

A música brasileira e a cooperação intelectual no Congresso de Arte Popular de Praga (1928)

Flávia Camargo Toni

Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo

Resumo: A correspondência de Mário de Andrade, Luciano Gallet, Renato de Almeida e Elsie Houston Péret demonstra que no primeiro semestre de 1928 tanto os três musicólogos quanto a cantora carioca se organizam para participarem de um Congresso de Arte Popular, mote para pesquisas em torno das características de nossos cantos e bailados populares. A consulta ao dossiê brasileiro da extinta Sociedade das Nações indica que além da cooperação intelectual as instituições do pós guerra queriam se afirmar no panorama científico. Os Anais do encontro surpreendem pela pequena representação latino americana no encontro internacional e pelo fato do Brasil figurar através de um texto preparado por Elsie e por uma coleção de objetos musicais indígenas selecionados e enviados por E. Roquette-Pinto. Se a documentação e a bibliografia consultadas elucidam quais as tratativas da política cultural aproximam os países que participaram da primeira guerra, conclui-se, também, que ainda não alcançamos construir um panorama sobre as contribuições individuais de nossos musicólogos e artistas que colheram e estudaram os primeiros cancionários.

Palavras chave: musicologia; metodologia de pesquisa; Arte Popular

Brazilian music and intellectual cooperation at the Congress of Popular Art in Prague (1928)

Abstract: The letters of Mario Andrade, Luciano Gallet, Renato de Almeida and Elsie Houston Peret show that the first half of 1928 the three musicologists and the carioca singer organized themselves to participate in a Congress which was called Congress of Popular Art aiming a research around the characteristics of our songbooks. The consultations at Brazilian dossier from the extinct League of Nations indicate that beyond intellectual cooperation the postwar institutions wanted to stablish themselves in the scientific scenario. The proceedings of the meeting surprise by the small Latin American representation at the international conference but also by the fact that Brazil is represented through a text prepared by Elsie and a collection of selected indigenous musical objects sent by E. Roquette-Pinto. If the documentation and consulted bibliography clarify that the discussions of cultural policy connect countries that participated in the first war, it is clear, too, that we have not yet managed to build a picture of the individual contributions of our musicologists and artists who gathered and studied the firsts songbooks.

Key words: musicology; methodology; Popular Art

Em agosto de 1926 Mário de Andrade e Luciano Gallet começam a se corresponder e tanto a amizade quanto a partilha e discussão sobre os planos individuais rapidamente afloram. Um ano e meio após, em fevereiro de 1928, ambos amigos de Renato de Almeida, são convidados para escreverem para um congresso que teria lugar em Praga. Nas missivas que circulam entre São Paulo e Rio de Janeiro pode-se acompanhar o amadurecimento dos projetos, possibilidade particularmente fértil para se entender não só a gênese de “Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil” como a do próprio *Ensaio sobre música brasileira*. Ambos são textos várias vezes mencionados em cartas e a respeito dos quais o crítico discute com maior ou menor profundidade com Manuel Bandeira e Luís da Câmara Cascudo, para mencionar apenas outros dois interlocutores do período.

No final do ano de 1928 já não se escuta mais falar a respeito do trabalho feito para o encontro europeu, o que fala sobre as cantigas portuguesas, ele será colocado entre os artigos, conferências e pequenos ensaios editados em *Música, doce Música*, em 1933¹. Ali, desde a primeira

versão figura “Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil” com o subtítulo “(Memória para o Congresso Internacional de Arte Popular de Praga)”. Mas sob o ponto de vista dos estudos da crítica genética, há uma segunda obra de interesse, uma vez que a própria Oneyda Alvarenga incluiu uma edição longa do mesmo estudo sobre as cantigas portuguesas quando preparou e editou *As melodias do boi e outras peças*. Mas, compreender alguns dos aspectos da gênese do trabalho do musicólogo, ou entender para que ele se destinava, depende da análise das missivas trocadas particularmente com Renato e Luciano, além da consulta a outros arquivos, o que será visto adiante.

Uma equação simples para se solucionar as dúvidas sobre as motivações do musicólogo para preparar o estudo sobre as canções infantis de origem portuguesa seria a localização dos Anais do Congresso ao qual ele se destinava. Curiosamente, no entanto, o trabalho dele, bem como os de Renato de Almeida e de Luciano Gallet, não figura entre os que foram editados em 1931 nos dois volumes do encontro promovido pelo Institut International de Coopération Intellectuelle². Os

¹ Acrescido de uma terceira parte, *Música, doce Música* foi publicado pela Livraria Martins sob os cuidados de Oneyda Alvarenga, no plano das Obras Completas do autor.

² *Art Populaire: travaux artistiques et scientifiques du 1er Congrès Internationale des Arts Populaires*. Paris: Institut Internationale de

trabalhos sobre música figuram no segundo volume, ao lado de arte textil. A seção "A Música" também foi subdividida em dois tópicos, um geral e um menor, "A dança e o teatro". No primeiro estão os trabalhos enviados por Canadá, Java, Equador, Chile, Inglaterra, Grécia, Hungria, Japão, Noruega, Romênia, Europa oriental, Tchecoslováquia e Ucrânia, com um trabalho cada, além de Alemanha, França e Espanha que apresentaram dois trabalhos. Os únicos representantes das Américas são Sixto M. Duran, com o texto "A música aborígene e popular do Equador", e o compositor Umberto Allende, com "A música popular chilena". Porém, dentre todos, a Hungria se destaca não só por causa do nome de seu representante, Bela Bartok, mas também porque dentre os títulos anunciados nas centenas de artigos dos dois volumes de trabalhos é das raras vezes que se lê a palavra folclore: "As pesquisas sobre o folclore musical na Hungria". Na publicação da Duchartre, entre as páginas da seção de Música pode-se consultar as fotografias dos painéis de instrumentos musicais que foram expostos em Praga onde a lâmina de número 69 corresponde ao conjunto dos instrumentos musicais indígenas enviados pelo Brasil.

Coopération Intellectuelle, Duchartre, 1931. 2 volumes.

No tópico "A dança e o teatro" encontram-se dois trabalhos, um do Brasil e o outro da Inglaterra: enquanto Douglas Kennedy contribuiu com "A renascença da música e da dança popular na Inglaterra", o texto brasileiro foi assinado por Elsie Houston e trata de "A música, a dança e as cerimônias populares do Brasil." Esta não é a única colaboração da cantora carioca como se observa na legenda da lâmina 69. Ali, ao final da descrição sumária de seis instrumentos musicais da Coleção do Museu Nacional, do Rio de Janeiro, entre parênteses consta: "(Comunicação de Melle. Elsie Houston)" (HOUSTON, 1931: vol. 2, p. 199).

Na correspondência de Mário de Andrade com os interlocutores mencionados acima não se encontra explicação para a eleição do trabalho da cantora, amiga não só dele, como de Manuel Bandeira, Luciano Gallet e Renato de Almeida, e surpreende que o fato – a participação de artista de seu porte – tenha sido tão pouco estudado até hoje. Logo, foi necessário buscar as respostas na correspondência franco-brasileira, hoje arquivada na Unesco, em Paris, documentação diplomática que elucida em parte por quais motivos as colaborações de nossos musicólogos não foram aceitas para o Congresso de 1928 e, não menos importante, de que forma o

trabalho de Elsie foi eleito para representar o Brasil. Sem brasileiros participando do comitê científico, qual “país” imaginava-se contemplar?

Para se entender a estrutura e objetivos do Congresso será necessário entender primeiramente a participação do Brasil nos Institutos fundados pela Sociedade das Nações logo após o final da I Guerra. Neste sentido, a busca junto aos arquivos da Unesco, herdeira da documentação que pertenceu ao Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI), embora lacunar, mostrou-se rica em possibilidades de análises. Ali, um dossiê sobre o Brasil, da época da organização do Congresso, ou melhor, dos anos de 1927 e 1928, acolhe as cópias de ofícios e cartas, indexadas no espólio, mas infelizmente parte delas não se logra recuperar. O conjunto surpreende devido aos esclarecimentos possíveis tanto para se analisar a correspondência de Mário de Andrade quanto para se entender as “démarches” no campo da política cultural do entre guerras.

De outro lado, para se entender se os trabalhos de Mário de Andrade, Luciano Gallet e Renato de Almeida foram enviados para o Congresso, é necessário explorar fontes mais numerosas e diversificadas como os arquivos do Ministério

das Relações Exteriores, o que foge ao escopo deste artigo.

Para analisar a participação de Elsie Houston, tanto como pesquisadora como cantora, bem como para conhecer dados a respeito de sua biografia contei com a dissertação de mestrado de Isabel Cristina Dias Bertevelli (BERTEVELLI, 2000: 48), trabalho que reúne documentação variada, programas musicais, notícias sobre discos, algumas cartas, trabalho de pesquisa que percorreu vários arquivos porque a artista faleceu nos Estados Unidos, separada do marido e longe de sua família, não constituindo um acervo que fosse preservado para posterior estudo de sua obra.

Diplomacia cultural e cooperação intelectual

O dossiê sobre a participação do Brasil no Congresso de Praga do ano de 1928 que está arquivado na UNESCO se resume a aproximadamente cinquenta fotogramas, se contabilizadas as frentes e os versos dos memorando, ofícios e cartas enviados por personalidades do mundo diplomático – franceses e brasileiros – musicólogos e historiadores. Reunidos estes dados à correspondência dos musicólogos Renato de Almeida, Luciano Gallet e Mário de Andrade, torna-se possível explorar o assunto de três formas, pelo menos: a) de

que maneira o Congresso foi organizado por europeus e brasileiros?; b) quais as gêneses dos trabalhos individuais de Mário de Andrade, Luciano Gallet e Renato de Almeida?; c) tendo em vista os trabalhos recentemente consagrados à atuação do IICI na política cultural europeia e sua relação com demais potências americanas, como entender a eleição dos trabalhos publicados na seção de Música e de Dança e Teatro nos Anais do Congresso?³

Para dar conta de parcela dos assuntos que interessam aqui diretamente recorri às contribuições recentes de sociólogos, historiadores da arte, etnólogos e historiadores sociais iluminando o panorama do desenvolvimento dos campos de estudos voltados para a etnologia, o folclore, as artes populares sob o prisma da diplomacia e das políticas das relações internacionais no entre guerras.

Annamaria Ducci, por exemplo, destacou a

³ No caso da participação de Renato de Almeida junto ao Institut International de Coopération Intellectuelle após a II Guerra Mundial, coube a Luís Rodolfo Vilhena, corroborar a importância do tema do intelectual que em 1927 era escriturário no Ministério das Relações Exteriores e, nos anos seguintes, passou a representar o país por causa de sua atuação frente à Comissão Nacional do Folclore, da qual foi fundador e um de seus principais animadores.

importância do Institut Internationale de Coopération Intellectuelle em relação às artes populares⁴, órgão da Sociedade das Nações que tinha, nas artes populares, "um tema prioritário" (DUCCI, 2015: 133), o que me interessa aprofundar apenas na medida em que esta é a base para a organização do Congresso de 1928. Enquanto a historiadora italiana restitui a organização deste evento a partir do ponto de vista do IICI, eu o farei a partir do dossiê brasileiro arquivado pela UNESCO, acrescido da sistematização dos dados de parcela da correspondência de Mário de Andrade.

B. Rogan, por sua vez, estuda um dos desdobramentos do Congresso, qual seja, a formação da Commission Internationale des Arts Populaires (CIAP), em 1928, concentrando-se na questão da cooperação internacional no campo da cultura popular, na tentativa de contextualizar o nascimento das sociedades e museus europeus voltados para os estudos da etnografia e do folclore.

Na grande área de pesquisas sobre as relações internacionais há um naipe não menos vigoroso de possibilidades como exemplifica a dissertação de Juliette Dumont. Ela se propôs

⁴ A historiadora italiana gentilmente enviou-me cópia de seu trabalho que, na versão eletrônica da revista, só estaria disponível em 2018.

“mostrar como a cultura e a cooperação intelectual foram usadas como ‘arma diplomática’ nas relações internacionais após a Primeira Guerra mundial, especialmente pelo Brasil, um quadro particular que é o do Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI), organismo dependente da Sociedade das Nações, ancestral da Unesco.” (DUMONT, 2008: 16)

Ou seja, a autora estuda sobre tudo a diplomacia cultural do Brasil que, a exemplo de outros países se valeria daquele organismo para aproximar-se também política, comercial e economicamente das nações europeias.

Dentre os trabalhos desenvolvidos no Brasil sobre tema tangente ao que me ocupa, o de José Armando Zema Resende objetiva “investigar a participação brasileira nas atividades da Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICI) e do Institut Internationale de Coopération Intellectuelle (IICI) nas décadas de 1920 e 1930” trazendo, entre outros, documentação generosa de apoio na forma de Anexos. Entre eles, destaco dois que são úteis para se entender a

participação do Brasil nestes organismos⁵.

O outro núcleo de fontes consultado, como foi adiantado, é constituído pela correspondência do IICI, arquivada na UNESCO e envolvendo intelectuais e diplomatas, brasileiros e europeus e os respectivos organismos que representam. Assim, cabe introduzir brevemente a constituição destes grupos e as personalidades que neles trabalham, tarefa empreendida a partir da consulta às obras elencadas acima.

Os brasileiros na organização da Sociedade das Nações

O fato da correspondência de Mário de Andrade, Luciano Gallet, Manuel Bandeira, Renato de Almeida e Elsie Houston não explicarem qual o destino das contribuições preparadas pelos três estudiosos brasileiros que estavam no Brasil para o Congresso de Praga, em detrimento do trabalho da

⁵ Rezende, José Armando Zema de. *A cooperação intelectual internacional da Sociedade das Nações e o Brasil (1922-1938): dinâmicas de um processo*. Brasília 2013, Programa de pós-graduação em História, UnB. Dissertação. Veja-se, especialmente, os anexos 3 e 4, ou melhor, “A cooperação intelectual e a Liga das Nações, por Hildebrando Accioly” e “Regimento interno da Comissão Nacional de Cooperação Intelectual do Brasil, 1926”, p. 98-105.

cantora, dá origem também à questão sobre qual a representatividade do país no quadro da organização internacional. Embora este tema seja relevante para a musicologia da década de 1920, cabe aqui resumir o assunto apontando os aspectos principais.

Com o final da Primeira Guerra (1914-1918), o Brasil participa da Conferência de Paz (1919), em Paris, na condição de único país latino-americano a ter entrado no conflito internacional auxiliando, conseqüentemente, na elaboração do projeto de organização da Sociedade das Nações (DUMONT, p. 35). Assim, em agosto de 1922, a Comissão de Cooperação Intelectual se reúne pela primeira vez tendo o brasileiro Aloísio de Castro entre seus doze membros. Dois anos após um segundo Instituto é criado, à luz da Sociedade das Nações, desta vez em Paris, o Institut Internationale de Coopération Intellectuelle, inaugurado em janeiro de 1926. Ali também tomava assento o brasileiro Aloísio de Castro. Neste mesmo ano o Brasil cria sua Comissão Nacional de Cooperação Intelectual em cujo regimento interno está presente, além dele, o diretor do Museu Nacional, E. Roquette -Pinto.

Por ocasião da organização do Congresso de 1928 Aloísio de Castro, Membro da Academia Brasileira de Letras, médico,

Diretor Geral do Departamento Nacional de Ensino e residente no Rio de Janeiro, assinava como "Président de la commission national brésilienne de cooperation intellectuelle". Mencionado nas cartas de Luciano Gallet e de Renato de Almeida, cabia a ele esclarecer as dúvidas encaminhadas àqueles que foram convidados para escrever para o Congresso.

Edgard Roquette-Pinto, peça fundamental no diálogo entre o IICI e o Brasil, professor assistente de Antropologia no Museu Nacional (Rio de Janeiro), responsável pelos primeiros registros de cantos indígenas realizados por brasileiro e fundador da Rádio Sociedade, para mencionar muito pouco de sua impressionante biografia, é referido como "professeur et chef d'anthropologie" e, como Aloísio de Castro, Membro da Academia Brasileira de Letras.

Em 1928, no entanto, o Brasil não mais tinha assento fixo nos colegiados da Sociedade das Nações, a não ser através da representação de delegados, dentre os quais destacam-se Elysée Montarroyos e Alberto Rangel, ambos moradores em Paris, e que aparentemente têm a função de localizar os estudiosos e instituições do Brasil que poderão participar

do Congresso buscando apoio em Aloísio⁶.

Do lado europeu, o interlocutor mais presente na correspondência entre o IICI e o Brasil é Richard Dupierreux, que em fevereiro de 1927 assinava como Chef de la Section des relations artistiques, passando a Secrétaire Générale du Bureau Permanent du Congrès des Arts Populaires.

No tocante à organização do evento em si outros atores parecem ter exercido papéis predominantemente no campo intelectual, como Arnold Van Gennep, conselheiro científico do Congresso (DUCCI, p. 142).

A organização do Congresso em Paris

Segundo o dossiê arquivado na Unesco⁷, Richard Dupierreux tenta reunir-se com Alberto Rangel, um dos representantes do Brasil no IICI, em fevereiro de 1927⁸. Morador em Paris, mas impossibilitado de comparecer à reunião, Rangel desculpa-se polidamente e solicita justificar

sua ausência junto ao compatriota Elysée Montarroyos, que o indicara para a conversa em gabinete. Semanas depois, a 23 de maio de 1927, Dupierreux escreve dois ofícios, de teor semelhante, para Edgar Roquette-Pinto e para Renato de Almeida⁹, explicando que a Comissão Internacional de Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações decidira fazer um Congresso Internacional de Artes Populares, no início de 1928, cujos detalhes sobre as modalidades de participação e a temática estavam na publicação anexada. Mas adianta que o Bureau permanente esperava contar com o apoio das seções locais, constituídas em cada país, e que tanto o nome dele quanto o de Renato de Almeida tinham sido indicados por Gabriela Mistral, escritora chilena e Secretária do IICI. Solicita, assim, que tal seção seja formada em comum acordo com a Comissão Internacional de Cooperação Intelectual do Brasil e que, no prazo de quatro meses, escreva dizendo quais temas seriam discutidos e enviados para o Congresso dentre Artes Plásticas e Decorativas, Canção, Dança, Música e

⁶ Veja-se principalmente Dumont e Zema acerca da discussão sobre a saída do Brasil da Sociedade das Nações e do IICI.

⁷ Após localizar a documentação de interesse pelo catálogo eletrônico do Arquivo da Unesco, contei com a boa vontade e solicitude de seu Diretor, Alexandre Contelle, e de Pedro Fragelli, que fotografou todo o dossiê. Agradeço aos dois.

⁸ Carta datada de Paris, 8 de fevereiro de 1927, sem número de cota, G/XXIV/34.

⁹ Ofício de 23 de maio de 1927, RD/RG-20-V, G/XXIV/34, para E. Roquette-Pinto e ofício de mesma data, sem numeração, em G/XXIV/34; idem, papel timbrado do IICI, número 2940, para Renato Almeida.

Teatro. Para Renato de Almeida solicita entrar em contato com Roquette-Pinto, mas esclarece que caso ele não possa participar pessoalmente, envie sua comunicação, pois será lida.

Em junho de 1927, quando J. Luchaire – Diretor do Institut Internationale de Coopération Intellectuelle – escreve para Aloísio de Castro, o presidente de nossa Comissão, envia o programa do Congresso esclarecendo que os comitês nacionais estavam sendo montados pelo Bureau permanente que, por sua vez, já entrara em contato com Renato de Almeida e Roquette-Pinto¹⁰. Mas antes mesmo que o médico respondesse o apelo, a 19 de agosto de 1927 R. Dupierreux envia novo ofício a Roquette-Pinto corrigindo a data da realização do Congresso para o início de outubro de 1928 e solicitando que assim que os trabalhos do comitê brasileiro estivessem prontos, fossem enviados para ele.

Embora não se saiba quanto tempo levou para que Roquette-Pinto recebesse este ofício, fato é que a 29 de agosto de 1927 Aloísio de Castro responde a Luchaire explicando que já entrara em contato com Roquette-Pinto e com Renato de Almeida e, além disso, distribuía os impressos que recebera com o programa do Congresso. Não

só, fizera publicar em jornal brasileiro programação recebida da França e envia cópia do periódico, infelizmente sem a identificação e sem a data.

Pelo que se acompanha a partir dos registros do mesmo Arquivo, a correspondência entre o Instituto sediado em Paris e o grupo de intelectuais brasileiros fica suspensa até 19 de janeiro de 1928, quando Elysée Montarroyos escreve para Van Genep¹¹ solicitando uma reunião para esclarecimentos sobre o Congresso. Embora não se saiba o que eles conversaram, dois dias após Van Genep, Conselheiro Científico do Congresso, escreve para H. Pernot dizendo ter sabido, através da senhorita Elsie Houston, que o amigo estava estudando música popular do Brasil e pretendia ir a Praga¹². No papel de Conselheiro estava justamente reunindo os colaboradores e pedindo os títulos dos trabalhos. Uma vez que quase nada sabia da participação do Brasil (“Vous

¹¹ Carta datada de 19/01/28, s/n., G/XXIV/34.

¹² Ofício datado de 21/01/28, VG/RA – 19 – I, G/XXIV/34. Em folha anexada ao Dossiê há um datiloscrito completado a lápis e tinta com o título e a autoria da obra de Roquette-Pinto, de 1917, *Rondônia*, bem como o nome e endereço de Elsie Houston, moradora no número 25 da Rue St James, Neully sur Seine. Confirmando a indicação oral, o lembrete a lápis também registra “Racomandée par Poë”.

¹⁰ Ofício de 8 de junho de 1927, ES/RG – 26, G/XXIV/34.

ne serez pás etonné d'apprendre que le Brésil ne m'a donné encore que fort peu de chose.") informa que se a comunicação fosse feita pela moça, seria classificada como oriunda deste país, caso contrário, se ficasse a cargo de Pernot, ficaria na seção da França.

As dúvidas de Montarroyos serão respondidas duas vezes porque a 27 de janeiro, além de oferecer data próxima para encontro pessoal, Van Gennep escreve explicando que o Brasil estava atrasado nas tratativas, embora Roquette-Pinto e Renato de Almeida já tivessem sido contatados, mas que graças à senhorita Elsie Houston e com a colaboração de Pernot, "Directeur des Archives de la parole à la Sorbonne", ele faria uma comunicação em Praga "que sera je crois très intéressant."

Não é possível saber se Montarroyos pretendia interferir favoravelmente a Elsie Houston que, no entanto, não o necessitava. Cópia de carta de H. Pernot para van Gennep, datada de 5 de fevereiro de 1928, não deixa dúvidas quanto ao interesse que nutria pela presença de sua "voz" em Praga. A carta de Pernot é de fato importante a ponto do Arquivo do IICI, à época, ter mantido uma cópia datiloscrita.

Pernot fica feliz com a possibilidade de participar do Congresso mas não encontra tempo para conversarem

pessoalmente. Seu objetivo é apresentar os Arquivos da Palavra que em breve serão parte do Museu da Palavra e do Gesto e para o qual pretende tomar a responsabilidade de publicar cantos e melodias populares. Tendo assinado contrato com a casa Geuthner para coleção semelhante – empreendimento de porte internacional – entende, de antemão, que a direção do projeto deva ser parisiense. Neste sentido, tinham acabado de assinar um contrato de 15 anos com a casa Pathé e revela o projeto acalentado:

"Espero ter em outubro um primeiro fascículo, talvez aquele de Melle Houston. Meu propósito seria apresentá-lo e de fazer que Melle Houston cante uma canção após se escutar o disco correspondente, porque naturalmente nós gravaremos os discos e é a partir dos discos que será feita a notação¹³."

Não é, portanto, Melle Houston que fará a comunicação, mas eu mesmo. É provável que se encontre em Praga uma senhora encantadora ("dame enchantée") de se escutar Melle Houston por ocasião de uma das numerosas recepções que

¹³ Em 1911, por ocasião da fundação dos Arquivos da Palavra na Sorbonne, por Ferdinand Brunot, o linguista já contava com a parceria de Emile Pathé.

acompanham todos os Congressos. Dizem-me que avoz de Melle Houston é muito bonita e que suas melodias são interessantes, mas eu ainda não a ouvi.”

E não deixa dúvidas quanto a seu propósito no início do último parágrafo: “Em resumo, o essencial é a apresentação no Congresso dos Arquivos da Palavra – Museu da Palavra e do Gesto. O resto depende do que fizermos até outubro. (...)”¹⁴

Apesar de todos os preparativos estarem encaminhados com Pernot e van Gennepe, R. Dupierreux responde a E. Montarroyos dizendo que, em continuidade à conversa pessoal, ele achava interessante apresentar alguns pontos relativos à organização numerando cinco deles, a saber: programa, local e data do Congresso; a importância da participação do Brasil; que desde o ano anterior o IICI entrara em contato com Roquette-Pinto e com Renato de Almeida; que mesmo aguardando presença expressiva do Brasil, aqueles que não pudessem participar pessoalmente poderiam enviar seus textos, preferentemente em francês ou inglês; finalmente, que a programação anexa poderia dirimir dúvidas.

No mesmo dia, R. Dupierreux, que agora assina

na qualidade de “Chef de la Section des Relations Artistiques”, escreve para Elsie Houston, ao que parece animado com as perspectivas da participação dela em Praga. Diz que apesar das informações de A. van Gennepe e de Ligné Poe gostaria de, pessoalmente, “preciser certains points touchant la participation brésilienne à notre Congrès.”

Terceiro e último bilhete escrito por R. Dupierreux naquele dia 6 de fevereiro de 1928, desta vez para A. Rangel, não esclarece muita coisa, mas reforça o fato de que E. Montarroyos estava inteirado do assunto, na condição de Delegado do Brasil junto ao IICI. Dupierreux talvez pleiteasse alguma verba porque diz ter escrito por sugestão de Montarroyos ao saber que ele, Rangel, “pourriez nous être à cet égard d’un grand secours, grâce à votre connaissance de la question.” Pela frase imediatamente anterior se subentende que “a questão” seja justamente a participação brasileira, mas não necessariamente o dinheiro.

Apesar também de mensagens tão assertivas a respeito da participação de Elsie Houston no Congresso, não se pode afirmar que ela tenha ido para Praga ler o trabalho ou cantar, o que será discutido adiante.

¹⁴ Carta datada de 5/2/1928 em carimbo, sem número, G/XXIV/34.

O Congresso na correspondência de Mário de Andrade

Como foi dito anteriormente, no início de 1928 um dos temas que anima a correspondência de Mário de Andrade com vários interlocutores é a participação dele no Congresso de Artes Populares, diálogo que na voz de Luciano Gallet trata da distribuição de assuntos que eles estudariam para as suas respectivas Memórias, textos que seriam lidos e discutidos por outros, uma vez que em momento algum eles tenham alimentado a expectativa de viajarem para a Europa. Embora Renato de Almeida também se correspondesse com Mário de Andrade e da mesma forma tenham conversado sobre o Congresso, o teor do assunto entre estes dois é diverso. Sendo este o mediador do convite feito pelo Comitê brasileiro para que os dois musicólogos – Luciano e Mário - participassem do evento, tais cartas auxiliam a entender as tratativas para que o país figurasse na reunião internacional porque cabe a Renato buscar os esclarecimentos sobre o tamanho dos textos, características da publicação, cronograma, entre outros. Quero destacar, no entanto, que a discussão sobre os estudos sobre a música popular do Brasil ocorriam, naquele 1928, com Luciano Gallet.

Como também foi dito, na pasta com a documentação brasileira hoje preservada pela UNESCO a cópia do jornal com a publicação, em português, divulgando os propósitos do encontro europeu não traz a indicação do jornal que noticiou o evento, mas é curioso que Mário de Andrade só tenha sido notificado a respeito em carta do dia 10 de fevereiro de 1928. É quando Renato de Almeida informa ter sido "(...) nomeado, com Roquette-Pinto para fazer parte da comissão brasileira (...)” para prepararem a contribuição do país, solicitando ao amigo o envio de um trabalho dele "(...) sob qualquer aspecto, de música popular (NOGUEIRA, p. 217)” Acrescenta que pediria o mesmo a Luciano Gallet e que ele, Renato, também faria algo, sugerindo ao musicólogo paulista escrever sobre a influência negra na música popular, mesmo frisando a liberdade para a escolha do tema a ser estudado.

Embora a resposta de Mário de Andrade ao convite de Renato tenha se perdido, pela tréplica de 18 de fevereiro (NOGUEIRA, p. 218) percebe-se que o musicólogo decidira escrever sobre um conjunto de melodias para serem publicadas, mesmo não sabendo qual deveria ser a extensão do trabalho, dúvidas a serem dirimidas junto a Aloísio de Castro.

Assim, a carta que Mário de Andrade envia para Luciano

Gallet, a 28 de fevereiro de 1928, esclarece que ele não queria escrever sobre a influência negra na música brasileira, estava interessado no estudo de um conjunto de melodias de bumba-meu-boi que acabara de enviar ao amigo compositor. Está animado e conta do convite feito por Renato de Almeida para colaborar "(...)pra Exposição de Arte Popular de Praga. Estou com idéias de dar com introdução e comentários breves '50 Elementos Melódicos do Brasil'¹⁵. (...)”

A 8 de março, sem resposta e ansioso para dar corpo ao planejado, Mário de Andrade cobra as informações, respostas adiadas enquanto Luciano Gallet buscava detalhes sobre o tema, pois também fora convidado para participar do mesmo evento¹⁶. Gallet explica que a exposição era organizada pela Liga das Nações e que esta incumbira, no Brasil, o Dr. Aloísio de Castro que, por sua vez, solicitara auxílio de Renato de Almeida para falar com eles dois. Sem saber que a organização do encontro

enviara o convite diretamente para Roquette-Pinto e para Renato de Almeida, pela carta de Gallet se entende que, embora a comissão nacional tenha sido notificada sobre o evento em julho de 1927, a primeira reunião deles, com Ronald de Carvalho, se dera apenas em fevereiro do ano seguinte. E Gallet complementa:

Resultou um plano de ação:

Roquette - Índios (uma memória)

Ronald - Danças (Idem)

Renato - Falaria a nós dois, reservando-se um assunto geral, a escolher depois. (idem)

Resultado: o Brasil concorrerá à Exposição Universal de Arte Popular em Praga, com meia dúzia de memórias, sobre assuntos mais ou menos em estado ainda de nebulosa¹⁷.

Acrescenta que a Liga das Nações - leia-se, Sociedade das Nações - não tinha dinheiro, que o Dr. Aloísio de Castro talvez fosse para a Europa por sua conta e esclarece que Ronald de Carvalho lhe dissera não ter

¹⁵ Carta de Mário de Andrade para Luciano Gallet. Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro.

¹⁶ Bilhete sem data teve sua cronologia determinada no confronto com os documentos e posteriores; manuscrito a tinta preta, folha destacada de bloco, 10,4 x 14 cm. Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁷ Carta de Luciano Gallet para Mário de Andrade, autógrafo a tinta preta, papel branco, filigrana, 5 folhas, 27,8 x 20 cm. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

sido convidado para escrever sobre danças e sim sobre poesia popular. Sem tempo para o trabalho, indicaria Leonardo Motta enquanto ele, Gallet, prometera a Renato de Almeida escrever estabelecendo “um limite de assunto para não repetirmos a mesma coisa.” Sabia que Mário pensara em “50 elementos melódicos’ entre os quais o Bumba (...)”, mas quer distribuir os assuntos planejando enviar melodias de natureza vária para o amigo – “o complemento do Boi, e outras coisas” – pedindo em troca matéria sobre música de origem africana.

Podia-se então delimitar:
Roquette Pinto – Índios
M Andrade – Portugueses
L. Gallet – Negros
Renato – assunto geral (?)
?? – Poesia popular¹⁸

Os planos avançam na idealização de Luciano Gallet que, ao entender que os trabalhos seriam publicados em Anais, teme a possibilidade de que os temas por eles estudados fossem usados por compositores estrangeiros.

Mário de Andrade responde em carta não datada, posterior a 10 de março, no entanto, aceitando a troca, ou seja, Gallet escreveria sobre a música de origem africana e ele ficaria com o bumba-meuboi. Honesto, acredita que o amigo esteja em desvantagem, pois o material para o estudo do bailado é abundante e variado, embora não menos importante. Discorda, no entanto, de Luciano Gallet:

“Quanto ao caso de não dar as melodias pra Praga você não tem razão. Pouco importa que os estrangeiros deformem a brasilidade musical. Afinal das contas vamos e venhamos: brasilidade tradicional nem se pode falar que certas músicas estranhas do Villa sejam brasileiras, a principiar pelas próprias *Cirandas* em que tem coisa própria por demais (e sem pátria) e temas tradicionais mas caracteristicamente portugues na maioria. E é justamente a ‘estranheza’ bárbara de certas obras do Villa que está fazendo sucesso brasileiro (!) na Europa. Aliás na Introdução brevíssima de meu trabalho dou uns toques sobre a ausência de Brasil nas peças estrangeiras sobre Brasil. Quanto a guardar os temas acho que não temos direito. Pelo menos eu não sou músico eu não

¹⁸ Carta de Luciano Gallet para Mário de Andrade, autógrafo a tinta preta, papel branco, filigrana, 5 folhas, 27,8 x 20 cm. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

tenho. E acho sinceramente que você não tem também. O tema não é nada em música artística e você sabe tão bem como eu quanto certos temas populares foram repisados por compositores. O Ein feste Burg, de Lutero, não teve polifonista (e até Wagner!) que não se servisse dele. Revele os de você que isso adianta pro conhecimento geral nosso. (...) ¹⁹”

Mário de Andrade trabalha no assunto, embora esteja sobrecarregado de ocupações, e conta para Gallet já ter buscado informação junto a Renato de Almeida por duas vezes, pedindo agora socorro ao amigo, pois precisa saber rapidamente se o texto a ser enviado será avaliado por parecerista e, se impresso, qual o formato da edição. Sua agenda está repleta de compromissos e, a depender da data de entrega no Rio de Janeiro, ele poderia, eventualmente, não ter que sacrificar os compromissos já assumidos, como as aulas ou os estudos. Mas quanto à questão do “controle” do texto por ele elaborado, a possibilidade é negada com

veemência, ele prefere até publicar o resultado de sua pesquisa “por conta própria e daqui a uns quatro meses” ²⁰.

Mesmo não tendo sido datada, pela temática é fácil situar a carta seguinte no plano geral da cronologia destes documentos pois traz as explicações de Renato de Almeida para as dúvidas cogitadas acima. Após consultar Roquette-Pinto ele pode informar que a eleição dos trabalhos a serem lidos no Congresso seria feita pelos comitês nacionais, no caso brasileiro, pelo mesmo grupo que o convidara meses atrás. Ao que se sabia, os trabalhos seriam publicados nos Anais e o prazo de encaminhamento, em duas vias datilografadas, seria até agosto, embora Aloísio de Castro fosse pedir prorrogação de um mês (NOGUEIRA, p. 220).

Outro documento de Mário de Andrade deve ter chegado imediatamente porque a 15 de março Almeida explica ter respondido – “Maldito correio!” - conversara com Luciano Gallet sobre o que enviar, e repete temor idêntico ao do compositor:

“(...) Não se tratando de conferência e sim, de exposição, creio

¹⁹ Carta de Mário de Andrade para Luciano Gallet, sem data, datiloscrito, fita azul, papel linho, 21 x 27,8 cm. Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

²⁰ Carta De Mário de Andrade para Luciano Gallet, sem data, manuscrito a tinta, folha de caderneta de bloco, 10,5 X 14cm. Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

que devemos enviar apenas indicações, mesmo porque seria temerário entregar pesquisas preciosas à curiosidade, nem sempre orientada, de todo mundo. A propósito, o Gallet me fez ponderações, que te repetirá, e me pareceram muito plausíveis. Em suma, faz como melhor julgares.(...) (NOGUEIRA, p. 221)”

No dia 22 de março Gallet escreve, Renato de Almeida informara já ter respondido duas vezes aprovando o projeto dos dois musicólogos e, apesar da insistência e de ter telefonado sucessivamente, só podia acrescentar que o Congresso seria em outubro e que os trabalhos deveriam estar prontos em julho daquele 1928²¹. Gostaria, particularmente, de conhecer as melodias que Mário de Andrade estudava e a 31 de março reforça a solicitação²².

Com dúvidas sobre o trabalho a concluir, a 31 de março Mário de Andrade pede

uma orientação a Manuel Bandeira porque em princípio pensara expor “sem crítica, a não ser umas observações leves *en passant*” oitenta e poucos documentos que colecionara em texto intitulado “Elementos melódicos brasileiros”. Ao saber que o trabalho não seria publicado no Brasil recuara, pois acreditava que o empenho seria válido principalmente entre os conterrâneos. E mais, Gallet e Renato consideravam que não era prudente fornecer melodias completas “pros músicos europeus”. Defendendo que o resultado de sua coleta era de “domínio universal” e tinha “horror a todo particularismo nacionalista”, decepcionado ao ter que refazer seus planos, no entanto, temia que os nossos músicos não conseguissem comprar a edição – “Ficava um trabalho exclusivamente pra Europa, onde os músicos já estão tradicionalizados na pesquisa.” – mas ainda não desistira da colaboração. Explica que ele e Luciano Gallet distribuíram as responsabilidades – ele falando sobre a música de origem africana e Mário sobre a de origem portuguesa – pede a opinião de Bandeira sobre o assunto. Pondera sobre a vontade antiga de fazer um “livrinho” sobre melodias do bumba-meu-boi, mas não encontrando a solução quer uma resposta urgente (ANDRADE e BANDEIRA, 2001: 382).

²¹ Carta de Luciano Gallet para Mário de Andrade, autógrafo a tinta preta, papel branco, filigrana, 2 folhas, 25,7 x 20,5 cm. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

²² Carta de Luciano Gallet para Mário de Andrade, autógrafo a tinta preta, papel branco, filigrana, 1 folha, 27,8 x 20 cm. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

O apoio do amigo não falta e Bandeira responde a 5 de abril aconselhando que Mário enviasse “a coleção de ‘Elementos melódicos brasileiros’ já pronta” guardando a energia para outros trabalhos que já haviam sido anunciados e discutidos entre eles (ANDRADE e BANDEIRA, 2001: 384). Mas dois dias após, ou ele não recebera ainda a carta conciliadora, ou não aceitou a sugestão escrevendo, desta vez, a Luciano Gallet:

“(…) O que decidi é isto. Não mando mais como pretendia uma exposição de melodias pra Praga. Não é por não revelar a estrangeiros o que é da gente porém porque o trabalho sendo publicado num Anais de Exposição e em língua estrangeira fica quase impossível de aquisição pra músicos brasileiros, ora embora eu reconheça que as nossas melodias podem ser aproveitadas por todo o Universo reconheço antes de mais nada que a nós é que elas interessam diretamente e são de necessidade imediata. Vou pois fazer uma Memória sobre a Influência de Portugal na Cantiga popular do Brasil. (...) (ANDRADE e BANDEIRA, 2001: 384)”

A 18 de abril, ao enviar as melodias prometidas a Luciano Gallet, Mário conta

estar atrasado com a tarefa, solução adiada por outras semanas ainda quando, a 16 de maio, pede que entregue uma cartinha para Renato de Almeida²³:

“Andei ajuntando documentação pro meu trabalho sobre “Influência Portuguesa na Música Popular do Brasil” e só anteontem principiei escrevendo. Estou espantado, em vez de memória é capaz de sair livro, da maneira que aqui vai. Peço pra você consultar o Roquette Pinto sobre isso. Se o trabalho pode sair grandão. Se puder continuo. Se não puder darei só documentação e estudo sobre “Influência Portuguesa nas Cantigas Infantis do Brasil”. Faz favor: me responde com urgência pra que não esteja perdendo trabalho a toa.”

Também sobrecarregado, Gallet só consegue responder no dia 20 de maio, aproveitando para corrigir o

²³ Carta de Mário de Andrade para Luciano Gallet, manuscrito a lápis preto, papel tipo jornal, 23,4 x 29,4 cm. Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Anexo: Carta para Renato de Almeida, manuscrito a lápis preto, papel tipo jornal, 23,4 x 29,4 cm. Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

amigo por acreditar que ele trocara os nomes das pessoas e, ao invés de escrever Aloísio de Castro escreveu Roquette-Pinto. Mas podia adiantar que os textos deveriam ser breves²⁴.

No dia seguinte Renato de Almeida repete, por carta, a mesma informação transmitida pelo amigo comum, ou seja, sobre a brevidade das contribuições que não deveriam exceder, na leitura, os vinte minutos, mas que deveriam ser textos concludentes porque após as discussões em plenária tudo seria publicado em francês e em inglês. (NOGUEIRA, p. 219)

Na correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira não se ouve falar sobre a pesquisa para o Congresso nas semanas seguintes, mas no dia 2 de junho ele desabafa com o amigo poeta:

“Acabo de desistir de colaboração pra Praga. Esses cariocas ou carioquizados são uns p... de m... Cada feita vem um pedaço de informação me estragando o já feito. Imagine que escrevi 3 trabalhos e cada informação nova nenhum serviu! Primeiro fiz uma exposição de elementos

nossos, com mais de 100 melodias inéditas. Trabalho que ficou inteiramente inútil porque carece refazer inteiramente pra servir pro Brasil. Era coisa pra estranhos. Depois principiei o “Influência portuguesa na música popular brasileira”. Mandaram me falar então que o trabalho tinha que ser curto. O meu dava um livro. Ia dar porque parei e mandei perguntar. Então escrevi, tirando elementos desse segundo, um “Influência portuguesa na roda infantil brasileira”. Agora vejo que não serve porque segundo o Renato me informou ontem os trabalhos serão teses e não memórias, terão conclusões pra serem discutidas no congresso. Mandei falar que desistia, ora sebo (ANDRADE e BANDEIRA, 2001: 390)²⁵!

Renato de Almeida saberá da decisão dias depois porque escreve conciliador:

“Não foram os descuidos cariocas, como

²⁴ Carta de Luciano Gallet para Mário de Andrade, autógrafo a tinta preta, papel branco, filigrana, 1 folha, 27,8 x 20 cm. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

²⁵ Em nota para a edição da correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira Marcos A de Moraes acrescenta que o trabalho foi parcialmente publicado no *Diário Nacional* de 18 e 19 de maio de 1929: “Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil - (Memória enviada ao Congresso Internacional de Arte Popular de Praga) - Início e conclusão.” (ANDRADE e BANDEIRA, 2001: 390)

atribui, que motivaram as informações pingadas, mas o próprio Bureau de Paris que só as remeteu tardiamente. Como o trabalho deve ser uma síntese, você o fará com rapidez. Se não fizer conclusões, isso não deve importar muito e por isso não deixará de ser publicado, que é o que interessa ao Brasil. Porque eu coloco essa questão num ponto de vista nacional. (...) (NOGUEIRA, p. 220)"

A tristeza não deve ter durado muito tempo porque em carta não datada, Renato de Almeida não contem a alegria ao comemorar a chegada do ensaio onde Mário de Andrade estuda "(...) como se fez a infiltração musical portuguesa (...)” (NOGUEIRA, p. 221)²⁶.

Considerando-se as discussões sobre a participação do Brasil no Congresso de Praga pelo IICI sob o ponto de vista dos dois conjuntos documentais percebe-se que cronologicamente são estanques. Nos primeiros dias de fevereiro de 1928 Richard Dupierreux e van Gennepe já haviam decidido que Elsie Houston participaria do encontro, embora nada tenham dito sobre o texto de sua autoria que se vê

publicado no segundo volume dos Anais.

Na correspondência de Luciano Gallet, Mário de Andrade, Renato Almeida e Manuel Bandeira a dinâmica é outra, as discussões sobre o formato do trabalho e os conteúdos das participações de cada um deles estende-se até o mês de junho e isto talvez explique o fato dos trabalhos dos três musicólogos não terem sido publicados, ou seja, eles teriam chegado tarde demais às mãos do comitê organizador.

Na pasta que contem o dossiê brasileiro há um telegrama assinado pelo "Delegado" brasileiro, Elysee Montarroyos, e datado de 26 de setembro de 1928, informando que o Governo do Brasil enviaria um "Ministro" a Praga o que faria supor tratar-se de E. Roquette-Pinto devido à presença dos objetos indígenas na exposição²⁷. No entanto, abaixo das fotografias que reproduzem os instrumentos musicais expostos em Praga, a indicação de que as legendas teriam sido elaboradas por Elsie Houston levam à conclusão de que o Roquette-Pinto não teria viajado para a Europa. A se esclarecer, ainda, se os valiosos objetos foram enviados para a França ou se chegaram diretamente no local em que seriam expostos.

²⁶ Carta sem data. Inserção provável.

²⁷ Telegrama datado de 26/09/1928, PW/S/MA, G/XXIV/34.

Elsie Houston e o Congresso de Praga

Mais conhecida como cantora, Elsie Houston gravou discos que se celebrizaram de imediato e publicou os resultados de duas pesquisas importantes, mas estas não lhe trouxeram o reconhecimento devido. A dissertação de Mestrado de Isabel Bertivelli, como já pode ser observado, conta entre os raros trabalhos que organizam os dados a respeito da vida e da obra da artista carioca que nasceu em 1902, no Rio de Janeiro, filha de pai norte-americano e mãe brasileira casando-se, em 1927, com o poeta francês Bénjamin Péret. Mesmo que não seja este o espaço para ampliar o que se sabe sobre a artista que faleceu nos Estados Unidos em 1943, é necessário recorrer a alguns aspectos da biografia dela para se poder entender certos dados dos documentos do dossiê brasileiro arquivado pelo Institut International de Coopération Intellectuelle, bem como tentar entender quais os critérios do comitê científico do Congresso de 1928 na escolha do texto que foi publicado nos Anais. Entre as respostas que idealmente esclareceriam nossas indagações estão, por exemplo, saber por qual motivo Renato de Almeida, Luciano Gallet e Mário de Andrade não receberam as mesmas orientações para o encaminhamento de suas “memórias”; tendo em vista os

dados biográficos dos quais dispomos no momento, saber se Elsie Houston apresentou o texto publicado ou se cantou; finalmente, se a artista era tão próxima a Mário de Andrade como demonstram as cartas por ela enviadas ao amigo em 1926, porque não o informou sobre sua participação no Congresso?

Aliás, próxima ela também o foi de Luciano Gallet, que acompanhou-a em recitais, pois teria sido apresentada a ele pela amiga comum e colaboradora da Sociedade Glauco Velasquez, Stela Parodi, com quem estudou entre 1917 e 1921. Nos idos de 1928 a carreira de Elsie Houston era tocada por bons ventos porque em Paris torna-se intérprete importante apresentando-se ao lado de artistas famosos nos concertos de Villa-Lobos, por exemplo, na Salle Gaveau, no dia 3 de maio.

Como foi visto anteriormente, em fevereiro de 1928 Hubert Pernot comemora a indicação para participar do Congresso de Praga, apontado que fora por A. van Gennep, pois já era sabido que ele estava em contato com Elsie Houston. Na verdade, ele estava empenhado na edição de um volume com as cantigas brasileiras coligidas pela artista brasileira, assim como esperava contar com o registro sonoro de sua voz interpretando as peças.

A carta não deixa dúvidas, Pernot quer fazer a comunicação, e não ela, mas o texto publicado pela Duchartre é de autoria dela. Aliás, o único texto de autoria de Pernot no segundo volume dos Anais traz as normas aprovadas em plenária, "Cantos e melodias populares / Resolução adotada pelo Congresso das Artes Populares²⁸", conjunto de alguns artigos dentre os quais cria-se a Sociedade Internacional da Música Popular, órgão associado ao IICI, e recomenda-se aos governos que se proceda às gravações das cantigas que vem desaparecendo nas diversas culturas.

Não há como saber como se dá a aproximação entre Elsie Houston e Hubert Pernot, mas o nome dele aparece na parceria com Philippe Stern, os dois diretores da Biblioteca Musical do Museu da Palavra e do Museu Guimet, ambos responsáveis pela série dedicada a "Cantos populares", "Cantos orientais" e "Cantos das regiões distantes", explicações que encabeçam o livro dela, editado em 1930, *Chants Populaires du Brésil*, com Introdução assinada por Stern.

Mas Pernot fizera menção clara a um segundo projeto imediato, qual seja, o de apresentar as melodias cantadas por Elsie Houston e

nos discos da firma Pathé, mas aqui novamente as informações são poucas e conflitantes em relação à cronologia dos fatos. A busca entre os catálogos dos colecionadores de discos ou estudiosos especializados nos catálogos de certas gravadoras, quando fornece algumas datas elas não são seguras. Assim, é sabido que nos últimos anos da década de 1920 a cantora grava seus primeiros discos, tanto pela empresa Gramophone, de Paris, quanto pela Columbia, do Rio de Janeiro, mas nada se localiza no catálogo da Pathé, também francesa.

Scott Kessler e Ward Marston reuniram gravações raras e originais para promovê-las comercialmente fornecendo uma listagem dos discos onde aqueles feitos para a Gramophone, de Paris, trazem a data de 20 de junho de 1928, sem a indicação se a data reporta-se ao trabalho em estúdio ou ao lançamento²⁹. São todas canções de autoria de Villa-Lobos: *Desejo*, da *Seresta 10*, *Na paz do outono*, da *Seresta 6*, *Realejo*, da *Seresta 12* e *Estrela do céu é lua nova*, com acompanhamento de Lucília Villa-Lobos, ao piano. A gravação provavelmente auxilia a estreitar os vínculos entre as duas intérpretes como se sabe de uma carta da

29

http://www.marstonrecords.com/houston/houston_tracks.htm. Consulta feita a 22 de novembro de 2016.

²⁸ *Art Populaire*, op. Cit., vol 2, p. 104

pianista, enviada da França, onde ela relembra, a 9 de maio de 1929:

“Você é sempre bem lembrada e falada aqui, por nós e por outras pessoas que te conhecem. Já se sabe que choram elogios, da beleza, elegância, inteligência, sem se contar a parte artística, esta então... é elevada ao mais alto grau! Não está aqui mas os teus discos... (os nossos) funcionam todos os domingos e... pedem bissssssss.” (Grifos de Lucília) (BERTEVELLI, p. 51-52).

Mas em data próxima Elsie Houston grava também no Brasil, desta vez com acompanhamento de músicos populares, sendo um dos discos voltado quase exclusivamente para as melodias que estudara e serão editadas por Pernot e Stern. O registro feito para a Columbia, do Rio de Janeiro, traz *Côco dendê, trapiá, Ai! Sabiá da mata, O barão da Bahia, Cade minha pomba rola*, com Gaó, Zezinho, Jonas e Chaves e correspondem às melodias de números 6, 33 e 13 de *Chants populaires Du Brésil*, porque *O barão* aparece com o nome de Maria Amélia Barros.

Porém, enquanto Bertevelli oferece a data de 1929 para a gravação dos discos da Gramophone onde está *Eh Jurupã*, entre outras, o catálogo americano

data precisamente, 26 de setembro de 1933, tratando-se provavelmente de um lapso porque uma carta da Victor Talking Machine Company do Brasil, datada de 21 de março de 1929, menciona já ter recebido notícias sobre a gravação francesa da Gramophone (BERTEVELLI, p. 205).

O “imbróglio” quanto às datas das gravações dos discos serve para afirmar que não se tem certeza a respeito do encadeamento cronológico dos compromissos de Elsie Houston antes de seu regresso ao Brasil. Retomando o fato de que buscamos estabelecer a cronologia dos dados para entender os círculos de informação que animam a gênese das colaborações de Renato de Almeida, Luciano Gallet e Mário de Andrade, há outro elemento, não menos importante.

Foi dito que a 3 de maio de 1928 a cantora apresentava-se em Paris e que neste mesmo mês Mário de Andrade e Manuel Bandeira discutem qual o melhor formato para a Memória que Mário de Andrade quer enviar para o Congresso de Praga. Pois no dia 21 do mesmo mês o poeta diz ter encontrado “Mme. Houston chegada há dois dias de Paris” em concerto de A. Rubinstein e que ela se casara com um poeta surrealista, Benjamin Péret de quem ele sequer sabe a grafia correta do nome (ANDRADE e BANDEIRA, 2001: 390).

A leitura do diálogo epistolar entre os escritores amigos não deixa dúvidas quanto à datação, ou seja, Elsie Houston vem ao Brasil em maio de 1928, de onde se supõe ela ter regressado à França, onde eventualmente teria gravado o disco com Lucília Guimarães Villa-Lobos, retornando no ano seguinte ao país, desta vez na companhia de seu marido, Benjamin Péret. O que não implica que ela tenha participado do Congresso, em outubro de 1928.

Conclusões

A pesquisa nos Anais do Primeiro Congresso de Artes Populares realizado em Praga entre 7 e 10 de outubro de 1928 demonstra que o Brasil colaborou com dois trabalhos de naturezas diversas, um texto crítico, elaborado por Elsie Houston, e uma exposição de instrumentos musicais indígenas, patrimônio do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Se o Diretor da instituição, Edgard Roquette-Pinto, escolheu e embalou os objetos, certamente não foi a Paris porque a identificação deles, na legenda, leva a autoria da cantora.

Uma segunda natureza de pesquisa, junto ao dossiê brasileiro do Institut Internationale de Coopération Intellectuelle, que organizou o encontro, traz documentação que reforça alguns dos aspectos acima, embora

restem dúvidas a respeito da participação da artista no certame, criando outra série de perguntas. A correspondência entre o Brasil e o IICI, aparentemente completa, encerra o assunto nas primeiras semanas de 1928, data a partir da qual a questão sobre a presença do Brasil no Congresso passa a ser tema de discussão entre Renato de Almeida, Mário de Andrade e Luciano Gallet.

Se perseguisse a discussão que analisa o funcionamento do IICI e sua relação com os países membros, talvez coubesse construir também a hipótese de que, tendo em vista que o Brasil não mais possuía assento na instituição, desinteressou-se de colaborar para o sucesso do Congresso. A hipótese não é débil: apesar da comunicação de Elsie Houston ter sido editada nos Anais, apesar de alguns instrumentos musicais de índios brasileiros terem sido expostos em Praga, tudo leva a crer que Roquette-Pinto não prestigiou o encontro acadêmico. A resposta talvez esteja em se conhecer melhor a atuação de Aloísio de Castro, o provável “delegado” que representou o Brasil em 1928.

Na pasta arquivada na UNESCO também não se logrou localizar correspondência acusando o recebimento dos textos enviados por Renato de Almeida, Luciano Gallet e Mário de Andrade o que, para

nós, importa principalmente para o confronto das versões dos ensaios por eles elaborados. Mesmo que Maria Guadalupe afirme não ter localizado o texto preparado por ele, Luciano Gallet publicou o resultado de sua pesquisa em dois números da revista *Weco* e uma versão pouco diversa em *A Bandeira*, jornal da Associação Bandeirantes da qual fazia parte³⁰. Como foi dito, o texto de Mário de Andrade foi publicado posteriormente em *Música, doce Música*. Este tópico também merece ser explorado futuramente porque o confronto dos textos dos três musicólogos, acrescidos daquele publicado por Elsie Houston em 1928, com o programa do Conselho Científico – leia-se Arnold van Gennep e Henri Focillon - pode enriquecer a discussão sobre as expectativas da representação da imagem da música brasileira na Europa.

Finalmente, mesmo que minha proposta aqui não tenha sido discutir exclusivamente as relações entre os comitês francês e brasileiro que organizam nossa participação no Congresso, parece claro que A. van Gennep e H. Pernot souberam aproveitar a ocasião para promoverem a criação de uma nova instituição, o Museu da Palavra e do Gesto.

³⁰ Em 1934 a versão completa das Memórias preparadas por Luciano Gallet será publicada nos *Estudos de Folclore*, edição póstuma organizada por Luíza Gallet e Mário de Andrade.

Referências

ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Edição organizada por Marcos Antonio de Moraes. 2ª Ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo; Brasília: Duas Cidades; INL, 1987.

_____. *Música, doce Música*. 2ª Ed São Paulo; Brasília: Martins; INL, 1976, pg 81-94.

BERVEVELLI, Isabel Cristina Dias. *Elsie Houston (1902-1943): cantora e pesquisadora brasileira*. (Dissertação). Instituto de Artes da UNESP, 2000.

DUCCI, Annamaria. Le musée d'art populaire contre le folklore. L'Institut International de Coopération Intellectuelle vers le Congres de Prague. *Revue Germanique Internationale*, Paris: CNRS, 21, 2015.

DUMONT, Juliette. *L' IICI et le Brésil (19243-1946). Le pari de la diplomatie culturelle*. Paris: IHEAL-CREDAL, 2008

GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro : Carlos Wehrs, 1934.

HOUSTON-PÉRET, Elsie.
*Chants Populaires du Brésil
recueillie et publiée (...)*.
Introduction par Philippe
Stern. Paris: Librairie
Orientaliste Paul Geuthner,
1930

_____. La musique, la
danse et les ceremonies
populaires du Brésil, In: *Art
Populaire*. Paris: Duchartre,
1931, vol. 2, p. 162-165.

NOGUEIRA, Maria Guadalupe
Pessoa. *Edição anotada da
Correspondência Mário de
Andrade e Renato de Almeida*.
2003. Dissertação (Mestrado),
Departamento de Teoria

Literária e Literatura
Comparada da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de
São Paulo.

ROGAN, Bjarne. Popular
Culture and International
Cooperation in the 1930s. In:
Herren, M. *Networking the
International System,
Transcultural Research*,
Springer International
Publishing, 2014, p. 175-185.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto
e missão: o movimento
folclórico brasileiro 1947-1964*.
Rio de Janeiro: Funarte; FGV,
1997.