contra a música atonal-dodecafônica, após o reavivamento das premissas musicais marioandradinas via realismo socialista resultou, em dezembro de 1950, na desarticulação do *Música Viva*. Guerra-Peixe, por exemplo, com frequência colocou em dúvida, nas suas correspondências a Francisco

³³⁹ Idem, *ibidem*, p.30.

³⁴⁰ Idem, *ibidem*, p.40 a 43.

³⁴¹ Idem, *ibidem*, p.99 a 101.

³⁴² KATER, Carlos, *Op. cit.*, p.93.

Curt Lange, a utilização do dodecafonismo na produção de uma música nacional.³⁴³ A música de vanguarda e a música urbana contemporânea, nesse novo momento do nacionalismo musical, foram sentidas como parte de um processo inacabado.

Antes de prosseguirmos, há de se considerar que foi o avanço técnico alavancado pela industrialização tardia na América Latina, que fez surgir os três “discursos musicais” que apontamos até então – o nacionalismo de Mário, com um discurso de negação do que não fosse tradicionalmente nacional; o Americanismo de Lange, com um discurso que valorizava o intercâmbio de maneira homogeneizante; e o *Música Viva* de Koellreutter, defendendo que uma revolução técnica, como ocorrera na Europa, precedia uma revolução musical (ainda que utilizando moldes nacionalistas). Kater escreve que:

Nas fases de industrialização das sociedades a modernidade se instaurou sobre o território da nacionalidade, refletindo forte tendência de padronização e seriação (reprodução do mesmo em série), a quase todos os níveis da estrutura social, e em particular nos costumes, nas artes e na educação.

Sobre todos os aspectos distintivos e próprios, sobre as particularidades regionais e locais, projetou-se o manto soberano da tendência de uniformização e homogeneidade.

Quanto mais se procurou implantar e desenvolver o organismo social e político das nacionalidades na América Latina, mais se abriram suas veias. A construção do que hoje chamamos países, nações do continente, se deu em processo intenso, dialético, intercambiável de engajamentos e rupturas.³⁴⁴

Embora haja diversos pontos de contato entre o nacionalismo, o Americanismo e o pensamento musical do grupo *Música Viva*, entre eles o do engajamento do artista, Mário de Andrade foi o que mais sinalizou uma “ruptura”, ou talvez, uma divergência às claras, explícita. O autor de *Macunaíma*, ainda em maio de 1939, escreveu sobre Lange afirmando que o seu Americanismo Musical não correspondia a “nenhuma verdadeira realidade”, pelo menos no Brasil, onde os compositores mais inteligentes queriam “representar uma nacionalidade e fortifica-la em suas bases musicais necessárias”.³⁴⁵ Para Mário, antes de qualquer outro problema que a música poderia apresentar aos pesquisadores e músicos, era necessário garantir a nação. Além disso, o

³⁴³ ASSIS, Ana Cláudia. Querido Guerra-Peixe, caro amigo Lange: aspectos de uma correspondência: In: *Anais da ANPPOM – Décimo Quinto Congresso*, 2005.

³⁴⁴ KATER, Carlos. Música, Educação Musical, América Latina e contemporaneidade: (um)a questão... In: *Anais do VI Encontro Nacional da ANPPOM*. RJ, 02-06 agosto de 1993, p.97-104.

³⁴⁵ ANDRADE, Mário. “Nacionalismo Musical”. In: *Música, doce música*. SP: Martins; Brasília, INL, 1976, p.293 a 297.

alinhamento das premissas musicais americanistas de Lange aos movimentos musicais de renovação pautados no dodecafonismo e atonalismo, como é o caso do *Música Viva*, atraiu o descontentamento não só de Mário, mas de todos os compositores nacionalistas que perceberam estes movimentos penetrando nos “espaços historicamente dedicados à sua música nacionalista”.³⁴⁶

Reforçando o já dito, nos anos 1940, o nacionalismo musical que tinha como figuras centrais a teoria de Mário de Andrade e a música de Heitor Villa-Lobos começou a sofrer, segundo Ana Cláudia Assis, a concorrência das propostas atualizadoras e inovadoras do *Música Viva*, que contava com uma estética musical mais ousada naquele contexto de inovações tecnológicas nos meios de comunicação. Possivelmente, a música deste novo grupo rompia, em certa medida, com a leitura nacionalista, considerada ultrapassada. Neste novo momento da música, Villa-Lobos representava um “retrocesso estético” em especial pelo seu “modernismo neoclássico” e sua ligação com o Estado Novo. A modernidade musical, neste momento, foi percebida no dodecafonismo em detrimento ao tradicionalismo do nacionalismo musical presente na obra dos modernistas.³⁴⁷ Francisco Curt Lange, durante algum tempo, em prol do seu “Americanismo Musical”, tentou ser uma espécie de mediador desse debate.

Já para André Egg, embora as teorias marioandradina e do *Música Viva* se diferenciasssem,

... o grupo Música Viva não se tornou a vanguarda anti-nacionalista, como costuma ser visto, mas defendeu um novo nacionalismo – um nacionalismo de vanguarda. Os textos de Guerra-Peixe e Santoro analisados, demonstram que o nacionalismo musical continuava sendo uma referência importante para o grupo, mas a necessidade de diferenciação em relação aos compositores consagrados levava os dois jovens a criticar sua forma de nacionalismo propondo uma reelaboração. Ao invés de um nacionalismo baseado em citações de canções folclóricas e construído com uma técnica composicional neoclássica, como vinha sendo praticado durante a década de 1930, o Grupo Música Viva defendia uma pesquisa das características técnicas do folclore musical que deveriam ser associadas às técnicas modernas de composição.³⁴⁸

³⁴⁶ ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº3, 2010, p.65.

³⁴⁷ Idem. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de doutorado em História pela FAFICH. BH: UFMG, 2005.

³⁴⁸ EGG, André. O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical. In: *Anais do III Fórum de pesquisa científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.

Mas, de fato, foram muitos os problemas encontrados pelo grupo de Koellreutter para se inserir no contexto nacionalista brasileiro. Um deles foi a defesa de um novo nacionalismo que englobava a música urbana que, até então, tinha sido deixada em segundo plano por ser considerada antipopular, ou popularesca, por ser influenciada por modismos internacionais como apontava a geração nacionalista representada por Mário de Andrade, Villa-Lobos e Renato Almeida, como já vimos.

O outro problema estava associado diretamente ao governo Vargas e envolvia a divulgação das ideias, a difusão da produção musical e a publicação do periódico *Música Viva*. Em carta enviada a Curt Lange em dois de fevereiro de 1942, Koellreutter expressava sua intenção em publicar o *Música Viva* em três idiomas: inglês, português e espanhol. Pouco tempo depois, em outra carta datada de 23 de julho, Koellreutter dizia que não seria possível:

Acabo de voltar do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda onde fui recebido hoje. (...) O resultado é o seguinte: como a revista é impressa no Brasil temos que requerer no DIP do Rio de Janeiro (...). Porém, nos disseram que conforme o novo decreto da nacionalização da imprensa, “Música Viva” não pode sair em língua castelhana ou inglesa (...). Eu não entendo isso em vista da política de boa vizinhança e de pan-americanismo.³⁴⁹

Deduz-se a existência de uma relação de força entre o nacionalismo de Estado, oficial, que controlava a construção de uma identidade nacional, tal como ocorreu em muitos países da Europa, principalmente nos nazifascistas; e as teorias musical e cultural alinhadas ao “Americanismo Musical”, que buscava uma integração maior entre os países da América Latina – como também pudemos observar na relação entre Koellreutter e Lange.

Um terceiro problema, que resultou no enfraquecimento do *Música Viva*, foi o afastamento de compositores do grupo que, influenciados pelo realismo socialista, voltaram-se novamente às composições inspiradas nas tradições populares. Por exemplo, Cláudio Santoro, Eunice Katunda e Guerra-Peixe que ensaiaram a prática da composição cosmopolita e pós-tonal e, no fim dos anos 1940, retomaram o uso do

³⁴⁹ Cartas de Koellreutter a Curt Lange em 02/02/1942 e 23/07/1942. Apud: ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e o modernismo musical no Brasil: identidade nacional, política e redes sociais entre os anos 1930 e 1940. *Revista E-Hum*. Vol. 3. Num. 2. Belo Horizonte: 2010.

folclore musical – o que não significou que suas composições não se distinguissem dos nacionalistas clássicos, uma vez que mantiveram traços de sua formação pós-tonal.³⁵⁰

Cabe ressaltar que mesmo com diferentes concepções acerca da música nacional – que foram se acentuando com o passar do tempo – os compositores supracitados concordavam com Koellreutter e com Mário de Andrade, tanto na necessidade de definir uma música erudita nacional quanto no papel do artista engajado neste sentido.

Nas palavras de Wisnik:

Nacionalismo e cosmopolitismo, folclorismo e dodecafonismo opõem-se num movimento sujeito às idas e vindas, que indica, em sua procura de caminhos, o caráter problemático da inserção da música erudita no Brasil, fundada numa legitimação sempre precária, oscilante entre a cultura popular e a modernidade internacional, ao mesmo tempo que ameaçada pela onda crescente da música popular urbana.³⁵¹

Neste contexto, o Americanismo Musical de Francisco Curt Lange, ficou em segundo plano, uma vez que este se comportou como um mediador entre o nacionalismo “modernista”, encabeçado por Mário de Andrade, e o nacionalismo “modernizante”, representado pelo grupo *Música Viva*. Além disso, neste período, Francisco Curt Lange passou a reorientar os seus esforços à pesquisa da música colonial mineira, assunto que abordaremos no nosso último capítulo.

³⁵⁰ WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. In: *Revista de História*. N.º 157. USP: segundo semestre de 2007, p. 67 e 68.

³⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 68.

CAPÍTULO 4

AS CARTAS ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E FRANCISCO CURT LANGE

4.1 A “escrita de si” e as correspondências de Mário e Lange

Vimos, na introdução deste trabalho, que Mário de Andrade e Francisco Curt Lange trocaram, entre 1932 e 1944, um total de 79 cartas. Ambos os intelectuais usaram a prática epistolar como caminho para delinear uma rede de sociabilidades e de colaboração em torno de seus ideais. Não há dúvidas que os dois tinham consciência de que suas missivas, no futuro, tornar-se-iam fontes indispensáveis para a reconstituição do cenário cultural nos anos 1930/1940 e, por isso, as preservaram de maneira organizada. Contudo, antes de relacioná-las ao conjunto de ideias presentes no horizonte intelectual de cada um, é necessário que olhemos as cartas como representações do sujeito, escrita de si ou escrita autobiográfica.

É evidente que nos dias atuais há um crescente interesse dos historiadores pelos arquivos privados e, conseqüentemente, por correspondências. Esse movimento é resultante da revalorização do indivíduo dentro da nossa disciplina – e fora dela também – e os resultados práticos desse processo são as enormes quantidades de biografias, autobiografias e edições de correspondências nas prateleiras das livrarias.

A ideia de indivíduo remonta ao período de transformações das sociedades ocidentais (século XVIII/XIX) no qual uma lógica coletiva, regida pela tradição, deixa de se sobrepôr ao indivíduo que se torna “moderno” ao postular uma “identidade singular de si no interior do todo social”.³⁵² Esse processo de busca de intimidade e privacidade acompanhou a implantação da ordem burguesa no ocidente. Como resultado, esses *indivíduos* estabeleceram então uma nova relação com os seus documentos, construindo sua identidade através de práticas culturais, que Ângela de Castro Gomes considera como práticas de produção de si:

Na medida em que a sociedade moderna passou a reconhecer o valor de todo o indivíduo e que disponibilizou instrumentos que permitem o registro de sua identidade, como é o caso da difusão do saber ler, escrever e fotografar, abriu espaço para a legitimidade do desejo de registro da memória do homem “anônimo”, do

³⁵² GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: _____ (org.) Escrita de si, escrita da história. RJ: FGV, 2004, p.12.

indivíduo “comum”, cuja vida é composta por acontecimentos cotidianos, mas não menos fundamentais a partir da ótica da produção de si.³⁵³

A consciência de si, portanto, desdobrou-se no ato de escrever sobre si em diários, por exemplo, e acarretou ainda no crescimento do gênero autobiográfico. Além disso, “refletir e falar sobre si tornou-se comum [e] enviar os resultados a terceiros deu origem a uma cultura epistolar específica (...)”.³⁵⁴ Como escrita de si, as cartas podem ocultar ou revelar o que desejam os seus autores, uma vez que estes pretendem ainda o “domínio da imagem de si”.³⁵⁵ Soma-se a este fator outro ao qual o historiador deve prender sua atenção: segundo Malatian, poucos são os escritores de cartas que guardaram rascunhos, cópias ou minutas das suas correspondências expedidas (como o fez Francisco Curt Lange) – método capaz de preencher lacunas na sua obra, biografia, memória. Para a autora, “a conservação de séries inteiras por escritores, políticos, artistas e outros nos faz pensar em um ato de memória consciente e sondar sua possível interferência sobre a espontaneidade dos escritos”.³⁵⁶ A acumulação de correspondências, ou de qualquer outra natureza de documentos privados, pode nos demonstrar a intenção de seu titular de torna-los públicos, mas não nos revela todos os seus propósitos e nem os seus critérios na seleção dos documentos:

Quando acumula, o titular o faz em diferentes situações, muitas vezes contraditórias, de uma forma que não é evidente no momento mesmo da acumulação. Trata-se, assim, de uma memória particularmente propícia à implosão do indivíduo único e coerente das narrativas autobiográficas, ainda que muitas vezes representativa de um esforço semelhante de produção dessa unidade.³⁵⁷

Ou ainda,

O arquivador constitui a sua coleção de documentos segundo critérios que lhe são preciosos – precaução, vingança, pragmatismo político ou administrativo (economia, eficiência, etc.), orgulho, fantasia e até mesmo, senso histórico. De qualquer forma, o arquivador constitui sua coleção como parte de si segundo um movimento que é em primeiro lugar, um exercício de controle sobre os eventos e que pode ainda estar

³⁵³ Idem, *ibidem*, p.13.

³⁵⁴ MALATIAN, Teresa. Cartas: narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tânia R. de. (org.) *O historiador e suas fontes*. SP: Editora Contexto, 2011, p.196.

³⁵⁵ Idem, *ibidem*, p.201.

³⁵⁶ Idem, *ibidem*, p.202.

³⁵⁷ Heymann, Luciana Quillet. Apud: SVICERO, Thais Jeronimo. Os arquivos pessoais e sua importância como patrimônio documental e cultural. In: *Revista História e Cultura*, v.2, nº1. Franca-SP: UNESP, 2013, p. 230 e 231.

erigindo sua eternidade enquanto indivíduo, cujo único critério de aferição, e sólida garantia, é exatamente a memória.³⁵⁸

Arquivar a própria vida, como o fez Mário de Andrade e Francisco Curt Lange, segundo Philippe Artières, é simbolicamente preparar o próprio processo: “reunir as peças necessárias para a própria defesa [e] organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós”.³⁵⁹ Assim, o historiador que se utiliza desse tipo de fonte está sujeito cometer alguns equívocos: entender o arquivo pessoal como um reflexo (ou espelho) do seu titular ou entendê-lo como memória em seu estado bruto.

Porém, nos cabe fazer algumas ressalvas no que se refere ao arquivamento da própria vida: tal prática nos permite mapear, por exemplo, nas cartas trocadas, “as redes de sociabilidade nas quais os indivíduos se inserem e os vínculos existentes entre os correspondentes” bem como nos oportuniza entender se um conjunto de ideias foi individual ou coletivamente construído – mas, para tanto, precisamos confrontar as cartas com outras fontes. Assim, “conhecer o contexto e, sobretudo, unir as duas pontas da correspondência – a passiva e a ativa – entre dois indivíduos permitem a construção de um quadro analítico rico”³⁶⁰ e é o que tentaremos fazer a seguir. Analisaremos as missivas trocadas entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange levando em consideração que:

A correspondência comporta trocas de ideias, elaboração de projetos, sela pactos, expõe polêmicas, fixa rupturas. Pode-se detectar por meio dela as intrincadas redes de relações sociais que reúnem os seus autores. Isto é particularmente importante para o caso dos intelectuais, pois envolve sua rede profissional, onde ocorrem trocas de livros, opiniões, sentimentos diversos e firmam-se estratégias de atuação entre os pares”. (...) Pelas cartas trocadas, percebe-se a organização de um grupo em torno de certos indivíduos que desempenham papel central a partir de um projeto ou objetivo comum.³⁶¹

³⁵⁸ VIANA; LISSOVSKY; MORAES DE SÁ. Apud: SVICERO, Thais Jeronimo. *Op. cit.* p.233.

³⁵⁹ ARTIÈRES, Philippe. Apud: SVICERO, Thais Jeronimo. *Op. cit.* p.233. No caso de Mário de Andrade, Flávia Toni defende que seu grande acervo documental foi múltiplo tal como suas atividades e seus interesses. “Ele colecionava, organizava o mundo que tinha a sua volta porque tinha sede enorme de organizar o seu próprio saber”. A necessidade de criar uma representação de si, ali, ficava em segundo plano, de acordo com essa interpretação, uma vez que Mário criou seu acervo pessoal para atender às suas próprias necessidades intelectuais. Ver: TONI, Flávia Camargo. Acervos musicais: os pioneiros e a situação atual. O musicólogo e colecionador Mário de Andrade. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. RJ: Mauad X; FAPERJ, 2008, p. 58.

³⁶⁰ MALATIAN, Teresa. Cartas. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tânia R. de. (org.) *O historiador e suas fontes*. SP: Editora Contexto, 2011, p. 203 e 204.

³⁶¹ Idem, *ibidem*, p.208.

Infelizmente, o ideal seria que tivéssemos – além das cartas entre Mário e Lange – lido outras cartas de cada um deles aos seus demais remetentes para que pudéssemos analisar como o diálogo entre esses dois intelectuais reverberou nas suas correspondências com terceiros. Ou seja, qual a representação que cada um fez dos ideais do outro dentro de sua própria rede de sociabilidades. Por exemplo, Mário fez críticas públicas ao Americanismo Musical de Francisco Curt Lange – como veremos em outro momento –, no entanto, não teve o interesse em contestar ou debater diretamente esse projeto nas cartas destinadas ao alemão. Será que não o fez em correspondência aos seus colegas modernistas? Ou, olhando a questão por outra perspectiva, será que a recepção negativa do Americanismo Musical por parte de Mário de Andrade foi minimizada pela memória arquivista de Curt Lange? Infelizmente, ou felizmente, ambos foram missivistas “compulsivos”, com centenas de destinatários cada um, o que torna a tarefa ainda mais complicada.

Lange, em 1948, afirmou que suas correspondências passivas de trabalho, relacionadas com seus propósitos musicais, giravam em torno de 20 mil. Mas cabe ressaltar que, em seus textos apologéticos, habitualmente associava todas as cartas que recebia a uma adesão natural do correspondente ao seu Americanismo Musical, assim como fazia com os autores dos artigos publicados no *Boletín Latino Americano de Música*, como vimos. Em outras palavras, Francisco Curt Lange transformava seus remetentes em colaboradores diretos.

Mário de Andrade, polígrafo que era, por sua vez, “seduziu” uma geração de artistas plásticos, poetas, músicos, dirigentes políticos, folcloristas e demais intelectuais, com o sentido pedagógico que dava a sua prática epistolar. A “pedagogia por correspondência” de Mário de Andrade, segundo André Botelho, também transparece, sobretudo,

(...) na correspondência com seus jovens interlocutores, convocados com grande sedução, a um talvez nem sempre fácil desenvolvimento intelectual e humano permanentes. Sedução exercida em parte pela sua posição como líder nacional modernista, mas também pela sua disposição de compartilhar seus vastos conhecimentos e de dialogar.³⁶²

Assim como nas cartas escritas por Curt Lange havia certa doutrinação ao Americanismo Musical, houve uma disseminação do credo modernista no conjunto de

³⁶² BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. SP: Claro Enigma, 2012, p.40.

correspondências de Mário, no entanto, este não o fez nas cartas enviadas ao musicólogo teuto-alemão.

São recentes as pesquisas que se utilizam do acervo pessoal de Francisco Curt Lange e, por isso, ainda não temos suas correspondências editadas, conseqüentemente, os trabalhos que exploram sua atividade epistolar, ainda são poucos. Ana Cláudia de Assis, que analisou as correspondências trocadas entre ele e Guerra-Peixe, afirma que o alemão naturalizado uruguaio tinha grande preocupação em entender a música popular do Brasil, solicitando sempre o envio de discos de frevo, de “folklore negro”, opiniões sobre músicos populares etc.³⁶³ A autora nota que, embora solicitasse muitas informações sobre a música brasileira a Guerra-Peixe – que depois se convertiam em palestras, cursos e exposições que realizava em diversos países – Lange pouco se dedicava a debater as questões estéticas levantadas pelo compositor brasileiro, que no período dessa correspondência, 1946 a 1985, aderiu ao *Música Viva* e depois, nos anos 1950, afastou-se do dodecafonismo.³⁶⁴

César Maia Buscacio, por sua vez, ao trabalhar as correspondências trocadas entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (um dos principais discípulos de Mário de Andrade), entre 1934 e 1956, entendeu nelas uma tentativa de validação do Americanismo no Brasil, por parte do alemão, assim como a instauração de uma rede de sociabilidades no país via Guarnieri. Ambos, segundo o autor, “demonstravam afinidade com os projetos do americanismo e do nacionalismo musicais” e passaram então a negociar alianças, através das missivas, favoráveis aos dois propósitos.³⁶⁵ Além disso, ao recorrerem a tal interlocução, portavam um intento particular: “tentar reverter a situação de relativo desprestígio por eles amargada no decorrer de suas carreiras”.³⁶⁶ Ainda, a correspondência entre os dois, segundo Buscacio, foi um dos elementos favoráveis à edição do primeiro *Boletín latino-americano de música*, em Montevideu, com total apoio brasileiro, em 1935, como já vimos.³⁶⁷

Loque Arcanjo, por sua vez, ao comentar a relação de Francisco Curt Lange com o modernismo musical brasileiro, aponta quais foram os temas centrais das suas correspondências enviadas ao Brasil: “o nacionalismo musical, o dodecafonismo, a

³⁶³ ASSIS, Ana Cláudia de. *Querido Guerra-Peixe, caro amigo Lange: aspectos de uma correspondência*. Anais da ANPPOM – XVº Congresso, 2005, p.280.

³⁶⁴ Idem, Ibidem.

³⁶⁵ BUSCACIO, César Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934 – 1956)*. Tese de doutorado em História Social. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2009, p. 98.

³⁶⁶ Idem, ibidem, p.97.

³⁶⁷ Idem. *A Música Brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1935)*. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006, p.455.

institucionalização da música no Brasil, a criação de periódicos especializados em música e de órgãos oficiais para a circulação e difusão musical”³⁶⁸. Os últimos assuntos foram os que mais estiveram presentes nas missivas a Mário de Andrade.

Finalmente, André Guerra Cotta, um dos organizadores do Acervo Curt Lange/UFGM, ao analisar as correspondências do pesquisador teuto-uruguaio, levantou uma importante questão de ordem técnica: a complexidade da aplicação de direitos de propriedade intelectual e acessibilidade a algumas cartas, uma vez que Lange correspondeu-se com pessoas de diversos países, mesmo estando o material custodiado no Brasil e, portanto, sujeito a legislação brasileira.³⁶⁹ No mais, Cotta entende que nessas correspondências encontram-se...

(...) informações importantes para a compreensão de processos culturais complexos, como o próprio desenvolvimento da musicologia ocidental no século XX – não somente da musicologia latino-americana –, e de etapas fundamentais da história da musicologia brasileira.³⁷⁰

Em contrapartida, muitas são as obras dedicadas às correspondências de Mário, ainda que boa parte delas permaneça inédita. Conseqüentemente, muitas foram as impressões a respeito das cartas desse autor em seu conjunto; aqui exporemos apenas algumas delas. Antônio Candido, no ano seguinte à morte de Mário escreveu: “A sua correspondência encherá volumes e será por ventura o maior monumento do gênero, em língua portuguesa: terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito”.³⁷¹ Aracy Amaral, responsável pela edição das cartas entre Mário de Andrade e Tarsila do Amaral entendia que a correspondência ativa do autor de *Macunaíma* poderia se igualar, “em termos de valor, à de grandes autores da epistolografia universal”. Contudo, frisa, Mário teve o cuidado de resguardar a intimidade alheia e, por isso determinou que, após sua morte, as cartas recebidas por ele

³⁶⁸ ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e o modernismo musical no Brasil: identidade nacional, política e redes sociais entre os anos 1930 e 1940. Revista E-hum, vol.3, nº2, Belo Horizonte, 2010, p.73.

³⁶⁹ COTTA, André Guerra. *Correspondência pessoal como fonte histórica e musicológica*. XI Colóquio do PPGM UNIRIO, 2007, Rio de Janeiro. Cadernos do Colóquio. RJ: PPGM UNIRIO, 2006, p.3.

³⁷⁰ Idem, ibidem, p.18. COTTA, durante a organização do Acervo Curt Lange, contabilizou um total de 58 mil cartas enviadas pelo pesquisador entre 1931 e 1995 e, entre as recebidas o total seria de aproximadamente 40 mil cartas.

³⁷¹ CANDIDO, Antonio. Mario de Andrade. Apud: AMARAL, Aracy (org.). *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. SP: Ed. USP; IEB, 2001, p.11.

permaneceriam fechadas à consulta e à publicação durante cinquenta anos.³⁷² Aracy complementa seu raciocínio:

Esse intelectual que cultua a discrição, ao vedar a consulta às suas cartas ou no gesto de retirar, cortando, uma palavra ou um fragmento em uma folha recebida, caminha harmoniosamente ao lado do defensor do patrimônio cultural, quando apõe notas esclarecendo situações, identificando correspondentes e completando datas, de modo a indicar que ele preservou esses documentos porque, sabendo-os de grande importância, desejava, mais uma vez, servir, partilhar conhecimento.³⁷³

Matildes Demetrio dos Santos por sua vez, ao analisar um grande número das correspondências de Mário de Andrade, afirma que era comum, nas cartas do modernista paulista, questões que ultrapassavam “o limite estreito do discurso epistolar” e que ganhavam “a dimensão de um artigo literário ou de uma obra estética, podendo servir até como suporte teórico, para a compreensão do que aparece extremamente enigmático na obra literária do autor”.³⁷⁴ Matildes também concorda que Mário pode ser considerado um missivista pedagogo:

Aqui e ali, na sua ilimitada correspondência, o missivista cumpria o destino de instruir e dar-se aos outros com a mesma seriedade cultivada em seus poemas e estudos. A Pedro Nava dava lições de poesia. Com Fernando Sabino discutia a posição do artista que precisava ganhar a vida através de sua arte. Nas cartas a Rodrigo Mello Franco de Andrade deixou o seu esforço para alargar o conhecimento de um Brasil desconhecido para a grande maioria dos brasileiros. Dialogava com Murilo Miranda sobre delicadas posições políticas e ideológicas. E tanto para um lado como para outro, desnuda-se, angustia-se, desdobra-se, conta que está sofrendo, pede que o aguentem, expõe chagas e feridas. Em uma carta para Henriqueta Lisboa, ele próprio explica porque tanta carta e tantos destinatários: “sou esparramado, pareço cozinheira, italiana de cortiço, pobre de esquina que levanta a camisa para mostrar as berevas do torso”.³⁷⁵

³⁷² AMARAL, Aracy (org.). Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. SP: Ed. USP; IEB, 2001, p.11. Aproximando-se da data estabelecida pelo escritor, o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), que na época já detinha o acervo pessoal do autor, compôs uma comissão curadora para deliberar sobre seu uso e destino. A comissão contava com o engenheiro Carlos Augusto de Andrade Camargo, sobrinho de Mário e representante legal da família até os dias de hoje. Em julho de 1997, após sua catalogação, a maioria das correspondências ficou aberta à consulta, obedecendo a legislação brasileira dos direitos autorais.

³⁷³ AMARAL, Aracy (org.). Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. SP: Ed. USP; IEB, 2001, p.13.

³⁷⁴ SANTOS, Matildes Demetrio dos. A correspondência de Mário e a “felicidade” no credo Modernista. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Nº36. São Paulo: IEB/USP, 1994, p.95.

³⁷⁵ Idem, ibidem, p.96.

Essa pesquisadora, ainda, agrupa de maneira cronológica as cartas de Mário:

Nas cartas da década de vinte, a correspondência com Bandeira e Drummond serve para aferir o que Mário e seus companheiros modernistas estavam pensando e fazendo naquele tempo. Na década de trinta, o intelectual aceita o cargo de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e acredita que vai sistematizar o credo modernista. As cartas a Oneyda Alvarenga e Murilo Miranda tratam da relação do artista com o poder. As dos últimos anos fotografam um Mário cético em relação aos velhos companheiros de luta, angustiado com a política autoritária do Estado Novo, alquebrado pela doença e dividido entre a missão de aconselhar os escritores mais jovens, Fernando Sabino, Guilherme de Figueiredo, a escrever uma obra.³⁷⁶

Para a autora, a correspondência de Mário de Andrade acrescenta dados relevantes à história do modernismo brasileiro “pela força instigante de milhares de cartas dirigidas a um grande número de escritores”³⁷⁷. A propósito, como já foi dito anteriormente, o próprio Mário de Andrade não descartava a ideia de estar fazendo história e invocava sua correspondência como uma fonte de pesquisa substancial para o estudo da cultura brasileira do século XX. Em um artigo de 1944, ele afirmou: “Tudo será posto a lume um dia, por alguém que se disponha a realmente Fazer a História. E imediato, tanto correspondências como jornais e demais documentos não opinarão como nós, mas provocarão a verdade”.³⁷⁸ Em outro momento, Mário grifou a importância do modernismo na consolidação do gênero epistolar no Brasil:

Eu sempre afirmo que a literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista. Antes, com alguma rara exceção, os escritores brasileiros só faziam “estilo epistolar”, oh primores de estilo! Mas cartas com assunto, falando mal dos outros, xingando, contando coisas, dizendo palavrões, discutindo problemas estéticos e sociais, cartas de pijama, onde as vidas se vivem, sem mandar respeitos à excelentíssima esposa do próximo nem descrever crepúsculos, sem dançar minuetos sobre eleições acadêmicas e doenças do fígado: só mesmo com o modernismo se tornaram uma forma espiritual de vida em nossa literatura.³⁷⁹

³⁷⁶ SANTOS, Matildes Demetrio dos. A correspondência de Mário e a “felicidade” no credo Modernista. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Nº36. São Paulo: IEB/USP, 1994, p.97.

³⁷⁷ Idem, ibidem.

³⁷⁸ ANDRADE, Mário de. Cartas da Anita Malfatti. RJ: Forense, 1989, p.6.

³⁷⁹ Andrade, Mário de. Amadeu Amaral. In: _____. *O empalhador de passarinho*. SP: Martins; Brasília: INL/MEC, 1972, p.182 e 183.

Verifica-se, que tanto Mário de Andrade quanto Francisco Curt Lange utilizavam da prática epistolar para criar uma rede de sociabilidades e nela fomentar práticas culturais relacionadas aos seus propósitos. A seguir, exploraremos o conjunto de cartas trocadas entre ambos.

4.2 O diálogo epistolar entre os mentores do nacionalismo e do americanismo musicais

Como já comentamos, Mário de Andrade e Francisco Curt Lange trocaram um total de 79 cartas ³⁸⁰, entre os anos de 1932 e 1944. A primeira delas foi enviada por Francisco Curt Lange, em 20 de novembro de 1932. Nela, o pesquisador teuto-uruguaio se apresentou:

Soy Profesor en Ciencias musicales, habiendo estudiado en Europa con Nikisch y otros maestros. Actualmente me encuentro al frente de la Discoteca Nacional del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica y de la Biblioteca musical de este organismo, habiendo sido llamado por tal causa por el Gobierno del país. A la vez desempeño el cargo de Catedrático de Historia estética de la música en la Universidad. ³⁸¹

Curt Lange afirmou ter tido interesse na figura de Mário de Andrade após ler sua obra *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928. Sobre o livro, o descreveu nesta carta como um trabalho “honesto”. Cabe ressaltar que algumas características de seu Americanismo Musical, elaborado a partir de 1933, vão ao encontro das premissas lançadas pelo modernista paulista no *Ensaio*; por exemplo: a valorização do folclore na produção musical, o reconhecimento das tradições populares como base para a emancipação das nações etc. César Maia Buscacio relaciona, ainda, o Americanismo Musical de Lange, em geral, ao romantismo alemão em sua formação e a influência de Herder diretamente ao seu projeto integralizador americanista e aos outros modelos pan-americanistas vigentes no continente; mas resalta que nas suas correspondências com Camargo Guarnieri, o nome de Mário de Andrade é frequentemente citado como

³⁸⁰ Deste total, 48 cartas foram enviadas por Francisco Curt Lange e 31 por Mário de Andrade sendo que, destas últimas, 6 cartas foram escritas por terceiros (secretários ligados ao Departamento de Cultura de São Paulo ou o secretário particular de Mário, José Bento Faria Ferraz.

³⁸¹ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, 20 de novembro de 1932. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3894

referência musicológica brasileira, portanto, há de se considerar a influência deste na formulação do seu ideário.³⁸²

Retomando o conteúdo dessa primeira missiva, Francisco Curt Lange mostrou-se curioso com o fato de Mário de Andrade estar escrevendo uma “História da Música”, segundo lhe comunicou Ildelfonso Pereda Valdés. Em seguida, o musicólogo teuto-uruguaio continuou sua escrita de si apresentando-se como um pesquisador preocupado com a produção do conhecimento musical, sua preservação e difusão. Segundo Malatian, o escritor de cartas que apresenta com frequência uma “pose” de si mesmo, na verdade quer dizer, a todo o momento, “eu estou aqui”. Tal característica estará presente, com frequência, nas cartas que Lange enviou a Mário.³⁸³

Ainda nessa missiva, demonstrando interesse na música brasileira, o musicólogo alemão pediu informações a Mário sobre músicos e obras musicais produzidas no nosso país. Possivelmente, tais informações seriam incorporadas aos trabalhos realizados na seção musical do *Instituto de Estudios Superiores* uruguaio, que Lange dirigia à época.

Essa primeira carta foi respondida por Mário de Andrade em 27 de dezembro do mesmo ano. Nela o paulista esclareceu o engano do amigo em comum, Pereda Valdés, pois a obra que estava organizando era o segundo volume do seu *Compêndio de História da Música*, utilizado nas aulas do Conservatório Musical de São Paulo. Tratava-se, como escreveu, de uma síntese na qual seu segundo volume receberia recomendações de discos com a finalidade de complementar a teoria. Este trabalho, explicou Mário, serviria então de base para a criação de uma Discoteca no Conservatório. O modernista continuou sua missiva com um breve apanhado de suas pesquisas recentes e afirmando estar à disposição do musicólogo uruguaio. Ainda, prometeu, nas próximas cartas, enviar informações sobre compositores brasileiros bem como uma bibliografia sobre a nossa música. Com esta carta, Mário inaugurou a troca de obras sobre música entre eles enviando um volume do seu *Modinhas Imperiais*, de 1930, e, em uma folha avulsa, uma ficha “bio-biográfica” com seus dados pessoais, formação e principais obras publicadas.³⁸⁴

O tom das próximas cartas de Francisco Curt Lange é de quem depositava, em Mário, uma grande expectativa de intercâmbio, pois deixava transparecer sua busca por

³⁸² BUSCACIO, César Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934 – 1956)*. Tese de doutorado em História Social. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2009.

³⁸³ MALATIAN, Teresa. Cartas. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tânia R. de. (org.) *O historiador e suas fontes*. SP: Editora Contexto, 2011, p. 200 e 201.

³⁸⁴ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 27 de dezembro de 1932. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

interlocutores e contatos de trabalho. As epístolas seguintes partiram dele, uma datada de 8 de março e outra de 29 de novembro de 1933. Na primeira, acusou o recebimento da carta de Mário, prometeu enviar alguns de seus trabalhos assim que fossem publicados, agradeceu o envio do *Modinhas* e dos seus dados biográficos, recomendou a escuta das obras dos argentinos Ernesto de La Guardia – “por tratarse de trabajos de gran seriedade y profundo conocimiento del espíritu wagneriano” – e Vicente Forte – folclorista preocupado em estabelecer uma estética musical sul-americana, segundo Lange –, e, finalmente, reforçou seu pedido de informações detalhadas acerca da música brasileira e suas instituições.³⁸⁵ Já na carta enviada em novembro questionou, de maneira amistosa, o silêncio de Mário de Andrade e fez sua primeira referência direta ao Americanismo Musical:

Sigo trabajando siempre con el mismo entusiasmo en mis propósitos de unir artísticamente a las Naciones americanas y he obtenido adelantos considerables, especialmente en estas últimas semanas, durante mi estada en la Argentina.³⁸⁶

Informou ainda que estava planejando uma viagem ao Rio de Janeiro, por intermédio de Burle Marx, para realizar conferências e pesquisas e perguntou sobre a possibilidade de estender sua viagem a São Paulo. Finalmente, ofereceu a Mário a organização da seção brasileira da obra *Léxico Latino-Americano de Música* (que nunca sairia do papel). A esta altura, o musicólogo teuto-uruguaio considerava a ideia de que, no Brasil, Mário de Andrade poderia converter-se em uma peça chave para o seu Americanismo Musical.

O brasileiro respondeu essas missivas em 19 de dezembro de 1933 afirmando que por motivo de saúde deixou de escrever. Sobre a ida de Curt Lange a São Paulo, escreveu que o Conservatório não tinha recursos para financiar sua estadia (e conferências) graças à instabilidade político-econômica resultante da Revolução de 1932. Quanto ao *Léxico*, não demonstrou empolgação, deixando transparecer que tinha planos semelhantes no âmbito nacional.³⁸⁷

³⁸⁵ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, 8 de março de 1933. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3895.

³⁸⁶ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, 29 de novembro de 1933. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3896.

³⁸⁷ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 19 de dezembro de 1933. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

Entre janeiro e março do ano posterior, Francisco Curt Lange enviou quatro cartas seguidas a Mário de Andrade. Na primeira noticiou a preparação do primeiro número do *Boletín Latino-Americano de Música*.³⁸⁸ Em 9 de fevereiro, defendeu a participação de Mário no *Léxico Latino-Americano de Música* e no primeiro BLAM, e pediu: “Le ruego que me tenga siempre al tanto de sus actividades y publicaciones. Nos escribimos demasiado poco y es preciso que el contacto no se perda”.³⁸⁹ A carta de 18 de fevereiro apresentava o guitarrista uruguaio Júlio J. Martínez Oyanguren que estava de passagem pelo Brasil.³⁹⁰ Finalmente, na epístola datada de 22 de março insistia que Mário enviasse sua colaboração (artigo) para ser publicado no primeiro volume do *Boletín*.³⁹¹ Francisco Curt Lange entendia que, sendo o paulista um escritor de renome no Brasil, seu vínculo ao BLAM poderia atrair um número maior de colaboradores.

Em abril, Mário escreveu a Lange dizendo que não tinha recebido sua carta datada de 9 de fevereiro e prometeu-lhe enviar um texto sobre um bailado popular brasileiro de origem africana, os Congos.³⁹² Prontamente, Lange lhe respondeu fazendo um breve resumo da carta enviada em fevereiro já que possuía uma cópia dela em seu arquivo. Agradeceu o prometido texto de Mário para ser impresso no BLAM e pediu que este solicitasse a colaboração de seus amigos, citando, como exemplo, os nomes de Souza Lima e Francisco Mignone. Finalizou dizendo que se houvesse a possibilidade de facilitar sua ida ao Brasil que o fizesse, pois estaria sempre à disposição: “Estoy siempre dispuesto a ir, cuanto antes mejor para nuestro ideal común: el americanismo musical”.³⁹³ Como já foi apontado em outro momento deste trabalho, o alemão naturalizado uruguaio acreditava que seus remetentes e colaboradores, no caso do *Boletín Latino Americano de Música*, o eram por compartilhar dos mesmos ideais musicais que ele. Isso se deu também com Mário, porque este considerava o intercambio de materiais e informações uma característica atraente do americanismo e que seria interessante para os trabalhos musicológicos de ambos. Do ponto de vista material, as iniciativas de Curt

³⁸⁸ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, 16 de janeiro de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3897.

³⁸⁹ Idem. Montevidéu, 9 de fevereiro de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3898.

³⁹⁰ Idem. Montevidéu, 18 de fevereiro de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3899.

³⁹¹ Idem. Montevidéu, 22 de março de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3900.

³⁹² Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 10 de março de 1934. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

³⁹³ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, 28 de abril de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3901. [grifo meu]

Lange, como o BLAM, foram vistas sempre de maneira positiva por Mário de Andrade; as divergências residiam “apenas” no plano ideológico. Não obstante, em nenhum momento, nesta troca de correspondências, o modernista paulista salientou não fazer parte (ou não compartilhar do ideário) do seu Americanismo.

Retomando, Mário lhe respondeu, em 12 de maio de 1934, ignorando a menção de que compartilhava dos propósitos americanistas do seu destinatário. Afirmou que seu artigo sobre os congos chegaria às mãos de Lange antes de 15 de julho e sobre a sua colaboração no *Léxico* disse que talvez acontecesse, pois dois alunos seus prontificaram-se em ajudá-lo com o trabalho.³⁹⁴ Em nova carta em junho, Mário enviou a Lange o prometido texto e também endereços de casas de música em São Paulo que pudessem se interessar na distribuição do *Boletín Latino-Americano de Música*. Afirmou, ainda, que seus alunos já estavam trabalhando nos verbetes do dicionário (*Léxico*).³⁹⁵

Francisco Curt Lange, por sua vez, remeteu a Mário, no dia 15 de junho (sem ter recebido a sua última carta), seu livreto *Americanismo Musical* e manifestou seu desejo em conhecê-lo pessoalmente.³⁹⁶ Em nova carta, agradeceu-lhe o envio do seu trabalho para que fosse publicado no *Boletín* e o definiu como “extraordinário y meritório estudio”. Iniciou, ainda, a tentativa de divulgar seu ideal musical no Brasil via Mário de Andrade:

Mientras tanto habrá recibido mi reciente publicación sobre “Americanismo Musical”, conjuntamente con una breve carta. Le ruego que me envíe las direcciones de personas que merecen recibirlo, tanto de Sao Paulo, como de Rio de Janeiro y otros puntos de su inmensa pátria.³⁹⁷

Nesta altura das missivas, fica evidente tanto a admiração de Curt Lange pelo trabalho musicológico de Mário de Andrade quanto sua tentativa de, através dele, viabilizar uma rede de sociabilidades no Brasil, para que pudesse buscar apoio ao seu Americanismo Musical e colaboradores para o *Boletín*.

³⁹⁴ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 12 de maio de 1934. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

³⁹⁵ Idem. São Paulo, 06 de junho de 1934. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

³⁹⁶ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, 15 de junho de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3902.

³⁹⁷ Idem. Montevidéu, 10 de julho de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3903.

Sem comentar o conteúdo do livreto *Americanismo Musical* Mário escreveu a Lange, em agosto, noticiando os concertos que ocorriam à época em São Paulo. Aproveitou a oportunidade para desabafar acerca do desprestígio que esse tipo de atividade tinha entre o público:

A situação está, não direi mais terrível, mas insolúvel. Á incultura natural se ajunta aqui no Estado, a excessiva preocupação política regional, que impede qualquer interesse da população por coisas de arte. Não creio que isto se normatize tão cedo. Não sei aliás por que estou a lhe dar êste quadro triste da nossa situação musical. Talvez porquê desiludido dela nem eu faço coisa alguma, nada tenho feito, e só trabalho mecanicamente, sem entusiasmo, pra me sustentar. É horrível...³⁹⁸

Lange lhe respondeu dizendo que, infelizmente, se identificava com o cenário descrito pelo paulistano e aproveitou para reforçar novamente a vontade de conhecê-lo pessoalmente.³⁹⁹ Na carta seguinte, de 6 de setembro, cogitou ser possível, em breve, sua ida à capital paulista pois tinha recebido um convite de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para palestrar no Rio de Janeiro.⁴⁰⁰ Mário velozmente lhe escreveu dizendo-se receoso de que o alemão não conseguisse conferências remuneradas em São Paulo. Sugeriu então que o diretor da Universidade de Montevidéu enviasse uma carta de recomendação ao diretor da Universidade de São Paulo. Da sua parte, prometeu consultar a direção do Conservatório de Música, lhe dando resposta quando já estivesse no Rio de Janeiro.⁴⁰¹

Recém-chegado da Argentina, onde participou de alguns eventos, Lange respondeu a Mário no dia 12 de outubro dizendo que embarcaria já no dia 16 rumo ao Rio de Janeiro. Explicou que não quis solicitar ajuda ao reitor da Universidade de Montevidéu por não conhecê-lo pessoalmente. Além disso, com o pedido, sua viagem se tornaria uma “missão oficial” e, portanto, a remuneração teria que partir do Uruguai.⁴⁰² Embora à priori pareça que este país dava total respaldo às iniciativas de Francisco Curt Lange,

³⁹⁸ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 11 de agosto de 1934. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

³⁹⁹ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, agosto de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3904.

⁴⁰⁰ Idem. Montevidéu, 6 de setembro de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3905.

⁴⁰¹ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 20 de setembro de 1934. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁰² Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, 12 de outubro de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3906.

o fato é que comumente o americanista reclamava nos seus escritos da falta de apoio do governo uruguaio e, por isso, dependia da boa vontade de terceiros. Muitas vezes viajava contando apenas com o dinheiro que iria receber apresentando conferências e hospedava-se na casa de algum conhecido.

Prosseguindo, nova carta é escrita por Lange, já instalado no Rio de Janeiro (no bairro do Leme), e após o ciclo de palestras no Instituto Nacional de Música. Nela lamentou o fato de não ter tido a oportunidade de estreitar relações com Mário, embora tenham se conhecido no evento. Lastimou também a ausência do paulista nas suas conferências.⁴⁰³ Finalmente, informou que foi colocado em contato com o Clube de Cultura Artística de São Paulo por intermédio da srta. Yvette Gouvea para negociar sua ida à cidade.⁴⁰⁴

Em missiva datada de 7 de novembro, antes de receber a última carta de Lange, escrita dois dias antes, Mário – antecipando-se às queixas do pesquisador teuto-uruguaio – pediu desculpas e explicou sua ausência nas palestras: “ (...) vou raramente ao Rio e tenho aí uma quantidade enorme de amigos, bem maior que a daqui de S. Paulo, onde todos lhe dirão o quanto vivo isolado e sem prestígio.”⁴⁰⁵ Em seguida, esquivando-se da função de inserir Curt Lange no meio cultural paulista, retomou a questão do seu isolamento para justificar o fato de não ter conseguido apoio para a viagem dele a São Paulo:

A minha posição de crítico, e de crítico que jamais respeitou a ninguém e severíssimo, me obrigou a tomar uma posição de isolamento enorme. Não me dou com os diretores das poucas sociedades musicais que aqui existem, porquê não posso pedir favor que depois tenha de retribuir com elogios. E minha posição de “modernista”, como chamam, ainda me separou mais do meio ambiente.⁴⁰⁶

Após receber a carta escrita pelo pesquisador teuto-uruguaio do dia 5, Mário manifestou sua satisfação por este estar negociando conferências com o Cultura

⁴⁰³ No Arquivo Curt Lange, da UFMG, existente arquivada uma fotografia dos primeiros momentos deste evento na qual Mário de Andrade e Francisco Curt Lange estão acompanhados de Luiz Heitor Correa de Azevedo, Roberto Tavares, Francisco Albuquerque, Andrade Muricy, entre outros. Série: 8.1.060.002.2. A imagem também foi reproduzida em: BUSCACIO, César Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri*. Tese de doutorado. RJ: UFRJ, 2009, p. 31.

⁴⁰⁴ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Leme [Rio de Janeiro], 5 de novembro de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3908.

⁴⁰⁵ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 7 de novembro de 1934. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁰⁶ Idem, *ibidem*.

Artística, embora tal fato tenha lhe causado estranhamento já que, supostamente, tinha sido informado de que a instituição não teria recursos para este fim. Pediu, então, que Lange avisasse a data de sua chegada para que pudesse noticiá-la no jornal Diário de São Paulo.⁴⁰⁷ Ainda no Rio de Janeiro, Lange respondeu a Mário, apressadamente, informando-lhe que, em poucos dias, estaria acomodado na casa da srta. Yvette Gouvêa, na capital paulista e pediu um favor ao modernista em nome do governo uruguaio: “(...) el precio exacto de todos los discos brasileiros que merecen ser incorporados en la Discoteca Nacional”.⁴⁰⁸

Sobre a estadia do americanista em São Paulo, Mário de Andrade escreveu três artigos intitulados “Prof. Curt Lange” na sua coluna “Música” no jornal Diário de São Paulo, entre 17 e 24 de Novembro de 1934. Os dois primeiros artigos – do dia 17 e do dia 20 – elogiaram as conferências sobre Beethoven ministradas por Lange no Clube de Cultura Artística. Mário aprovou a desconstrução feita pelo professor teuto-uruguaio da “visão romântica” comum sobre a vida e a obra do compositor alemão, bem como as lições de análise estética empreendidas na palestra. Já no artigo do dia 24, Mário tratou da conferência que Francisco Curt Lange realizou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo que tinha como tema o “Americanismo Musical”. Sem dar “uma relação pormenorizada da conferência”, Mário escreveu:

(...) O prof. Curt Lange, antes de mais nada, é um crente das possibilidades musicais e outras, dos americanos. Isso o distingue muito de nós brasileiros, que não temos não uma grande saúde moral nesse sentido. Nós descremos muito de nós mesmos, somos uns desleixados a respeito de intercâmbio musical. O prof. Curt Lange, ao contrário, se apresenta virilmente crente da América, compreende com ânimo sadio as nossas possibilidades, e a sua atuação já vai se fazendo sentir fortemente. É admirável o apostolado que ele vai exercendo em Montevidéu, e que já se expande por muitos dos nossos países ibero-americanos. Ainda não é tempo, sem dúvida, de computarmos todos os benefícios que a América do Sul deve e deverá de quem ainda é tão moço e denuncia tão larga vida de atividades e empreendimentos diante de si. Mas pelo que já fez, o prof. Curt Lange é um benemérito, que soube aliar à

⁴⁰⁷ Idem. São Paulo, 10 de novembro de 1934. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁰⁸ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1934. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3909.

serenidade intensa das suas pesquisas musicológicas, uma utilidade incontestável de ação confiante, viril e muito sadia.⁴⁰⁹

Mário realmente recebeu as ideias de intercâmbio musical de Lange – ponto chave do Americanismo Musical – com real simpatia, pois à época viu no trabalho do jovem musicólogo boas intenções que poderiam beneficiar o campo da musicologia no Brasil e nos demais países do continente; além disso, a troca de materiais e informações sobre música era um ponto que interessava muito a Mário, na medida em que este já esboçava nos seus escritos o desejo de organizar uma discoteca voltada ao ensino musical em São Paulo. Durante a estadia do alemão naturalizado uruguaio na capital paulista, Mário o presenteou com uma fotografia sua com os dizeres: “Ao Curt Lange, homenagem de Mário de Andrade – São Paulo – 1934”.⁴¹⁰

Após um semestre da sua estadia no Brasil, Curt Lange escreveu para pedir notícias e para enviar o tomo inaugural do *Boletín Latino-Americano de Música*. O alemão naturalizado uruguaio solicitou que o paulista divulgasse a obra para que as vendas pudessem cobrir todos os seus custos. Disse, além disso, estar organizado o segundo número do BLAM para lançá-lo ainda em 1935, precisamente em Outubro⁴¹¹ (Lange inicialmente planejou uma publicação semestral; contudo, sabemos que o segundo tomo só foi editado em Abril do ano posterior).

Em resposta, datada de 03 de agosto de 1935, Mário noticiou ter sido nomeado diretor do Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo e devido ao enorme trabalho de organizá-lo ausentou-se momentaneamente da prática epistolar. Escreveu ainda que por esse motivo não poderia colaborar com o segundo *Boletín*; mas sobre o primeiro tomo, sem se ater aos artigos em que Lange teorizava o Americanismo Musical, teceu só elogios:

É realmente extraordinario o trabalho que você teve para organizar tão belíssimo volume. Mas creia que o seu esforço foi perfeitamente compensado, pois realmente não existe em toda a America, obra musical tão importante, tão uniforme, tão bem concebida e colaborada como o Boletim. Fiquei entusiasmadissimo, e tenho feito parte dêsse entusiasmo a quantos me cercam. Desgraçadamente não tenho nem

⁴⁰⁹ ANDRADE, Mário. “Prof. Curt Lange”. In: *Música e Jornalismo. Diário de São Paulo*. SP: Edusp/Hucitec, 1993, p.266. Os outros dois artigos descritos antes da citação estão neste mesmo volume, nas páginas 262 a 265.

⁴¹⁰ Esta fotografia também se encontra Arquivo Curt Lange. Pasta: 3.039.86.04. A imagem também foi reproduzida em: BUSCACIO, César Maia. *Op. cit.*, p. 216.

⁴¹¹ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideu, 24 de maio de 1935. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3910.

jornal nem tempo suficiente para dizer todo o bem que penso do seu admirável Boletín. Com o meu cargo municipal, fui obrigado a abandonar completamente o jornalismo, pois que as duas funções não podiam ir juntas. Mas assim que possa, hei-de escrever para alguma revista daqui qualquer nota sobre o Boletín.⁴¹²

Não obstante, Mário afirmou que o assunto mais importante nesta carta era outro: um favor referente à organização da Discoteca Pública Municipal de São Paulo que seria fundada como seção do Departamento de Cultura. O paulista queria que Lange lhe fornecesse todas as informações possíveis a respeito da Discoteca de Montevideú (organização, conservação, funcionamento), bem como de outras discotecas que tivesse conhecimento na América (localização, diretoria). E finalizou: “Como está vendo, é um favor enorme que lhe peço, mas creio que da sua bondade natural e apaixonado desejo de servir á causa da America, receberei esplendida satisfação ao meu pedido”.⁴¹³

Lange, por sua vez, respondeu agradecendo os elogios ao *Boletín*, mas reclamou da lentidão dos brasileiros que se comprometeram em colaborar com o segundo tomo – entre eles Camargo Guarnieri e Oliveira Vianna. Rogou a Mário que o ajudasse a conseguir colaboradores dentro do cenário cultural paulista. Em seguida, o felicitou pelo cargo na prefeitura: “Lo merece muy de verdad y me alegra sobremanera de que se haya hecho justicia”.⁴¹⁴ Ainda, prometeu, em uma próxima carta, enviar a Mário de Andrade material a respeito da organização da Discoteca Nacional do Uruguai e lamentou ter enviado todas as fotografias que possuía dela ao Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, a pedido de seu diretor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que também tinha interesse de organizar uma instituição do tipo. Sobre outras discotecas no continente escreveu:

No existen Discotecas en la América Latina, o mejor dicho, no existe ninguna que tenga organización suficiente como para que le recomende la adaptación del sistema. La que posee el Dr. Roquette Pinto en el Departamento de Educação en Rio, también tiene sus defectos, a mi manera de ver.

El manejo diario de los discos y certa experiência me hacen creer que he encontrado el sistema no solamente más práctico sino también más seguro. Visitantes de todas partes del mundo, me refiero a personas autorizadas, músicos y compositores, como también técnicos de las grandes estaciones de radio de Estados Unidos e Inglaterra,

⁴¹² Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 3 de agosto de 1935. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴¹³ Idem, ibidem.

⁴¹⁴ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideú, 15 de agosto de 1935. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3911.

me aseguraron que mi Discoteca es, en su organización, la mejor del mundo. Cometo aquí una gran falta de modéstia, pero tratándose de un amigo como Ud., se lo digo simplemente como dato.⁴¹⁵

Lange finalizou dizendo estar à disposição de Mário para uma possível viagem a São Paulo para ajudá-lo pessoalmente, prometeu escrever a Luiz Heitor pedindo que disponibilizasse as fotografias e recomendou um fichário “Flex-Site” (livros de fechos automáticos) para o início da organização da Discoteca de São Paulo.⁴¹⁶

Mário de Andrade, na missiva seguinte, disse aguardar o envio de outras informações a respeito da Discoteca, informou também ter escrito a Luis Heitor pedindo-lhe as fotografias mencionadas anteriormente e que solicitou a sua discotecária pesquisas a respeito dos fichários indicados por Lange. Sabemos que o diretor do Departamento de Cultura de São Paulo referia-se a Oneyda Alvarenga. Sobre ela escreveu:

Foi minha discipula no Conservatorio, e está atualmente com um livro quasi pronto sobre a Linguagem Musical, verdadeiramente de muito interesse, principalmente em nossa lingua que é bastante pobre em assunto musical. No momento, com a organização dos ficharios, de anotações para discos, de composição das primeiras compras de discos etc. ela está muito ocupada, mas certamente escreverá mais tarde algum estudo para o terceiro número do Boletim, estudo esse que sairá daqui sob minha responsabilidade, e possa corresponder ao nivel intelectual do Boletín.⁴¹⁷

Finalizando, Mário demonstrou seu interesse em copiar os discos de índios brasileiros que existiam no Museu Nacional no Rio de Janeiro. Caso conseguisse, prometeu enviar cópias a Montevideú.⁴¹⁸

Na carta escrita em 28 de setembro, Curt Lange desculpou-se por atrasar o envio de material sobre a discoteca e disse que, apesar de triunfante, o Americanismo ainda sofria muita resistência – o que acabava tomando seu tempo. Ainda, entendeu a futura colaboração de Oneyda ao *Boletín* como mais uma adesão aos propósitos que “dividia” com Mário de Andrade.⁴¹⁹ No mês seguinte, enviou a Mário alguns catálogos da

⁴¹⁵ Idem, ibidem.

⁴¹⁶ Idem, Ibidem.

⁴¹⁷ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 10 de setembro de 1935. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴¹⁸ Idem, ibidem.

⁴¹⁹ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideú, 28 de setembro de 1935. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3912.

discoteca uruguaia e um volume da *Revista Educación* que continha um artigo seu sobre “Fonografia Pedagógica” – que trazia “elementos ilustrativos” a respeito da instalação da discoteca uruguaia.⁴²⁰ O autor de *Macunaíma* lhe agradeceu a gentileza entendendo-a como sua dedicação a causa “da nossa América”. E prosseguiu escrevendo: “Quando tiver alguma coisa que lhe perguntar, o farei com toda a liberdade, certo de encontrar sempre em você um amigo dedicado e um verdadeiro Americano”.⁴²¹ Nesta carta, pediu que Lange enviasse outros números da *Revista Educación* e algumas referências sobre discos de Fabrini, compositor uruguaio. Deu notícias da colaboração de discotecas particulares à Discoteca Pública de São Paulo e do início breve de gravações de música folclórica no interior paulista.⁴²²

Em novembro, Francisco Curt Lange noticiou a Mário de Andrade a viagem “intercontinental” que estava prestes a iniciar em nome do seu Americanismo: passando por Buenos Aires, Rosario, Tucumán, Salta, La Paz, Cuzco, Arequim, Lima e que talvez se estendesse à Colômbia, Venezuela, México e Cuba. O pesquisador explicou que, para tal empreitada, teve que renunciar ao seu salário no Uruguai e viver apenas com o que as universidades visitadas lhe pagariam pelas suas conferências e concluiu: “Es una doble hazaña [façanha] porque me voy con mi familia. Esto significa, en pocas palabras, que tengo fé en mi Americanismo!”.⁴²³

Um semestre depois, em julho de 1936, Lange remeteu nova missiva a Mário – acompanhada do segundo tomo do BLAM – na qual pedia notícias e a colaboração para o terceiro tomo desta publicação.⁴²⁴ Mário lhe respondeu que, provavelmente, não conseguiria escrever um artigo para a próxima edição devido ao trabalho no Departamento de Cultura e na Discoteca, que estava prestes a iniciar o serviço de consultas públicas.⁴²⁵ Nas cartas seguintes, Mário lhe remeteu texto sobre a música e a

⁴²⁰ Idem, Montevideú, 11 de outubro de 1935. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3913.

⁴²¹ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 25 de outubro de 1935. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴²² Idem, ibidem. As cartas seguintes, de Lange a Mário e deste ao primeiro, trataram da visita do musicólogo inglês Dr. Kerridge a São Paulo. Ver: Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideú, 29 de outubro de 1935. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3914; e Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 11 de novembro de 1935. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴²³ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideú, novembro de 1935. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3915.

⁴²⁴ Idem. Montevideú, 8 de julho de 1936. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3916.

⁴²⁵ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 27 de julho de 1936. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

canção populares brasileiras, resenha sobre suas atividades, materiais sobre artes plásticas, fotografias e notícias do Departamento de Cultura de São Paulo.⁴²⁶

As próximas correspondências foram enviadas por Curt Lange: em 15 de outubro agradeceu a Mário pelo envio dos materiais e o informou que utilizaria alguns no terceiro tomo do *Boletín*;⁴²⁷ no dia 31 do mesmo mês enviou-lhe o sumário desta publicação para que o paulista pudesse divulgá-lo nos meios de comunicação, pois preocupava-se com as vendas dos exemplares para conseguir manter a edição dos próximos números;⁴²⁸ finalmente, na carta de janeiro de 1937, noticiou uma possível viagem à São Paulo para “contemplar de perto” a obra de Mário no Departamento de Cultura e na Discoteca Municipal.⁴²⁹ Mário, por sua vez, comunicou a organização do Congresso da Língua Nacional Cantada que seria realizado em julho daquele ano e, com isso, os recursos financeiros do Departamento já estavam todos comprometidos, não sendo possível então um auxílio à visita de Lange a São Paulo.⁴³⁰

Em nova missiva, o americanista queixou-se da morosidade para imprimir o terceiro tomo do BLAM e da indiferença que sua figura vinha recebendo, principalmente do Brasil:

Mis relaciones con el Brasil, desde 1934, han venido enfriándose de tal manera que hoy día resulta dolorosa la indiferencia, y también la indolencia, con que se trata mi continua preocupación de hacer algo por el Brasil.

Lo que he venido pregonando em Octubre y Noviembre de aquel año, lo he cumplido, a pesar de miles de inconvenientes, de falta de apoyo y de haber sido combatido muchísimo en este medio pequeño.

He publicado en tres volúmenes del Boletín muchos trabajos, y no he insertado más porque no me mandaron más. Así me fué en el terreno de las publicaciones como en el de la difusión musical. Ya que uno se desvive tanto por hacer obra para los demás, ¿por qué no existe un apoyo mayor, una cohesión más íntima entre los respectivos centros y personas? En fin, el conflicto se há planteado y lo único que me queda por

⁴²⁶ Cartas de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 28 de agosto e 29 de setembro de 1936. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴²⁷ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideú, 15 de outubro de 1936. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3917.

⁴²⁸ Idem. Montevideú, 31 de outubro de 1936. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3918.

⁴²⁹ Idem. Montevideú, 7 de janeiro de 1937. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3917.

⁴³⁰ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 8 de março de 1937. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

hacer, es volver al Brasil para reanudar relaciones y tratar de hacerlas más íntimas y más eficaces.⁴³¹

Ainda, apontou que o próprio governo uruguaio nada fazia para transformar em realidade seus propósitos e pediu novamente auxílio a Mário para que conseguisse conferências remuneradas no Brasil para financiar a sua ida.⁴³² O paulista, em resposta, explicou, mais uma vez, que as verbas do Departamento de Cultura já estavam comprometidas.⁴³³

Em novas missivas, Francisco Curt Lange agradeceu a atenção de Mário de Andrade e também o envio de um trabalho a respeito dos parques infantis de São Paulo e declarou a vontade de editar o quarto tomo do *Boletín Latino Americano* no Rio de Janeiro. Na carta em que o alemão manifestou esse desejo, datada de 23 de outubro de 1937, Mário fez uma nota em lápis vermelho: “Mostrar/Sergio [Milliet] a combinar/possível auxílio”.⁴³⁴ Milliet era chefe da Divisão de Documentação Histórica e Social do Departamento de Cultura de São Paulo, seção responsável por todas as publicações oficiais do departamento. Em novembro o paulista escreveu ao teuto-uruguaio manifestando o interesse em publicar o *Boletín* – assegurando que, até então, a proposta era apenas uma simples conversa, pois o Brasil se encontrava politicamente “muito agitado” e temia perder seu cargo.⁴³⁵

Na última carta de 1937, Lange solicitou a Mário sua biografia atualizada (com indicações de obras) e a de Camargo Guarnieri para um dicionário de música organizado por Paul Pisk – vienense radicado nos Estados Unidos. A essas biografias juntar-se-iam as de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, constituindo os nomes que representariam o Brasil no trabalho.⁴³⁶ Já na primeira epístola de 1938, Lange deixou evidente sua aproximação com os Estados Unidos graças à disposição do país em financiar suas pesquisas. Sobre isso escreveu: “Como Ud. ve, se há llegado a una etapa

⁴³¹ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, 6 de junho de 1937. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3920.

⁴³² Idem.

⁴³³ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 18 de junho de 1937. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴³⁴ Cartas de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, 12 de junho e 23 de outubro de 1937. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3921 e MA-C-CPL 3922.

⁴³⁵ Carta de Mário de Andrade a Francisco Curt Lange. São Paulo, 08 de novembro de 1937. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

Na carta seguinte, de 29 de novembro, Mário pediu que Lange não descartasse a possibilidade de editar o BLAM no Rio de Janeiro.

⁴³⁶ Nesta carta, ainda, Lange explicou que os textos deveriam ser remetidos diretamente a Pisk. Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, 6 de junho de 1937. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3923.

positiva de difusão artística de la América Latina”. Ainda, solicitou uma peça brasileira para piano para ser impressa em um trabalho editado em Nova York. Finalmente, a esta carta fez acompanhar o terceiro tomo do BLAM – que Mário não tinha até então. Sobre o quarto *Boletín*, afirmou estarem paralisadas as negociações com o Rio de Janeiro.⁴³⁷ Em nova carta, no mês seguinte, Lange escreveu estranhar o silêncio de Mário e pediu sua opinião sobre o terceiro tomo enviado anteriormente.⁴³⁸

A resposta foi escrita em nome de Mário, por uma funcionária do Departamento de Cultura – Maria Valente, em 16 de fevereiro. Foi enviada à Lange uma peça do professor Frutuoso Viana.⁴³⁹ Em nova carta, dessa vez assinada por Ruth Fonseca, foi noticiado o estado enfermo de Mário. A moça ainda enviou à Lange o trabalho *O samba rural paulista*, que foi incorporado mais tarde na obra *Aspectos da Música Brasileira*.⁴⁴⁰ Lange, confirmando o recebimento do texto e fazendo votos pelo reestabelecimento da saúde de Mário, enviou o seu *Nietzsche y su posición frente a la guerra, el Estado y la raza*.⁴⁴¹

Em maio, Mário informou a Lange que apresentaria sua demissão de diretor do Departamento de Cultura devido a “uma forte reviravolta política”; por isso não caberia mais a ele negociar a impressão de um volume brasileiro do BLAM pelo departamento.⁴⁴² Francisco Curt Lange, em nova missiva, agradeceu a dedicação de Mário de Andrade ao *Boletín* e pediu-lhe ajuda para conseguir um vendedor/representante deste periódico em São Paulo, uma vez que a venda dele na cidade atingia números pouco expressivos. Insistiu novamente na sua ida ao Brasil – financiada através de conferências pagas – e enviou-lhe o primeiro tomo de sua obra intitulada *Impresiones andinas*.⁴⁴³ Mário lhe escreveu uma resposta curta, direta e contrariada:

⁴³⁷ Idem, Montevideu, janeiro de 1938. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3924.

⁴³⁸ Idem. Montevideu, 2 de fevereiro de 1938. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3925.

⁴³⁹ Carta de Maria Valente, em nome de Mário de Andrade, a Francisco Curt Lange. São Paulo, 16 de fevereiro de 1938. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁴⁰ Carta de Ruth Fonseca, em nome de Mário de Andrade, a Francisco Curt Lange. São Paulo, 10 de março de 1938. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual). Ver: ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. BH; RJ: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991.

⁴⁴¹ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideu, 18 de março de 1938. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3926.

⁴⁴² Carta de Mário de Andrade, a Francisco Curt Lange. São Paulo, 8 de maio de 1938. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁴³ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideu, 26 de maio de 1938. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3927.

Acabo de receber sua carta e para seu governo comunico-lhe que as coisas aqui se transformaram completamente com a mudança política. Nada mais lhe posso prometer nem garantir, pois subiu gente do partido oposto e estamos sendo ferozmente combatidos. Não vale a pena levantar o problema da publicação agora. É melhor deixar passar uns meses para ver si a situação muda ou pelo menos acabam percebendo que meu destino não é político mas cultural. Então voltarei a conversar sobre o assunto. Por enquanto não passo de um funcionario subalterno. ⁴⁴⁴

Curt Lange, então, lamentou a situação de Mário e informou-lhe que estava a caminho de Bogotá, onde também manteve contatos para negociar a publicação do próximo tomo do *Boletín Latino Americano de Música*, já considerando que os seus planos de publicação no Brasil pudessem ser contrariados:

Ese principio mío de tender varios puentes no es sino el resultado de un desesperado esfuerzo que no quiere, por razones de política, caer al vacío. Para mí, la pérdida de un año en la aparición del Boletín es de graves consecuencias para el futuro del Americanismo musical y cultural. ⁴⁴⁵

Insistiu ainda que Mário lhe enviasse um artigo para publicar nesse novo número do BLAM, pois, até então, tinha em mãos apenas um texto brasileiro, situação que definiu como vergonhosa. ⁴⁴⁶ Em nova missiva, festejou a mudança de Mário ao Rio de Janeiro para assumir novos compromissos profissionais, notícia que soube por terceiros, e insistiu novamente na sua colaboração ao número colombiano do *Boletín*. ⁴⁴⁷

Mário não o fez e nem os compositores e musicólogos do seu meio – que, outrora, já tinham colaborado. A exceção foi Oneyda Alvarenga, com um texto sobre a organização da Discoteca de São Paulo. O modernista paulista também deu um intervalo nas correspondências que escrevia ao alemão, mas acompanhou sua atuação nos festejos do quarto centenário da fundação de Bogotá e as notícias a respeito das atividades musicais que ocorreram ali através do Festival Ibero-Americano de Música.

Francisco Curt Lange, em um dos seus textos publicados no quarto tomo do *Boletín*, que foi editado na capital da Colômbia em dezembro de 1938 e posto em circulação no

⁴⁴⁴ Carta de Mário de Andrade, a Francisco Curt Lange. São Paulo, 31 de maio de 1938. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁴⁵ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideu, 9 de junho de 1938. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3928.

⁴⁴⁶ Idem, Ibidem.

⁴⁴⁷ Idem. Montevideu, 9 de julho de 1938. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3928.

ano seguinte, afirmou que o público do festival de música em Bogotá era composto por curiosos que aplaudiram as peças brasileiras de ritmo mais “colorido” – pouco contemporâneo e extremamente regional –, devido ao seu “despreparo e temperamento retraído”. Pessoas com preparo musical mediano, concluiu Lange, eram mais simpáticas à música apresentada pelo compositor brasileiro Oscar Lorenzo Fernandez.⁴⁴⁸

Assim que se inteirou dessa crítica de Curt Lange, Mário de Andrade deu sua resposta em um artigo publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, em 14 de maio de 1939, intitulado “Nacionalismo Musical”. Nele, iniciou sua desaprovação pública aos argumentos do alemão fazendo referência ao seu propósito americanista:

O professor Curt Lange, de origem alemã, radicando-se definitivamente no Uruguai, vem desde longo tempo realizando uma dedicadíssima empreitada de intercâmbio musical americano. Escritor e crítico musical de rara abundância, para coroar seu sonho, o Sr. Curt Lange chamou de ‘Americanismo Musical’, palavras incontestavelmente muito lindas, mas que, objetivamente não parecem corresponder a nenhuma verdadeira realidade. É o próprio Prof. Curt Lange quem se encarregará de me fortificar nesta dúvida minha. Mas isto veremos mais adiante.

Para realização do seu nobre intuito o prof. Curt Lange ideou uma revista musical pan-americana, e como é realmente um realizador, indiferente às desilusões e ao perigo de se tornar, para os indiferentes, um cacete: sem dinheiro, buscando elementos onde os encontra, lutando com feroz indiferença dos governos e a incompreensão das sociedades lançou o Boletim Latino Americano de Música.⁴⁴⁹

Ao *Boletín* teceu elogios por considerá-lo indispensável mesmo àqueles que não se dedicassem ao americanismo. Mas, como seu principal objetivo, neste artigo, era rebater as críticas feitas pelo musicólogo teuto-uruguaio ao trabalho do compositor brasileiro Lorenzo Fernandes, concluiu:

Não, caro amigo prof. Curt Lange, a música brasileira vai muito bem, muito obrigado. Aqui também se faz dessa chamada “música universal”, mas os músicos maiores, os mais inteligentes, os que mais criam com intervenção do intelecto, (...) Querem representar uma nacionalidade e fortificá-la em suas bases musicais necessárias. É possível não esquecer a pluritonalidade nem a lição de Stravinsky dentro de um ritmo de candoblé, de uma melodia de modinha, ou de uma intervenção nova criada segundo a fatalidade musical de um povo. Com isto, além

⁴⁴⁸ LANGE, Francisco Curt Lange. El Festival Ibero-Americano de Música. In: *Boletín Latino-Americano de Música*. IV tomo. Bogotá: dezembro de 1938, p. 55 a 63.

⁴⁴⁹ ANDRADE, Mário. “Nacionalismo Musical”. In: *Música, doce música*. SP: Martins; Brasília, INL, 1976, p.293.

de ser músico sabido, o artista aumenta a sua funcionalidade. Colabora enfim nesse americanismo que... poderá vir a ser.⁴⁵⁰

Após este artigo, Mário de Andrade continuou sem responder as cartas de Lange que, no mesmo mês do artigo publicado n' *O Estado*, e provavelmente ainda sem saber das críticas públicas, escreveu reclamando do tempo que os dois estavam sem se corresponder. Noticiou que estava no México tentando conseguir apoio para a publicação do quinto número do *Boletín* e que sua viagem se estenderia aos Estados Unidos e, talvez, Brasil. Apontou ainda que ao retornar a Montevideú fundaria o Instituto Interamericano de Musicologia e organizaria o I Congresso Interamericano de Música. Finalizou pedindo notícias e o envio de um artigo para ser publicado no próximo volume do BLAM – que não contava com colaborações brasileiras, até então.⁴⁵¹

César Maia Buscacio ao analisar a correspondência entre Francisco Curt Lange e o compositor nacionalista Camargo Guarnieri, discípulo de Mário, reproduziu trechos esclarecedores acerca do estremecimento que ocorreu na amizade entre os musicólogos teuto-uruguaio e paulista após o episódio mencionado nas linhas anteriores. Em carta enviada a Lange, em outubro de 1940, Guarnieri disse que procurou Mário de Andrade, no Rio de Janeiro, para tentar desfazer o “mal-entendido” uma vez que queria muito bem ambos. Sobre Mário, Guarnieri escreveu: “Ele não está aborrecido com você, não! Lhe quer muito bem, disse-me textualmente. Pediu que dissesse a V. para lhe escrever”.⁴⁵² Curt Lange, por sua vez, explica Buscacio, também tentou minimizar o ocorrido, embora tenha ressaltado que, como estrangeiro, a sua posição ficou ainda mais frágil no campo musical brasileiro após as críticas públicas feitas por Mário:

Le agradezco sus buenos oficios ante Mario de Andrade. También yo le estimo mucho, pero yo, en cambio, nunca he escrito ni escribiré jamás una cosa sobre él, como él lo hizo sobre mí. Ahí há influído Oscar Lorenzo Fernandez, el muy vivo... No há querido juzgarse él mismo, pero sí, há puesto en juego a otros. Todos saben como quiero yo al Brasil. (...) Si en un acaso me pongo a criticar una obra mala de

⁴⁵⁰ Idem, *ibidem*, p.297.

⁴⁵¹ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideú, 25 de maio de 1939. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3931.

⁴⁵² Carta de Mozart Camargo Guarnieri a Francisco Curt Lange, 11 de outubro de 1940. Ver: BUSCACIO, César M. *Op. cit.*, p.217.

un autor bueno como Lorenzo Fernandez, por qué se me viene todo el mundo encima? No es posible.⁴⁵³

A situação entre Mário e Lange parece não ter se normalizado com facilidade porque Guarneri, durante algum tempo, tornou-se mediador, por correspondência, dos favores “musicais” que um precisava do outro já que os mesmos deixaram de se escrever por quase dois anos. Depois desse intervalo, quem retomou o contato foi o americanista em carta aos cuidados de Oneyda Alvarenga, remetida ao Teatro Municipal de São Paulo. Nela Curt Lange comentou que sua vida estava muito atribulada “en medio de mucha incomprensión” e que preparava o quinto tomo do *Boletín Latino-Americano de Música* com o respaldo estadunidense. Noticiou também que retomou o desejo de fazer um número brasileiro da publicação e pediu novamente a colaboração de Mário. Finalmente, informou estar negociando os custos da publicação e da sua estadia no Brasil diretamente com o governo brasileiro, por intermédio do Ministro “Dr. Ipanema” [Gustavo Capanema].⁴⁵⁴ Nova carta foi escrita a Mário, desta vez aos cuidados de Camargo Guarneri, na qual Lange noticiou o envio de algumas obras ao paulista, entre elas o trabalho *Quatro melodias* de Andrés Sas, e também uma possível viagem ao Brasil, no fim do ano, para iniciar os trabalhos em torno da edição do sexto número do BLAM. Relatou, ainda, estar gastando seus recursos pessoais na Editorial Cooperativa e no Instituto Interamericano de Musicologia e, por isso, perguntou a Mário se poderia lhe conseguir ao menos uma conferência remunerada no Brasil sobre “los problemas del Americanismo Musical, según las experiencias de los últimos diez años”.⁴⁵⁵

Neste período, Francisco Curt Lange deixou transparecer seu descontentamento com o governo uruguaio no que diz respeito ao respaldo às instituições vinculadas ao ideal americanista e que estavam sediadas naquele país. No texto *Suma de las relaciones interamericanas en el campo de la música*, editado no quinto tomo do BLAM Francisco Curt Lange mostrou-se insatisfeito com a falta de apoio “donde nació el Americanismo Musical”, dizendo que “los que esperan del Uruguay milagros positivos en este sentido, deben tener aún paciencia. País pequeño y hasta ayer [ontem] de orientación manifestamente europea”.⁴⁵⁶

⁴⁵³ Carta de Francisco Curt Lange a Mozart Camargo Guarneri, 16 de outubro de 1940. Ver: Idem, *ibidem*.

⁴⁵⁴ Idem. Sem local, 24 de abril de 1941. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3932.

⁴⁵⁵ Idem. Sem local, 17 de setembro de 1941. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3933.

⁴⁵⁶ LANGE, Francisco Curt. *Suma de las relaciones interamericanas en el campo de la música*. In: *Boletín Latino-Americano de Música*. V/5. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicologia, 1941.

A resposta de Mário de Andrade foi escrita por seu secretário particular, José Bento Faria Ferraz que limitou-se a agradecer as obras que lhe foram enviadas.⁴⁵⁷ Já no ano seguinte, 1942, em fevereiro, Mário escreveu a Curt Lange dizendo que defendeu a publicação do *Boletín* em correspondência a Gustavo Capanema, mas que se preocupava com a qualidade das publicações uma vez que, segundo o autor de *Ensaio sobre a música brasileira*, a musicologia brasileira ainda era muito pobre. Como possíveis colaboradores, indicou os nomes de Pedro Sinzig, Almir Andrade, Luís Heitor Corrêa de Azevedo, Renato Almeida, Fúrio Franceschini, Caldeira Filho, Oneyda Alvarenga e Luís da Câmara Cascudo. Pediu, então, que uma data fosse definida para que enviasse o seu texto, sob as seguintes condições:

Mas acho indispensável que se evite colaborações de certos tolos musicais de meu país. Um genial Vila Lobos não deverá escrever, como certos “musicólogos” do Paraná. Desejo saber exatamente a lista completa dos colaboradores, para saber si devo colaborar ou não, como protesto. Não sou nada intransigente, mas sinto necessidade de, num momento tão escuro para o meu país, assumir uma atitude de cooperação ou condenatória sobre o que se fez sobre êle.⁴⁵⁸

Mário de Andrade, desde 1938, quando publicou o texto “O artista e o artesão” na obra *O baile das quatro artes*, vinha promovendo uma campanha de moralização do artista, colocando-o em segundo plano com relação a sua obra. Criticava o virtuose por considerar a música, “a mais social das artes”, coletivizadora por excelência. Também cobrava dos artistas consciência política e que suas obras fossem colocadas a serviço dela. Nos primeiros anos da década de 1940, essa postura de Mário radicalizou-se. Em diversos artigos da sua coluna “Mundo Musical” no jornal *Folha da Manhã*, combateu o virtuosismo, colocando como exemplo máximo do artista virtuose, no Brasil, Heitor Villa-Lobos. Censurou-o ainda, por inúmeras vezes, devido a sua aproximação acrítica ao governo Vargas.⁴⁵⁹

Na primeira correspondência de 1943, Lange pediu confirmação a Mário do recebimento do quinto *Boletín* e deu notícias da suspensão da *Revista do Música Viva*, pois o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão censor do governo Vargas)

⁴⁵⁷ Carta de José Bento Faria Ferraz, em nome de Mário de Andrade, a Francisco Curt Lange. São Paulo, 22 de dezembro de 1941. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁵⁸ Carta de Mário de Andrade, a Francisco Curt Lange. São Paulo, 28 de fevereiro de 1942. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁵⁹ Ver: COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1998.

não autorizou a sua publicação em inglês e espanhol. O alemão planejou então uma *Revista Interamericana de Musicología* para substituí-la, de periodicidade trimestral, e convidou Mário de Andrade para colaborar com ela. Ainda, aproveitou o ensejo para novamente manifestar seu desapontamento em relação à acolhida ao Americanismo Musical no Brasil:

El Brasil se há vuelto más y más, por parte de los profesionales, una calamidad en materia de un “Americanismo Musical” práctico y positivo. Hay tanta informalidad y tal confusión que no creo más que en Ud. y Oneyda Alvarenga.⁴⁶⁰

Ainda, antes de finalizar, pediu encarecidamente que Mário o ajudasse a conseguir ministrar um curso dobre “Sociología americana y indoamericana” na Universidade de São Paulo, com a finalidade de obter recursos para uma nova viagem ao Brasil.⁴⁶¹

Esta missiva foi respondida pelo secretário pessoal de Mário, visto que o modernista, segundo a carta, encontrava-se doente. José Bento Faria Ferraz acusou o recebimento do quinto tomo do BLAM e comunicou que o paulista não poderia auxiliá-lo nos seus projetos uma vez que estava completamente afastado do mundo oficial e político.⁴⁶²

Em novembro, Lange escreveu uma carta de recomendação apresentando o prof.º Santórsola, a pianista Fanny Ingold e o “guitarrista” Abel Carlevaro – que estavam de passagem por São Paulo. Ao se despedir, disse que escreveria a Capanema pedindo uma posição final a respeito da publicação do *Boletín* dedicado ao Brasil.⁴⁶³

Na sua primeira missiva a Mário de Andrade no ano de 1944, Francisco Curt Lange deu notícias sobre sua pesquisa a respeito da atuação do compositor e pianista norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) no Rio de Janeiro e perguntou se Mário poderia contribuir com alguma informação.⁴⁶⁴ Novamente, quem lhe respondeu foi o secretário do paulista, dizendo que não havia nenhuma informação sobre a atuação

⁴⁶⁰ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Sem local, 11 de março de 1943. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3934.

⁴⁶¹ Idem, ibidem.

⁴⁶² Carta de José Bento Faria Ferraz, em nome de Mário de Andrade, a Francisco Curt Lange. São Paulo, 11 de abril de 1943. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁶³ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Sem local, 15 de novembro de 1943. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3936.

⁴⁶⁴ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Sem local (Rio de Janeiro), 24 de abril de 1944. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3937.

de Gottschalk em São Paulo na biblioteca de Mário. Ainda sim, enviou-lhe algumas sugestões bibliográficas.⁴⁶⁵

A 3 de junho de 1944, Lange escreveu relatando o que encontrou na Biblioteca Nacional: parte da biblioteca da Princesa Leopoldina – com edições “princeps” de Mozart, Haydn, Bethoven y Schubert –; manuscritos dedicados a D. Pedro II; e uma situação precária que ia desde a falta de um catálogo decente aos funcionários que rechaçavam “cualquier tentativa de penetrar en las montañas de polvo y el ejército de bichos que destruye diariamente valores incalculables e imposibles de reponer”. Era necessário, nas palavras de Lange, que as autoridades responsáveis pela cultura no Brasil vissem, referindo-se à Biblioteca, como se “cuida” de “el Patrimonio más sagrado de un Pueblo. No hay ni agua para lavarse”.⁴⁶⁶ Tais críticas depois, foram somadas à indignação do alemão ao estado de descaso em que se encontravam os manuscritos de música colonial mineira quando este empreendeu suas pesquisas sobre música barroca neste Estado. Veremo-las adiante, no capítulo V.

Em nova correspondência, o professor Curt Lange escreveu sobre a organização do quinto número do *Boletín Latino Americano de Música* que estava encabeçada por Villa-Lobos, que se ausentaria – devido a uma viagem aos Estados Unidos. Assumiria seu lugar, temporariamente, Lorenzo Fernandez. Antes de se despedir afirmou: “(...) hay trabajo en el Brasil para muchos años y ojalá me sea dado orientar en todos aquellos sectores que están con voluntad de trabajar”.⁴⁶⁷ Na missiva seguinte, Lange agradeceu o artigo de Mário *Danças dramáticas do Brasil*, a ser publicado no volume brasileiro do *Boletín*.⁴⁶⁸ Ainda em julho, informou a Mário que Villa-Lobos estava dificultando a edição do BLAM e que dizia a terceiros que “(...) si el Boletín no sale como él quiere, tirará su título y lo hará salir editado por su famoso Conservatorio”. Antes de finalizar a carta, escreveu sobre Villa-Lobos: “No he visto nunca en parte alguna una persona que sea más detestada que esse hombre”,⁴⁶⁹ despidendo-se de toda a admiração que já teve por sua figura e seu trabalho.

⁴⁶⁵ Carta de José Bento Faria Ferraz, em nome de Mário de Andrade, a Francisco Curt Lange. São Paulo, 02 de maio de 1944. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁶⁶ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 3 de junho de 1944. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3938.

⁴⁶⁷ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 6 de julho de 1944. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3940.

⁴⁶⁸ Idem. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1944. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3941.

⁴⁶⁹ Idem. Rio de Janeiro, 21 de julho de 1944. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3939.

Em visita a São Paulo, Lange deixou um bilhete a Mário, que estava adoentado, acompanhado de algumas obras editadas pela Editorial Cooperativa Interamericana de Música.⁴⁷⁰ Já em missiva de novembro, lamentou o novo desencontro com Mário na capital paulista e noticiou sua ida ao Recife. Ainda, pediu algumas informações bibliográficas do texto que o modernista encaminhou ao BLAM.⁴⁷¹

Imediatamente, Mário lhe respondeu. Foi sua última carta escrita pessoalmente ao pesquisador teuto-uruguaio. Lamentou não ter se encontrado com Lange mais uma vez: “Com efeito é desagradável vivermos assim em eternos desencontros nesta sua estadia no Brasil. Desejo muito conversar consigo mas em conversa mais íntima, sem a ‘ajuda’ de muita gente que só serve pra dispersar a conversa e inutilizar o tempo”. Ao final, agradeceu as correções feitas por Lange nas referências bibliográficas do seu *Danças dramáticas*.⁴⁷²

De volta da sua viagem ao “Norte” (Pernambuco, Paraíba e Bahia), Lange listou as manifestações musicais que vivenciou na região: Maracatú, Frevo, Bumba-meu-boi, Congada, Capoeira, Candomblé, entre outros. Disse que deixou, nos Estados por onde passou, “virtualmente” fundadas três discotecas que teriam como funções vitais a “reeducação musical del público y grabación de manifestaciones folclóricas” e que pretendia voltar a Minas Gerais e lá fundar uma discoteca também. Perguntou a Mário quando enviaria sua segunda colaboração ao BLAM, sugerindo que poderia ser seu texto sobre Cícero Dias e as danças do nordeste, ou um estudo sobre o fox-trot. Antes de finalizar, relatou que quando esteve em São Paulo foi vítima de uma perseguição judaica e concluiu: “Sao Paulo está musicalmente judaizada. Si percibe en los conciertos y en las acciones de esos grupos”. Sobre o Rio de Janeiro, disse que o dinheiro do *Boletín* havia sumido, o que provocou a indignação de Carlos Drummond de Andrade.⁴⁷³

José Bento Ferraz, secretário de Mário, foi o responsável pela última epístola entre o modernista paulista e o americanista teuto-uruguaio. Nela, escreveu que Mário de Andrade estava ocupadíssimo e, por isso, não iria conseguir enviar uma segunda

⁴⁷⁰ Bilhete de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Sem local (São Paulo), 1944. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3944. Folha pequena timbrada “Memoradum – Conservatório de São Paulo”.

⁴⁷¹ Idem. Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1944. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3942.

⁴⁷² Carta de Mário de Andrade, a Francisco Curt Lange. São Paulo, 16 de novembro de 1942. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁷³ Carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1944. Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência Mário de Andrade. Subsérie: Correspondência passiva. MA-C-CPL 3943.

colaboração ao *Boletín Latino-Americano de Música*.⁴⁷⁴ Infelizmente, Mário de Andrade faleceu, em fevereiro do ano seguinte, e não pode ver concluída a última edição desta obra. Francisco Curt Lange mostrou-se consternado com a morte de Mário de Andrade em correspondência a Guarnieri:

No puedo creer que está muerto, pues siempre espero recibir de él esas características líneas de su letra peculiar y de su lenguaje tan propio.

Tres días antes había soñado que Mario había muerrido y que estaba hablando ante el túmulo y el cortejo fúnebre, en el cementerio de esa.

Mario hacía justamente en ese momento una enorme falta.⁴⁷⁵

O pesquisador teuto-uruguaio ainda lhe fez várias homenagens póstumas, como no texto *A manera de prólogo*, dedicado a apresentar o sexto número do *Boletín Latino Americano de Música*. Nele, Curt Lange ressaltou a “sincera amizade” que nutria pelo paulista, nomeando-o como uma “figura extraordinária” que foi responsável por sistematizar os estudos folclóricos no Brasil. Ao ressaltar as características multidisciplinares de Mário e o seu “ferviente amor a las cosas del Brasil” entendeu que a sua poligrafia prejudicou o rendimento de sua obra, citando como exemplo o livro inacabado *Na Pancada do Ganzá*⁴⁷⁶ – que considerou o principal trabalho do modernista; mas, por outro lado, avaliou que “a multiplicidade de su espíritu” resultou na criação do Departamento de Cultura e da Discoteca Pública Municipal de São Paulo – instituição que se converteu no principal centro de investigação folclórica do Brasil, na sua opinião. Ainda, Curt Lange apontou que existiram algumas contradições no pensamento musical de Mário. Sem citar quais, afirmou que todas elas foram frutos de este nunca ter viajado à Europa; pois lá teria contato com outras experiências que poderiam modificar alguns de seus pontos de vista. Ainda assim, nas palavras do autor,

(...) su obstinación cada vez mayor por no sentir los otros ventos y de vivir concretado a su mundo próprio, hizo que pasara a la historia de la cultura de su país

⁴⁷⁴ Carta de José Bento Faria Ferraz, em nome de Mário de Andrade, a Francisco Curt Lange. Sem local (São Paulo), sem datação. Acervo Curt Lange. Série 2.2.S15.0826 (as cartas não têm numeração individual).

⁴⁷⁵ Carta de Francisco Curt Lange a Mozart Camargo Guarnieri, 27 de fevereiro de 1945. Ver: BUSCACIO, César Maia. *Op. cit.*, p.218.

⁴⁷⁶ O livro *Na Pancada do Ganzá* seria resultado da compilação e análise do material que Mário de Andrade recolheu durante suas viagens ao norte e nordeste no final dos anos 1920. Apesar do autor não ter tido tempo para finalizá-lo, Oneyda Alvarenga organizou a sua edição póstuma fracionando-o em quatro livros: *Danças dramáticas do Brasil*, *Os cocos*, *Música de feitiçaria no Brasil* e *Melodias de boi e outras peças*.

como una de las figuras más peculiares, y también más auténticas, de la rebeldía contra la molición y el convencionalismo.⁴⁷⁷

Mário de Andrade foi grande porque suas ideias estéticas foram a expressão própria de seu país, escreveu Lange, e elas beneficiaram diretamente inúmeros compositores que amadureceram musicalmente baixo a sua influência – desde Villa-Lobos a Francisco Mignone e Camargo Guarnieri:

Bajo la sombra frondosa de su recuerdo permanente, siguen nutriéndose los que lo tuvieron por adversário y por amigo y con el correr de los años, su figura há de agigantar-se como la de un guía excepcional de juventudes.⁴⁷⁸

Por ora, recobremos nosso objeto neste capítulo; o conjunto de epístolas que foram trocadas por Mário de Andrade e Francisco Curt Lange. Na correspondência escrita pelo americanista ao paulista as fórmulas de tratamento evoluíram de um tom cerimonioso e oficial, como “Exmo.Sr.Prof.”, para o mais íntimo, “meu caro amigo”, de maneira mais rápida que nas cartas enviadas por Mário de Andrade a Curt Lange. Podemos relacionar a amistosidade maior do alemão ao fato de este ter a intenção em articular rapidamente uma rede de colaboradores no Brasil. Cabe pontuar que em alguns momentos em que ocorreu um intervalo maior entre as correspondências, ou no período de “abalo na amizade” entre os missivistas, o tom formal novamente apareceu em ambos os lados. Esse fato pode ser tido como trivial se analisarmos pela ótica da complexidade de quaisquer relações sociais, mas também pode nos apontar as “disputas ideológicas” que estavam vinculadas a essas correspondências – o nacionalismo de Mário de Andrade versus o Americanismo Musical de Curt Lange que, após algum tempo, alinhou-se com o nascente movimento *Música Viva*, de Hans Joachin Koellreutter. Tal querela não ficou explícita nas missivas que ambos os personagens desta tese trocaram, mas certamente permeou a “escrita de si” praticada por ambos.

Para além do interesse na troca de materiais e experiências no campo musicológico, Curt Lange iniciou a correspondência com Mário de Andrade, no início dos anos 1930, procurando criar, como já mencionamos, uma rede de sociabilidades no Brasil disposta a aderir e a colaborar ao seu Americanismo Musical. Mário de Andrade, por sua vez, interessou-se na possibilidade de intercâmbio de informações principalmente

⁴⁷⁷ Ver: LANGE, Francisco Curt. A manera de prólogo. In: *Boletín Latino Americano de Música*. 6/VI. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1946, p.34.

⁴⁷⁸ Idem, *ibidem*, p.35.

relacionadas à preocupação com a documentação sonora que existia àquela época, momento em que se enfatizou a criação de discotecas públicas como suporte ao conhecimento musical no nosso continente e fora dele.

Mário de Andrade notadamente esquivou-se, em diversas oportunidades, da responsabilidade de inserir Curt Lange no meio musical brasileiro, mas não deixou claro, nessas cartas, se o fator decisivo para esta recusa tenha sido o projeto de Americanismo Musical em si; pois enquanto ignorava, grosso modo, o ideário musical do alemão naturalizado uruguaio, elogiava iniciativas como o *Boletín Latino Americano de Música*.

Francisco Curt Lange, por sua vez, entendeu a parcimônia do modernista como uma anuência e, assim, falava abertamente dos seus propósitos nas correspondências. Nas missivas que remeteu a Mário, podemos acompanhar o amadurecimento do seu Americanismo Musical, bem como concebermos qual papel seu interlocutor teria nele – Mário foi idealizado por Lange como um possível “agitador” do seu projeto musical no Brasil.

Por fim, as expectativas que Curt Lange depositou na figura do intelectual paulista são reveladoras de um “eu” apaixonado nas causas que abraçou. A sua “escrita de si”, também confessou a ansiedade que tinha em ver os seus trabalhos (e a sua figura) sendo reconhecidos no meio musical brasileiro. Assim sendo, fazia-se sempre presente no nosso país através da prática epistolar.

CAPÍTULO 5
ENFIM, O RECONHECIMENTO?
A ATUAÇÃO DE FRANCISCO CURT LANGE NO BRASIL E O “CASO” DO
BARROCO MINEIRO

5.1 A “descoberta” do passado musical de Minas Gerais

Rui Mourão no seu livro dedicado às principais características da vida e obra de Francisco Curt Lange intitulado *O alemão que descobriu a América*, nos apresenta uma questão polêmica a respeito da música colonial brasileira: segundo Mourão, Mário de Andrade e diversos pesquisadores da história da música no Brasil “davam como ponto de partida do fenômeno erudito entre nós a obra do padre José Maurício Nunes Garcia, no século XIX”.⁴⁷⁹ Francisco Curt Lange, ao pesquisar a música colonial mineira, a partir das irmandades, confrarias e ordens leigas, descobriu que naquela capitania, no século XVIII, houve uma grande efervescência musical. O musicólogo teuto-uruguaio chegou a afirmar que, no período do ciclo do ouro, teria havido mais de mil profissionais da música atuando em Minas Gerais. Portanto, o padre seria herdeiro de uma musicalidade anterior a ele e que teve suas origens no estado de Minas Gerais.

Mourão, em defesa das pesquisas de Curt Lange, aponta então uma “falha” no trabalho de Mário de Andrade:

(...) um dos líderes máximos do Modernismo, movimento que se preocupou com a valorização das fontes matriciais da cultura brasileira e tendo chamado atenção para a obra do Aleijadinho, para as cidades históricas e os poetas neoclássicos e arcádicos da Escola Mineira, o autor de *Macunaíma*, na condição também de professor, crítico e historiador musical, não manifestaria nenhuma curiosidade pelo passado sonoro de Minas Gerais.⁴⁸⁰

Possivelmente, essa lacuna deveu-se ao fato de Mário não manifestar simpatia pelo passado musical colonial, por este não ter grande significância para os seus propósitos nacionalistas. A música desse período, de acordo com o pesquisador paulista, basicamente copiava modelos musicais europeus. No já citado texto *Evolução social da música no Brasil*, Mário afirmou que a música do período colonial limitava-se a religião

⁴⁷⁹ MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Brasília: Instituto Nacional do Livro (INL); BH: Ed. Itatiaia, p. 38.

⁴⁸⁰ Idem, *ibidem*, p.41.

e, em *Número especial* – publicado na sua coluna jornalística Mundo Musical em Maio de 1944 e que tratava no número dedicado ao Brasil do *Boletín Latino Americano de Música* – admitiu as dificuldades de se empreender estudos acerca da música brasileira no período colonial.⁴⁸¹ Do nosso passado musical, Mário demonstrou interesse especial apenas nas Modinhas imperiais por considerá-las em seu conjunto uma matriz geradora dos gêneros musicais brasileiros, ou o útero de uma “suposta” nacionalidade musical.⁴⁸² Nas palavras dele:

Do milionário... “buquê de rosas” que enfeitou a nossa festa imperial, uma centena de flores deve escapar do esquecimento, e não seria tolice agora, já conhecidas e amadas as forças lindíssimas do nosso populário musical, a Modinha de salão encontrasse da parte dos nossos compositores e cantores um discreto renascimento. Elas merecem esse favor pelo que tem de bonito, de curioso e brasileiro.⁴⁸³

Acerca do “silêncio” de Mário de Andrade em relação à música (religiosa) que fora certamente ouvida na Semana Santa quando viajou a Minas Gerais em 1924 especulou-se, segundo Cláudio Roberto Dornelles Remião, “se teria havido, por parte de Mário, algum tipo de vinculação da música ouvida a tempos pretéritos, como a própria apreciação do autor às obras escutadas, independente do fator histórico”.⁴⁸⁴ Enigma maior, segundo Remião, é a ausência de comentários do modernista paulista acerca das pesquisas de Lange sobre a música em Minas Gerais, cujo a fase inicial chegou a saber. Explica Remião:

Isso foi em setembro de 1944, ocasião em que Mário de Andrade, de férias, e Curt Lange, pesquisando encontravam-se ambos hospedados no Grande Hotel em Belo Horizonte. Na ocasião, Curt Lange teria convidado o amigo a visitar em Sabará a Sociedade Musical Santa Cecília, possuidora de um arquivo de música, para juntamente com ele analisar o material. O esquecimento de Mário ao convite, no dia

⁴⁸¹ ANDRADE, Mário de. Número Especial. In: COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998, p.147-150.

⁴⁸² A Modinha brasileira surge “como gênero musical estruturado” no final do século XVIII. Herdeira direta da moda portuguesa, esta música caracterizou-se como canção lírica. Em Portugal, a Modinha, que segundo alguns autores – entre eles Mário de Andrade – teria originado o Fado, começou a ser deixada de lado ainda no final do mesmo século enquanto que no Brasil, neste período, ganhava força. A musicalidade diferenciada da Modinha brasileira fez com que esta obtivesse relativo sucesso na corte portuguesa. Ver: LIMA, Edílson de. *As Modinhas do Brasil*. SP: Edusp, 2001, p.15 e 16.

⁴⁸³ ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. BH: Itatiaia, 1980, p.11.

⁴⁸⁴ REMIÃO, Cláudio Roberto Dornelles. *Música e Brasil – uma interpretação histórica dos primeiros usos do barroco*. Porto Alegre: IFCH/UFRS, 2004. (Dissertação de Mestrado), p. 39.

em que estava em Sabará, [foi] lembrado por Lange em texto publicado em 1996 (...).⁴⁸⁵

Retomemos as pesquisas sobre a música colonial mineira empreendidas por Francisco Curt Lange. Iniciadas em meados de 1944, em setembro do mesmo ano resultou em um pequeno artigo publicado no jornal *O Diário*, intitulado “A música religiosa em Minas”. Neste artigo, e nos demais escritos do americanista, verifica-se o quanto o conceito *descoberta* foi importante em sua prática musicológica.⁴⁸⁶ Para Lange, independente das outras iniciativas anteriores à sua, cabia a ele o título de descobridor da antiga música de Minas Gerais. E a sua fama como tal resultou num primeiro grande gesto de reconhecimento no Brasil: o patrocínio do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. Francisco Curt Lange passou a pesquisar os arquivos eclesiásticos das cidades auríferas – Ouro Preto, Diamantina, São João del Rei, Tiradentes e Mariana – realizando um trabalho que, de fato, nunca nenhum outro musicólogo tinha feito. O ouro, a riqueza da arquitetura barroca, a literatura mineira e a arte de Aleijadinho, só poderiam apontar para uma riqueza cultural que certamente teria uma expressão musical, aos olhos do pesquisador teuto-uruguaio.

No período das pesquisas de Francisco Curt Lange, em Minas Gerais, as irmandades religiosas do século XVIII ainda existiam (algumas existem até hoje) e conservavam fabulosos acervos de partituras antigas – algumas nem sempre tinham a consciência da conservação, pois como vimos em outro momento, Lange chegou a denunciar o uso desse material como insumo para a fabricação de fogos de artifício. O fato é que durante o trabalho, que durou cerca de dois anos, o alemão naturalizado uruguaio foi recolhendo, organizando, identificando e restaurando esse material – que ficou guardado no seu apartamento no Rio de Janeiro. Muitos desses papéis pertenciam a velhos mestres de música; e quando estes morriam os papéis “se perdiam”. Mas, segundo Cláudio Remião, as dificuldades eram bastante estimulantes à *musicologia da descoberta*, de Curt Lange, pois “se *descobrir* era o seu lema, ‘salvar’ era o termo acompanhante, ainda mais quando diante das tradicionais corporações e, por conseguinte, da velha música, pairava a eminência do progresso avassalador”.⁴⁸⁷

As pesquisas desenvolvidas pelo musicólogo alemão em Minas Gerais apresentaram dois aspectos básicos, como ele próprio descreveu: o primeiro referia-se à revisão de

⁴⁸⁵ Idem, *ibidem*, p.39. Sobre o texto de Lange, ver: A música na Vila Real de Sabará. *Estudos Históricos*, nº5. Marília, SP: dez.1966, p.97-198.

⁴⁸⁶ REMIÃO, Cláudio R. D. *Op. cit.*, p. 41.

⁴⁸⁷ Idem, *ibidem*, p.45.

documentos oficiais e eclesiásticos em busca de informações relativas à atividade musical mineira; o segundo, por sua vez, à busca de partituras e sua devida catalogação, restauração e transcrição para à notação moderna. Lange planejava reunir partituras do período colonial brasileiro (além de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro seriam contemplados) em uma grande *Monumenta Musicae Brasiliae* – projeto que não vingou.

488

5.2 O “caso” do Barroco Mineiro

Segundo Júlio Medaglia, após restaurar e estudar os manuscritos, o alemão buscou apoio de instituições musicais para que editassem e divulgassem essas obras. Apesar de não negar a consulta a quem se interessasse pelos manuscritos, não os repassou a ninguém, preferindo depositá-los em alguma instituição que tivesse condições de preservá-los. Porém, à época, não existiam entidades preparadas para tal.⁴⁸⁹

Iniciaram-se então, na segunda metade da década de 1940, muitas tentativas para que se criasse no Brasil um organismo capaz de conservar essas obras. Todas elas malograram e Francisco Curt Lange acabou ficando com os manuscritos que garimpou nas irmandades em Minas Gerais. Na década seguinte, de forma sistemática, os críticos brasileiros, sobretudo os atuantes no Rio de Janeiro, passaram a exigir a devolução do material publicamente. Além disso, também passaram a questionar quais os tipos de intervenções que teriam sido feitos por Lange nas partituras originais. Logo, deu-se na imprensa o início da polêmica: o “caso” girava em torno da posse dos manuscritos musicais brasileiros por parte do pesquisador teuto-uruguaio.

O primeiro a escrever sobre o assunto foi o italiano naturalizado brasileiro Enzo Massarani na sua coluna de crítica musical do *Jornal do Brasil*. Nesse artigo de 28 de maio de 1958, intitulado “As músicas mineiras do século XVIII” defendeu veementemente a posição de que os manuscritos deveriam ficar no Brasil mesmo registrando a importância do trabalho de Curt Lange – que havia preenchido uma lacuna na história da nossa música. Em seguida, foi a vez de Andrade Muricy tratar do assunto no *Jornal do Commercio*, em 04 de julho do mesmo ano. Este defendia uma perícia nos documentos para que fosse avaliada a extensão das interferências feitas por Lange.

⁴⁸⁸ LANGE, Francisco Curt. A Música Barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo I – A Época Colonial. 2º Volume: Administração, Economia, Sociedade. SP: Difusão Européia do Livro, 1960, p.137 e 138.

⁴⁸⁹ MEDAGLIA, Júlio. As crias de Curt Lange. In: *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/95287-as-crias-de-curt-lange.shtml>. (Acessado em Fevereiro de 2014).

Ainda sim, muitos pesquisadores saíram em sua defesa, tratando-o como “descobridor” ou “salvador de uma antiga escola mineira”.⁴⁹⁰

A polêmica sobre o caso ampliou-se em setembro de 1958 quando foi lançado o LP *Mestres do Barroco Mineiro*. Embora Lange não tivesse participado das gravações, seu nome foi relacionado à obra na qualidade de *restaurador*. O pesquisador então reclamou os direitos autorais das obras gravadas. Os debates voltaram aos jornais e novas questões foram levantadas: “poderia Lange receber por uma obra que não era sua? E escrita há mais de duzentos anos? Tais obras não seriam de domínio público?” No ano seguinte, em agosto de 1959, a polêmica foi reportada na revista *O Cruzeiro* – na época, a de maior circulação no Brasil – numa matéria chamada “O escândalo do barroco”, assinada por Ary Vasconcelos. A maior parte da reportagem dava crédito aos críticos de Lange e este, por sua vez, limitou-se a informar que estaria disposto a devolver os documentos, desde que ficassem acondicionados em local seguro.⁴⁹¹ A respeito dessa reportagem, Júlio Medaglia escreveu recentemente:

Enciumados com o fato de a preciosa descoberta que atrasou em um século a música nacional ter sido feita por um estrangeiro, suspeitando da veracidade das obras – cuja existência eles jamais suspeitaram – e da possível qualidade da restauração, em vez de entrarem em contato com o professor, preferiram armar-lhe uma cilada. Enviaram um repórter da revista *O Cruzeiro* à sua casa no Rio para entrevista-lo e fotografar o arquivo, fazendo publicar uma reportagem repleta de calúnias, inclusive com ameaças policiais de busca e apreensão do acervo.⁴⁹²

Segundo Medaglia, após essas ameaças, Curt Lange ficou tão apavorado que colocou todos os manuscritos no seu carro e viajou do Rio de Janeiro a São Paulo, em direção à sua casa. Todo o material, a partir de então e durante um bom período, foi acondicionado em um armário na dispensa da cozinha de sua mãe. Medaglia, a fim de ajuda-lo, o apresentou a Sérgio Buarque de Holanda que, ao identificar a seriedade do trabalho do musicólogo teuto-uruguaio, o convidou para uma série de palestras na Universidade de São Paulo⁴⁹³ e também para colaborar na coleção de estudos que estava dirigindo, intitulada *História Geral da Civilização Brasileira*. Após a

⁴⁹⁰ REMIÃO, Cláudio R. D. *Op. cit.* p.60 a 64.

⁴⁹¹ Idem, *ibidem*, p.67 a 71.

⁴⁹² MEDAGLIA, Júlio. O milagre musical do barroco mulato. In: *Música impopular*. SP: Global, 2003, p.156 e 157.

⁴⁹³ Idem. As crias de Curt Lange. In: *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/95287-as-crias-de-curt-lange.shtml>. (Acessado em Fevereiro de 2014).

repercussão deste seu trabalho, Lange publicou ainda alguns artigos na *Revista de História* desta universidade, no fim da década de 1970, relacionados ao cenário musical colonial brasileiro e de seus vizinhos, Argentina e Uruguai – em nenhum deles o autor fez menções diretas ao seu Americanismo Musical, embora suas pesquisas sobre o cenário musical colonial dos países latino-americanos fossem resultados das ambições desse seu projeto.⁴⁹⁴

Embora diminuíssem os questionamentos acerca da qualidade da pesquisa de Curt Lange e do valor artístico dos manuscritos, a polêmica prolongou-se até pelo menos o ano de 1973, quando Rui Mourão publicou o texto apologético “Curt Lange, o descobridor” no *Suplemento Literário* do jornal *Minas Gerais*, a 16 e 23 de junho. Em 1983, o Museu da Inconfidência de Ouro Preto, dirigido por Rui Mourão na época, adquiriu o seu acervo de manuscritos musicais, onde estão até hoje.

Mesmo com a repercussão do “caso do barroco mineiro” e a com a divulgação das pesquisas de Francisco Curt Lange sobre a música colonial mineira, ninguém se interessou em pesquisá-la até a década de 1960. Ainda assim, quando os musicólogos começaram a tratar desse assunto, fizeram seus trabalhos a partir das pesquisas do musicólogo teuto-uruguaio. Falaremos a seguir, de maneira breve visto que este não é o nosso principal tema, de dois dos mais importantes artigos de Lange sobre os resultados de suas pesquisas em Minas Gerais.

5.3 Os trabalhos de Francisco Curt Lange a respeito da música colonial mineira

Como vimos anteriormente, o primeiro artigo publicado no Brasil por Francisco Curt Lange a respeito da música colonial mineira foi “A música religiosa de Minas Gerais”, no jornal *O Diário*. Tratou-se de um ensaio breve, apenas noticiando o início e os primeiros resultados de suas pesquisas. O primeiro artigo de fôlego sobre este tema foi publicado, em 1946, no último volume do *Boletín Latino Americano de Música*, dedicado ao nosso país, sob o título “La música en Minas Gerais: un informe preliminar”. Totalizando 85 páginas, este primeiro tratado sobre a música barroca mineira versou acerca do ineditismo deste trabalho, da riqueza musical mineira já no

⁴⁹⁴ São eles: LANGE, F. C. Um fabuloso redescobrimto. (Para justificação da existência de música erudita no período colonial brasileiro). In: *Revista de História*. Universidade de São Paulo. Vol. LIV, Nº 107, ano XXVII. SP: julho/setembro de 1976, p. 45 a 67. LANGE, F. C. O processo da musicologia na América Latina. Um balanço. In: *Revista de História*. Universidade de São Paulo. Vol. LV, Nº 109, ano XXVIII. SP: janeiro/março de 1977, p. 227 a 269. LANGE, F. C. Os primeiros subministros musicais do Brasil para o Rio da Prata. A reciprocidade musical entre o Brasil e o Prata. A música nas ações bélicas. (De 1750 até 1855, aproximadamente). In: *Revista de História*. Universidade de São Paulo. Vol. LVI, Nº 112, ano XXVIII. SP: outubro/dezembro de 1977, p. 381 a 417.

século XVIII e, principalmente, das dificuldades em empreender a pesquisa visto o descaso com a conservação das documentações referentes ao passado musical mineiro.

Francisco Curt Lange escreveu que começou a se interessar por este passado, após a “descoberta” de documentação desconhecida, tanto na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro quanto em outros lugares do país, associados à história, literatura e arquitetura colonial que revelavam “un pasado esplendoroso en el cual la música debía haber jugado un papel muy importante”.⁴⁹⁵ Em sua viagem a Belo Horizonte, em setembro de 1944, “descobriu” no *Arquivo Público Mineiro* partituras que revelaram o quão rico foi o cenário musical da região a partir do século XVIII. A partir delas buscou mais documentações em igrejas, irmandades e confrarias. O Estado de Minas Gerais, na ótica do autor, foi beneficiado por um clero abnegado, inteligente e construtivo, em meio a um relevo montanhoso e às atividades de extrativismo mineral. A fundação de Sabará, pelas primeiras bandeiras que saíram de São Paulo, foi muito importante para o início das manifestações musicais em Minas. Na sua principal Igreja inaugurada em 1710, a atividade musical foi intensa. Lange fez um levantamento, muito bem documentado para um início de pesquisa, sobre a prática da música em algumas igrejas mineiras e constatou que, além de padres iniciados musicalmente, as comunidades religiosas ofereciam serviços musicais às Câmaras para as festividades oficiais, onde se executavam músicas religiosa e profana – algumas vezes os serviços eram prestados por intermédio de licitações públicas que contavam com a concorrência de maestros que se responsabilizariam em formar um conjunto de músicos que seguiam os princípios estabelecidos pelo clero. Nas palavras do autor:

El profesionalismo musical en Minas Gerais es un capítulo tan honroso en la Historia de la Música en el Brasil que se puede insistir en su innegable superioridad sobre la que se ejercía en la Corte o en Bahía, tanto en intensidad como en curiosidad por obras contemporáneas europeas.⁴⁹⁶

Embora a família real possuísse uma biblioteca musical vasta, a música da Corte, na capital, não transcendeu ao público e às bibliotecas particulares uma vez que eram de uso exclusivo do palácio. Em comparação às Minas Gerais, existiu pouca música impressa circulando no Rio de Janeiro entre os séculos XVIII e XIX e, segundo Lange, pouco desse material foi conservado. A própria coleção da família real, sob a tutela da

⁴⁹⁵ LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais. In: *Boletín Latino Americano de Música*. Tomo VI, V. 6. Rio de Janeiro: Abril de 1946, p. 409.

⁴⁹⁶ Idem, *ibidem*, p.413.

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, teve muitos documentos inutilizados devido à má conservação, como Lange relatou a Mário de Andrade, por correspondência.

Voltemos à análise de Francisco Curt Lange da música colonial mineira. Inicialmente, desenvolveu-se em Minas Gerais uma música sem instrumentos musicais, o *canto-chão*, que seria o nosso correspondente ao canto gregoriano. Esse tipo de música foi propagado no Brasil através de edições portuguesas – Curt Lange citou como exemplo uma obra de Pedro Thalesio, editada em 1618.⁴⁹⁷ Embora estivesse atrelada inicialmente à Igreja, a música mineira do século XVIII logo ganhou o espaço dos festejos que ocorriam quando da elevação das antigas vilas em cidades e, então, incorporou a música não religiosa, a folclórica e popular, e também a “cultura”, de salão, nas palavras de Lange. Neste cenário, ocorreu um sincretismo cultural entre índios e negros como apontou o autor ao transcrever um trecho da obra *Aureo Throno Episcopalis*, de 1749, no qual figura a descrição de uma dança original dos índios Carijós efetuada por “mulatinhos” e “mulatos”.⁴⁹⁸ Essa fusão da música negra com a música indígena intensificou-se com o aumento do número de quilombos na região.

Um costume que levou à musicalização dos negros em Minas Gerais no século XVIII foi a formação de conjuntos musicais de escravos. Tal prática desdobrou-se em uma geração de compositores mulatos, entre eles Marcos Coelho Neto, que dirigiu óperas e dramas nas “Festas Reais” e Lobo de Mesquita. Segundo Júlio Medaglia, Curt Lange descobriu em Minas Gerais, um “surpreendente barroco mulato”.⁴⁹⁹

A partir da documentação que encontrou em igrejas, confrarias, irmandades e no *Arquivo Público Mineiro* – que organizava nos anos 1940 um fundo de documentos avulsos correspondente às festividades dos períodos colonial e imperial em Minas Gerais, Francisco Curt Lange descreveu tanto as festas que ocorriam no século XVIII, quanto no início do século XIX. O pesquisador encontrou nelas, além do sincretismo afro-indígena, que resultou em danças dramáticas mineiras desconhecidas pelos folcloristas (Lange citou o artigo *As danças dramáticas do Brasil* de Mário de Andrade publicado neste mesmo volume do BLAM), características de festejos medievais – como, por exemplo, a cavalcada; uma transfiguração dos torneios de cavaleiros.⁵⁰⁰

⁴⁹⁷ Idem, ibidem, p.416.

⁴⁹⁸ Idem, ibidem, p.422.

⁴⁹⁹ MEDAGLIA, Júlio. As crias de Curt Lange. In: *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/95287-as-crias-de-curt-lange.shtml>. (Acessado em Fevereiro de 2014).

⁵⁰⁰ LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais. In: *Boletín Latino Americano de Música*. Tomo VI, V. 6. Rio de Janeiro: Abril de 1946, p. 446.

Sem abandonar as Igrejas e as festas “oficiais”, a música mineira, em meados do século XVIII, passou a ser executada também nos teatros e nas “Casas de Ópera” que pululavam em Minas Gerais junto às corporações musicais que foram sendo organizadas. Lange fez uma breve descrição do funcionamento dessas agremiações e apontou sua decadência já no século seguinte (embora algumas tenham sobrevivido até o século XX). Entre os principais motivos para esta crise apontou o “afastamento” das corporações musicais das igrejas – que aos poucos foram restringindo as manifestações musicais nas missas –; o aumento do custo de vida nessas cidades e a incorporação dos músicos como mão-de-obra nas indústrias modernas – o que resultou também na diminuição dos ensaios –; e a presença do cinema e da radiodifusão – que fizeram diminuir o interesse do público pelas bandas. Em geral, somente a Semana Santa manteve festividades relacionadas à tradição musical do período colonial, constatou o pesquisador teuto-uruguaio.⁵⁰¹

Lange ilustrou todo o artigo com inúmeras fotografias que mostravam desde as igrejas centenárias do interior de Minas Gerais quanto a documentação que havia consultado. Entre elas estavam algumas partituras que o musicólogo recuperou em porões e armários esquecidos nas poucas instituições musicais sobreviventes ou na casa de herdeiros que desconheciam o valor histórico e artístico daquela documentação. É notável pelas fotos, ainda que em preto e branco, o estado de degradação de muitas dessas partituras, mas nos é interessante apontar que boa parte desse material foi legendada neste artigo como pertencente a “Biblioteca Francisco Curt Lange”; o que comprova que assim que encontrava um material considerado perdido, desconhecido ou, ainda, “condenado”, o musicólogo alemão logo se apropriava dele. O fato é que este artigo termina denunciando a desordem dos arquivos e a má conservação dos documentos – ou seja, de maneira inconsciente, ou não, Francisco Curt Lange já estava defendendo o seu poder de tutelar o material que ele próprio “salvou”.

Lange entendia que a falta de conservação e algumas atitudes destinadas a “acabar con papeles viejos” – como a venda de partituras aos fogueteiros (fabricantes de fogos de artifício) – eram atitudes que poderiam ser qualificadas como ignorantes ou criminais. Queimar “papéis velhos”, segundo o autor, era uma prática recorrente não só em Minas Gerais. Lange apontou que em São Vicente, litoral de São Paulo, uma “autoridade civil” mandou queimar todo o antigo arquivo musical “do templo”. Quando

⁵⁰¹ Idem, *ibidem*, p.474.

o destino do material não era a fogueira, era uma caixa que depois seria jogada em algum porão, onde estaria à mercê de todo o tipo de roedores.⁵⁰²

O autor finalizou dizendo que tanto em São Paulo quanto em Minas Gerais, “toneladas de música” ainda estavam por serem descobertas. No caso mineiro, “a música” estava nas mãos de particulares que a vendiam e revendiam, fragmentando coleções inteiras. Tratava-se de uma propriedade privada. Segundo Lange, estavam em jogo dois séculos de uma vida musical intensa, ignorados, e que mereciam ser incorporados à História da Música do Brasil. Seriam necessários anos para recolher esta documentação em estado de decomposição. O pesquisador entendia que este trabalho caberia ao SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) – que foi idealizado por Mário de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade na segunda metade da década de 1930 – mas que este órgão não poderia fazê-lo porque quando foi fundado, não se pensou em uma seção destinada à música. Francisco Curt Lange acreditava que a única solução adequada para salvar os documentos musicais no Brasil era a criação de uma Biblioteca Nacional de Música.⁵⁰³

Outro trabalho de destaque publicado no Brasil sobre a música colonial mineira foi o artigo “A música barroca”, editado como o terceiro capítulo do segundo volume do Tomo I, destinado à época colonial, da coleção *História Geral da Civilização Brasileira*, organizada por Sérgio Buarque de Holanda.⁵⁰⁴ Com poucas informações adicionais em relação ao artigo publicado no BLAM, em 1946, neste capítulo Francisco Curt Lange organizou melhor as informações a respeito da música barroca em Minas Gerais. De início, o autor tratou de analisar a formação social da Capitania Geral de Minas Gerais para entender, principalmente, como se deu o “mulatismo” dentro dessa expressão musical.

O impulso inicial para a atividade musical intensa em Minas Gerais no século XVII foi o descobrimento de ouro que resultou em um enorme afluxo humano, proveniente do litoral brasileiro e de Portugal. Devido à carência imediata de braços para a atividade mineradora, primeiro os indígenas foram trazidos à região pelos bandeirantes paulistas e, depois, houve uma intensificação do tráfico de escravos africanos. Até meados de 1720, o povoamento de Minas Gerais ocorreu quase que exclusivamente por homens;

⁵⁰² Idem, *ibidem*, p.471 e 483.

⁵⁰³ Idem, *ibidem*, p.482 a 490.

⁵⁰⁴ Este não foi o único texto de Francisco Curt Lange nessa obra organizada por Sérgio Buarque de Holanda. O alemão escreveu ainda sobre a música erudita nos períodos regencial e imperial. Ver: LANGE, Francisco Curt. A música erudita na Regência e no Império. In: HOLANDA, Sérgio Buarque (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo II – *O Brasil Monárquico*. Volume 3 – Relações e transações. SP: Difel, 1969.

por isso, tornou-se habitual o concubinato com mulheres negras. Assim, apontou Curt Lange, em 1740, o número de mulatos e pardos era proporcional ao número de brancos. Somados os primeiros aos negros escravos e forros, os brancos (brasileiros e portugueses) tornavam-se a minoria da população. O mulato mineiro assemelhou-se culturalmente a um europeu e a maioria possuía além de uma boa situação social, uma acentuada inclinação para “os ofícios e as artes”, sendo a música “uma de suas mais caras aspirações”. Por possuir características diferentes das da economia patriarcal nordestina, em Minas Gerais, segundo Lange o preconceito racial foi substituído pelo material.⁵⁰⁵

Esta nascente sociedade sofreu grandes influências do clero, visto que cada arraial recebia, como uma das primeiras construções, a capela. Com o crescimento populacional desses povoados, templos maiores foram sendo edificadas em conjunto com a proliferação das Irmandades e Confrarias – corporações religiosas de leigos que custeavam, erigiam e adornavam as igrejas. Nas palavras de Francisco Curt Lange:

Cada confraria representa, em Minas Gerais, uma progressiva evolução de conceitos artísticos, imposta por uma maioria quase absoluta de mulatos, ainda que isso também ocorresse dentro das irmandades de brancos (...).

O mulato de Minas Gerais foi o verdadeiro orientador de toda atividade artística e quase seu único intérprete. Essa circunstância deve ser sido aceita como natural e não como irremediável (...).⁵⁰⁶

Após nos dar o contexto social no qual floresceu a música colonial mineira, Lange tratou de elucidar como se deu a formação desta atividade, entre 1700 e 1750. Como já mencionamos a música desenvolveu-se paralelamente à construção dos primeiros arraiais e capelas e sofreu influência direta da tradição musical portuguesa. O autor apontou, neste contexto, uma dinastia de reis-músicos que criaram, em Portugal, a maior biblioteca musical europeia do século XVIII. Muitos músicos de origem portuguesa acompanharam o grande contingente humano que rumou em direção a Minas Gerais no início do ciclo do ouro e deles nasceram “as gerações de músicos que mais tarde celebrizaram os compositores e intérpretes, a ponto de um provérbio alusivo à sua

⁵⁰⁵ LANGE, Francisco Curt. A Música Barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo I – A *Época Colonial*. 2º Volume: *Administração, Economia, Sociedade*. SP: Difusão Européia do Livro, 1960, p.123 e 124.

⁵⁰⁶ Idem, *ibidem*, p.125.

capacidade ter chegado até nosso século: ‘Mineiro sabe duas coisas bem: solfejo e latim’’.⁵⁰⁷

Os músicos (alguns eram padres), intérpretes, compositores e regentes direcionavam suas atividades tanto ao serviço religioso quanto o de entretenimento (música profana – serenatas e concertos musicais). Essa característica musical residiu na independência do músico mineiro, na sua profissionalização e no seu agrupamento nas corporações já mencionadas. Estas, por sua vez, trabalhavam em um sistema de livre concorrência sob os auspícios do Estado. Outra característica importante na formação da atividade musical em Minas Gerais foi a presença do ensino musical tanto por músicos portugueses quanto por mulatos.⁵⁰⁸

Entre os anos de 1750 e 1800, Lange entendeu que houve um período de consolidação da música barroca em Minas Gerais e a inserção definitiva do mulato nos conjuntos musicais. Neste período,

(...) o mulato se tinha imposto como intérprete e compositor, fazendo-o de modo a merecer o respeito de todos, contrariamente à comiseração que a palavra *músico* despertava no século XIX, associado à condição de vagabundo, miserável, faminto e bêbado, freqüentador de antros’’.⁵⁰⁹

Ainda, a Igreja, através das irmandades, permitiu um extraordinário desenvolvimento da música sacra que, por sua vez, passou a ser protegida e financiada pelo Senado da Câmara – através de licitações públicas para o serviço musical nas principais festas religiosas mineiras. Esta fase culminou também com o apogeu da música erudita de câmara; à exemplo, nas fazendas organizaram-se orquestras formadas por mão-de-obra escrava. A atividade cênico-musical (ópera e teatro) também se desenvolveu nesse ínterim.⁵¹⁰

O profissionalismo e o companheirismo dos músicos mineiros estavam diretamente relacionados às irmandades – entendidas por Francisco Curt Lange como as primeiras sociedades beneficentes de Minas Gerais, uma vez que velavam pelo bem-estar do músico e de sua família, prestando assistência médica, espiritual e material aos que não dispusessem de recursos regulares.⁵¹¹ O profissionalismo trouxe ainda o respeito do povo mineiro e à formação de vários compositores expressivos e afinados à técnica

⁵⁰⁷ Idem, ibidem, p.126 e 127.

⁵⁰⁸ Idem, ibidem, p.127 a 129.

⁵⁰⁹ Idem, ibidem, p.131.

⁵¹⁰ Idem, ibidem, p.132 a 136.

⁵¹¹ Idem, ibidem, p.137.

contemporânea e ao cenário musical europeu. O maior de todos eles, segundo Lange, foi o mulato José Joaquim Emérico Lôbo de Mesquita – que atuou na Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio do Arraial do Tijuco, em 1782, e na Irmandade das Mercês dos Crioulos, em 1788, entre outras. Outros importantes compositores da música barroca mineira foram Francisco Gomes da Rocha – que foi soldado do mesmo regimento a que pertenceu José Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes –; Inácio Parreiras Neves – que também atuava como tenor –; Marcos Coelho Neto (pai) e Marcos Coelho Neto (filho); e Jerônimo de Sousa Lôbo.⁵¹²

Considerando a música colonial em âmbito nacional, Francisco Curt Lange afirmou que, entre esses nomes, seria necessário acrescentar o do ilustre Padre José Maurício Nunes Garcia. Nascido e falecido no Rio de Janeiro, Lange não descartou a influência da música mineira na sua obra visto que o movimento musical daquela capitania tenha sido tão intenso:

Há muitas provas de que as comunicações durante o período colonial, apesar de penosas, foram excelentes, tanto no Brasil como na América espanhola. A música mineira não poderia constituir nenhum mistério para inquietos criadores radicados em outras latitudes.⁵¹³

Finalmente, Curt Lange defendeu, a partir da documentação que conseguiu trazer à tona com as suas pesquisas, a existência de uma *Escola de Compositores da Capitania Geral das Minas Gerais*.

Régis Duprat, em texto-homenagem a Lange por ocasião do seu falecimento, em 1997, entendeu suas pesquisas sobre a música colonial mineira como a maior contribuição que este poderia ter feito à musicologia brasileira, embora suas primeiras descobertas tenham gerado “muito mais polêmicas que luz” aos olhos de quem defendia a primazia, até ali indiscutível, do compositor José Maurício Nunes Garcia. Duprat ao retomar o “caso do Barroco Mineiro” apontou as adesões de Olivier Toni e da Orquestra de Câmara de São Paulo – que executaram algumas obras do repertório “descoberto” por Curt Lange –; de Edoardo di Guarnieri – que foi o primeiro a gravar no Brasil as obras dos mineiros, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1957 –; e de Sérgio Buarque de Holanda – que ajudou a divulgar no meio acadêmico as pesquisas de Lange – como cruciais na redenção de Francisco Curt Lange no cenário musical brasileiro.

⁵¹² Idem, *ibidem*, p.137 a 142.

⁵¹³ Idem, *ibidem*, p.143.

Como consequência dos trabalhos musicológicos empreendidos pelo pesquisador teuto-uruguaio, o próprio Régis Duprat, entre outros musicólogos, já na década de 1960, sentiu-se motivado a realizar pesquisas acerca da música colonial em Minas Gerais e em outras regiões do Brasil. Posteriormente, junto a Rui Mourão e Edino Kriger, Duprat participaria do processo de reconhecimento dos trabalhos do pesquisador teuto-uruguaio quando recebeu a incumbência de organizar essa coleção de manuscritos musicais no Museu da Inconfidência de Ouro Preto nos anos 1980.⁵¹⁴

Não há dúvidas, atualmente, do rigor dos trabalhos de Francisco Curt Lange sobre a música colonial brasileira – por isso, eles tornaram-se referências na nossa musicologia de maneira incontestável. Ainda que esse “resgate” do nosso passado musical barroco inicialmente fizesse parte dos propósitos do seu Americanismo Musical – visto que o alemão empreendeu pesquisas similares em outros países latino-americanos dentro desse contexto –, no Brasil, Lange teve que deixar de lado a apologia ao seu projeto “maior”. Possivelmente, corroborou para essa situação sua tentativa de alinhamento ao nacionalismo musical marioandradino, sem sucesso, e sua posterior adesão ao grupo *Música Viva*, fato que atraiu, à época, muito mais críticas que simpatias. Que Francisco Curt Lange tenha colocado seu nome nos anais da musicologia brasileira a partir das suas pesquisas sobre a música colonial mineira é ponto irrefragável, contudo, o fez velando sua correlação com o Americanismo Musical – o que não foi nenhum demérito, ainda que seu “projeto maior” não tenha representado nenhuma verdadeira realidade no Brasil, tal como escreveu Mário de Andrade.

⁵¹⁴ DUPRAT, Régis. Francisco Curt Lange (1903-1997). In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N.º 42. SP: USP, 1997, p.173-175. Este texto foi publicado novamente, em 2010, sob o título “O legado de Francisco Curt Lange”. Ver: DUPRAT, Régis. O legado de Francisco Curt Lange (1903-1997). In: *Revista Brasileira de Música*. V.23/2. RJ: Escola de Música da UFRJ, 2010. Disponível em: www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm/edicoes/rbm23-2/rbm23-2-memoria.pdf

CONCLUSÃO

Desde o início das correspondências trocadas entre ambos, Curt Lange entendeu a simpatia de Mário de Andrade como uma adesão ao Americanismo Musical. Isso perdurou até, pelo menos, 1937, pois no artigo “El Departamento de Cultura de la Municipalidad de São Paulo”, publicado no terceiro tomo do *Boletín Latino Americano de Música* no mesmo ano, o paulista é tratado por Lange como “colaborador” e “membro correspondente”. Ainda, neste texto informativo sobre as atividades musicais do Departamento de Cultura, o americanista escreveu que Mário dedicava sua vida “(...) a la creación de una base sólida sobre la que se levantarán las artes latino-americanas” visto que dispndia esforços na organização de um departamento dedicado à elevação espiritual e artística do povo.⁵¹⁵ Mário, por sua vez, não fez questão de se opor a essa interpretação de Curt Lange até 1938, quando fez críticas públicas ao Americanismo Musical motivado pela desaprovação do musicólogo teuto-alemão às composições, de caráter nacionalista, apresentadas por Lorenzo Fernandez em Bogotá.

De fato, o nacionalismo de Mário de Andrade e o Americanismo Musical de Curt Lange, até os anos supramencionados, tiveram muito mais convergências que divergências, caminhando de maneira bem próxima. Porém, já no início dos anos 1940, pudemos observar que os dois propósitos musicais se distanciaram, tornando-se quase incompatíveis em um cenário marcado por posicionamentos estéticos graças, principalmente, à criação do movimento *Música Viva* (1938-1952), por Hans Joachin Koellreutter.

O recorte cronológico do nosso trabalho coincide, ainda, com um período da história continental marcado tanto pelo experimentalismo na área da cultura, caracterizado pela tensão entre a erudição e a tradição das manifestações folclóricas, quanto pela relação dialética dos intelectuais com a indústria cultural – que, por um lado, era vista como promotora da degradação das manifestações populares consideradas autênticas, dotadas de uma pureza original e não contaminadas pela civilização⁵¹⁶ e, por outro, apresentava recursos para que essas manifestações fossem preservadas (aparelhos de gravação, discos, radiodifusão).

⁵¹⁵ LANGE, Francisco Curt. El Departamento de Cultura de la Municipalidad de São Paulo. In: *Boletín Latino Americano de Música*. III/3. Montevideo: abril, 1937, p.469.

⁵¹⁶ “La radio, inconveniente manejada puede hacer obra de destrucción”, escreveu Francisco Curt Lange em: Tres conferencias en la Universidad Mayor de San Marcos de Lima. In: *Boletín Latino Americano de Música*. II/2. Lima: abril, 1936, p.137.

Inspirados nos movimentos de valorização da cultura popular que começaram a surgir na Europa no fim do século XIX e que se intensificaram no período entreguerras, o modernista paulista e o pesquisador teuto-uruguaio davam à música, e as artes em geral, um aspecto utilitarista, isto é, capaz de transformar a realidade de um povo e de efetivar a construção da sua identidade. Ambos os intelectuais defendiam que um “espírito” nacional se manifestaria nas tradições autóctones da sociedade e que, se transpostas ao plano erudito, seriam responsáveis pela emancipação do povo brasileiro, na proposta de Mário, e do povo americano, segundo os ideais de Lange, frente à Europa.

Ainda, os dois musicólogos dentro dos seus projetos, que tinham uma concepção moralizante da arte, rejeitaram a “pianolatria” relacionada ao virtuosismo e incentivaram a música de câmara que estaria associada à educação musical da população e à modernidade artística. Dedicando-se à cultura como uma “missão de vida” entendiam seus caros propósitos como democratizantes, ainda que fossem excludentes – uma vez que criavam interdições à música considerada “banal”, “popularesca”, “influenciada pela indústria cultural”, etc.

No Brasil, a institucionalização do nacionalismo musical de Mário de Andrade foi financiada pela elite intelectual e política paulista ligada ao Partido Democrático que queria transformar São Paulo no centro cultural do país. Nesse contexto, surgiram o Departamento de Cultura de São Paulo e a Discoteca Pública Municipal, criados em 1935. No caso de Curt Lange, seu Americanismo Musical ganhou contornos quando já era funcionário do governo uruguaio que, à época, estava organizando um serviço de difusão radiofônica oficial (1929). A Discoteca Nacional surgiu, inicialmente, para atender as demandas relacionadas à educação musical da população uruguaia e, depois, junto com o SODRE – Servicio de Difusión Rádio-Eléctrica – serviu de exemplo para Curt Lange incentivar a criação de outras discotecas na América, já dentro dos propósitos do seu Americanismo Musical que foi institucionalizado, definitivamente, nas páginas do *Boletín Latino Americano de Música*, criado em 1935, e no Instituto Interamericano de Musicologia, criado em 1938. Como se tratava de um projeto amplo, que envolvia todo o continente, Curt Lange não conseguiu grande apoio financeiro do governo uruguaio; então, em uma busca por “patrocínio”, empenhou-se em divulgar seus propósitos musicais nos Estados Unidos. Tal país, por sua vez, correspondeu às demandas de Lange, por considerá-las compatíveis com a sua “política de boa vizinhança”.

Retomemos a questão da criação das discotecas uruguaia e paulista – que foi um fator decisivo para a aproximação de Mário de Andrade e Francisco Curt Lange. As primeiras instituições do gênero, como já vimos, surgiram na Europa, no período entreguerras, junto da criação de Rádios-Escolas governamentais que tinham como objetivos a educação musical da população e a construção do sentimento de “nação” nela. Mário entrou em contato com este movimento através de periódicos musicais europeus ainda nos anos 1920. No final desta década já defendia nos seus artigos jornalísticos a criação de discotecas dentro das escolas de música. Curt Lange, por sua vez, pode vivenciar essa experiência na Europa antes de mudar-se para o nosso continente.

A primeira discoteca da América do Sul foi fundada por Lange no Uruguai, em 1930. Cinco anos mais tarde, Mário fundou “sua” discoteca em São Paulo. A princípio, o funcionamento das duas instituições era similar: serviriam de apoio às rádio-educativas pertencentes às instituições nas quais estavam vinculadas – a Discoteca de São Paulo à rádio da prefeitura paulistana e a Discoteca de Montevideu à rádio do Serviço Oficial de Difusión Radio Eléctrica do Uruguai. Essas instituições estariam a serviço da “educação dos ouvidos”, da “elevação cultural musical” da população e dos compositores bem como da “nova música” que estaria a ser feita. Tanto Francisco Curt Lange quanto Mário de Andrade (e também Oneyda Alvarenga) destacaram o papel pedagógico das discotecas nesses dois aspectos e também as sublevaram como preservadoras da música tradicional, uma vez que promoviam a gravação de manifestações musicais autóctones.

Contudo, diferentemente da discoteca uruguaia, a discoteca paulistana não teve o respaldo de uma emissora para fazer ouvir os seus discos, já que a rádio pública educativa municipal nunca saiu do papel. Por isso, sua diretoria organizava audições de discos nas suas dependências e estimulava a consulta individual do seu acervo disponibilizando duas cabines com essa finalidade. Ainda, a Discoteca Pública Municipal de São Paulo dedicou-se a atividades que ultrapassavam o simples arquivamento de discos, visto que nas suas acomodações encontravam-se também um arquivo de partituras, um museu e uma filmoteca – ambos de valor etnográfico e folclórico, nas palavras de Oneyda Alvarenga;⁵¹⁷ constituindo um verdadeiro “laboratório de brasilidade” como já mencionamos. A Discoteca Nacional do Uruguai, por sua vez, sempre atrelada ao funcionamento da rádio do SODRE, transformou-se em

⁵¹⁷ ALVARENGA, Oneyda. Pequena contribuição ao estudo das questões da organização discotecária. In: Boletín Latino Americano de Música. IV/4. Bogotá, dezembro de 1938, p.268.

um grande arquivo de discos dedicado à educação musical e em exemplo às nascentes instituições similares que iam sendo criadas no continente americano – a maioria delas por iniciativa direta do próprio Francisco Curt Lange. Cabe lembrar que o alemão assessorou a criação de algumas discotecas no Brasil, incluindo a de São Paulo.

Além da criação de discotecas, outra premissa importante do Americanismo Musical que serviu para aproximar os propósitos musicais de Francisco Curt Lange e Mário de Andrade foi o incentivo ao intercâmbio de informações e ideias materializado nas páginas do BLAM. Tal característica, no conjunto de todas as outras que compunham os propósitos musicais americanistas, como já foi mencionado neste trabalho, foi a que mais atraiu o modernista paulista. Mário nutria grande interesse pela produção musical latino-americana, assim como Lange pela música do Brasil. Essa qualidade do Americanismo Musical, muitas vezes foi ressaltada e elogiada por diversos musicólogos latino-americanos, como constatou Camargo Guarnieri, em correspondência a Curt Lange, após uma série de concertos na América do Sul:

O Santa Cruz me disse que a América Latina era uma panela com muita coisa boa dentro, mas faltava uma mão para mexer e fazer a comida musical. Você apareceu e mexeu a comida. Daí para cá começou o interesse pela música de outros países e os compositores se tornaram menos narcisistas, chegando a admitir a existência de outros compositores.⁵¹⁸

O intercâmbio musical foi estimulado pelo professor Curt Lange principalmente devido ao seu interesse em estabelecer “redes de sociabilidades” que favorecessem seus propósitos musicais nos diversos países do nosso continente. Curt Lange, assim como Mário de Andrade, era grande entusiasta da prática epistolar e utilizou esse recurso para fazer-se conhecer no Brasil. Ciente das possibilidades da música e da musicologia brasileira, o alemão naturalizado uruguaio buscava, através da “escrita de si” das suas missivas, meios para se inserir no nosso cenário cultural e considerou que estreitando relações com Mário suas chances aumentariam visto que este era um dos principais nomes da arte do nosso país e que sua literatura musical apresentava convergências com os seus propósitos americanistas. Contudo, como pudemos observar no capítulo que tratou dos diálogos epistolares entre Mário e Curt Lange, o modernista esquivou-se da função de “apadrinhar” os trabalhos do pesquisador teuto-uruguaio no Brasil sempre

⁵¹⁸ Carta de Mozart Camargo Guarnieri a Francisco Curt Lange, 9 de novembro de 1945. BUSCACIO, César Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1936-1956)*. Tese de Doutorado em História Social. RJ: UFRJ, 2009, p.27.

utilizando desculpas relacionadas à política e sem apresentar seu ponto de vista acerca dos propósitos musicais defendidos pelo seu interlocutor.

O final da década de 1930 trouxe consigo os grandes divisores de águas na relação entre Francisco Curt Lange e Mário de Andrade: em primeiro, a crítica do alemão às composições de caráter nacionalista de Oscar Lorenzo Fernandez que, por sua vez, partilhava dos ideais musicais de Mário. Como vimos, o autor de *Pauliceia Desvairada* saiu em defesa do compositor e, finalmente, expôs sua desaprovação ao Americanismo Musical.

Em segundo lugar, podemos citar a aproximação de Francisco Curt Lange ao grupo *Música Viva*. Mário de Andrade, ciente dos movimentos musicais de vanguarda que desabrochavam na Europa, desde 1928, na sua obra *Ensaio sobre a música brasileira*, questionava a inserção das técnicas de composição dodecafônica e atonal na música brasileira visto que, além de serem invenções individuais de caráter universalizante, não tinham nenhuma relação com a nossa tradição musical de inspiração ibérica. Em 1939, Hans Joachin Koellreutter, inspirado por essas técnicas, criou o movimento *Música Viva* que propunha a revitalização artística e pedagógica da música brasileira através da difusão da música contemporânea europeia. Este alemão aproximou-se de outro, Curt Lange, que dentro dos seus propósitos musicais também nutria concepções universalizantes. Logo, vários outros movimentos análogos ao *Música Viva* pipocaram no nosso continente, despertando a atenção de Mário de Andrade:

E na Argentina, no Uruguay, por várias partes da América, surgem grupos de compositores moços, não sei se direi... avançadíssimos, mas resolutamente convertidos à ‘música pura’, despreocupados por completo de soluções técnicas nacionais para suas obras.⁵¹⁹

O financiamento da revista *Música Viva* pela Editorial Cooperativa Interamericana de Musicologia, fundada por Curt Lange em 1941, coroou definitivamente a adesão deste ao movimento que foi considerado pelos compositores brasileiros ligados a teoria musical de Mário de Andrade estopim para uma crise na música nacionalista.

Finalmente, outro fator para o afastamento de Mário de Andrade e Francisco Curt Lange esteve ligado a cooptação dos propósitos musicais deste pela “política de boa vizinhança” dos Estados Unidos. Atraído pelas expectativas de auxílio financeiro, de reconhecimento e de uma futura prosperidade do seu Americanismo Musical, Curt

⁵¹⁹ ANDRADE, Mário. Distanciamentos e aproximações (1942). In: COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1998, p.288.

Lange passou a defender as políticas culturais de caráter hegemônista estadunidenses como um meio dos americanos conhecerem o seu próprio continente, já que a potência do norte incentivava o intercâmbio de saberes nas mais variadas áreas de conhecimento. Mário, por sua vez, questionava a validade desse tipo de conduta vinda dos Estados Unidos:

Nós estamos sofrendo a influência incontestável dos Estados Unidos, nosso irmãozão mais rico e mais forte. Acho invencível essa influência do incontestável, “são os do norte que vêm...” Mas cultura é discernir: há que discernir. Temos que recusar com energia a exterioridade ianque, desde a cultura em pílulas dos digestos totalitários, que não pertence à paciência nossa tropical, até certos modos de toalete e proceder, que tornam inconsolavelmente ridículos caipiras, cabeças-chatas e olhos negros.⁵²⁰

Esses três fatores mencionados, que resultaram no esfriamento das relações entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange, foram potencializados pela “radicalização” da postura engajada do paulista no final da vida que, aproximando-se do marxismo ortodoxo cobrava uma postura mais combativa dos intelectuais em prol de uma “arte interessada” – conceito forjado por Mário desde os anos 1920 até o seu falecimento. Em toda a sua trajetória, segundo Francisco Foot Hardman, “a problemática da luta de classes permanece represada no discurso de Mário, mantida em suspense e sublimada pelo culto na unidade nacional”.⁵²¹ José Miguel Wisnik, por sua vez, considera que o ciclo modernista do nacionalismo musical, representado por Mário de Andrade, “tentou sintetizar e estabilizar uma expressão musical de base popular” que objetivava conciliar o país na “horizontalidade do seu território” e na “verticalidade da sociedade de classes”.⁵²²

Para que possamos finalizar este trabalho, temos que considerar que Francisco Curt Lange, nas suas desenfreadas buscas por inserção no cenário musical brasileiro e por reconhecimento ao seu Americanismo Musical, fez um serviço de grande valia à história da nossa música trazendo a tona todo o passado musical do período colonial de Minas Gerais, embora o tenha feito desvinculando seus trabalhos de toda aquela militância em torno de uma unidade latino-americana que o fez enviar a sua primeira

⁵²⁰ Idem. Número Especial (1944). In: COLI, Jorge. *Op. cit.* p.163.

⁵²¹ HARDMAN, Francisco Foot. Apud: GIANI, Luis Antônio Afonso. *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira, 1945-1958 (de “Ode a Stalingrado” a “Rebelião em Vila Rica”)*. Tese de Doutorado. Assis: UNESP, 1999, p.107.

⁵²² WISNIK, José Miguel. Nacionalismo Musical. In: _____; SQUEFF, Enio (org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira: Música*. SP: Ed. Brasiliense, 1982, p.148.

missiva a Mário de Andrade. O pesquisador teuto-uruguaio conseguiu seu lugar na musicologia brasileira mesmo sem as “bençãos” do modernista paulista e de seus discípulos e, infelizmente, Mário de Andrade partiu sem ver os resultados frutíferos das suas pesquisas sobre a música barroca empreendidas pelo alemão.

O ideal musical de Francisco Curt Lange foi a força motriz para muitas ações importantes que incentivaram a musicologia, a criação de instituições de cultura, e os movimentos musicais de vanguarda em âmbito continental. Mas no Brasil, vigorou a sentença de Mário: o Americanismo Musical, tal como foi concebido, não representou nenhuma verdadeira realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES

- ABDANUR, Elizabeth. *Os “ilustrados” e a política cultural em São Paulo: o Departamento de Cultura na gestão de Mário de Andrade (1935-1938)*. Campinas: 1992. (Tese de Mestrado – IFCH/UNICAMP).
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. “A Indústria Cultural”. In: COHN, Gabriel (org.) *Sociologia Vol.54*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. “Idéias para a sociologia da música”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1983.
- _____. “O Fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Adorno*. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- _____. *Résumé sobre indústria cultural*. IN: *Revista Memória e Vida Social: História e Cultura Política*. São Paulo: UNESP/Assis, vol. 1 – Maio de 2001.
- _____. *Sobre Música Popular*. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1995.
- ALVARENGA, Oneyda. A Discoteca Pública Municipal. In: *Revista do Arquivo Municipal*. Vol. LXXXVII. SP: Departamento de Cultura, 1942.
- _____. “Pela Cultura”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. Vol. XXVIII. SP: Departamento de Cultura, 1936.
- _____. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1960.
- AMARAL, Aracy (org.). *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. SP: IEB; EDUSP, 2001.
- _____. *Artes plásticas na Semana de 22*. SP: Ed. 34, 2010.
- AMBROGI, Lucas Dias Martinez. *Tensões sonoras: embates entre dois discursos sobre o nacionalismo musical no Brasil – Mário de Andrade e o grupo Música Viva (1920-1950)*. Dissertação de Mestrado. Londrina: UEL, 2012.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre origem e difusão do nacionalismo*. SP: Cia. das letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Vida Literária*. (pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sônia Sachs). SP: Hucitec; EDUSP, 1993.
- _____. *Cartas de Anita Malfatti*. RJ: Forense, 1989.
- _____. Roquete Pinto (Domingo, 13/07/1930). In: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. SP: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. Marinetti (terça-feira, 11/02/1930). In: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. SP: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. Discurso de Mário de Andrade no programa radiofônico *Hora do Brasil*. *Revista do Arquivo Municipal*. (São Paulo: Departamento de Cultura), v. XIX, jan. 1936.

_____. O fonógrafo (24/02/1928). In: TONI, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004.

_____. Os “independentes” de São Paulo. In: BATISTA, M.R. (org.). *Brasil: primeiro tempo modernista*. SP: IEB/USP, 1972.

_____. Tupinambá. *Revista brasileira de Cultura Musical*, nº5. SP: Campassi & Carmin, fev. 1924.

_____. Choreographies. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº36. São Paulo: USP, 1994.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

_____. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *Introdução à estética musical*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. SP: Hucitec, 1995.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. SP: Martins, 1974.

_____. *Música, doce música*. SP: Martins; Brasília, INL, 1976.

_____. *Música e Jornalismo*. *Diário de São Paulo*. SP: Edusp/Hucitec, 1993.

_____. *O banquete*. São Paulo: Duas cidades, 1989.

_____. *Entrevistas e depoimentos*. Organizado por Telê Porto Âncona Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

_____. *O empalhador de passarinho*. SP: Martins, Brasília: INL/MEC, 1972.

_____. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ANTELO, Raul. *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec, 1986.

ARCANJO JÚNIOR, Loque. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-Americanismo. In: *Relações internacionais no mundo atual*. Ano 1, nº 1. Curitiba: UNICURITIBA, 2000.

_____. Francisco Curt Lange e o modernismo musical no Brasil: identidade nacional, política e redes sociais entre os anos 1930 e 1940. *Revista E-Hum*. Vol. 3. Num. 2. Belo Horizonte: 2010.

_____. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). In: *Temporalidades*. UFMG. Vol. 3, nº1, jan/jul de 2011.

ARTEGA, Juan José. *Breve Historia Contemporanea del Uruguay*. México: Fondo de Cultura Economica de Espana, 2002.

ARTUNDO, Patrícia. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004.

ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese. UFMG, 2006.

_____. Querido Guerra-Peixe, caro amigo Lange: aspectos de uma correspondência. In: *Anais da ANPPOM – Décimo Quinto Congresso*, 2005.

_____. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº3, 2010, p.58-79.

BAGGIO, Igor. *O dodecafonismo tardio de Adorno*. SP: Ed. UNESP, 2011.

BARBATO JÚNIOR, Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular*. Os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. SP: Annablume, FAPESP, 2004.

BARTÓK, Béla. *Escritos sobre música popular*. México: Veintiuno editores, 1979.

BASTOS, Manoel Dourado. Tons da luta: celebrar, comemorar, combater. Hanns Eisler e a música como política em fins da República de Weimar. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. SP: julho, 2011.

_____. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (1964-1985)*. Assis, 2009. Tese (doutorado em História) – FCL/UNESP.

BENDA, Julien. *A traição dos intelectuais*. São Paulo: Ed. Peixoto Neto, 2007.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETHELL, Leslie. *História da América Latina*. Vol. 5: de 1870 a 1930. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *História da América Latina*. Vol. 6: A América Latina após 1930: Economia e Sociedade. SP: EDUSP, 2009.

_____. *A América Latina após 1930: Estado e Política*. SP: EDUSP, 2010.

BISPO, Antônio Alexandre. “Francisco Curt Lange: 80 anos”. In: *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*. SP: 1984/1985, p.48-67.

_____. “A auto-consciência e identidade na história cultural. Das intenções integralizadoras: Uruguai – 75 anos de Americanismo Musical. In: *Revista Brasil Europa*. V.3, nº113. Montevideu: 2008. Disponível em: [http://revista.brasil-europa.eu/113/Americanismo-musical .htm](http://revista.brasil-europa.eu/113/Americanismo-musical.htm)

BOBBIO, Noberto. *Os intelectuais e o poder. Dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: UNESP, 1997.

BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. SP: Claro Enigma, 2012.

BÜRGER, Peter. *Sobre o problema da autonomia da arte na sociedade burguesa*. In: *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. “The Institution of Art as a Category of the Sociology of Literature”. In: BÜRGER, Peter; BÜRGER, Christa (org.). *The institutions of Art*. Estados Unidos: University of Nebraska Press, 1992.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna. RJ: Civilização Brasileira, 1971.

BÜRGER, Peter. *Sobre o problema da autonomia da arte na sociedade burguesa*. In: *Teoria da vanguarda*. SP: Cosac Naify, 2008.

BURKE, Peter. *Variiedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BUSCACIO, César Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1936-1956)*. Tese de Doutorado em História Social. RJ: UFRJ/PPGHIS, 2009.

_____. *A Música Brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1935)*. In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, nº2, p.106-116, jan.2007.

CANDIDO, Antonio. *A Revolução de 1930 e a cultura*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. SP: Ática, 1989.

CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e Maracá: o Catimbó da Missão*. São Paulo: CCSP, 1993.

CAROZZE, Valquíria Maroti. *A menina boba e a discoteca*. SP: 2012. Dissertação de Mestrado – FFLCH/IEB, USP.

_____ ; TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº57. São Paulo: USP, dezembro de 2013.

CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre Práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHASIN, José. Manifesto editorial. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade, hoje*. SP: Ensaio, 1990.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1998.

CONTIER, Arnaldo D. Modernismos e brasilidade. Música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. SP: Cia. das Letras e Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

_____. O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: *Revista Fênix*. Vol. 1, Nº1, outubro-dezembro, 2004.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *Cinematecas e Cineclubes: Cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)*. Dissertação de Mestrado em História. Assis: UNESP, 2007.

COTTA, André Guerra. *Conservação e instalação definitiva do Acervo Curt Lange – UFMG. Resultados Parciais de Janeiro a Abril de 2005*. Comunicação apresentada no Décimo Quinto Congresso da ANPPOM em 2005.

_____. Novas considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical no Brasil. In: *Liinc em Revista*, v.7, p.466-484, 2001.

_____ (org.). *Guia Acervo Curt Lange*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. Correspondência pessoal como fonte histórica e musicológica. XI Colóquio do PPGM UNIRIO, 2007, Rio de Janeiro. *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro: PPGM UNIRIO, 2006.

_____ ; BLANCO, Pablo Sotuyo. *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DUARTE, Geni; GONZALEZ, Emílio. Pensando a América Latina: música popular, política e ensino de História. In: CERRI, Luiz Fernando (org.). *Ensino de História e Educação: olhares em convergência*. Paraná: UEPG, 2007.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade, por ele mesmo*. SP: Edart, 1971.
- _____. Contra o Vandalismo e o Extermínio. *Revista do Arquivo Municipal*. (São Paulo: Departamento de Cultura), v. XXXVII, julho de 1937.
- DUPRAT, Régis (org.). *Música do Brasil Colonial*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência; São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. Francisco Curt Lange (1903-1997). In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº42. São Paulo: USP, 1997.
- _____. O legado de Francisco Curt Lange (1903-1997). In: *Revista Brasileira de Música*. V.23/2. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2010. Disponível em: www.musica.urfj.br/posgraduacao/rbm/edicoes/rbm23-2/rbm23-2-memoria.pdf.
- _____; BALTAZAR, Carlos Alberto. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange/ Museu da Inconfidência – Ouro Preto*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1991-2002.
- EGG, André. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri (1923-1945)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: USP, 2010.
- _____. *O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical*. ANAIS III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.
- _____. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná, 2005.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. SP: Martins Fontes, 2003.
- GIANI, Luiz Antônio Afonso. *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira (da “Ode a Stalingrado” a “Rebelião em Villa-Rica”)*. Tese de Doutorado. Assis: UNESP, 1999.
- GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº57. São Paulo: USP, dezembro de 2013.

GRAMSCI, Antônio. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi, 1953.

_____. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. RJ: Civilização Brasileira, 1979.

HALL, Stuart. *Identidade e cultura na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DO&A, 2006.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Programa, mito e realidade. RJ: Paz e Terra, 1990.

_____. *A era dos extremos – o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

HORTA, Luís Paulo. *Dicionário de Música Zahar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

JAMESON, Frederic. *O Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter*, movimentos em direção à modernidade. SP: Ed. Musa; Atrevez, 2001.

_____. Música, Educação Musical, América Latina e contemporaneidade: (um) a questão... In: *Anais do VI Encontro Nacional da ANPPOM*. RJ: 02-06 de Agosto de 1993, p.97-104.

_____. Por uma música sempre viva! In: *Guia do Ouvinte – Cultura FM 103,3*. Nº160. São Paulo: setembro de 2000.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. SP: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LANGE, Francisco Curt. *Americanismo musical: la sección de investigaciones musicales, su creación, propósitos y finalidades*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 1934.

_____. *El Instituto Interamericano de Musicología*. Montevideo: 1948.

_____. A música na Vila Real de Sabará. *Estudos Históricos*, nº5. Marília, SP: dez.1966.

_____. Villa-Lobos, um compositor de transcendência universal. In: *Festa*. RJ: 1934.

_____. Considero que a música em Minas Gerais teve sempre vida e criadores próprios. In: *O Diário*. BH: 16/09/1944.

_____. Um pirotécnico de Minas Gerais utilizava partituras em edições princeps para fabricar foguetes de artifício. In: *Jornal do Commercio*. RJ: 01/11/1945.

_____. Esplendores passados da música brasileira. Estão sendo exumados dos arquivos e Biblioteca Nacional. Reconstituição da vida de Gottschalk. Fala o Dr. Francisco Curt Lange, Presidente do Instituto Interamericano de Musicologia. In: *Correio da Noite*. RJ: 18/07/1944.

_____. Gottschalk no Brasil. Aspectos da personalidade e da vida do grande músico norteamericano focalizados pelo professor Francisco Curt Lange. In: *Jornal do Commercio*. Recife: 01/02/1945.

_____. A Música Barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo I – A Época Colonial. 2º Volume: Administração, Economia, Sociedade. SP: Difusão Européia do Livro, 1960.

_____. A música erudita na Regência e no Império. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo II – O Brasil Monárquico. 3º Volume: Administração, Relações e transações. SP: Difusão Européia do Livro, 1969.

_____. Americanismo musical: Idéas para uma futura sociologia musical latino-americana. In: *Revista Brasileira de Música*. II/2. RJ: 1935.

_____. Os primeiros subministros musicais do Brasil para o Rio da Prata. A reciprocidade musical entre o Brasil e o Prata. A música nas relações bélicas (de 1750 até 1855, aproximadamente). In: *Revista de História*. Universidade de São Paulo. Vol. LVI, Nº112, ano XXVIII. São Paulo: outubro/dezembro de 1977.

_____. O processo de musicologia na América Latina. Um balanço. In: *Revista de História*. Universidade de São Paulo. Vol. LV, Nº109, ano XXVIII. SP: janeiro/março de 1977.

_____. Um fabuloso redescobrimto. (Para justificação da existência da música erudita no período colonial brasileiro). In: *Revista de História*. Universidade de São Paulo. Vol. LIV, Nº107, ano XXVII. São Paulo: julho e setembro de 1976.

LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: REMOND, René. *Por uma História política*. RJ: UERJ/FGV, 1996.

LIMA, Edílson de. *As Modinhas do Brasil*. SP: Edusp, 2001.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade. In: Andrade, Mário de. *O turista aprendiz*. SP: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. SP: Duas Cidades, 1972.

- _____. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, 1974.
- _____. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____. *Marioandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. *Sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta. Uma “autobiografia” de Mário de Andrade*. São Paulo: CCSP, 1992.
- MACHADO, Mário Brockmann. Notas sobre política cultural no Brasil. In: MICELI, Sérgio; MACHADO, Mário Brockmann (org.). *Estado e cultura no Brasil*. SP: Difel, 1984.
- MALATIAN, Teresa. *Cartas: narrador, registro e arquivo*. In: PINSKI, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. RJ: Nova Fronteira: 2000.
- MEDAGLIA, Júlio. O milagre musical do barroco mulato. In: *Música impopular*. SP: Global, 2003.
- _____. As crias de Curt Lange. In: *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/95287-as-crias-de-curt-lange.shtml>.
- MIRANDA, Danilo dos Santos. “As Missões e o Progresso”. In: ANDRADE, Mário. *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música Tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. São Paulo: SESC; Centro Cultural São Paulo, 2006.
- MONTERO, Luis Merino. Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a um americanista de excepcion. In: *Revista musical chilena*. Vol. 52, nº 189. Santiago, 1998.
- MONTEIRO, Pedro Meira (org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência*. SP: Cia. das Letras; IEB; EDUSP, 2012.
- MORAES, Marcos Antônio (org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas, 1924-1944*. SP: Global, 2010.
- _____. *Mário, Otávio*. Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944). SP: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes; IEB/USP; Imprensa Oficial, 2006.
- _____. *Orgulho de jamais aconselhar – A Epistolografia de Mário de Andrade*. SP: Edusp/Fapesp, 2007.
- MORAES, José Geraldo. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 2000.
- _____. Sons e música na oficina da História. In: *Revista de História*. Nº157, 2º semestre de 2007. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2007.

- MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2009.
- MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Brasília: Instituto Nacional do Livro; BH: Ed. Itatiaia, 1990.
- MOYA, Fernanda Nunes. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo*. Um projeto modernista para a música nacional. SP: Cultura Acadêmica, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões. In: *Revista de História*. Nº157, 2º semestre de 2007. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2007.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. SP: Hucitec/FAPESP, 2005.
- NOVAES, Adauto. Apresentação. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. SP: Brasiliense, 1982.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Do Modernismo à Modernidade: o Estado Novo. In: *Cultura é patrimônio*. RJ: FGV, 2008.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Românticos e folcloristas; cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.
- PLAZA, Juan Bautista; TORRES, Jose Vicente; LANGE, Francisco Curt; DIDIER, Miguel Castillo. *Temas de musica colonial venezolana: biografias, analisis y documentacion*. Caracas: Fundacion Vicente Emilio Sojo, 1990.
- PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil*. Canto Nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade. SP: Ed. UNESP, 2006.
- PRADO, Fábio. Avenida Nove de Julho. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v. XIV, 1935.
- _____. Discurso do sr. prefeito de São Paulo, junto do monumento da fundação da cidade. *Revista do Arquivo Municipal. (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v. XIX, 1936.
- _____. Palavras do dr. Fábio Prado no microfone da Rádio São Paulo. *Revista do Arquivo Municipal. (São Paulo: Departamento de Cultura)*,v.XIX, 1936.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)* SP: Humanitas; FFLCH/USP, 2001.

RAMOS, Ricely de Araújo. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. Dissertação de Mestrado. São João del Rey: UFSJ: 2011.

REMIÃO, Cláudio Roberto Dornelles. *Música e Brasil – uma interpretação histórica dos primeiros usos do barroco*. Porto Alegre: IFCH/UFRS, 2004.

_____. O Mário de Andrade de “Número especial”. In: *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História da ANPUH*, 2007.

Revista de Estudios Musicales. Direção de Francisco Curt Lange. Argentina: Universidad Nacional do Cuyo, (1949-1954).

Revista de História. Número 157. São Paulo: Departamento de História da Universidade de São Paulo/Programas de pós-graduação em História Social e História Econômica, 2007.

RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-Françoise. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.

RIVERA, Márcia Quintero. *Repertório de identidades: música e representações nacionais em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920 – 1940)*. Tese de Doutorado em História. São Paulo: USP, 2002.

SADER, Emir; JINKINGS, Carlos Eduardo Martins; NOBILE, Rodrigo. (coord.) *Latinoamericana: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo: Boitempo, 2006.

SAIA, Luís. Uma grande obra em favor da Cultura Nacional. In: CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e Maracá: o Catimbó da Missão*. SP: CCSP, 1993.

SANDRONI, Carlos. *Mário de Andrade contra Macunaíma*. SP: Vértice; RJ: IUPERJ, 1988.

SANTOS, Matildes Demetrio dos. A correspondência de Mário de Andrade e a “felicidade” no credo modernista. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº36. São Paulo: IEB/USP, 1994.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. Das origens à modernidade. SP: Ed.34, 2008.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: REMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.

Sociedade de Etnografia e Folclore. Disponível em: <http://www.centrocultura.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>.

SVICERO, Thais Jeronimo. Os arquivos pessoais e sua importância como patrimônio documental e cultural. In: *Revista História e Cultura*. Vol. 2, Nº1. Franca-SP: UNESP, 2013.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese de Doutorado. SP: USP/FFLCH, 1998.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. O avesso do folclore: musicalidade urbana e pensamento musical nos anos 20. In: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira da USP*. Nº4/5. SP: Ed. 34, 2003.

TONI, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004.

_____. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. SP: CCSP, 1981.

_____. *O pensamento musical de Mário de Andrade*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1990.

_____. Discoteca Oneyda Alvarenga. Acervo de partituras e livros de música. In: A Pinacoteca do Município de São Paulo. Coleção de Arte da Cidade. São Paulo: Banco Safra, 2005.

_____. Acervos musicais: os pioneiros e a situação atual. O musicólogo e colecionador Mário de Andrade. In: ARAUJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vicenzo. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2008, p.59 e 60.

TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. SP: Companhia das Letras, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. RJ: Funarte, Jorge Zahar, 1997.

_____. *Modernismo e música brasileira*. RJ: Jorge Zahar, 2000.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *O inventário do Acervo Curt Lange da UFMG: contribuição para uma ética da pesquisa de campo em musicologia*. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de Julho de 2000. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001, p. 262-276.

VELAZCO, Jorge. La confluência intelectual y académica en la formación escolástica y la obra de investigación de Francisco Curt Lange. In: *Anales del instituto de investigaciones estéticas*. Vol. XVI, nº63. México: 1992.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: FGV; FUNARTE, 1997.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. In: *Revista de História*. Nº157, 2º semestre de 2007. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2007.

_____. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: _____; SQUEFF, Enio (org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Fontes:

ACERVO CURT LANGE. Biblioteca Central da UFMG. *Série 2 – Correspondências (2.2.S15.0826); Série 3 – Vida e Boletín Latino Americano de Música (1935-1946)*.

Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada. Departamento de Cultura de São Paulo, 1937.

ARQUIVO MULTIMEIOS. Centro Cultural São Paulo.

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – USP. *Série – Correspondência Mário de Andrade. Subsérie – Correspondência passiva*.

ARQUIVO MUNICIPAL WASHINGTON LUÍS. São Paulo. *Processos administrativos do Departamento de Cultura (1935-1938) e Revista do Arquivo Municipal de São Paulo (1935-1946)*.

Catálogo: Mário de Andrade, Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. (SP: Centro Cultural São Paulo), s/d.

Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>.

DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA. Centro Cultural São Paulo.