

MODERNISMO MUSICAL E COLABORAÇÃO INTERNACIONAL NA POLÍTICA DE BOA VIZINHANÇA

André EGG¹

Resumo: Este artigo discute as relações entre os modernismos musicais brasileiro e norte-americano durante as décadas de 1930 e 1940, especialmente no âmbito da Política de Boa Vizinhança implantada pelo Governo Roosevelt. A ideia desenvolvida é de uma convergência de interesses entre diversos agentes: compositores, intelectuais e burocratas, funções muitas vezes concentradas na mesma pessoa. Os interesses comuns são dados pelas dificuldades em superar os limites de meios musicais periféricos em relação à tradição musical europeia estabelecida nos séculos XVIII e XIX. Na colaboração entre Brasil e Estados Unidos se desenrolaram diversas oportunidades que ajudaram a incrementar as carreiras profissionais de personalidades como Aaron Copland, Charles Seeger, Carleton Sprague Smith, Camargo Guarnieri, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, além de outros intelectuais cuja participação é mencionada de passagem neste trabalho, como Érico Veríssimo, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos e Francisco Mignone.

Palavras-chave: modernismo musical; Política da Boa Vizinhança; Pan-Americanismo; intelectuais; música sinfônica.

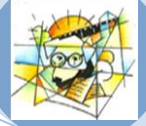
62

Introdução

Durante a virada das décadas de 1930 e 40, estabeleceu-se uma ligação muito importante entre agentes culturais do Brasil e Estados Unidos, de modo a articular relações profundas e duradouras entre o meio cultural dos dois países. Artistas, intelectuais e burocratas estabeleceram laços de colaboração institucional e pessoal capazes de fomentar esperanças em ambos os extremos do continente.

Esta situação foi importante no âmbito da música e articulou movimentos modernistas de ambos os países que lutavam para afirmar a produção nacional frente à tradição europeia. As semelhanças e convergências de interesse não escondiam profundas diferenças: os EUA dos anos 1930 e 1940 estavam envolvidos num movimento de criação de instituições culturais, programas educacionais e novos meios de difusão que levaram à constituição de um novo mercado de música muito mais dinâmico. No Brasil a criação desse mercado era uma realidade distante, dadas as

¹ Professor da Faculdade de Artes do Paraná, Doutor em História Social pela FFLCH-USP e líder do Grupo de Pesquisa em Música, História e Política.



características sócio econômicas do país – uma classe média urbana diminuta, uma massa de trabalhadores braçais explorados e sem acesso à educação e aos bens culturais.

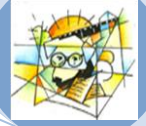
O desenvolvimento exponencial do mercado de música nos Estados Unidos foi visto como oportunidade para os brasileiros extrapolarem as limitações de seu meio musical pelo acesso ao público de concertos norte-americano e às gravadoras e editoras de partitura. Os norte-americanos exerceram um misto de função de Estado e projeto pessoal: por um lado estavam articulados com os objetivos da política norte-americana de exercer influência no continente através de um *soft power* aplicado em forma de colaboração cultural. Por outro lado, os modernistas norte-americanos viam-se como setor desprivilegiado dentro do mercado de música do próprio país, voltado em sua maior parte para a tradição musical europeia e ocupado principalmente por imigrantes europeus fugidos do nazi fascismo.

Do lado brasileiro, as pretensões dos músicos modernistas em encontrar um espaço de circulação internacional também se articulavam com questões políticas mais amplas. Setores da intelectualidade brasileira começavam a articular uma oposição à ditadura do Estado Novo. Para agentes culturais comprometidos com a luta democrática, os EUA de Roosevelt eram praticamente o único país a servir como modelo e esperança num mundo marcado pelo domínio dos regimes totalitários.

Compositores modernistas norte-americanos

O mais completo trabalho recente sobre a música do século XX (ROSS, 2009) tem farta informação sobre a vida musical norte-americana e um capítulo dedicado aos compositores daquele país, apontados como “homens invisíveis”. Com base na consulta aos recentes estudos acadêmicos, Ross apresenta um grupo de compositores capazes de obter nos EUA da virada dos séculos XIX e XX uma avançada formação musical em Conservatórios e Universidades, mas compartilhando a realidade de inexistência de espaço para a música recém-criada nos Estados Unidos, cujo meio musical se construía em torno do predomínio dos clássicos europeus do século XIX.

O caso de Charles Ives (1874-1954) é emblemático. Nascido na localidade de Danbury, Connecticut e filho de um músico que atuava como professor e maestro da banda local começou aprendendo música com o pai e terminou a vida reconhecido como um dos maiores compositores. Seu reconhecimento veio de forma muito tardia,



numa etapa posterior à consolidação do mercado musical voltado à música de concerto e em paralelo com o aprofundamento do circuito universitário voltado para a música.

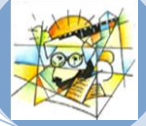
Conforme ALBRIGHT (1999), a carreira de Ives como compositor foi praticamente toda longe do público. Depois do aprendizado inicial com o pai, estudou composição em Yale (universidade de seu estado natal) entre 1894 e 1898, voltada para as técnicas da tradição europeia. As memórias de Ives dão conta de conflitos entre ele e o professor pelo gosto em realizar modulações distantes, sobreposição de tonalidades, citações e colagens que incluíam canções populares, marchas militares e hinos religiosos. Sua primeira *Sinfonia* teve de ser reescrita diversas vezes, para atender às exigências de maior fixação nas tonalidades principais.

Concluído o curso em Yale, Ives transferiu-se para Nova York, tendo como sua principal atividade a sociedade em uma Companhia de Seguros. A opção por não trabalhar profissionalmente como compositor se deveu a pouca receptividade do público às experiências estéticas que Ives queria realizar – um medo alimentado tanto pela hostilidade sofrida por seu pai entre a população de Danbury como pela experiência negativa com as aulas de composição na universidade. Ives dedicou todo seu tempo livre à composição até sofrer um infarto em 1918. Nenhuma de suas obras foi apresentada ao público neste período.

A partir de 1918, Ives passou a empregar os recursos amealhados no ramo de seguros para publicar suas obras e promovê-las entre possíveis interessados – compositores, intérpretes e críticos. Sua obra se tornou um modelo para as novas gerações de compositores do país, que passaram a promovê-la. Somente depois da execução pública de sua *Concord Sonata*, em 1935 (obra composta em 1915), a obra de Ives começou a chamar a atenção da crítica e ganhar alcance de público.

Charles Ives pode ser tomado como um paradigma da situação do compositor norte-americano perante o meio musical de seu próprio país. Com as dificuldades em ter sua obra reconhecida no próprio país, restavam aos compositores os caminhos da atuação político institucional. Alguns dos principais compositores norte-americanos dos anos 1930 e 40 passam a exercer um papel misto de músico, intelectual e agente público, fator que pode ser observado em dois importantes compositores: Aaron Copland e Charles Seeger.

Seeger (1886-1979) se estabeleceu inicialmente como compositor e musicólogo, tendo formado juntamente com sua esposa Ruth Crawford uma notável presença na



cena de vanguarda norte-americana. Ao longo da década de 1930 os desdobramentos políticos da crise e a formação de uma grande frente de esquerda levaram Seeger a abandonar a atividade composicional para dedicar-se à pesquisa de música *folk*. Junto com Crawford, tornou-se um dos principais pioneiros do movimento de descoberta, preservação e divulgação da música popular norte-americana. O abandono da composição foi motivado pela orientação política comunista e Seeger foi um dos fundadores da *Composer's Collective*, tornando-se também colunista do *Daily Worker* (ROSS, 2009, p. 291-292).

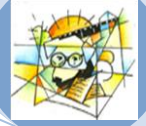
Em 1936 Seeger assumiu cargo de diretor da Divisão de Habilidades Especiais da *Resettlement Administration*, um órgão do *New Deal*, de onde foi depois movido para a recém-criada Divisão de Música da União Pan-Americana em 1939. A partir deste cargo, que ocupou até 1953, Seeger exerceu papel preponderante na cooperação musical com o Brasil.

Por sua vez, Aaron Copland (1900-1990), tornou-se o principal líder em uma geração de compositores norte-americanos engajados. Ele foi um dos compositores mais ativos do meio musical norte-americano do período Roosevelt. Caiu em desgraça nos anos do macartismo, mas sua música sobreviveu como símbolo americano nas décadas seguintes (ROSS, 2009, p. 392-404).

Copland estudou em Paris entre 1921 e 24, onde foi aluno de Nadia Boulanger. Os anos em Paris estabeleceram a reputação de Copland com sua professora e também com o regente exilado russo Sergei Koussevitzky (1874-1951). Suas primeiras obras orquestrais foram compostas em Paris sob orientação de Nadia Boulanger, que também foi responsável pela introdução de Copland como compositor nos EUA, pois ela lhe encomendou uma obra concertante para órgão que estreou em 1924 como solista na Sinfônica de Nova York e na Sinfônica de Boston (assumida neste mesmo ano por Koussevitzky).

Koussevitzky, que tinha fortes ligações musicais com Copland e Boulanger, seria mantido por 25 anos na direção da Sinfônica de Boston, assumindo papel preponderante na execução de música moderna nos EUA. Ele encomendou e estreou obras de vários compositores importantes, como o próprio Copland, além de Schoenberg, Stravinski e Bartok. Seria também o responsável por abrir o acesso do compositor brasileiro Camargo Guarnieri ao topo da música sinfônica nos EUA.

Copland não limitou sua atuação modernista à composição e execução de obras



em seu país, mas se tornou um dos intelectuais mais ativos dos anos Roosevelt ao assumir um importante papel de liderança no meio musical. Participou da criação e da direção da *League of Composers*, fundada em Nova York em 1923 com o objetivo de promover concertos de música recém-composta, publicar partituras e ainda editou o principal periódico norte-americano dedicado à música moderna, a revista trimestral *Modern Music*, que circulou entre 1924 e 1946.

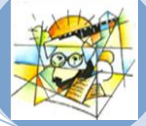
Copland também foi diretor dos concertos Copland-Sessions, entre 1928-1931. Foi diretor da *American Composers Alliance* entre 1939-1945 e fundador, em 1939, do *American Music Center*, que em 1947 foi transformado no centro oficial de informações sobre música americana do *National Music Council*.

ANSARI (2011) aponta Copland como um articulador em busca de intercâmbio internacional. O compositor viajou diversas vezes a outros países, começando com sua estadia em Paris na década de 1920, seguida de um período de residência no México na década de 1930. A partir de 1941 ele se tornou um agente do Departamento de Estado e suas viagens se estenderam até 1980, segundo tabela apresentada pela autora (ANSARI, 2011, p. 339). Nestas viagens, Copland apresentou suas obras ao piano, regeu orquestras norte-americanas ou do país que visitava, conversou com compositores, críticos e musicólogos, e deu palestras e conferências. Ele enfocava principalmente a música de compositores norte-americanos, mas também dava grande ênfase à sua própria obra.

Ao mesmo tempo em que produzia todo este ativismo político em seu meio musical e era ativo na colaboração internacional, Copland se dedicava à criação de obras musicais que atendiam ao apelo de produzir música para o homem comum, a grande demanda do meio cultural norte-americano, que buscava ser atendida pelos amplos programas do governo Roosevelt.

Promoção da música no Governo Roosevelt e a Política de Boa Vizinhança

As dificuldades de inserção dos compositores norte-americanos na vida cultural de seu próprio país passaram a ser enfrentadas de maneira mais sistemática no âmbito do conjunto de políticas do *New Deal*, o grande pacto político nacional para enfrentamento das consequências nefastas do *crash* de 1929. Com a brutal redução da produção e do emprego, a situação social nos EUA chegou à beira do abismo. Isso levou a um grande programa de combate ao desemprego, dotado de um gigantesco orçamento



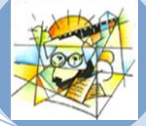
na casa dos bilhões de dólares. O programa ficou conhecido como *Work Progress Administration* (WPA), desdobrado em diversas áreas, inclusive a das artes, subdividida em várias áreas menores, cada uma com sua organização própria.

A atividade musical foi contemplada no *Federal Music Project* (FMP). A pesquisadora Fátima Tacuchian em seu estudo sobre os compositores modernistas brasileiros na *Good Neighbor Policy* se mostrou impressionada com os números do FMP, com os quais se deparou durante sua pesquisa em arquivos realizada nos EUA (TACUCHIAN, 1998). Um dos arquivos consultados pela pesquisadora foi a *Fleischer Music Collection*, na *Free Library of Philadelphia*, que constitui o principal arquivo de partituras de orquestra do mundo, especialmente para música moderna.

A importância deste tipo de arquivo pode ser avaliada pela complexidade do processo de produzir partituras para um concerto orquestral. Os compositores trabalham na partitura em que aparecem as notas de todos os instrumentos da orquestra – a mesma usada pelo regente. Mas o músico de orquestra lê uma partitura apenas com suas próprias notas, que precisa ser extraída por um copista. A confecção destas partes individuais é um trabalho demorado e caro, normalmente manuscrito, e dificilmente impresso devido às limitações de mercado que atingiam especialmente a música contemporânea.

Isso levava a uma limitação importante para a execução de música sinfônica, pois nem sempre o recurso para pagar os copistas estava ao alcance das orquestras ou dos compositores interessados. O problema foi contornado, no caso norte-americano, com uma verba específica para cópia de material de orquestra, a princípio para compositores norte-americanos, mas em um segundo momento esse tipo de iniciativa também passou a abranger as políticas de aproximação com a América do Sul. Parte dos trabalhos de cópia das partituras foi financiada pelo FMP. As cópias da Fleischer Collection foram feitas entre 1937-43.

Além desses projetos de cópia de partituras orquestrais, o FMP envolveu uma ampla gama de atividades. No primeiro ano do projeto (1935), as verbas do FMP chegaram a 7 milhões de dólares e no seu auge o projeto apoiou 16 mil músicos, 125 orquestras, 135 bandas e 32 companhias de ópera ou corais (ROSS, 2009, p. 298). Fátima Tacuchian afirma que em 1936 o FMP tocava 270 projetos envolvendo 13 mil profissionais, entre músicos de orquestra, banda ou coral, copistas, radialistas, luthiers e bibliotecários – principalmente na promoção de concertos. Isso proporcionou incentivo



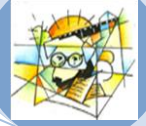
à criação contemporânea norte-americana e aumento da participação de músicos locais no mercado anteriormente dominado por músicos europeus, principalmente nas orquestras sinfônicas (TACUCHIAN, 1998, p. 37-38).

Os concertos realizados no âmbito do FMP totalizaram, segundo estimativas, um público de 95 milhões de pessoas durante 2 anos e meio. Mas o alcance do programa foi sendo reduzido a partir de 1938, quando o *New Deal* passou a receber críticas políticas mais duras da oposição. A oposição aos programas é compreensível, na medida em que eles foram capitaneados por ativistas políticos comunistas como Copland e Seeger. Eles tiveram um papel importante na produção cultural norte-americana do período, em várias modalidades artísticas, e também na música, além de serem ativistas políticos num sentido mais amplo: não só produziram obras sob uma estética realista (considerada sinônimo de esquerdismo no momento), mas também foram ativistas sindicais, atuaram em organizações da classe artística e trabalharam em projetos de difusão cultural massiva, dentro de um ideal de tornar a produção cultural acessível às classes trabalhadoras.

Os programas de fomento artístico dos anos Roosevelt não vieram apenas dos programas públicos com recursos federais. Ocorria uma parceria com governos estaduais e municipais, bem como ampla colaboração de entidades associativas e empresas privadas. A colaboração entre entes públicos, associativos e privados, se estenderia não apenas ao programa de combate ao desemprego, mas a outra ação de profunda repercussão na vida cultural: a Política da Boa Vizinhança.

Tal política resultou da grande preocupação dos EUA com a influência exercida na América do Sul pelas potências do Eixo, o que se tornou um perigo evidente com o início da Guerra na Europa. Inicialmente não existia consenso político quanto à necessidade de entrada dos EUA no conflito europeu, mas as iniciativas de Alemanha e Itália para estabelecer colaboração política com governos de Brasil, Argentina e Uruguai – onde tinham também uma perigosa base de imigrantes estabelecidos, tornou unânime a decisão de resgatar os programas de colaboração continental adormecidos desde o final do século XIX.

Para isso o governo reativou a União Pan-Americana, que passou a fomentar diversos programas de colaboração cultural, administrados em parceria com outras instituições. Foi criado um órgão para coordenação das atividades de divulgação de uma boa imagem dos EUA na América do Sul: o *Office of the Coordinator of Inter-American*

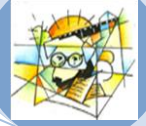


Affairs – OCIAA, cuja direção foi entregue ao jovem Nelson Rockefeller, filho de um importante magnata do petróleo. Bem relacionado no meio do alto empresariado, sua nomeação visava diluir as críticas da oposição aos programas do governo. Apesar de ser um órgão governamental, a OCIAA também estava muito ligada ao interesse privado e empresarial. TOTA (2000, p. 55 ss.) afirma que Rockefeller representou uma tendência vitoriosa dentro da sociedade norte-americana e do governo Roosevelt, propondo que a influência nos países sul-americanos se desse de forma suave, pela conquista de corações e mentes. A corrente oposta era representada por Bill Donovan, que assumiu o *Coordinator of Information* em 1941, e que seria o primeiro presidente da CIA: ele cogitava uma invasão militar, com desembarque de tropas no Rio Grande do Sul.

Rockefeller esteve de diversas maneiras interligado a grupos de comunicação. A historiadora Tânia Garcia chama a atenção para um filme produzido em 1933 pela RKO, empresa da qual Rockefeller era sócio, ambientado no Rio de Janeiro: *Flying Down to Rio*, com a atriz mexicana Dolores Del Rio (GARCIA, 2004, p. 143). Analisando a atuação de Carmen Miranda no cinema norte-americano, a autora demonstra como era importante para as empresas cinematográficas o mercado latino-americano, que se tornava estratégico devido às perdas causadas pela Depressão e pela Guerra. TOTA (2000) também ressalta a importância estratégica deste mercado para as companhias cinematográficas norte-americanas, garantindo a lucratividade da indústria cinematográfica norte-americana no período de crise.

Com estes objetivos, o setor de cinema da OCIAA tinha escritórios em Washington, Nova York e na Califórnia, produzindo roteiros, revisando e adaptava para português ou espanhol filmes produzidos em *Hollywood* e produzindo diretamente cine-jornais, documentários e animação. A OCIAA se preocupava em garantir que a produção cinematográfica enviada aos vizinhos do sul fornecesse uma visão positiva dos EUA, numa espécie de “realismo capitalista”.

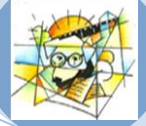
A OCIAA também atuou em transmissões radiofônicas, estabelecendo concorrência direta com a programação transmitida pelas rádios italiana e alemã. Os empresários da radiofonia mobilizaram-se bastante para as relações de boa-vizinhança. William Paley da *Columbia Broadcasting System* (CBS) e David Sarnoff da *National Broadcast System* (NBC) se empenharam na difícil missão de fazerem seus empreendimentos privados concorrerem com as rádios estatais do Eixo. Eles precisavam evitar que o governo norte-americano sentisse necessidade de um maior



controle sobre o setor. O trabalho foi facilitado pelas as ligações pessoais de Rockefeller com os empresários: os estúdios da NBC funcionavam no edifício *Rockefeller Center*, em Nova York.

Segundo MEYER (2000), os investimentos das companhias radiofônicas na América do Sul não eram diretamente lucrativos. Mas a região era o mercado em maior crescimento para o rádio e vinha sendo dominada pelas rádios estatais italiana e alemã. Em 1934 o regime nazista tinha instalado poderosos transmissores e começou a produzir 4 horas diárias de programação para a América Latina, aumentadas para 6 horas em 1939. Ao assumir a função custosa de transmitir a ideologia norte-americana para a América Latina, as rádios privadas estavam tomando as medidas necessárias para garantir que seu mercado não fosse prejudicado com mudanças nas regras, por maior controle estatal, ou mesmo pela criação de uma rádio governamental – perigo real se tivermos em mente que o negócio do *broadcasting* era o mais lucrativo numa era de depressão econômica. As companhias privadas se engajaram na produção da programação direcionada à boa vizinhança e o governo colaborou fornecendo conteúdo jornalístico e dando concessão para que 12 estações aumentassem a potência de transmissão para 50 mil Watts em ondas curtas. As companhias tinham esperança de que os negócios de transmissão para a América Latina se tornassem lucrativos após o fim da guerra, mas esse cenário nunca chegou a se concretizar.

Além da OCIAA e das empresas radiofônicas norte-americanas, o governo brasileiro e as rádios locais somaram-se aos esforços. É importante lembrar que o Estado Novo também tinha um direcionamento político muito efetivo para a radiofonia, através do DIP, que incluía o controle governamental direto, por exemplo com a encampação da Rádio Nacional, outrora privada, ou com a transmissão compulsória do programa *Hora do Brasil*. A programação a ser transmitida ao Brasil era produzida em *pool* por CBS e NBC. A OCIAA disponibilizava uma verba para produção de rádio-jornal. A CBS contratou um locutor brasileiro: Luis Jatobá. O DIP cedeu 5 minutos diários da *Hora do Brasil*, e enviou funcionários de alto escalão para trabalhar em conjunto nos EUA. Os programas eram produzidos pelas companhias privadas, mas antes de irem ao ar tinham de ser autorizadas pela OCIAA. Várias rádios no Brasil retransmitiam a programação enviada dos EUA: Cruzeiro do Sul, Mairink Veiga e Tupi, no Rio de Janeiro; Record, Cruzeiro do Sul, Cosmos, Cultura e Tupi, em São Paulo; Farroupilha, de Porto Alegre, Rádio Club de Pernambuco, em Recife e Pampulha em



Belo Horizonte (TOTA, 2000).

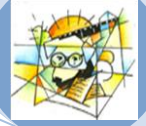
Além das transmissões radiofônicas, o investimento das companhias radiofônicas na América do Sul foi ainda mais além, pois estas empresas viabilizaram turnês de duas orquestras completas à América do Sul, com os principais regentes dos EUA de então, no que foi um evento muito marcante para a vida musical da região, especialmente do Brasil.

A *NBC Symphony*, pioneiro conjunto de transmissão radiofônica de concertos, era parte da programação transmitida ao Brasil. Tinha sido criada em 1937 por Toscanini e era uma importante peça desse mundo midiático dos concertos, do qual o regente foi um dos principais personagens. A turnê da *Toscanini Orchestra* era notável por ser uma das poucas vezes em que o conjunto se aventurou fora dos estúdios do *Rockefeller Center*, bem como por ser a primeira grande turnê de um grupo musical norte-americano na América Latina (MEYER, 2000, p. 233).

A turnê da *NBC Symphony* iniciou em 1º de junho de 1940, com a duração de sete semanas. Realizou um total de dezesseis concertos no Rio de Janeiro, em São Paulo, Buenos Aires e Montevidéu. Teve uma grande importância simbólica, principalmente pela dimensão midiática mundial já assumida pela figura do regente. Parte da motivação para a turnê da NBC era também a existência de uma turnê planejada pela principal orquestra concorrente: a *All Americans Youth Orchestra* que Stokowski formara para a CBS também veio para as mesmas cidades da América do Sul nos meses seguintes.

Os programas da turnê da NBC tiveram como principais peças sinfonias de Mozart, Beethoven, Schubert e Brahms, poemas sinfônicos de Richard Strauss, aberturas de óperas de Mozart e Rossini, além de excertos de dramas de Wagner. Somente uma peça de compositor norte-americano foi incluída: o *Adagio* para cordas de Samuel Barber, o que causou muitos protestos do meio musical dos EUA. Os organizadores da turnê tiveram o cuidado de fazer boa vizinhança incluindo compositores locais – apenas pequenos trechos ou obras curtas, que não demandassem muita dificuldade de ensaio: *Dos danzas* do argentino Julián Aguirre e fragmentos da 7ª *sinfonia* de seu conterrâneo Alberto Williams. Entre os brasileiros, o *Preldio* de *Il Guarany*, de Carlos Gomes, o *Batuque* da suíte *Reisado do pastoreio* de Lorenzo Fernandez, e a *Congada* da ópera *O contratador de diamantes* de Francisco Mignone.

No Brasil a comoção no meio cultural foi tamanha que a visita de Toscanini é



reputada como principal fator de estímulo para a criação da Orquestra Sinfônica Brasileira (no Rio de Janeiro), que se tornaria o principal conjunto sinfônico do país.

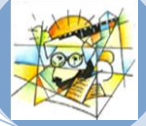
A turnê de Stokowski com a *All American Youth Orchestra* assumiria conotações muito diferentes, pois o regente incluiu diversas obras de compositores norte-americanos, enquanto Toscanini era criticado por ignorar sistematicamente a música do país que o adotara. O repertório da turnê de Stokowski também deu espaço para os compositores locais: *1ª Fantasia Brasileira* de Francisco Mignone e *Momo Precoce* de Villa-Lobos, solado por Magdalena Tagliaferro (PAZ, 2004, p. 46).

Os modernistas brasileiros e a colaboração com os EUA

As gestões da parte do governo norte-americano resultaram em uma colaboração entusiasmada em setores do meio cultural brasileiro. Diversos intelectuais viam com bons olhos o papel dos EUA como praticamente única democracia num mundo lançado à guerra contra regimes totalitários. Tal fator era ainda mais acentuado nos setores que estavam à margem dos centros de decisão do Estado Novo e aqueles mais propensos a fazer oposição à ditadura Vargas eram especialmente mais empolgados com as possibilidades de colaboração.

Diversos intelectuais estavam entre os descontentes do Estado Novo, e mesmo aqueles que trabalhavam para o regime podiam se dedicar à colaboração, uma vez que ela também fazia parte das políticas oficiais do Estado Novo, e o próprio Vargas se empenhava em colar sua imagem à de Roosevelt e obter dos EUA negociações favoráveis. A relação bilateral nos anos 1930 e 1940 foi marcada não apenas por uma posição dominante e imperialista dos EUA, mas como uma relação que envolvia interesses complementares de ambos os extremos do continente americano (PRADO, 2000).

Entre os escritores houve um forte movimento que caminhou para a oposição a Vargas. Um dos principais nomes da literatura modernista, Érico Veríssimo, participava da frente de esquerda que fazia oposição a Vargas desde 1934. Os escritores tinham natural afinidade também com as frentes de esquerda que tiveram grande influência nas políticas culturais do *New Deal* e na Política de Boa Vizinhança. Veríssimo foi convidado pelo Departamento de Estado para uma visita aos EUA, relatada com



minúcias em seu livro *Gato Preto em campo de neve*.

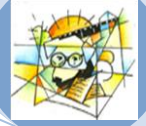
Visitando o país do norte entre janeiro e março de 1941, fez registros precisos da viagem e suas crônicas demonstram as percepções que os EUA despertaram na intelectualidade brasileira daquele momento. Entre as questões observadas com entusiasmo por Érico Veríssimo estava a dinâmica da vida literária e editorial do país, que apesar de já ser muito forte, recebeu ainda o estímulo dos programas de ocupação para escritores no âmbito do WPA.

Veríssimo também registrou várias observações importantes sobre a vida musical norte-americana, apontando para o gosto que as pessoas comuns tinham pelas orquestras de suas cidades (ele cita o caso de um caixeiro da Filadélfia). Quando esteve em Chicago, entre os motivos que o levaram a gostar da cidade estava a possibilidade de pagar US\$ 1 para ouvir uma das melhores orquestras sinfônicas do continente.

Chamou a atenção de Érico Veríssimo o interesse pela cultura brasileira, à qual se dedicavam várias instituições e pessoas com as quais ele se encontrou. Em Washington, após dar conferência na União Pan-Americana, Veríssimo conheceu William Berrien – professor de literatura brasileira na universidade da cidade, que aponta como um amante do Brasil que falava português perfeitamente (VERÍSSIMO, 1997, p. 93-94). Na cidade de Baltimore, Veríssimo deu palestra para as alunas da classe de português do *Goucher College*, em cuja biblioteca encontrou livros de Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, entre outros escritores brasileiros. Ouviu também um recital de piano com obras de Villa-Lobos, Henrique Oswald e Barroso Neto (p. 145).

A visão que sobressai do relato do escritor, além dos episódios de aproximação com a cultura brasileira, é a de perplexidade diante da capacidade de gestão dos norte-americanos em criar programas de fomento à cultura, bem como o grande mercado literário, o grande número de publicações e bibliotecas e a extensão do público leitor. Fatores sentidos como carências estruturais pelos intelectuais brasileiros e que estavam longe de receber propostas de solução por parte das políticas públicas aplicadas pelo Governo Vargas.

Este aspecto de funcionamento do meio cultural também é o cerne das impressões de outro intelectual que manifesta suas impressões favoráveis mesmo sem ter viajado aos EUA. Importante escritor, mas que vinha pautando sua atuação como o principal intelectual do modernismo musical, Mário de Andrade dedicou uma

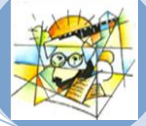


conferência à questão da vida musical nos EUA. A conferência foi proferida em 12 de dezembro de 1940 para o Instituto Brasil-Estados Unidos do Rio de Janeiro. O IBEU publicou a conferência, que anos depois foi incluída no volume *Música, doce música* das obras completas do escritor (ANDRADE, 1963).

Neste texto, Mário de Andrade ressaltava os aspectos coletivos da música norte-americana, com origem na colonização protestante e na importância que o canto coletivo assumiu entre os fundadores da Nova Inglaterra. Essa marca da sociedade norte-americana caracterizou a diferença da potência do norte em relação aos vizinhos de herança latina, devido à criação de instituições e de uma cultura de trabalho coletivo totalmente inexistente no Brasil. Mário de Andrade ressaltava a existência de Sociedades Musicais na Nova Inglaterra desde o início do século XIX, dedicadas a executar em corais na igreja a música de compositores protestantes como Bach, Haendel ou Mendelssohn.

Sociedades deste tipo existiram no Rio de Janeiro do fim do Império, mas a diferença no grau de associativismo entre os dois países é ressaltada por Mário de Andrade ao contar a história de uma cidade de cerca de mil habitantes, do interior do estado do Kansas, que montou em 1883 um coral de mais de 300 vozes para executar o *Messias* de Handel. Além dos exemplos pioneiros de tempos mais antigos, Mário vai destacando a força do associativismo no meio musical contemporâneo dos EUA. Segundo o escritor, qualquer cidadezinha de 25 mil habitantes se preocupa em formar sua própria orquestra, contratando regente fixo e não dependendo de convidados. Da força da incrível quantidade de orquestras em ação no país é que vinha a qualidade das de altíssimo nível, em número de 13 no país. Duas delas tinham visitado o Brasil durante o ano de 1940, evento que o escritor comenta na conferência. Em contrapartida, o Brasil continuava se debatendo com a inexistência de orquestra fixa, visto que as únicas existentes tinham encerrado atividades no início do governo Vargas.

Em São Paulo, Mário de Andrade passou a década de 1930 batalhando pela criação de uma orquestra fixa com músicos efetivos, pois até então a vida musical da cidade tinha vivido de arregimentadores ocasionais e Companhias de Ópera italianas. Duas tentativas infrutíferas foram feitas: uma nos anos de 1930-31 com duas orquestras associativas que promoveram temporadas regulares, mas terminaram falindo. Durante a gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura, houve uma tentativa de retomar aquelas orquestras no âmbito do Município, mas sua demissão em 1938 levou a



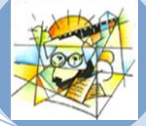
nova interrupção. A Orquestra Municipal de São Paulo só se tornaria efetiva ao longo da década de 1940.

Da mesma forma, no Rio de Janeiro, a Sociedade de Concertos Sinfônicos fundada por Francisco Braga em 1902 tinha encerrado atividades no começo da década de 1930, por problemas de saúde do regente. Ao longo da década restaram as experiências efêmeras empreendidas por Villa-Lobos. Somente em 1940 seria criada uma orquestra efetiva e duradoura surgida do impacto causado pela presença das duas orquestras norte-americanas que vieram ao Brasil, cuja qualidade de execução pela primeira vez expôs com clareza ao público do país o tamanho do atraso da vida sinfônica nacional – que antes só podia ser observado pelos poucos que viajavam à Europa para assistir concertos.

Além da dinâmica da vida das orquestras norte-americanas, a conferência de Mário de Andrade destaca a existência de uma Federação dos Clubes Musicais, organizada para coordenar o uso dos cerca de 50 milhões de dólares anuais destinados à música por filantropia – o que perfazia um volume ainda muito maior que o do programa governamental do FMP. Mencionando estatísticas de 1936 (“as últimas que possui”) Mário de Andrade conta da existência de 5 mil clubes no âmbito da Federação, totalizando mais de 500 mil sócios. Destaca ainda o uso educativo do fonograma com a criação de setores de discos em todas as bibliotecas do país, mencionando que uma instituição tinha um programa de distribuição gratuita de discos que resultou num aumento de 50% da frequência a concertos em cidades médias. Do mesmo modo, o sucesso das políticas de uso do disco como difusão cultural nos EUA contrastam com as dificuldades encontradas por Mário de Andrade para fazer funcionar a Discoteca Municipal, que teve um momento muito ativo no fomento da vida musical em São Paulo, mas que foi perdendo importância após a demissão de seu idealizador (MOYA, 2010).

Essa dinâmica e a espantosa diferença na implantação de ambos os projetos modernistas – norte-americano e brasileiro, ficava mais evidente para a intelectualidade do Brasil à medida que as relações entre os dois países se estreitaram, e começaram a ser postos em prática uma série de projetos comuns.

O personagem da vida musical brasileira que mais se beneficiou desta colaboração foi o compositor Camargo Guarnieri, como demonstrei em minha tese de doutorado (EGG, 2010).

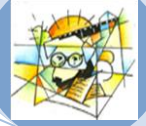


Quando os agentes norte-americanos começaram a atuar em nome do Departamento de Estado para estabelecer parcerias no meio musical brasileiro, Camargo Guarnieri foi selecionado como um parceiro privilegiado para estabelecer contato. Do lado norte-americano, os principais envolvidos foram Charles Seeger, diretor da Divisão de Música da União Pan-Americana, Aaron Copland, compositor que prestou diversos serviços de assessoria ao Departamento de Estado e outros órgãos, e Carleton Sprague Smith, musicólogo e professor que teve atuação destacada no intercâmbio entre os dois países.

Os agentes norte-americanos estabeleceram contatos com vários intelectuais atuantes no Brasil e na América Latina, estando entre os principais nomes o próprio Mário de Andrade, que havia sido diretor do Departamento de Cultura em São Paulo, e atuava como assessor do Ministério da Educação para elaboração do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, além de Luiz Heitor Correa de Azevedo e Curt Lange.

Estes três últimos personagens estavam entre os principais contatos do compositor Camargo Guarnieri, que terminou sendo a principal figura no intercâmbio musical com os EUA, ao lado de seus colegas Heitor Villa-Lobos e Francisco Mignone, os dois outros grandes compositores modernistas dos anos 1930/40. Enquanto Villa-Lobos e Mignone já eram nomes consolidados e estabelecidos, inclusive com razoável circulação internacional desde a década de 1920, Camargo Guarnieri ainda estava em processo de formação e reconhecimento como compositor sinfônico. Mignone e Villa-Lobos também já tinham um amplo escopo de atuação no Rio de Janeiro com cargos públicos e reconhecido trabalho como professores, regentes e compositores. Guarnieri tinha perdido seu emprego com a demissão de Mário de Andrade no DC no início do Estado Novo (resultado dos novos arranjos que tiraram da prefeitura de São Paulo o grupo político a que o intelectual pertencia) – estava em sérias dificuldades financeiras. Além de tudo isso, era mais jovem, e tinha um perfil mais favorável ao trabalho em conjunto.

A atenção dos norte-americanos para Camargo Guarnieri pode ter sido resultado de indicações de Mário de Andrade, um amigo e colaborador pessoal do compositor paulista desde 1928. Ou talvez de Luiz Heitor, que ocupava cargos importantes na Escola Nacional de Música e realizava trabalhos para o DIP varguista. Luiz Heitor era entusiasta da música de Camargo Guarnieri desde meados da década de 1930, quando



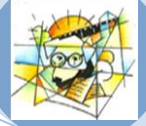
ambos trocaram vasta correspondência, pela qual se percebe que Luiz Heitor foi um importante articulador para que a música de Guarnieri fosse tocada no Rio de Janeiro (EGG, 2010, p. 125-134).

Foi Luiz Heitor quem chamou a atenção de Charles Seeger para o trabalho de Camargo Guarnieri, pois o intelectual brasileiro atuou, no segundo semestre de 1941, como representante brasileiro junto à Divisão de Música da União Pan-Americana em Washington. Foi exatamente em outubro de 1941 que chegou a primeira carta de Charles Seeger a Camargo Guarnieri, encomendando uma obra que pudesse ser usada pelas bandas de música em colégios norte-americanos.² Deste contato inicial para encomenda de uma obra, a correspondência de Seeger evolui para o tratamento de outras questões de colaboração institucional, pois seria a Divisão de Música da União Pan-Americana a principal responsável por organizar a viagem de Guarnieri aos EUA entre novembro de 1942 e março de 1943. Também seria através da Divisão de Música que seriam feitas as gestões para publicação de obras de Guarnieri em editoras norte-americanas, bem como a confecção de material de orquestra posteriormente incorporado à *Fleischer Collection* e disponibilizado para as orquestras norte-americanas quando fosse o caso de executar a música do compositor brasileiro.

Outro interlocutor norte-americano também recebeu muito incentivo de Luiz Heitor para o contato com o compositor paulista. Carleton Sprague Smith veio em 1940 ao Brasil como representante oficial do comitê de relações interamericanas para música do Departamento de Estado dos EUA. Tinha chegado a tal cargo com as credenciais de presidente da *American Musicological Society*, diretor da Divisão de Música da *New York Public Library*, além de professor da *New York University*. Passaria alguns anos no Brasil como agente norte-americano nos projetos colaborativos, e ao retornar aos EUA acabaria fundando o setor de Estudos Brasileiros da Universidade.

Quando de sua partida de volta aos EUA, Luiz Heitor estava entre os responsáveis pela relação diplomática e pelo estabelecimento de colaboração com o norte-americano. E no concerto organizado em novembro de 1940 para sua despedida, foi tocada uma das principais obras que Camargo Guarnieri havia escrito até então – *Flor de Tremembé*, para conjunto de câmara. Após o contato com a música do compositor paulista, ambos se tornaram amigos, e a correspondência enviada por

² Toda a correspondência recebida de Seeger e dos demais missivistas comentados neste artigo faz parte do Fundo Camargo Guarnieri do IEB-USP.



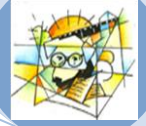
Sprague Smith vai do período de 1940 até 1968, sempre em tom pessoal, ao contrário da correspondência de Seeger que tem caráter mais oficial e se concentra no período entre 1941 e 1949, que abrangeu as duas primeiras viagens do compositor aos EUA (em 1942-43 e em 1947).

O contato mais próximo e estratégico foi o estabelecido entre os dois compositores: Camargo Guarnieri e Aaron Copland. Colaborou para a aproximação entre os dois o fato de Camargo Guarnieri ter morado na França em 1938-39, período em que logrou obter a atenção de Nádía Boulanger para sua música em um concerto. Nas cartas enviadas por Copland, fica evidente que ambos tem como amigos comuns tanto a professora Nadia Boulanger como a jovem compositora francesa Marcelle Manziarly – ambas residindo nos EUA no período da Guerra. Durante muito tempo Copland e Guarnieri se corresponderam em francês, pois o brasileiro não dominava a língua inglesa no início da década de 1940.

A aproximação pessoal entre ambos se deu quando da viagem de Copland à América do Sul em 1941, como assessor do Departamento de Estado e com verbas da OCIAA e da *Guggenheim Foundation*, com o objetivo específico de obter informações sobre a vida de concertos, o sistema de educação musical e, principalmente, prospectar compositores a serem escolhidos como parceiros preferenciais na relação bilateral.

TACUCHIAN (1998) estudou a documentação de Copland na Biblioteca do Congresso em Washington, e demonstra que o compositor norte-americano identificou Guarnieri como parceiro preferencial para receber investimento do Governo Norte-Americano. Villa-Lobos pareceria o contato mais óbvio, pois era o compositor mais importante do continente e ocupava um papel chave no Estado Novo como diretor do programa de Canto Orfeônico. Mas Copland fez restrições à sua música, apontada como sendo de um folclorismo já fora de propósito, e à sua personalidade, por ser um homem de opiniões fortes e difícil de se trabalhar em conjunto.

Comparando-se com as conclusões de ANSARI (2011), também podemos apontar outro fator: Copland sempre aproveitou as missões internacionais como forma de promover a música norte-americana bem como sua própria produção. Villa-Lobos era um músico muito ligado à estética francesa, e possivelmente pouco disposto em retribuir gestos amigáveis de Copland. Guarnieri, por sua vez, tornou-se um interlocutor realmente atencioso: dedicou a Copland sua *Abertura Concertante* de 1942, e foi o regente responsável por estrear no Brasil várias obras dele. Na correspondência trocada



entre ambos, concentrada no período entre 1941 e 1950, percebe-se que Copland está sempre interessado em informar ao amigo suas produções recentes, bem como é muito solícito em opinar sobre questões composicionais.

Sabemos também que Copland foi fundamental na difusão da música de Guarnieri nos EUA, tanto quanto Seeger ou Sprague Smith. Foi Copland quem apoiou a execução da música de Guarnieri em concerto promovido pela *League of Composers*, e foi também o responsável por aproximar Copland de Koussevitzky, o regente da Sinfônica de Boston que teria papel estratégico para a recepção de Camargo Guarnieri nos Estados Unidos.

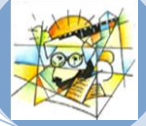
Considerações finais

Ao observarmos as realidades contrastantes e complementares dos modernismos musicais norte-americano e brasileiro, bem como ao consultarmos a documentação no período, podemos perceber que se estabeleceu um processo genuíno de colaboração, motivado por múltiplos interesses.

Da parte do Governo dos EUA, as políticas de aproximação com o Brasil se inseriram no âmbito dos programas de combate ao desemprego e de extensão da influência norte-americana ao sul do continente. Ambos os programas mobilizaram instituições e verbas públicas, mas também contaram com o apoio de capitais e empresas privadas, bem como órgãos associativos. Havia um razoável consenso na elite administrativa do país em perceber que a liderança continental dependia da capacidade de os EUA capitanearem grandes programas culturais que incluíssem os vizinhos mais pobres.

Do lado do governo brasileiro, o intercâmbio com os EUA servia para fomentar a vida cultural do país e compensar a falta de políticas locais. A colaboração foi muito frutífera no âmbito da produção cinematográfica e na radiofonia, e teve grandes desdobramentos no meio profissional ligado à música.

A colaboração não teria sido frutífera sem o apoio dos artistas e intelectuais de ambos os países. Da parte dos norte-americanos, a relação com o Brasil se inseria em programas institucionais que fomentavam novas oportunidades profissionais. Os trabalhos prestados por Seeger, Sprague Smith e Copland envolvendo a relação com o Brasil estavam entre as grandes oportunidades profissionais que estes músicos tiveram



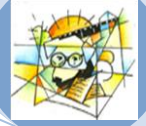
para estabelecer uma carreira mais sólida nos EUA. No caso de Sprague Smith o estudo da música brasileira terminaria por se tornar sua principal atividade acadêmica em anos subsequentes. No caso de Copland, a relação envolvia o interesse em divulgar sua obra no segundo maior país do continente, que possuía um grande mercado potencial – embora depois do fim da Guerra a prioridade das relações institucionais norte-americanas (e de Copland) tenha se afastado da relação com o Brasil.

No caso dos intelectuais e dos compositores brasileiros, a relação de cooperação com os EUA foi de fundamental importância para superar as limitações do meio musical local. Na ausência de orquestras, público de concertos, mercado editorial, entre outros fatores, as únicas possibilidades de consolidação profissional para os compositores estava no âmbito das relações internacionais e da difusão de sua produção fora do Brasil.

A penetração no mercado norte-americano foi fundamental para a carreira de Camargo Guarnieri, que deu nos anos 1940 seus primeiros passos seguros para se tornar um compositor de âmbito mundial. Também Villa-Lobos e Mignone fizeram suas viagens aos EUA e tiveram na circulação pelo país do norte uma das principais atividades de suas carreiras a partir da década de 1940. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, o principal musicólogo e burocrata desta geração, começou o trabalho de colaboração internacional com a União Pan-Americana, e acabou se transferindo definitivamente para Paris no fim da década, onde assumiu um cargo na UNESCO exercido até o fim de sua vida.

A trama das relações sociais evidenciada na correspondência de Camargo Guarnieri nos leva a uma realidade de colaboração sincera e mutuamente interessante, que teve papel importante no fomento das carreiras dos atores de ambos os extremos do continente.

Abstract: This article discusses the relationship of the Brazilian and the North American musical modernism during the 1930s and 1940s, especially under the Good Neighbor Policy implemented by the Government Roosevelt. The idea developed is about a common interests of writers, intellectuals and bureaucrats, given the difficulties in overcoming the limits of musical means peripheral to the European musical tradition established in the eighteenth and nineteenth centuries. The cooperation of Brazil and the United States took place several opportunities that have promoted the careers of figures such as Aaron Copland, Charles Seeger, Carleton Sprague Smith, Camargo Guarnieri, Luiz Heitor Correa de Azevedo, and other intellectuals whose participation are mentioned in this text more superficially as Erico Verissimo, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos and Francisco Mignone.



Keywords: modern music; Good Neighbor Policy; Pan-American Union; intellectuals; orchestral music.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. “A expressão musical dos Estados Unidos.” in *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963. Coleção obras completas de Mário de Andrade, volume VII. p. 395-417.

ALBRIGHT, Valerie. *Charles Ives: uma revisita*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.

ANSARI, Emily Abrams. “Aaron Copland and the politics of cultural diplomacy” in *Journal of the Society for American Music*, v.5, n.3, 2011. p. 335-364.

EGG, André. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2010.

GARCIA, Tânia. *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

MEYER, Donald. “Toscanini and the Good Neighbor Policy: the NBC Symphony Orchestra's 1940 South American tour.” in *American Music*, v. 18, n°3, 2000.

MOYA, Fernanda Nunes. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*. Dissertação de Mestrado, FCL-UNESP Assis, 2010.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1998.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor. Americanização do Brasil na época da 2ª Guerra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2004.

PRADO, Maria Ligia Coelho. “Davi e Golias: as relações entre Brasil e Estados Unidos no século XX”, in MOTA, Carlos Guilherme. (org.) *Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000)*. vol. 2 – A grande transação. São Paulo: SENAC/SESC, 2000. p. 321-347.

VERÍSSIMO, Érico. *Gato preto em campo de neve*. 23ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

**Texto recebido para análise em novembro de 2012
Aprovado em abril de 2013**