



Artigo / Artículo / Article

O folclore está no ar: a performance sônica da música folclórica brasileira no projeto pan-americano

Rafael Henrique Soares Velloso
Universidade Federal de Pelotas, Brasil
rafavelloso@gmail.com

Resumo

Neste artigo busco discutir a relação entre a produção de uma nova paisagem sonora pela radiodifusão comercial associada aos projetos culturais pan-americanos e as atividades de uma rede constituída por produtores musicais, pesquisadores, compositores e políticos, por meio da análise da representação da música brasileira veiculada em programas produzidos por Alan Lomax na rádio norte-americana CBS. Considerando tais programas como forma de discutir o papel desta música no projeto Pan-Americano, intento identificar nessas produções a emergência de uma nova sensibilidade musical sobre o folclore musical sul-americano como resultado do intercâmbio entre especialistas no assunto no Brasil e EUA. Esta proposta de análise visa, igualmente, contribuir para a história da música popular brasileira, propondo a desconstrução da noção de autenticidade brasileira associada ao folclore na radiodifusão comercial como elemento central na construção de sua identidade.

Palavras-chave: Alan Lomax, rádio, pan-americanismo, música folclórica brasileira

El folclore está en el aire: la *performance* sónica de la música folclórica brasileña en el proyecto panamericano

Resumen

En este artículo busco cuestionar la relación entre la producción de un nuevo paisaje sonoro en la radiodifusión comercial propuesto por los proyectos culturales panamericanos y las acciones de una red construida por los productores musicales, investigadores, compositores y políticos a través de la representación de la música brasileña en programas musicales creados por Alan Lomax en la radio estadounidense CBS. Teniendo en consideración estos programas como una manera de discutir el papel de esta música en el proyecto panamericano, procuro examinar en estas producciones una nueva sensibilidad sobre el folclore musical de América del Sur como



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

consecuencia de los intercambios entre expertos en el folclore en Brasil y Estados Unidos. Esta propuesta también tiene como objetivo el análisis y la deconstrucción de la noción de autenticidad de la música brasileña asociada con la producción radiofónica y el valor del folclore como elemento central en la construcción de su identidad.

Palabras clave: Alan Lomax, radio, panamericanismo, música folclórica brasileña

Folk Music is on the Air: the Sonic Performance of Brazilian Folk Music at the Pan-American Project

Abstract

In this article I discuss the relationship between the production of a new musical soundscape in commercial broadcasting proposed by the pan-American cultural projects and the activities of a network articulated by musical producers, researchers, composers and politicians through the programs produced by Alan Lomax in the American radio station CBS. Considering such programs as a way to discuss the role of this music in the Pan-American project, I intend to discuss how those productions helped to increase a musical sensibility about the South American musical folklore as a result of exchanges between experts on the subject in Brazil and US. This analysis proposal aims, likewise, to contribute to the deconstruction of the notion of Brazilian authenticity associated with radio production and the value of folklore as a central element in the construction of its identity.

Keywords: Alan Lomax, radio, Pan-Americanism, Brazilian folk music

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: abril 2016

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: mayo 2016

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2016



Introdução

A proposta deste artigo é apresentar uma revisão crítica sobre a historiografia musical quanto à participação de parte da intelectualidade brasileira e norte-americana na assimilação da música folclórica como produto comercial popularizado pelas novas tecnologias de transmissão e reprodução sonora no início do século XX. Tendo como eixo problematizador a expansão da indústria cultural norte-americana no continente, examina-se aqui o tensionamento crescente nos discursos sobre esta nova representação cultural, no reconhecimento de práticas musicais que orbitavam entre a classificação folclore e popular¹. Infere-se que a polarização em relação a classificação deste conteúdo veiculado pela produção radiofônica, teria sido um dos elementos motivadores para a separação cada vez mais evidente entre a produção intelectualizada de música e a transformação do folclore enquanto produto comercial.

Essas proposições são examinadas com base nas observações feitas pelo sociólogo alemão Theodor Adorno para o projeto sobre a radiodifusão norte-americana da Universidade de Princeton produzido no ano de 1941, editadas e lançadas por Robert Hullot-Kentor em 2009. Como um contraponto à perspectiva adorniana, trago as interpretações do musicólogo brasileiro Mário de Andrade em artigos produzidos entre 1939 e 1942 e reunidos por Oneyda Alvarenga em 1963 no livro *Música, doce música*.

Pretendo com isso pôr em perspectiva a apreciação crítica destes intelectuais com relação às transformações socioculturais que a radiodifusão comercial provocou nos países americanos, analisando as práticas de pesquisa e gravação do folclore no continente e sua apropriação pelas empresas norte-americanas de radiodifusão comercial, como parte da estratégia implementada pelo projeto pan-americano.

A fim de exemplificar como tal discurso foi apropriado pela produção radiofônica internacional apresento mais adiante dois exemplos em que busco relacionar as pesquisas sobre música folclórica conduzidas por Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e as performances sobre música popular brasileira, conduzidas por Alan Lomax e Elsie Houston em programas radiofônicos na CBS entre 1939 e 1940. Tal produção é problematizada com base na análise de documentos, tais como relatórios de pesquisa e da correspondência profissional dos pesquisadores, onde estão evidenciadas as estratégias de produção de uma nova sensibilidade musical acerca do folclore sul-americano como resultado do intercâmbio entre diversos especialistas no tema.

¹ A análise destes discursos tem como base a minha pesquisa de doutorado (Velloso 2015), onde procurei examinar sob tais perspectivas as produções de Alan Lomax e Radamés Gnattali veiculadas pela radiodifusão pan-americana através da Pan-American Network, sistema em ondas curtas financiado pelo governo estadunidense em cooperação com as empresas de radiodifusão norte-americanas e brasileiras. Desta forma, tanto a trajetória de Alan Lomax como a rede de relações político-musicais estabelecidas entre o Brasil e Estados Unidos, ora em foco neste artigo, fazem parte da pesquisa de doutorado orientada pela Prof. Dra. Maria Elizabeth Lucas no âmbito da linha de pesquisa “Teoria e Método para a Pesquisa Etnomusicológica em Fundos Históricos” do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS).

A apropriação da música folclórica pela radiodifusão comercial

Com o objetivo de examinar o impacto da radiodifusão nos hábitos de escuta e nas práticas musicais dos ouvintes norte-americanos, o projeto da Universidade de Princeton, do qual Adorno foi convidado a participar, visava a criação de parâmetros para o desenvolvimento de ferramentas de mensuração que serviriam futuramente na expansão da indústria cultural centrada na radiodifusão inicialmente no país e logo no contexto pan-americano.

As investigações conduzidas por Adorno (2009) sobre o sistema de radiodifusão norte-americano nos anos 1940 permitem elencar algumas questões relevantes acerca da expansão da mídia no continente. É justamente pela percepção de Adorno como observador privilegiado quanto ao processo de expansão da radiodifusão comercial norte-americana no pós-guerra e a influência de suas ideias nos círculos acadêmicos americanos nas décadas seguintes, que trazemos suas observações².

Como um contraponto a essas leituras do fenômeno por Adorno (2009), selecionei os artigos *Música popular* (1963b) e *Música brasileira* (1963a), publicados por Mário de Andrade (nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Diário de Notícias*) e reunidos no livro *Música, doce música*. Esses artigos, publicados em jornais de alta circulação no Brasil, trazem testemunhos sobre as transformações operadas na vida cotidiana da capital brasileira. Infere-se que com base nessas crônicas é possível detectar alguns aspectos do posicionamento de parte da intelectualidade brasileira que atuava nos quadros oficiais do Estado Novo a respeito da produção musical calcada na música folclórica para a radiodifusão comercial.

Como um complemento a essas leituras, recorro ao trabalho de Elizabeth Travassos *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok* (1997), principalmente no que diz respeito à construção do discurso sobre música popular do musicólogo brasileiro, com o intuito de esclarecer alguns pressupostos utilizados por ele na redação dos documentos acima mencionados. O principal deles, como Travassos propõe, é que o objetivo de Andrade nas pesquisas sobre a música popular era esclarecer certas questões que ainda dividiam os intelectuais dedicados ao seu estudo. Dentre elas a questão de autenticidade, que incluía em seu espectro de análise os processos de criação não individualizada que eram subjugadas pelas teorias de desnivelamento estético proposto por parte dos folcloristas neste período.

Andrade, ao contrário de seus colegas, buscava identificar o carácter nacional ainda não “contaminado” presente em tais produções. Dessa forma, segundo Travassos (1997) a expressão “música popular”, tal como utilizada por Andrade não identifica a produção e o consumo musical de um estrato social claramente definido, mas designa ora as camadas populares, ora a

² Sobre o contexto em que as investigações reunidas no livro *Current of music* foram realizadas, Hullot-Kentor editor do livro de Adorno (2009: 2), conta que o sociólogo alemão, que se encontrava na condição de exilado político, foi convidado por Max Horkheimer para ir a Nova York trabalhar no Princeton Radio Research Project, dirigido pelo sociólogo austríaco Paul Lazarsfeld e patrocinado pela Fundação Rockefeller. Durante o tempo em que viveu nos EUA, de fevereiro de 1938 a novembro de 1941, Adorno produziu para o projeto uma interessante reflexão sobre o papel da nova tecnologia de transmissão sonora na transformação da escuta musical e na criação de uma nova forma de interação cultural.

comunidade nacional.

Adorno, por seu turno, via na pesquisa encomendada pela universidade norte-americana a possibilidade de desenvolver experimentos relacionados às teorias sociológicas da música aplicadas de forma qualitativa e quantitativa. O sociólogo buscava nessa experiência compreender a influência das novas técnicas de reprodução sonora nas performances musicais por meio da radiodifusão, fenômeno já observado nas gravações comerciais por seus colegas da Escola de Frankfurt. Adorno, que ampliaria nos anos seguintes as críticas ao projeto político da burguesia norte-americana, divergia das teorias sobre a mercantilização da arte desenvolvidas por Walter Benjamin (2012) em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, buscando na experiência de pesquisa norte-americana elementos empíricos para embasar suas teorias sobre o fenômeno.

Percebe-se que para Adorno as experiências conduzidas durante o projeto de investigação norte-americano, serviram como laboratório para a compreensão da expansão da mídia enquanto atividade comercial em todo o mundo. Essa visão universalista do papel desempenhado pela radiodifusão ganha respaldo, por exemplo, no fato de que tanto as transmissões radiofônicas norte-americanas quanto as brasileiras passaram por um processo de transição ao longo da década de 1930 entre o conteúdo dedicado à música de concerto e aquele voltado para a música popular e folclórica, processo que foi observado tanto nas análises feitas por Adorno como por Andrade. Infere-se que para ambos as classificações “erudita” ou “popular”, “folclórica” ou “séria” e “ligeira” ou “primitiva”, incluíam também a presença de um meio-termo, designado por Andrade (1963b) como “popularesco” e por Adorno (2009) como “música popular comercial” –gradações que se referem ao processo de “comoditização” a que tais práticas musicais foram expostas. Acerca do uso de tais expressões por Andrade em sua trajetória enquanto intelectual influente na rede pan-americana, a historiadora colombiana Juliana Perez González (2011) afirma que tais expressões foram adaptadas e transformadas juntamente com a percepção de Andrade durante o processo de apropriação desta música pela radiodifusão comercial.

Adorno no artigo “Some remarks on a propaganda publication of NBC”, publicado no livro *Current of music* (2009: 469-477), trata justamente das estratégias de legitimação utilizadas nas produções comerciais sobre música folclórica produzidas em 1939 pela NBC. As observações apresentadas nesse texto são úteis para a contextualização da crítica proposta pelo sociólogo alemão relacionada ao discurso sobre a música folclórica presente na produção comercial radiofônica norte-americana nesse momento.

Segundo Adorno (2009: 475), o uso de um discurso de autenticidade relacionado à música folclórica pelos apresentadores dos programas surgiria como uma estratégia para torná-las mais próximas da audiência, partindo da ideia de que essas canções eram relevantes para a sociedade. Para o autor, a simplicidade e a naturalidade atribuídas aos exemplos musicais, bem como a sua vinculação com as tradições orais, são critérios fundamentais para a conformação do discurso de autenticidade, que passariam a desempenhar uma função legitimadora nestes contextos. Na avaliação de Adorno, os exemplos em questão eram na verdade canções já assimiladas ao repertório da música popular, passíveis de contaminação pelas tradições musicais urbanas, e

desempenhavam, portanto, um papel de menor importância para a preservação da identidade nacional.

Essa pouca relevância do conteúdo associado ao discurso sobre o folclore utilizado nas transmissões radiofônicas com base na música popular comercial, seria também comentada por Andrade. O musicólogo cita, ao observar o comportamento da população carioca de decorar as letras das canções carnavalescas, a resposta dada ao jornalista Paul La Forge por um cantor popular, que para guardar uma história, como não sabia ler nem escrever, tinha de fazer uma canção. Segundo Andrade: “É sempre trágico imaginar que, à maneira do cantor de Paul La Forge, se estejam fazendo tais canções carnavalescas para não se esquecerem tais histórias” (Andrade 1963a: 280). Andrade procura argumentar que os discursos sobre a autenticidade, originalmente empregados nas pesquisas sobre o folclore, acabaram popularizados pela radiodifusão comercial, o que fez com que fossem aplicados em produções cujo conteúdo ele não considerava relevante.

O carga ideológica presente nos discursos sobre o folclore levaria Andrade (1928) a afirmar que o caráter nacional somente poderia ser encontrado nas práticas musicais atribuídas às comunidades isoladas dos centros urbanos, que produziram os exemplos de manifestações musicais que musicólogo brasileiro descreveria como música popular. O caráter puro, atribuível à identidade nacional em formação, raramente poderia ser encontrado na música “popularesca comercial” –na terminologia de Andrade (1963b)–, mais afeita à popularização pelas rádios e gravadoras comerciais. Essa prática musical estaria, segundo Andrade, contaminada pelos processos de modernização: era um subproduto do folclore que visava o sucesso comercial imediato.

Para Gonzáles (2011) o uso de tal terminologia por Andrade teria sido enfatizada ao final de sua vida após o intelectual ter analisado o crescimento desta produção musical através das crônicas que escrevia nos jornais cariocas e paulistas, e da pesquisa de gravações de campo quando coordenou quando criou a secretaria de cultura do município de São Paulo. Para a autora diferentemente desta percepção tardia, os termos “música popular” e “música folclórica” foram utilizados por Andrade na primeira fase de sua produção intelectual como sinônimos de um processo de nacionalização em curso, haja visto que tais produções ainda não se diferenciavam tanto. Os termos passaram então a se diferenciar bastante na segunda fase ganhando sentidos próprios quando então o intelectual entra em contato mais direto com a nova produção comercial sobre a música folclórica.

Andrade via, portanto, na diferenciação entre a “música popular” e a “música popularesca comercial” a questão da autenticidade, uma vez que ambas se utilizariam de aspectos vinculados naquele momento à “música folclórica”. A transformação de tais canções em um “subproduto”, estaria vinculada, portanto, aos processos de homogeneização difundidos no continente pelas empresas de radiodifusão norte-americanas.

Travassos (1997: 157) afirma que, para Andrade, o caráter nacional, perseguido pelos modernistas no primitivismo exótico, deveria ser buscado no “povo”, estrato impreciso da sociedade. O “primitivismo” defendido pelos modernistas estaria erroneamente vinculado somente, segundo Andrade, aos grupos sociais que tinham menos contato com a “civilização”,

tidos como portadores de traços fundamentais para a construção das identidades nacionais. Para o intelectual, esse primitivismo teria sido diluído no processo de colonização, que resultou em um povo miscigenado para o qual teria sido transferido o primitivismo já transformado em caráter nacional, passível de ser recuperado e preservado por meio do seu estudo e registro.

A principal diferença entre as concepções defendidas por Andrade (1963b) e Adorno (2009) no que se refere à manutenção de um elemento cultural original na música popular era que o primeiro tinha a preocupação e a esperança de poder preservar o que ainda restava do caráter nacional e espontâneo depositado na “música popular” não comercial, ao passo que o segundo não acreditava que tais características espontâneas tivessem de fato resistido ao processo de homogeneização da indústria e consolidação dos monopólios culturais.

Segundo Adorno, toda a estrutura presente na música popular é padronizada, mesmo quando uma tentativa consciente de contornar essa padronização é feita. Um exemplo referido por Adorno no artigo “Some remarks on a propaganda publication of NBC” refere-se à forma com que a música popular se restringe a um refrão composto de 32 compassos cujo alcance melódico está limitado a uma oitava e uma nota.

Para Adorno (2009: 281), esse processo de homogeneização incluiria desde os tipos de dança, cuja rigidez de formas é definida pela coreografia, até os tópicos abordados pelas canções. Ainda segundo o autor, os pilares harmônicos da canção popular, ao início e ao final de cada parte, deveriam coincidir, segundo um esquema-padrão. Esse esquema enfatizaria determinados aspectos harmônicos que propiciariam ao ouvinte uma experiência familiar. Assim, para Adorno, a fim de que a experiência se repetisse, nada de fundamentalmente novo poderia ser introduzido ou alterado neste padrão.

O processo de homogeneização das práticas musicais relacionadas à música folclórica e popular atingiria as produções comerciais de forma mais intensa após a final da 2ª Guerra Mundial, quando os projetos educacionais e culturais pan-americanos deixaram de ter o apoio governamental, e conseqüentemente o espaço conquistado na radiodifusão comercial. Mário de Andrade, assim como Adorno, via como negativa a influência das gravadoras comerciais e empresas de radiodifusão nas produções sobre a música popular:

Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que as fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa, como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugueses de importação (Andrade 1963b: 281).

Ao contrário de Adorno, contudo, para Andrade a introdução de novas propostas estéticas e intelectuais por parte do compositor ou produtor comercial seria fundamental para a definição de uma obra como música comercial ou artística. O caráter nacional, para Andrade, poderia ser encontrado na música popularesca, mesmo que se tratasse de cópia ou deformação de gêneros musicais das mais diversas origens.

As discussões sobre a autenticidade da obra popular na radiodifusão também estão

presentes nas observações produzidas por Adorno para o projeto de radiodifusão norte-americano. As avaliações do sociólogo para o projeto deveriam abordar tanto as dificuldades de reprodução da música de concerto na nova interface como as novas propostas de criação da identidade nacional por meio da música popular, incluindo novas formas de interação com a audiência.

Segundo Adorno, o projeto da Universidade de Princeton possibilitava pôr em teste as teorias de Walter Benjamin (2012) em um contexto nacional e provar que, ao contrário do que Benjamin afirmava, a radiodifusão sujeitaria os resquícios da transmissão da obra de arte a um novo paradigma em que a representação sonora produzida diferenciava-se essencialmente da performance original, tornando-a um novo fetiche. A reprodução mecânica, assim como a radiodifusão, não só destruiria a primazia do original mas transformaria a performance na busca pelo original a ser possuído, o que passaria a ser um dos pontos-chave para o crescimento da música popular como atividade estritamente comercial.

Segundo Adorno, em desacordo com os pressupostos estéticos da tese de Benjamin (2012), a música não tem *original* e por essa razão, para existir, ela deve ser executada. Nas observações do sociólogo sobre a performance musical na radiodifusão, a *fonte* é verdadeiramente o objetivo, a última etapa, por assim dizer. A radiodifusão, em contraste com a performance ao vivo, transforma a música em uma correspondência entre o original e sua reprodução. O original torna-se necessariamente um fetiche que a reprodução visa alcançar sem êxito possível, pois o original a que foi vinculado é de origem ilusória, enquanto que o objeto da performance musical não pode ser acessado pelo ouvinte.

Para Walter Benjamin (2012), a indústria cultural representaria um potencial campo estético emancipador da classe operária, que acompanharia as mudanças políticas no contexto internacional. Já segundo Adorno (2009), seria somente pela arte desinteressada e esteticamente não comprometida com as questões de mercado que tal revolução cultural poderia ser de fato efetivada. As teorias de Adorno e Benjamin, pois como se pode notar, compartilharam muitos de seus pressupostos e acabaram por se influenciar mutuamente. Apesar disto, a visão de Benjamin era muito mais otimista no sentido das potencialidades oferecidas pelo desenvolvimento de novas tecnologias como o cinema e a fotografia, que podem ser pensadas em relação as mudanças que a produção radiofônica inspirada em tais tecnologias provocou nos contextos sociais urbanos.

Richard Middleton (1990) em seu livro *Studying Popular Music* retoma esta questão ao propor que a tendência adorniana em pensar tais fenômenos como um fenômeno social abstrato, generalizável, não permite, por outro lado, ver as particularidades presentes em casos específicos das sociedades modernas. Para Middleton as estruturas do fenômeno musical podem estar relacionadas às estruturas de poder, mas não são determinadas por elas.

Considerando-se os exemplos que passaremos a analisar a seguir, apesar da relevância do contexto político cultural em que tais produções foram criadas, outros fatores relacionados aos contextos sociais e políticos dos países, juntamente com a ação dos indivíduos chave para a criação desta rede de pesquisa e difusão da música folclórica, foram igualmente responsáveis pela criação e popularização das performances em questão. Portanto mais do que reproduzir um

padrão social e cultural, infere-se que tais produções foram responsáveis pela criação de um novo padrão sonoro que passou a influir de forma ativa nas formas de escuta musical e nas construções das identidades culturais dos países do continente.

As trilhas sonoras produzidas para os programas radiofônicos, mais do que reproduzir as performances ao vivo buscavam por meio de técnicas especialmente desenvolvidas para a mídia recriar as sonoridades associadas aos contextos de performance original, e que seriam revividas na imaginação dos ouvintes durante a recepção dos programas. A fim de tratar das experiências de proximidade e imediatismo provocadas pela recepção das transmissões radiofônicas, não basta portanto examinar as transmissões como um fenômeno mediado. É igualmente importante, examinar a origem e as estratégias de adaptação deste conteúdo musical baseado na “pesquisa científica do folclore” utilizado na produção radiofônica americana em seu período inicial de expansão comercial.

Considerando essas proposições como ponto de partida para a seguirmos na discussão das implicações sociais e culturais da mídia neste contexto, examino mais detalhadamente a seguir a rede de pesquisadores e músicos responsável pela recriação e difusão destas performances radiofônicas. Antes de abordar os exemplos desta produção, iremos discutir como estes pesquisadores se articularam e como a produção resultante passou a ser adotada como uma referência importante para a construção dos discursos de autenticidade associados a esta produção sonora.

A música folclórica está no ar

A música brasileira começou a chamar a atenção da elite intelectual norte-americana a partir de 1939 quando as instituições ligadas ao governo dos EUA, motivadas pelas parcerias firmadas durante a Feira Mundial de Nova Iorque e a primeira Conferência Interamericana na Área da Música em Washington DC, deram início ao investimento, coordenado pelo departamento de estado norte-americano, em projetos de intercâmbio musical com países da América Latina por intermédio da recém criada divisão de música da União Pan-Americana (UPA).

A música folclórica brasileira já havia despertado a atenção do antropólogo norte-americano Melville J. Herskovits discípulo de Franz Boas, que buscava nestas práticas possíveis retenções da cultura africana no continente como parte do projeto de pesquisa que incluía trabalhos de campo no Haiti e em Cuba. Em 1941, com o apoio da fundação Rockefeller, Herskovits fez, em parceria com a *Library of Congress* (LOC), sua primeira viagem de pesquisa ao Brasil passando quase um ano no país a fim de gravar rituais afro-brasileiros na cidade de Salvador na Bahia.

Com base na análise dos documentos relacionados ao projeto, foi possível descobrir que a participação de Alan Lomax na missão foi negociada diretamente com Herskovits pelo diretor da divisão de música da LOC, Harold Spivacke. A proposta seria enviar Lomax juntamente com Herskovits ao Brasil, aproveitando a experiência do antropólogo norte-americano a fim de ampliar as amostras do acervo da instituição incluindo exemplos de música folclórica brasileira. Apesar do grande interesse de Lomax na missão, por conta dos diversos projetos desenvolvidos

pelo pesquisador na LOC ficou acordado que a sua participação ocorreria somente no ano seguinte, quando então poderia realizar sob a supervisão de Herskovits a sua 1ª missão de pesquisa no país.

Contudo, com a entrada dos EUA na 2ª Guerra Mundial fez-se necessário uma redução considerável no orçamento da divisão de música da LOC para o ano 1942. Lomax, ao ver-se impossibilitado de viajar ao Brasil, adaptou o projeto para que fosse inteiramente conduzido pelo musicólogo Luiz Heitor Correia de Azevedo. O pesquisador brasileiro, que havia se mudado a convite da UPA para os EUA em 1941, foi apresentado ao pesquisador norte-americano pelo diretor da divisão de música Charles Seeger, retornando ao Brasil em 1942. A missão de pesquisa coordenada por Corrêa de Azevedo sob orientação de Lomax nos estados de Minas Gerais, Ceará, Goiás e, mais tarde por recomendação de Herskovits, no Rio Grande do Sul, foi realizada entre os anos de 1943 a 1945 e contou com o apoio da instituição norte americana, que disponibilizou o seu equipamento de pesquisa em troca de cópias das gravações realizadas.

Para Corrêa de Azevedo a troca de informações técnicas propiciada pelo projeto em parceria com a LOC teria uma função estratégica, ampliar as pesquisas sobre música folclórica no Brasil e preservar uma parte importante do patrimônio cultural do país. Ao acompanhar pessoalmente as gravações realizadas por Lomax para o projeto de rádio da LOC, Corrêa de Azevedo relata que ficou impressionado com as técnicas e com a moderna aparelhagem de áudio e vídeo utilizadas, avaliando que tal estrutura e método de pesquisa deveriam ser aplicadas em missões similares no Brasil.

Além de uma moderna aparelhagem e estrutura técnica, o projeto de registro e preservação da música folclórica articulado neste período por Lomax incluía a publicação de livros, performances em programas de rádio e tinha, como diferencial, a valorização dos músicos ligados a essas tradições –ideias que futuramente inspirariam o pesquisador na criação do projeto *Cultural Equity*. Para as empresas de radiodifusão a pesquisa sobre música folclórica tinha outros fins, a ampliação da audiência e a expansão do mercado de produtos norte-americanos no continente. Para isso a série de programas deveria incluir não só um conteúdo atraente como estar vinculada à instituições de pesquisa a fim de dar legitimidade ao projeto.

Para isto as empresas de radiodifusão procuravam criar uma identificação mais direta entre os programas e seus apresentadores. Assim em pouco tempo Lomax se transformou em um artista da CBS. Seu contrato previa, além da atuação como roteirista e apresentador, palestras como especialista em folclore em eventos promovidos pela empresa. A série *Wellspring of Music*, a segunda apresentada por Lomax no projeto, passou a ser transmitida através do sistema em ondas curtas da CBS para a América Latina³. Como apresentador da série, Lomax foi convidado a participar da primeira conferência latino-americana sobre o projeto *School of the Air of the Americas* realizada em março de 1942 na cidade do México organizada pela CBS em

³ A segunda série de Lomax para o projeto *American School of the Air*, além de conquistar uma grande audiência no país sendo transmitida a todos os estados da federação, foi incluída nas transmissões em ondas curtas para a América Latina a partir de 1940. Por intermédio da UPA e do OCIAA, a CBS fazia contato com as estações de rádio da América do Sul interessadas em retransmitir os programas das séries que integravam o projeto. Inicialmente, cinco países foram alcançados: Brasil, Argentina, Chile, Uruguai e Colômbia que integravam a Pan-American Network, recebendo em ondas curtas os programas para a retransmissão regional (Ayers 1940).

cooperação com a divisão de música da UPA.

A participação de Lomax nos eventos e programas promovidos pela CBS possibilitou a LOC ampliar a sua rede de influência e compartilhar com instituições de pesquisa dos demais países do continente parte dos registros sonoros de música folclórica pertencentes ao acervo através do envio de cópias em discos de acetato financiadas pelo governo norte-americano. Apesar destes acordos terem possibilitado a instituição atender parte das novas demandas de representação cultural surgidas pela nova política cultural pan-americanista, o conhecimento de Lomax sobre a música folclórica era limitado, neste momento, ao contexto norte-americano e caribenho. Tal limitação motivou o pesquisador a buscar a ajuda de especialistas em música latino-americana a fim de produzir os novos programas para o projeto da CBS.

É possível identificar nestas produções aspectos importantes sobre a construção simbólica da cultura brasileira e latino-americana nos EUA. Com o intuito de analisarmos o papel que a música brasileira desempenhou na construção deste imaginário cultural latino trazido pelos programas, proponho, a seguir, discutir como a ação de pesquisadores, compositores e músicos sob a mediação de Lomax, influenciou, através da rede pan-americana, as primeiras representações radiofônicas da música folclórica brasileira neste contexto internacional.

Uma viagem musical pela América do Sul

O interesse de Lomax pela música folclórica brasileira pôde ser analisado através do envolvimento do pesquisador com o grupo Consorte, formado por cantores e pesquisadores de Nova Iorque especializados em músicas folclóricas de diversos países do continente. Por meio da análise da correspondência profissional de Lomax na LOC foi possível identificar um projeto para a transcrição de parte do repertório do grupo para o acervo American Folk Song, a ser desenvolvido em parceria com o diretor do grupo e professor de artes dramáticas da Universidade de Nova Iorque, Roy Mitchell.

Apesar do projeto não ter sido efetivado, o grupo e seu diretor foram convidados a participar de um programa da série *Wellspring of Music* que foi ao ar no dia 4 de fevereiro de 1940 cujo tema central era música folclórica da América Latina. A amostra de canções procura reforçar a teoria da tríplice formação cultural da música brasileira baseada nas heranças europeias, negras e indígenas. Para os pesquisadores, estes “povos” teriam contribuído de forma homogênea para a criação da identidade musical no país, dando origem a uma cultura mestiça⁴.

A canção de abertura do programa, “Passarinho Verde”, foi apresentada, assim como as canções dos demais países latino-americanos, como resultado do processo de aculturação que teria se iniciado com a colonização ibérica no continente, e que teria preservado na canção folclórica a herança cultural indígena. A canção seguinte, “Gavaiou Nererrou”, também é atribuída pelos pesquisadores a esta herança, uma vez que teria sido observada no canto de trabalhadores escravos indígenas em plantações de café e florestas brasileiras. Da mesma forma o segundo exemplo “Aribu” é apresentado como um canto onomatopáico que teria sido

⁴ Segundo o antropólogo Hermano Vianna (1995) esta teoria acerca da miscigenação da cultura brasileira estaria sendo forjada neste momento por musicólogos e sociólogos ligados ao projeto político-cultural brasileiro tais como Mário de Andrade, Luiz Heitor Correa de Azevedo e Gilberto Freire.

inspirado, segundo os mesmos, no som emitido por um pássaro nativo do Brasil, motivo pelo qual se justificaria a origem autóctone atribuída a canção. O último exemplo, também relacionado à tríplice herança, trata da influência africana através da canção “Bambu Bambu”.

Atribuídas como autênticos exemplos da música popular brasileira, as canções brasileiras apresentadas no programa, “Bambu Bambu”, “Aribu”, “Passarinho Verde” e “Gavião Peneirou”, já haviam sido incluídas no livro de Houston *Chants Populaire du Brésil* (1930), que fez parte de uma coleção dedicada à música folclórica de diversos países organizada pelo museu Guimet de Paris. A coleção em que Houston participou foi coproduzida por Hubert Pernot e Philippe Stern e lançada em 1930, em associação com a Biblioteca Paul Geuthner.

Além deste registro escrito, outras versões destas músicas já haviam sido registradas por músicos profissionais que trabalhavam em rádios e gravadoras brasileiras. A canção “Aribu” foi gravada no Brasil em 1930 por Helseie Houston e incluída no repertório dos shows e programas radiofônicos organizados pela Comissão do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939. A segunda canção “Bambu Bambu”, tornou-se conhecida nos EUA através da cantora Carmem Miranda e do grupo Bando da Lua, registrada em 26 de dezembro de 1939 na gravadora Columbia e incluída na trilha sonora de *Down Argentine Way*, o primeiro filme produzido pela cantora nos EUA em 1940.

Infere-se que estes registros sonoros e escritos, disponibilizados comercialmente nos EUA, foram utilizados como fonte de consulta para o grupo Consorte. Esta forma de apropriação por músicos profissionais do repertório registrado por pesquisadores brasileiros e norte-americanos em missões de pesquisa no país, nos revela parte das estratégias de produção utilizadas pelas gravadoras e empresas de radiodifusão comercial. Neste sentido, a análise dos relatos das missões surge como uma possibilidade de leitura das motivações que foram responsáveis pelo tratamento e escolha do repertório a ser gravado em campo e que serviria, posteriormente, como fonte de inspiração para estas produções.

Uma das missões onde esta estratégia pôde ser observada foi coordenada por James Seamus Doyle e Preston Corsa, cantores do grupo Consorte, que viajaram em 1941 com a companhia de dança American Ballet Caravan em uma turnê pela América Latina financiada pelo projeto Good Will Tour de Rockefeller, aproveitando o trabalho como músicos da companhia para gravar exemplos de música folclórica para o acervo da LOC.

O primeiro contato de Doyle e Corsa no Brasil, realizado no dia 6 de junho de 1941 na cidade do Rio de Janeiro, foi com Luiz Heitor Correa de Azevedo, um mês antes do musicólogo viajar para os EUA a convite da UPA. Além de ter organizado algumas gravações na Escola de Samba de Mangueira, Correa de Azevedo providenciou para os viajantes cópias de programas sobre música folclórica produzidos por Almirante e Radamés Gnattali na Rádio Nacional.

Em São Paulo, Doyle e Corsa fizeram contato com a pesquisadora Oneyda Alvarenga, diretora da Discoteca da Secretaria Municipal de Cultura criada por Mário de Andrade em 1936, e tentaram, sem sucesso, obter cópias de alguns dos registros sonoros do arquivo. Seguindo viagem, os músicos procuraram os pesquisadores Curt Lange no Uruguai e Carlos Vega na Argentina, através dos quais obtiveram auxílio para gravações de campo e procuraram estabelecer parcerias visando a cópia dos acervos de gravações administrados pelos

pesquisadores.

O roteiro seguido por Doyle e Corsa já havia sido percorrido um ano antes pelo flautista e diretor da Biblioteca Pública de Nova Iorque, Carleton Sprague Smith, em missão diplomática como parte dos acordos firmados durante a I Conferência Interamericana no Campo da Música de 1939. Segundo o relatório entregue por Smith à comissão de pesquisa criada após a conferência, os objetivos de sua missão eram: (I) Renovar determinados contatos com músicos, estudiosos e instituições da América do Sul, (II) estabelecer novas parcerias, (III) investigar contextos musicais em geral e (IV) examinar a questão do intercâmbio musical entre os dois continentes⁵.

Considerando os contatos feitos por Doyle e Corsa em perspectiva com a rede mapeada de forma pioneira por Smith em 1940, pode-se inferir que os acordos firmados teriam se consolidado não somente através da política oficial promovida pelas instituições ligadas aos projetos políticos pan-americanos, mas pela ação direta de pesquisadores de ambos os países. Acredita-se que esta iniciativa foi, portanto, determinante para se estabelecer um roteiro de pesquisa em que estariam indicados os locais e pessoas a serem visitados pelas missões. Nestes locais alguns pesquisadores simpatizantes ao projeto pan-americano, denominados por Smith como “*Inter-american Key People*”, auxiliariam os visitantes no contato com os músicos locais para as gravações de campo, influenciando assim diretamente na amostra produzida.

Em ambos os extremos desta rede temos a cantora e pesquisadora Elsie Houston (1902-1943) que era tida, antes da ascensão de Carmem Miranda, como a principal referência da música popular brasileira nos Estados Unidos. Suas apresentações ganharam destaque tanto na Feira Mundial de Nova York como em programas radiofônicos e concertos comemorativos ao projeto de integração continental. Por conta de suas pesquisas e performances sobre a música folclórica brasileira, Houston foi convidada em 1939 a participar em um programa da série *Folk Music of America*, apresentado por Lomax em homenagem ao 50º aniversário da UPA.

A pesquisadora-cantora iniciou a sua participação no programa apresentando a canção “Passo Nanigo”, parte do ritual afro-religioso cubano que, assim como os exemplos brasileiros apresentados logo a seguir; “Jongo” e “Oia o sapo”, teria preservado suas influências africanas. Nestas e nas demais canções apresentadas a cantora buscou recriar o aspecto ritual destas práticas através de efeitos vocais que eram ambientados pela performance de um músico que procurava simular o som dos tambores africanos.

Algumas semelhanças podem ser notadas entre as performances de Houston e Lomax no programa, principalmente no que se refere ao esforço de recriação da autenticidade nas performances das canções baseadas na experiência prática dos pesquisadores. A estratégia de Houston de modificar o timbre de sua voz e optar pela percussão e violão como instrumentos de acompanhamento pode, neste sentido, ser interpretada como uma adaptação da cantora a proposta de Lomax, que buscava preservar certas sonoridades das gravações de campo em consonância ao discurso de autenticidade apresentado pelos programas.

⁵ No original: “(I) To renew certain contacts with musicians, scholars and societies in south america, (II) To establish new connections (III) To investigate musical conditions generally and (IV) To examine the question of musical exchange between the two continents specifically” (Smith 1940: I).

Apesar de Lomax e Houston darem ênfase aos elementos sonoros trazidos pelas pesquisas de campo e enfatizar em seus discursos a alteridade dos grupos minoritários representados, ao traduzirem tais práticas sociais a uma linguagem acessível ao público, algumas “dissonâncias” eram apagadas neste processo. A performance oferecia, contudo, a desejada dose de realismo e autenticidade, necessárias à sua veiculação enquanto marco sonoro na criação de identidades nacionais.

Conclusão

Com base nas discussões iniciais sobre a representação comercial da música folclórica, pudemos analisar neste estudo de caso que as atividades desenvolvidas por Lomax frente ao acervo da LOC colaboraram direta e indiretamente com novas propostas de apreciação e estudo da música folclórica da América Latina ampliando os contextos de transmissão e recepção desta produção musical. Essa performance sônica dos programas radiofônicos centrada em narrativas sobre o folclore preconizado por intelectuais, reconhecido pelos governos e amparado pelo setor empresarial, se materializaram de formas específicas nos modelos de produção analisados pela pesquisa (Velloso 2015), variando conforme a estratégia de adaptação dos produtores dos programas à mimese realista para a produção de imagens sonoras relacionadas aos símbolos nacionalistas.

Segundo Turino (2003: 202), a música teve um papel central nos movimentos nacionalistas da América Latina, que se utilizaram do folclore e foram responsáveis pela inclusão da sonoridade das práticas musicais de grupos historicamente excluídos na construção de identidades nacionais. As produções analisadas neste artigo com base na performance de Houston e Lomax, foram importantes nesse processo principalmente por oferecer uma grande capacidade de conexões indiciais por meio de fórmulas curtas e repetitivas, o que a convertia em um produto cultural passível de utilização enquanto propaganda política dos projetos políticos de ambos os países. O projeto de incorporação e adaptação de canções populares às ideias, estéticas, contextos e práticas cosmopolitas tornou-se uma receita de sucesso para o nacionalismo musical, que apresentou um conceito mais inclusivo de nação que os movimentos anteriores.

Essa sonoridade ligada à identidade nacional produzida no Brasil e nos EUA apoiados por projetos nacionalistas passou a se vincular aos ideais pan-americanistas. O apoio da política de boa vizinhança de Roosevelt oferecido a certos projetos culturais foi motivado principalmente pela posição estratégica do Brasil como parceiro político e militar durante o conflito mundial. Assim, se esse jogo de poder provocou uma troca cultural nem sempre favorável aos países latino-americanos, tais políticas ampliaram, por outro lado, as primeiras projeções internacionais das identidades “latinas”, colaborando para a consolidação do projeto pan-americano.

Os intelectuais brasileiros e norte-americanos que se associaram aos projetos nacionalistas dos governos, como vimos, foram responsáveis pela criação e adaptação de teorias sobre o folclore e sobre a identidade nacional. Tais teorias, por sua vez, nos forneceram alguns elementos importantes para as interpretações dos modelos motivadores para a construção das narrativas relacionadas aos signos musicais analisados neste artigo que propomos, portanto,

retomar nesta reflexão final.

Mário de Andrade, em uma palestra proferida em 1942 sobre “A expressão musical nos EUA”, apresenta alguns temas úteis para esta discussão. Segundo o musicólogo, a cultura norte-americana foi construída com base em um processo de apropriação cultural de determinadas práticas musicais que passariam a ser relacionadas a determinados aspectos de sua estrutura sociocultural. Este processo é descrito pela historiadora Racheal C. Donaldson (2013: 62) como fundamental para afirmação da proposta multiculturalista da identidade norte-americana, determinariam, nestes contextos, a função que a música folclórica do continente passou a desempenhar no discurso nacionalista estadunidense durante a 2ª Guerra Mundial.

No que diz respeito ao Brasil, que tinha nesse contexto uma maior preocupação com a modernização de sua cultura, Andrade afirma existir uma grande capacidade de adaptação e improvisação dos músicos e compositores, que apresentavam ainda uma grande preocupação com o individualismo musical. Considerando o pertencimento de Andrade ao contexto histórico aqui em causa, acredito que suas considerações estão diretamente comprometidas com a interpretação dos modelos de representação sociocultural e política associadas às estruturas musicais identitárias que procurei tratar neste artigo.

A identidade musical brasileira, em que se baseou o projeto político estado-novista, teria sido construída segundo práticas de orquestração que buscavam na estética modernista uma adequada representação descritiva e realista da cultura popular, aos moldes do modernismo andradiano. Em contrapartida a imagem sonora performatizada por Lomax nos programas da CBS, procurava apresentar a perspectiva multiculturalista norte-americana, apresentando um exotismo que era, na avaliação de Andrade, muito distante do ideal que se buscava no projeto nacionalista brasileiro. Essa construção simbólica buscava, por meio desta representação, romper com a tradição subjetiva da produção artística, e abastecer a indústria cultural com sonoridades regionais que foram fundamentais para a expansão comercial e cultural norte-americana no contexto pan-americano.

As doutrinas político e culturais sob as quais tais missões de pesquisa e programas radiofônicos foram produzidos, além de servirem como pano de fundo para a aproximação dos projetos culturais dos países, possibilitaram a apreciação de novas sonoridades associadas a identidades nacionais que, através da radiodifusão, chegaram a uma grande parcela da população do continente. Tais projetos resultaram também numa produção que, sob a égide do modernismo e do desenvolvimento de novas mídias e sistemas de comunicação entre os países, delimitou as fronteiras estéticas e as dinâmicas das relações internacionais a partir deste momento histórico.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. 2009 [1941]. *Current of Music: Elements of a Radio Theory*. 2. Ed. Cambridge: Polity.
- Andrade, Mário de. 1928. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Chiarato.
- _____. 1942. *A expressão musical nos eua*. Rio de Janeiro: ed. Leuzinger.
- _____. 1963a [1942]. “Música brasileira”. In *Música, doce música*, pp. 354-358. São Paulo:

Martins Fontes.

- _____. “Música popular”. 1963b [1939]. In *Música, doce música*. São paulo: martins fontes, p. 278-282.
- Ayers, Stuart. 1940. *The American School of the Air – Radio Escuela de las Americas 1940 – 1941*. Nova York: CBS. University of Maryland Archives, Library of American Broadcasting.
- Benjamin, Walter. 2012 [1935]. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk.
- Donaldson, Rachel C. 2013. “Broadcasting Diversity: Alan Lomax and Multiculturalism”. *The Journal of Popular Culture* 46 (1): 59-78.
- Houston, Elsie. 1930. *Chants Populaires du Brésil*. Première série. Paris: P. Geuthner.
- Lomax, Alan, Huddie Ledbetter, and Elsie Houston. 1939. *Blues Songs - Folk Music of America*. Washington: CBS Radio Series Collection, American Folklife Center, Library of Congress.
- Lomax, Alan, Roy Mitchell, Consorte. 1941. *Latin America - Wellspring of Music*. Washington: Alan Lomax CBS Radio Series Collection, American Folklife Center, Library of Congress.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University.
- Gonzáles, Juliana Pérez. 2011. “Música folclórica, popular y popularesca: tres conceptos en la obra de Mário de Andrade (1893-1945) sobre la vida musical brasileña”. *Boletín música* 29: 3-9.
- Smith, Carleton Sprague. 1940. *Report of the Committee of the Conference on the Inter-American Relations in the Field of Music*. Washington: Performance Art Division - Library of Congress.
- Travassos, Elizabeth. 1997. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar.
- Turino, Thomas. 2003. “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations”. *Latin american music review* 24 (2): 169-209.
- Velloso, Rafael H. S. 2015. *Aquarelas musicais das américas: projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de radamés gnattali e alan lomax (1939-1945)*. Tese (doutorado em música). Porto Alegre, UFRGS.
- Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Biografia / Biografía / Biography

Rafael Henrique Soares Velloso nasceu no Rio de Janeiro em 1974. É bacharel em saxofone pela Universidade Estácio de Sá, licenciado em música e mestre em etnomusicologia pela UFRJ, e doutor em etnomusicologia UFRGS. Trabalha como saxofonista e pesquisador desde 2016, apresentando o resultado de suas pesquisas nos encontros da ABET (Associação Brasileira de

Etnomusicologia) e IASPM (Associação Internacional para o estudo da Música Popular). Entre 2011 e 2015 atuou no grupo de pesquisa GEM/UFRGS dirigido pela Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas na linha de pesquisa História e Agência da Música Brasileira na qual produziu sua tese de doutorado defendida em maio de 2015. Ainda junto ao grupo de pesquisa foi agraciado com uma bolsa de estudos da comissão Fulbright/CAPES atuando como pesquisador visitante na Universty of Maryland entre 2013 e 2014, quando pode aprofundar a pesquisa no acervo da FolkLife Center da Library of Congress em Washington DC. Desde 2015 é professor titular do bacharelado em música da Universidade Federal de Pelotas, atuando nas disciplinas de arranjo, improvisação e prática de conjunto e desenvolvendo projetos de investigação sobre música popular junto aos alunos de bacharelado e professores vinculados aos Grupos de pesquisa em Etnomusicologia e Ciências Musicais da instituição.

Como citar / Cómo citar / How to cite

Velloso, Rafael Henrique Soares. 2016. “O folclore está no ar: a performance sônica da música folclórica brasileira no projeto pan-americano”. *El oído pensante* 4 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: DATA].