

Darius Milhaud no Brasil: propaganda e mobilização cultural francesa na Primeira Guerra Mundial

Luciana Fagundes

"there are many ways that one can vanquish the enemy, and it is important, above all, to remember that music is both an admirable and fecund means to do so."

Claude Debussy, 1917.¹

Em 1917, a Primeira Guerra Mundial encaminhava-se para seu terceiro ano de intensos combates. A Alemanha retomava com força total a guerra submarina indiscriminada com objetivo de subjugar os britânicos, atitude que teve como consequências mais imediatas o envolvimento dos Estados Unidos, e por tabela, do Brasil.² Porém, o envolvimento desses países, até então neutros, contou com o auxílio, não apenas dos submarinos alemães, mas também de uma intensa propaganda cultural levada a cabo pela Entente.³ As palavras que escolhemos para abrir este artigo remetem justamente a esse aspecto da guerra, no qual o grande compositor e músico francês, Claude Debussy, lembrava que variadas eram as formas de se derrotar o inimigo e que a música, definitivamente, era tão importante como tantas outras ferramentas de propaganda cultural.

Considerando que uma das primeiras atitudes dos aliados com relação à América Latina, no início da Primeira Guerra Mundial, foi cortar o cabo telegráfico submarino

¹ A citação foi retirada do prefácio do livro *Pour la musique française: douze causeries*, escrito por Claude Debussy, publicado em 1917, e tratava-se da compilação das conferências promovidas pela Lyonnais Amis de la Musique Française, realizadas em Lyon, em 1916 (apud FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual: music and ideology in France, 1914-1940*. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 37.).

² SONDHAUS, Lawrence. *A Primeira Guerra Mundial: história completa*. 1ª ed., 1ª reimp. São Paulo : Contexto, 2014. p. 275.

³ Cabe observar que as potências centrais, especialmente a Alemanha, também empreenderam uma intensa propaganda nesses países, em prol de sua causa, que, porém, foi menos efetiva. Um dos motivos era a própria dificuldade de penetração da cultura germânica nessas sociedades, assim como o monopólio das agências de notícias por parte dos aliados, como veremos a seguir. Como exemplo das dificuldades enfrentadas pela propaganda germânica na América Latina, ver o estudo de María Inés Tato sobre a Argentina (TATO, María Inés. Nacionalismo e internacionalismo em la Argentina durante la Gran Guerra. *Projeto História*, São Paulo, n.36, p. 49-62, jun. 2008; TATO, María Inés. Luring neutrals. Allied and German propaganda in Argentina during the First World War. In: PADDOCK, Troy. *World War I and propaganda*. Leiden, Boston: Brill, 2014.).

que estabelecia, desde 1909, comunicações entre a Alemanha e o continente latino,⁴ ficou claro, já no início do conflito, o intento de monopolizar informações, bem como sua manipulação. Tal ação reforçava ainda mais o domínio que a agência de notícias Havas⁵ tinha sobre o que era publicado nos jornais brasileiros, por exemplo.

As referências à atuação das agências de notícias e a citação de Debussy levantam alguns pontos relevantes acerca da Primeira Guerra Mundial, que apenas recentemente começaram a ser explorados pela historiografia e que remetem à intensa batalha cultural que se travou nesse momento, materializada no controle de informação e na propaganda.

Segundo Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker (2000), a guerra é antes de tudo um ato cultural, pois a violência proveniente do conflito não é um ato gratuito, mas sim se alimenta de representações e valores. Audoin-Rouzeau e Becker procuram responder em seu livro uma questão básica: por que os europeus consentiram, durante cinco anos, passar por tanto sofrimento e sacrifício sem se revoltar? O consentimento para que o conflito se prolongasse possibilita classificá-lo como uma “guerra do consentimento”, justificada pela luta da civilização contra a barbárie, cristalizando uma verdadeira “cultura de guerra”, impregnada de raiva para com o inimigo.⁶ Algo intensamente trabalhado pelas elites intelectuais alemãs, francesas e inglesas, que se empenharam em comprovar tais representações e valores através de seus escritos.

Os alemães, por exemplo, afirmavam que franceses e ingleses deram primazia ao interesse individual sobre o coletivo, contrariando eles mesmos, e especificamente a *kultur* alemã. Já a argumentação antialemã ancorava-se na cultura humanista, na ideia da cultura universal francesa, proveniente de uma longa tradição da Igreja e do universalismo dos direitos do homem e da República,

⁴ Segundo Matias Molina, o crescimento dos investimentos alemães na América Latina levou também a uma expansão das comunicações entre os dois, com concessão de uma licença a uma empresa alemã para instalação de um cabo submarino até o Brasil em 1909. Em 1912, a Continental Telegraphen entrou em acordo com a Havas para operar também na América do Sul, aumentando consideravelmente o volume de notícias alemãs nos jornais do Rio de Janeiro e de Buenos Aires (MOLINA, Matias M. *História dos jornais no Brasil* Volume 1. Da era colonial à Regência (1500-1840). São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 313.).

⁵ A Agência Havas, fundada em 1835, pelo francês Charles-Louis Havas foi a primeira agência mundial de notícias, contando com correspondentes próprios na França e nas principais capitais europeias (Cf. MOLINA, 2015; ver nota 4 a este texto). A instalação da “telegrafia transatlântica”, através de um cabo submarino, a partir de 1866, permitiu a comunicação entre América e Europa (MACIEL, 2001), e os primeiros telegramas da Agência Havas foram publicados pelos jornais brasileiros em meados da década de 1870. Estabeleceu-se a partir de então, segundo Molina, “um monopólio virtual da informação internacional no Brasil e na América Latina” por parte da Havas, ou seja, durante quase meio século, “O Brasil via o mundo através de olhos franceses, e o mundo enxergava o Brasil por meio desses mesmos olhos” (Cf. MOLINA, 2015, p. 305).

⁶ AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; BECKER, Annette. *14-18, retrouver la Guerre*. Paris: Gallimard, 2000.

encarnando a “verdade e a luz” contra a *kultur* alemã, considerada “bárbara”. Enfim, para a intelectualidade europeia, o dever patriótico e o dever profissional se reforçavam mutuamente, contribuindo para a “nacionalização da verdade”, produzindo uma grande “guerra entre culturas”, que por sua vez oferecia munições para as violências perpetradas por ambos os lados durante a guerra.⁷

A argumentação apresentada no campo de batalha cultural, que era a base da propaganda levada a cabo pelos beligerantes, se organizava em torno dos conceitos de civilização e barbárie. Possibilitando, por exemplo, que os alemães denunciassem a utilização de tropas coloniais por franceses e ingleses como uma das causas da “depravação da guerra”, e sua utilização se encontrava no coração das polêmicas sobre a barbárie, a civilização e a cultura.

De fato, tomando como base o estudo de Audoin-Rouzeau e Becker, faz total sentido estudar os impactos culturais da guerra nos países neutros, pois a neutralidade também é uma posição político-cultural, que torna obrigatório repensar identidades e valores, representações da sociedade e de sua história, na procura das razões para se manter neutro, ou apoiar um dos lados em conflito. Enfim, a guerra demandou uma definição por parte de cada sociedade, uma definição que não ocorreria sem inúmeros conflitos e ambiguidades. Um debate que ganhou forças especialmente em finais da década de 1910, acompanhando o acirramento e a expansão da conflagração pelo mundo. Aspectos até então pouco trabalhados pela historiografia brasileira,⁸ que focou preferencialmente nas consequências econômicas e diplomáticas da guerra.

Ainda em relação à propaganda engendrada pelos beligerantes nos países neutros, vale acrescentar as reflexões de Troy Paddock, na introdução do livro *World War I and propaganda*.⁹ O autor aponta que uma das chaves para mobilizar com sucesso a sociedade seria a propaganda falar com valores e ideias de sua audiência, por isso a percepção de que a propaganda é mais uma negociação do que uma manipulação, pois justamente procura levar em consideração as tendências da opinião pública. No caso, a propaganda nas nações neutras pode ser

⁷ Ibid., p. 145.

⁸ Faço referência especificamente aos trabalhos de Sidney Garambone sobre a imprensa carioca (GARAMBONE, Sidney. *A primeira Guerra Mundial e a imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.) e à dissertação de Livia Clara Pires sobre a Liga Brasileira pelos Aliados (PIRES, Livia Clara. *Intelectuais nas trincheiras: a Liga Brasileira pelos Aliados e o debate sobre a Primeira Guerra Mundial (1914-1919)*. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.).

⁹ PADDOCK, Troy. *World War I and propaganda*. Leiden, Boston: Brill, 2014.

compreendida no âmbito da “guerra total”, ou seja, no engajamento de todos os meios necessários para derrotar o inimigo.¹⁰

É através desse prisma que procuramos compreender a citação de Debussy, cujo objetivo é justamente ressaltar a importância da música como um desses meios para derrotar o inimigo. E que foi, definitivamente, muito utilizada pela França. Assim, nosso objetivo neste artigo é analisar a propaganda cultural francesa no Brasil, bem como seus principais impactos, principalmente a partir de 1917, com a chegada de um jovem músico francês no país: Darius Milhaud. Como secretário particular do novo representante francês – o poeta e diplomata Paul Claudel –, Milhaud teve uma atuação marcante, tanto na organização de uma série de eventos beneficentes, como nas relações que construiu, circulando entre os músicos brasileiros mais importantes do período.

A defesa da utilização da música como arma, tão enfaticamente colocada por Debussy, não pode ser pensada restrita ao contexto da guerra. Ela se insere num longo e profícuo debate acerca da identidade francesa, do qual a música não escapou, e remete ao ambiente político-cultural singular da França pré-guerra, para o qual muito contribuíram as ações da Terceira República, cujos esforços para se legitimar e reerguer o país após a derrota na Guerra Franco-Prussiana¹¹ foram alvos de inúmeros trabalhos.¹² Nesse sentido, a cultura e, em específico, a música foram instrumentos de ampla propaganda política, um exemplo disso foi a consagração de “La marseillaise”, em 1879, como hino oficial do país. Segundo Michel Vovelle (2004: 137), entre 1880 e

¹⁰ Muitos trabalhos têm procurado repensar essa relação, ressaltando sua importância tanto para as nações europeias, compreendidas em seu esforço de guerra, como para as nações americanas, compreendidas nos debates acirrados em prol, ou não, de sua inserção no conflito. Para trabalhar essa problemática, tomamos como base os trabalhos de Mariano Siskind (SISKIND, Mariano. *The spectacle of War at a distance: Latin American modernists in World War I. MLN*, v. 1, nº. 2, p. 234-255, mar. 2015 (Hispanic Issue).), María Inés Tato (2008, 2014; ver nota 2 a este texto), Patricia Veja Jiménez (JIMÉNEZ, Patricia Veja. *La guerra como espectáculo mediático. La prensa centromericana en la Gran Guerra (1917). Historia y Comunicación Social*, v. 18, p. 43-61, 2013. Philip Dehne (DEHNE, Phillip. *How important was Latin America to the First World War? Iberoamericana*, XIV, 53, p. 151-164, 2014. e Olivier Compagnon (COMPAGNON, Olivier. *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.), que procuram enfatizar a importância do conflito nos debates nacionalistas perceptíveis nos anos da guerra, e nas décadas de 1920 e 1930.

¹¹ A Guerra Franco-Prussiana (1870-71) marcou o fim do processo de unificação alemão e a anexação de parte do território francês, a Alsácia-Lorena pelo novo Império Alemão. Sobre o contexto das guerras e unificações ocorridas ao longo do século XIX, cf. Hobsbawm (HOBBSAWM, Eric. *A era do capital: 1848-1875*. 2ª ed. rev. 5ª imp. São Paulo: Paz e Terra, 2012.).

¹² Considerando o amplo universo da historiografia francesa acerca da Terceira República, faço referência ao primeiro volume da série *Les lieux de mémoire*, dirigida por Pierre Nora, intitulado *La République*. Apesar do foco não ser a Terceira República, mas sim a experiência republicana na França, esse período histórico recebeu atenção especial no volume (NORA, Pierre (Dir.). *Les lieux de mémoire*. v. 1. *La République*. Paris: Gallimard, 2004.).

1914, implementou-se uma verdadeira pedagogia de “La marseillaise”, assegurando sua difusão e popularização em um nível jamais visto.¹³

Para compreensão dessa ação no âmbito da música, são especialmente importantes os trabalhos de Jane Fulcher,¹⁴ que analisou o cenário musical francês do final do século XIX até meados dos anos 1930. Assim, outro evento que deve ser considerado – além da derrota de 1870 e dos investimentos da Terceira República em prol de sua legitimação – é o Dreyfus Affair,¹⁵ pois aprofundou os questionamentos acerca da identidade e dos valores franceses, mobilizando a sociedade, provocando uma intensa polarização. No âmbito da produção musical, isso ficou patente, resalta Fulcher (1999), a partir do momento em que política e música se aproximaram, e a última foi utilizada como forma de legitimação. Exemplo disso é a ação do músico francês Vincent D’Indy, representante da direita nacionalista e antidreyfusista, que se apropriou da música com o intuito de difundir seus ideais, e teve um papel central ao tornar a música francesa uma das bases da batalha simbólica travada pelos críticos da República.¹⁶

Nesse contexto, cabe acrescentar as tendências estéticas musicais em voga na França no pós-1870, com uma forte penetração da música do compositor alemão Richard Wagner, identificada com o que havia de mais “moderno” em linguagem musical. Todavia, é importante observar que o pós-1870 na França também foi marcado por um forte sentimento de ‘revanchismo’, por conta da derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana, aspecto que estaria presente especialmente na produção de Claude Debussy e Maurice Ravel. Segundo Danieli Benedetti, o revanchismo influenciaria todo o universo político e cultural francês, especialmente, a produção de Debussy, perceptível num “sentimento de repugnância a toda e qualquer forma

¹³ Composto em 1792, por Joseph Rouget de Lisle, em Strasbourg, como *Chant de guerre pour l’armée du Rhin*, o hino francês foi o primeiro dos hinos nacionais modernos, pois, diferentemente dos hinos comumente utilizados, que refletem a Europa monárquica absolutista, a canção de 1792 era expressão voluntária de uma consciência nacional. Por conta de suas características como canto revolucionário e de guerra, foi proibido em diversos momentos, até que, após longos debates e polêmicas, foi legitimado como hino oficial em 1879 (VOVELLE, Michel. *La Marseillaise*. In: NORA, Pierre (Dir.). *Les lieux de mémoire*. v. 1. La République, p. 107-152).

¹⁴ Faço referência aos livros *French cultural, politics & music: from the Dreyfus Affair to the First World War*. (ver nota 16 a este texto) e *The composer as intellectual: music and ideology in France, 1914-1940* (ver nota 1 a este texto).

¹⁵ Em 1894, o oficial do Estado-Maior francês, Alfred Dreyfuss, foi condenado por crime de espionagem a favor da Alemanha, para essa condenação muito contribuiu o fato de ser judeu. Posteriormente inocentado, o caso polarizou a sociedade francesa. Sobre o crescimento do antissemitismo e da xenofobia na Europa, a partir da década de 1880, cf. Hobsbawm (HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios: 1875-1914*. 8ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.).

¹⁶ FULCHER, Jane F. *French cultural, politics & music: from the Dreyfus Affair to the First World War*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.

de expressão cultural que viesse de terreno inimigo, em particular da Alemanha”.¹⁷ Caminha junto com esse movimento, um nacionalismo musical expresso através da releitura de compositores franceses do século XVIII, tais como François Couperin (1668-1733) e Jean-Phillipe Rameau (1683-1764). Ou seja, se há uma forte influência da cultura germânica, através da música de Wagner, há também um movimento de repulsa à mesma, que ganha força, principalmente, no período da guerra.

Porém, para Vincent D'Indy, reconhecer a importância da música de Wagner para a música francesa não significava ser “antifrancês”; afinal, ela havia “salvado” a música francesa de seus “descaminhos”, ao resgatar os “verdadeiros” valores da música universal e assim retomar a tradição. Tal intento motivou a ação de D'Indy em prol dos estudos musicais sob o ponto de vista histórico, apropriando-se da história para selecionar o que poderia ser considerado “autenticamente” nacional, provocando um verdadeiro florescimento da história da música no país.¹⁸ Algo que colocou em prática em sua própria escola de música fundada em 1894, a Schola Cantorum, que se configurou em oposição ao Conservatoire National de Musique, instituição que controlava a educação “oficial” na França, onde dominava o antiwagnerianismo, e que se viu forçada a assumir outra concepção de ensino, através da reforma pedagógica implementada por seu diretor Gabriel Fauré, em 1905.¹⁹ Tal reforma, analisa Fulcher (1999), procurou oficializar esse discurso nacionalista de direita, conectando o clássico e o barroco como o estilo caracteristicamente francês, que, junto à ideologia nacionalista, caracterizaria a política cultural oficial francesa, a partir da Primeira Guerra.

Se durante a guerra houve uma diminuição das atividades culturais, como por exemplo o fechamento dos museus, os concertos, por outro lado, se expandiram, constituindo uma das principais atividades de difusão da tradição cultural francesa, oferecendo um acesso coletivo ao passado artístico nacional e, conseqüentemente, à apreensão da sua singular identidade cultural. Um fato que ilustra a importância da música na atuação governamental é a escolha do famoso pianista Alfred Cortot, em 1916, como chefe do Serviço Oficial de Propaganda Musical do Ministério de Belas Artes.²⁰

¹⁷ BENEDETTI, Danieli Verônica Longo. *Obras de guerra: a produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013. p. 79.

¹⁸ NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*. São Paulo, 2012. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

¹⁹ A reforma de Fauré incluiu, dentre outros, cursos em história da música, e a inclusão do estudo da sinfonia em seu programa. Para um estudo mais detalhado da reforma, cf. Fulcher (1999; ver nota 16).

²⁰ FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual: music and ideology in France, 1914-1940*.

Um ponto importantíssimo dessa função era decidir o que excluir, ou incluir, no repertório a ser executado. Afinal, a guerra provocou uma forte rejeição à música germânica, e, em contrapartida, uma ampla defesa da música nacional; por algum tempo, não se executou nenhuma música de compositores alemães ou austríacos, especialmente, Wagner. Mesmo nesse contexto, Vincent D'Indy continuava um árduo wagneriano, defendendo também Beethoven e Bach, sob o argumento de que eram compositores de qualidades consideradas “universais”, portanto, referências para a música francesa. Por outro lado, o governo francês exercia forte fiscalização nas atividades musicais, no intuito de reprimir a inserção de músicas de origem germânica nos programas.²¹

Segundo Marion Schmid, Wagner teria sido efetivamente banido dos repertórios franceses, entre 1915 e 1919.²² Porém, Jane Fulcher²³ afirma que tal exclusão não teria sido tão drástica, e já em 1915, compositores como Beethoven, Haydn, Mozart, e até mesmo Wagner, já reapareciam nos programas. Segundo Fulcher, tal fenômeno foi uma demanda do próprio público francês, para o qual a execução apenas de compositores nacionais não era suficiente, ou seja, o público queria ouvir música germânica; houve também a inclusão de repertório italiano e russo, ainda populares. Enquanto isso, se os compositores debatiam amplamente sobre o que deveria ser executado ou não, concordavam na defesa da música nacional, exemplo disso foi a criação, em 1916, da Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française.

A oposição mais radical à execução de repertório germânico veio através da ação de Camille Saint-Saëns. O músico pode ser incluído numa miríade de artistas e intelectuais franceses que se mobilizaram durante a guerra e tiveram um papel importante e útil na defesa contra a propaganda germânica. Figuras proeminentes na literatura, no mundo científico e na academia juntaram suas vozes e canetas nesse esforço de guerra, ressalta Michael Nolan, em seu estudo sobre imprensa e propaganda francesas nos primeiros meses da guerra.²⁴ Saint-Saëns escreveu uma série de artigos denunciando a influência germânica e austríaca na música francesa, que

²¹ NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*.

²² SCHMID, Marion. À bas Wagner! The French Press Campaign against Wagner during World War I. In: KELLY, Barbara L. (org.). *French music, culture and national identity, 1870-1939*. Rochester: University of Rochester Press, 2008. p. 77-91, apud NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*, p. 67.

²³ FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual: music and ideology in France, 1914-1940*, p. 28-29.

²⁴ NOLAN, Michael. “The Eagle Soars over the Nightingale”: press and propaganda in France in the Opening Months of the Great War. In: PADDOCK, Troy. *World War I and propaganda*.

foram publicados no *L'Echo* de Paris, e sugeriam a exclusão da música germânica dos repertórios, sob o argumento de que a arte não era universal, mas tinha sim uma pátria. Em 1916, seus artigos foram publicados como um panfleto antigermânico.²⁵

Percebe-se que o ponto fulcral debatido residia na onda “wagnermania” disseminada na França pré-guerra, o que implicava a defesa da música nacional; a própria Ligue National pour la Défense de la Musique Française, já mencionada, tinha esse objetivo, e chegou inclusive a publicar um jornal, sob o título de *La musique pendant la guerre*²⁶. A Liga também promoveu conferências, bem como incentivou a criação de outras organizações pelo país com o mesmo intuito, como a Lyonnais Amis de la Musique Française, em Lyon, em 1916, que publicou as conferências por ela organizadas em 1917, sob o título *Pour la musique française: douze causeries*, cujo prefácio é de Debussy (de onde retiramos nossa epígrafe).²⁷

A participação de Debussy em iniciativas desse gênero não significava que concordava integralmente com o dogma difundido no período da guerra. Porém, estava de acordo com pontos básicos da posição dominante, como a defesa da cultura francesa, e do “retorno” da música francesa a um estado “puro” ou “autêntico”; e a ideia de que o inimigo deveria ser combatido também através da cultura.²⁸ Enfim, percebe-se que a música estava enredada nas práticas político-culturais francesas, e foram especialmente exploradas durante a guerra, momento em que o Estado francês expandiu sistematicamente seu domínio e suas técnicas de intervenção na cultura.²⁹ É nessa chave que procuramos analisar os impactos culturais dos eventos promovidos por Darius Milhaud, secretário e adido cultural na missão diplomática francesa, que chega ao Brasil em fevereiro de 1917.

Em janeiro de 1917, o renomado maestro francês André Messager escreveu ao músico brasileiro Alberto Nepomuceno, ex-diretor do Instituto Nacional de Música, uma carta recomendando um jovem músico francês aos seus cuidados. Esse músico era Darius Milhaud, “encarregado de uma missão de propaganda artística no Brasil pelo governo francês”,³⁰ informava Messager. Missão para a qual necessitaria do auxílio do maestro brasileiro, por meio do fornecimento de informações sobre

²⁵ FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual: music and ideology in France, 1914-1940*, p. 30.

²⁶ Publicada de 1915 a 1917. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32821261f/date>>. Acesso em: 31 out. 2016.

²⁷ FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual: music and ideology in France, 1914-1940*, p. 35.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 8-9.

³⁰ Carta de André Messager a Alberto Nepomuceno, 8 de jan. de 1917 (apud PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p. 346).

“o movimento musical” brasileiro e dos meios para “tornar conhecida, através de concertos e audições, a produção de nossa jovem escola francesa”.³¹ Na carta, Messenger também sugeria que Nepomuceno apresentasse Milhaud a dois importantes críticos musicais brasileiros, Luís de Castro e a Rodrigues Barbosa: “os quais sustentam tão generosamente em seus artigos nossa música e me dispensaram uma acolhida tão amigável”.³² Praticamente desconhecido no Brasil, Milhaud já contava com uma bela carta de apresentação, que não seria a única.

Outra carta foi enviada, em nome do Conservatório e do Ministério da Instrução Pública e de Belas Artes francês, por Xavier Leroux, que foi professor de Milhaud no Conservatório Nacional de Música, a José de Freitas Valle, figura influente na sociedade paulista, que transformou sua casa, a famosa Villa Kyrial, em ponto de encontro de artistas, literatos e políticos, promovendo saraus literários, audições musicais, banquetes e ciclos de conferência.³³ A carta apresentava Milhaud “como um dos músicos mais brilhantes da jovem escola francesa”³⁴ e solicitava o acolhimento do músico no rico ambiente cultural da Villa Kyrial.

Por meio das cartas enviadas, é possível ter a noção de que a missão de Milhaud no Brasil envolvia uma importante atuação cultural na área da música. Ou seja, tinha como objetivo estreitar ainda mais os laços que uniam a música francesa e a brasileira, contribuindo, assim, para a causa francesa no âmbito da intensa batalha cultural que se travava no momento. Tal função propagandística é especificada pelo próprio Darius Milhaud, em carta a Rui Barbosa, em 6 de março de 1917, na qual o músico se apresenta como secretário particular de Claudel, enviado ao Brasil em missão de propaganda pelo seu governo,³⁵ e requisita um encontro para conhecer o ilustre brasileiro.³⁶

Como coloca em sua autobiografia, escrita na década de 1940, Milhaud não pôde servir ao exército por conta de sua saúde frágil. Assim, procurou ajudar no esforço de guerra através de atuações no Foyer Franco Belge, onde organizou uma série de

³¹ *Ibid.*, p. 346.

³² *Ibid.*, p. 346.

³³ CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

³⁴ Apud CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*, p. 47.

³⁵ “Je suis venu au Brésil avec Monsieur Paul Claudel dont je suis le secrétaire particulier, envoyé en mission de propagande par mon gouvernement”.

³⁶ Carta de Milhaud a Rui Barbosa, de 6 de março de 1917, apud PERRIN, René Saint-Marie. *Correspondance Claudel-Ruy Barbosa*. In: *Bulletin de la Société Paul Claudel. Claudel et le Brésil*. Paris. n. 195, 3e trimestre, septembre 2009. p. 9.

concertos para levantar fundos para os refugiados belgas,³⁷ e depois no *Maison de la Presse*,³⁸ que agrupava os serviços de propaganda dirigidos por Phillipe Berthelot. Mas, segundo Fulcher,³⁹ seria durante sua atuação no Brasil, como encarregado de “propaganda” para a causa aliada – com a função de traduzir mensagens codificadas, ajudar Claudel a organizar recepções, concertos e palestras em auxílio à Cruz Vermelha Francesa e Inglesa – que experimentou de perto a propaganda cultural do período da guerra feita pela França. Porém, é perceptivo que Milhaud já tinha tido contato com tal função anteriormente, haja vista sua atuação no *Maison de la Presse*. Por fim, cabe ressaltar que a estada de Milhaud no Brasil foi alvo de poucos estudos; conseguimos localizar apenas três: os de Manoel Correa do Lago⁴⁰ e o de Lina de Noronha,⁴¹ porém, eles passam ao largo dos vínculos do músico com a propaganda e mobilização cultural francesa no Brasil durante a guerra.

Investimentos em propaganda cultural na América Latina não eram novidade para a França, esforços nesse sentido foram feitos no ano anterior, através da turnê do pianista francês Maurice Dumesnil, em 1916. Segundo noticiou o jornal *O Paiz* (10 de dezembro de 1916), o pianista se preparava para regressar à França no final do ano, quando expirava a licença que as autoridades francesas lhe haviam concedido para que, através de sua turnê, divulgasse a arte francesa no exterior. Durante sua rápida permanência no Rio de Janeiro, Dumesnil teve oportunidade de ouvir a música de Alberto Nepomuceno, de Henrique Oswald e Glauco Velasques, um intercâmbio deveras importante, que possibilitava a divulgação dos trabalhos desses músicos brasileiros na França.⁴²

Já a missão de Claudel no Brasil envolvia principalmente os aspectos econômicos entre os dois países.⁴³ Em artigo sobre a atuação de Paul Claudel no Brasil,

³⁷ Associação filantrópica com objetivo de auxiliar os refugiados belgas que chegavam à França, contou com a participação de outro destacado membro intelectual, o escritor André Gide.

³⁸ Fundada por Aristide Briand, tinha como objetivo transmitir informações sobre a guerra (depois de censuradas) para os jornais.

³⁹ FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual: music and ideology in France, 1914-1940*, p. 177.

⁴⁰ LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Ed. Releq, 2010. LAGO, Manoel Aranha Corrêa do (Org.). *O bai no telhado: Darius Milhaud e música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, 2012.

⁴¹ NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*.

⁴² O encontro também é citado em: PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, p. 285.

⁴³ Em artigo publicado inicialmente em 1936, sobre sua experiência no Brasil, Claudel especifica que sua função era “liquida uma enorme e horrenda barafunda de companhias financeiras, comerciais e industriais conhecida pelo nome de *Brazil Railway*, na qual as poupanças francesa e belga haviam aplicado vários bilhões de francos-ouro [...]”. Segundo Claudel, a operação foi

Clarice Spitz⁴⁴ ressalta que o poeta e diplomata encontrou um país francófilo, mas ainda neutro, e culturalmente muito influenciado pela França e Inglaterra, quando chegou ao Rio de Janeiro, então capital da República, no início de 1917. Momento marcado pelo agravamento das tensões entre Brasil e Alemanha, o que levou ao rompimento das relações diplomáticas e comerciais entre os países, em 11 de abril de 1917. A revogação da neutralidade brasileira em favor da França, Rússia, Grã-Bretanha, Japão, Portugal e Itália foi decretada ainda em junho de 1917, e teve como justificava a reincidência de ataques de submarinos alemães a vapores brasileiros. Todavia, a lei de guerra foi sancionada apenas no final do ano, em 16 de novembro de 1917.

Segundo Spitz, a entrada do Brasil na guerra não teve relação com a ação de Claudel, pois, logo após sua chegada, o diplomata teria tido conhecimento, através de fontes no governo brasileiro, de que o país iria entrar na guerra. Ainda segundo Spitz, Claudel nunca teria afirmado em seus telegramas a Paris, ter influenciado a decisão brasileira. Ela conclui que, se o Brasil entrou na guerra ao lado dos aliados, tal ação deve ser considerada uma consequência direta da política exterior norte-americana, e utiliza como argumento o fato de que o comitê de propaganda francesa na América do Sul estava em Buenos Aires, e não no Rio de Janeiro, e que Claudel não aparece nos arquivos diplomáticos como encarregado de fazer propaganda aliada na forma de conferências ou de produção de folhetos.⁴⁵ Porém, em momento algum Spitz faz menção à atuação de Milhaud, bem como não há referência à crescente opinião pública aliadófila, pontos que também devem ser considerados quando tratamos do posicionamento do Brasil na guerra.

A correspondência trocada com Paris revela um Claudel focado nos aspectos econômico e financeiro de sua missão, procurando estabelecer relações comerciais duráveis com o Brasil, que pudessem permitir à França exercer uma influência política. De forma que, segundo Spitz,⁴⁶ a atividade de Claudel teve dois grandes objetivos: apoiar o cultivo do café e fazer aliança com os fazendeiros de São Paulo. Sua ideia era ganhar influência política a longo prazo, e assim,

um sucesso, "proporcionou à França não apenas a completa recuperação de seus recursos [...], como a ainda dos navios, das provisões e das matérias-primas de que o país tinha necessidade premente". O artigo de Claudel foi traduzido e publicado no livro *O boi no telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, organizado por Manoel Corrêa do Lago, sob o título de "No Brasil". A citação aparece à página 87.

⁴⁴ SPITZ, Clarice. Paul Claudel: le diplomate, la guerre et le Brésil. In: *Bulletin de la Société Paul Claudel. Claudel et le Brésil*. Paris, n. 195, 3e trimestre, septembre, 2009.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

excluir a Alemanha do mercado brasileiro. A “diplomacia do café”⁴⁷ culminou no acordo franco-brasileiro assinado em 3 de dezembro de 1917, em São Paulo, e ficou conhecido pelo nome de “convênio”,⁴⁸ como veremos a seguir.

Nesse sentido, entende-se porque, já em princípios de 1915, as relações econômicas entre Brasil e França foram alvo de uma missão francesa, chefiada pelo senador francês Pierre Baudin, antes da guerra completar um ano. A rápida passagem da missão Baudin pelo Brasil, em abril de 1915, tinha como objetivo a “defesa econômica e moral de seu país”, segundo o próprio Baudin (*A Noite*, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1915). Algo que já era amplamente constatado, afirmava Baudin, em entrevista publicada após o término da missão, ao comentar o posicionamento da sociedade brasileira em relação à guerra:

[...] a opinião pública está magnificamente disposta em favor da França, [...] [que] guardou todo o seu prestígio no decurso destes últimos anos, nesse país impregnado de ideias francesas, onde a cultura e educação francesas formaram, não somente um *escol* intelectual, como também inspiraram o ideal nacional todo inteiro.⁴⁹

Enfim, reforça-se aqui a ideia de que, desde o início do conflito, as nações beligerantes procuraram sim angariar aliados na América Latina, trazendo o conflito para fora da esfera europeia, com objetivo de ampliar “aliados”, tanto econômicos, como culturais, na defesa de certos “valores morais”.

Se é possível perceber continuidades entre a missão de Claudel e a do senador Baudin, há também diferenças consideráveis, uma delas, na missão enviada em 1917, com duração de quase dois anos, é a proeminência que ganha o aspecto cultural, com a inclusão de Milhaud no corpo diplomático.

Porém, antes de abordarmos a atuação de Milhaud, é importante pensarmos o grau de penetração da música e cultura francesas no cenário musical carioca, especialmente no Instituto Nacional de Música, local privilegiado para se pensar a construção de uma identidade musical nacional, após a proclamação da República, em 1889.

República e música possuíam uma ligação muito estreita, visível, especialmente, nos primórdios do regime republicano, com a instalação do Instituto

⁴⁷ SPITZ, Clarice. Paul Claudel: le diplomate, la guerre et le Brésil, p. 17. Segundo Spitz, a ideia de Claudel era manter a economia brasileira dependente da francesa, através de grandes compras de café.

⁴⁸ SPITZ, Clarice. Paul Claudel: le diplomate, la guerre et le Brésil, p. 17.

⁴⁹ A NOITE. Rio de Janeiro, 22 abr. 1915.

Nacional de Música (INM), no lugar do Conservatório Imperial, através da atuação de personagens como Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez (primeiro diretor do INM) e Francisco Braga; demonstrando a pronta adesão de vários membros da sociedade dos músicos ao novo regime, sintomático, aponta, Avelino Pereira,⁵⁰ do conteúdo republicano de suas ideias e atos, permitindo situar nesse momento, a fundação, junto com o INM, de uma *República Musical* no Rio de Janeiro. As bases dessa *República Musical* se assentavam justamente em oposição às do Conservatório Imperial, deixando-se de lado a escola italiana, que tanto influenciou os compositores brasileiros, como Carlos Gomes, voltando-se para a tradição musical germânica. Nesse sentido, professores ligados ao antigo regime, qualificados como incompetentes, foram excluídos da nova instituição, sendo o caso mais conhecido o de Cavalier Darbilly.⁵¹

Foi através de uma série de concertos sinfônicos, realizados na primeira década republicana,⁵² que o repertório wagneriano foi trazido para o Brasil, fato que teve um significado muito importante, pois foi utilizado na ruptura com os símbolos culturais da monarquia, possibilitando uma nova música para a República, uma “música do futuro”, como ressaltou Maria Alice Volpe.⁵³ A autora também informa que a expressão foi muito usada por Wagner, para fazer referência à sua própria obra, e foi adotada no Brasil com objetivo justamente de modernizar sua música sinfônica. Ou seja, o wagnerismo ganhou prestígio no Brasil no momento em que a ruptura com o antigo regime político precisava ser feita também nos níveis simbólicos e culturais. Porém, observa Volpe,⁵⁴ a difusão do wagnerismo entre os compositores brasileiros ocorreu por intermédio da França, expandindo-se em um ambiente predominantemente francófilo.

Uma das consequências dessa propagação wagneriana, analisa Clarissa Lapolla Bomfim Andrade, em seu estudo sobre o periódico *Gazeta Musical*, foi a defesa de um afastamento da prática musical erudita de uma mais popular, em

⁵⁰ PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, p. 67.

⁵¹ AUGUSTO, Antônio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: Funarte, 2010.

⁵² Faço referência à série de Concertos Populares (1887-1893; 1897-1902) dirigida por Carlos Mesquita; os Concertos Populares (1896-7) de Alberto Nepomuceno; os quatro Concertos Populares de Miguez (1900); os Concertos Sinfônicos de Francisco Braga (1900-1901); e os concertos sinfônicos do Clube dos Diários, dirigidos por Nepomuceno (1900-1901) (Cf. VOLPE, 2001; ver nota 53).

⁵³ VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Austin, 2001. Tese de doutorado - The University of Texas. p. 77-89.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 77-89.

prol de “um projeto de música que assimilou padrões estéticos, políticos e morais da França, após a guerra franco-prussiana de 1870, adaptados no Brasil pelos republicanos da linha positivista comtiana”.⁵⁵ Assim, essa *intelligentsia* musical brasileira, atribuída de uma “função educativa” cuja missão era “civilizar o país”, buscou valorizar a “música como arte elevada” e a “música autenticamente nacional”, recriminando a “música de entretenimento”.⁵⁶ Essencial nesse processo de “civilização” do Brasil, a educação musical significava educar o “gosto musical do povo”.⁵⁷ Nesse sentido, a influência wagneriana no Brasil se manifestaria através da obra e ensino de compositores (e professores do INM), como Carlos de Mesquita, Francisco Braga, Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno.

Após essas considerações sobre as influências estéticas no cenário musical brasileiro, cabe perguntar: qual seria o impacto do boicote a Wagner proposto por Saint-Saens? Segundo Rodrigues Barbosa, Alberto Nepomuceno teria expressado seu protesto contra tal atitude, porém, na prática, o músico reduziu consideravelmente os números wagnerianos em seus programas, e mesmo Beethoven foi excluído, destaca Avelino Pereira.⁵⁸ Em uma rápida pesquisa nos repertórios da Sociedade de Concertos Sinfônicos,⁵⁹ entre 1914 e 1918, percebemos que no concerto do dia 9 de outubro de 1914, Wagner foi incluído, figurando entre Carlos Gomes, Leopoldo Miguez e Massenet. Outro concerto, em 31 de julho de 1915, sob a regência de Francisco Braga, no qual figurava o jovem violoncelista Heitor Villa-Lobos, incluiu a “Cavalgada das Valquírias”, do compositor alemão. Cabe, porém, observar as datas dos concertos, ambos realizados no começo da guerra. Porém, uma nota do crítico Oscar Guanabarro, publicada após a guerra, reforça a ideia de que ocorreram tentativas de boicote, especialmente, das óperas de Wagner. Segundo o crítico, a denúncia teria vindo da Associação Wagneriana de Buenos Aires e relatava o fato de que alguns editores franceses e italianos procuraram sistematicamente dificultar a execução da música wagneriana nos teatros dos países latinos, onde atuavam companhias

⁵⁵ ANDRADE, Clarissa Bonfim Lapolla. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 12.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁸ BARBOSA, José Rodrigues. Alberto Nepomuceno. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, 1940, p. 33, apud PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, p. 283.

⁵⁹ A Sociedade de Concertos Sinfônicos foi formada em 1912, por iniciativa de Francisco Braga e Francisco Nunes, e funcionou até a década de 1930.

francesas e italianas.⁶⁰ Outro exemplo dessa preocupação com o que era apresentado na América Latina deu-se com o músico francês André Messager, que foi recriminado por executar Wagner em seus concertos em Buenos Aires, em 1915; uma ação considerada “antipática”, por ser ele chefe de uma orquestra francesa que se apresentava em um país neutro.⁶¹

No caso dos músicos brasileiros do INM, percebemos o engajamento de um pequeno grupo em prol da causa aliada; dentre eles, Alberto Nepomuceno foi o mais ativo, enviando, inclusive, em novembro de 1917, um requerimento ao Conselho Docente do INM para que o instituto manifestasse publicamente seu apoio e solidariedade à decisão brasileira de declarar guerra à Alemanha. O músico também produziu composições inspiradas no conflito, como “Oração à pátria”, de 1914; “Tambores e cornetas”, de 1918, com texto de Osório Duque-Estrada, e a “Saudação à bandeira”, de 1919, com texto de Aquino Correia.⁶² Junto do pianista Joaquim Barroso Netto e o barítono Carlos Alves de Carvalho, respectivamente, professores de piano e canto do INM, participou ativamente dos eventos promovidos pela Liga Brasileira pelos Aliados.

Se ainda resta fazer uma pesquisa detalhada para comprovar um boicote, ou não, a Wagner, o fato é que houve sim, especialmente, após 1917, com a chegada de Milhaud, uma enxurrada de Debussy. Através de sua autobiografia, o músico revelava a forte influência de Debussy em suas composições e também das peças e versos do literato belga, Maurice Maeterlinck. Já a música de Wagner, provocou nele o exato oposto: uma enorme repulsa, algo que só viria a entender posteriormente: “I did not realize that what I felt was merely the reaction of a Latin mind, unable to swallow the philosophico-musical jargon and the shoddy mixture of harmony and mysticism in what was an essentially pompous art”.⁶³ Por fim, concluía que achava “deplorável a influência dessa música na francesa”.

Porém, tais impressões não significavam que Milhaud era adepto do anti-germanismo, argumenta Lina Maria Ribeira de Noronha, em sua tese sobre o músico. Segundo Noronha,⁶⁴ Milhaud era antiwagneriano, e assim, execrava os compositores que se espelhavam em Wagner, como D’Indy e Franck, pois

⁶⁰ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 30 set. 1919.

⁶¹ BUCH, Esteban. « Les Allemands et les Boches » : la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale. *Le Mouvement Social*, 3, 208, p. 45-69, 2004. p. 10.

⁶² PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, p. 281-282.

⁶³ MILHAUD, Darius. *An autobiography: notes without music*. New York: Alfred A. Knopf, 1953. p. 26.

⁶⁴ NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*, p. 91.

considerava que essa influência não trouxe ganhos à música francesa. A crítica de Milhaud estava na diferença que concebia entre os pensamentos latino e germânico, algo que influenciava diretamente as formas de compor, de forma que era impossível produzir algo que não revelasse claramente a nacionalidade do compositor. Milhaud assumia-se, então, como um compositor de cultura latina. Segundo Noronha,⁶⁵ tal conceito de latinidade tinha como base os ideais provenientes da Antiguidade Clássica e eram capazes de conectar diferentes culturas presentes em sua própria identidade do músico: as culturas francesa, provençal e a judaica.⁶⁶ A relação de alteridade com o universo cultural germânico também contribuía, é claro, na construção dessa identidade latina.

Voltando para sua autobiografia, das grandes influências em sua música, destaca ainda o trabalho do compositor russo Igor Stravinsky. No caso, o trabalho do russo não marcou apenas Milhaud, mas toda uma geração por conta das inovações que trouxe, abrindo novas possibilidades. Segundo Fulcher,⁶⁷ essa “Geração de 1914” terminou sua formação e iniciou sua carreira durante a guerra, sendo forjados no pensamento nacionalista dominante; muitos foram alunos do Conservatoire, como Milhaud, que lá estudou de 1909 a 1914; e integraram a primeira geração que estudou sob as novas diretrizes pedagógicas implementadas por Fauré.

O contato com o poeta e diplomata Paul Claudel veio através do poeta francês Francis Jammes. O convite para trabalhar como secretário de Claudel partiu do próprio diplomata, quando ele ainda servia como representante da França em Roma, assim, quando foi indicado para o Brasil, Milhaud veio com ele. Além de Claudel e Milhaud, integraria a missão diplomática o escritor Henri Hoppenot.

Milhaud chegou ao Brasil em fevereiro de 1917, em pleno carnaval, e deixou registrado em sua autobiografia seu imediato fascínio com os ritmos da música popular, levando-o a comprar partituras de muitos maxixes e tangos, no intuito de tentar tocá-los, “com seu ritmo sincopado”. Dentro dessa produção, Milhaud elegeu Ernesto Nazareth um dos melhores compositores do momento: “His elusive, mournful, liquid way of playing also gave me deeper insight into the Brazilian soul”.⁶⁸

⁶⁵ Ibid., p. 92.

⁶⁶ Darius Milhaud era da região francesa conhecida como *Aix-en-Provence*, e sua família era de origem judaica.

⁶⁷ FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual: music and ideology in France, 1914-1940*.

⁶⁸ MILHAUD, Darius. *An autobiography: notes without music*, p. 75.

Mas, o compositor brasileiro que mais chamou a atenção de Milhaud foi, definitivamente, Glauco Velásquez. Morto precocemente em 1914, o músico fez sucesso no cenário musical carioca, com suas peças “de harmonias novas e da nova estética”,⁶⁹ estabelecendo relações com os músicos mais destacados do INM, tanto que, após sua morte, foi criada, em 1915, uma sociedade dedicada a divulgar suas obras, a Sociedade Glauco Velásquez.⁷⁰ A recomendação para que Milhaud conhecesse a música de Velásquez veio de André Messager, e foi através de Luciano Gallet que esse contato foi estabelecido.

Contudo, foi na casa de Henrique Oswald, renomado músico e ex-diretor do INM, que Milhaud conheceu seus principais parceiros em sua estada no Brasil: Godofredo Leão Veloso, sua filha Nininha Veloso-Guerra, e seu genro Oswald Guerra. Foi lá, também, que conheceu Francisco Braga, porém, a atuação com os Veloso-Guerra seria, de longe, a mais profícua. A afinidade veio no gosto pela música contemporânea, cultivado, principalmente, por Leão Veloso, professor de piano do INM.

Enfim, dos contatos com os músicos cariocas, o primeiro concerto veio por conta da atuação junto a Sociedade Glauco Velásquez, em 14 de abril de 1917, no primeiro concerto da série organizada pela Sociedade para o ano de 1917, realizado no salão do Liceu Francês. Abria o programa do concerto, uma palestra de Darius Milhaud, sobre Glauco Velásquez; depois, junto com Luciano Gallet, o músico francês executou algumas composições de Velásquez, também participaram do concerto Nascimento Filho e Alfredo Gomes (*O Paiz*, 16 abr. 1917). Em sua palestra, Milhaud procurou exaltar as características do compositor, falando sobre sua natureza original, feita de ritmos vigorosos e ardentes. Comparou Velásquez a Guillaume Lekeu – um jovem compositor belga, morto aos 24 anos em 1884, que, assim como o brasileiro, deixou uma obra considerável, porém, inacabada. Ao final da palestra, Milhaud propôs a publicação das obras de Glauco Velásquez em Paris, a partir de uma editora francesa, tamanha a personalidade e brilhantismo de suas composições.⁷¹

⁶⁹ AZEVEDO, Luiz Heitor Correia. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956. p. 240-241.

⁷⁰ A Sociedade Glauco Velásquez foi fundada em 17 de janeiro de 1915 e existiu até o ano de 1918, desenvolvendo atividades de concertos, conferências e publicações do compositor. Dentre os membros mais destacados, estão os seus professores Francisco Braga e Frederico Nascimento, os compositores Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Luciano Gallet, os intérpretes Paulina d'Ambrosio, Alfredo Gomes, Stella Parodi e Frederico Nascimento Filho, o crítico Rodrigues Barbosa, os professores Godofredo Leão Veloso e Charley Lachmund, além de personalidades como Roquette Pinto, Álvaro Moreyra e Fernando Guerra Durval.

⁷¹ LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. “Glauco Velásquez”: uma conferência de Darius Milhaud. *Revista Brasileira de Música* V. 23/1, 2010.

A conferência foi importante por marcar o envolvimento de Milhaud na Sociedade Glauco Velásquez e também pela disponibilização do espaço do Liceu Francês como 'tribuna' para a música nova, tanto francesa quanto brasileira. O interesse de Milhaud pela música e personalidade de Velásquez se confirma 30 anos depois em sua autobiografia, que conta com referências entusiásticas à obra do artista, em um momento de esquecimento de sua música no Brasil.⁷²

O primeiro grande concerto com a participação de Milhaud ocorreu em 30 de junho, no salão do *Jornal do Commercio*, sob os auspícios da dona Maria Augusta, esposa de Rui Barbosa, em benefício do Hospital Brasileiro de Paris, inaugurado em 29 de maio. Milhaud organizou um concerto que procurou harmonizar grandes nomes da música francesa e brasileira contemporânea, como Charles Koechlin, Maurice Ravel, Francisco Braga e Henrique Oswald. O primeiro número do concerto foi reservado à música barroca francesa, representada por François Couperin, número que seria repetido nos concertos seguintes. Milhaud apresentou sua "Sonate" para piano e dois violinos, inédita no Brasil, e Alberto Nepomuceno também fez a primeira audição pública de sua peça para piano e canto: "Le miracle de la semence" (*O Paiz*, 25 jun. 1917). Baseada em um poema homônimo de Freitas Vale, a composição foi marcada pela singularidade, pois havia mais de vinte anos que Nepomuceno não compunha em francês, além disso, foi elogiada pela crítica por seus vínculos com a moderna música francesa.⁷³

Como ressaltou Correa do Lago, a estada de Milhaud no Brasil foi extremamente profícua, não apenas o músico francês encontrou um ambiente estimulante para compor, como também teve diversas oportunidades de apresentar seu trabalho junto aos músicos de peso do cenário nacional. Sua 1ª sinfonia de câmara *Printemps* foi executada pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, sob regência de Alberto Nepomuceno, no Teatro Municipal. Quanto às composições, os conjuntos de obras de Milhaud, que podem ser relacionadas ao Brasil, podem ser divididas em duas fases: as compostas durante sua estada, e as escritas, após o seu imediato retorno à França. No primeiro conjunto, temos o balé sinfônico *L'Homme et son Désir*, a 1ª sinfonia de câmara *Printemps* e as *Euménides*; no segundo conjunto, o balé *Le Boeuf sur le toit* e a coleção de peças para piano *Saudades do Brazil*.⁷⁴

⁷² Ibid.

⁷³ PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, p. 288.

⁷⁴ LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*.

O concerto seguinte, realizado em julho, ocorreu no Lycée Français, como parte da série “Hora artística”, promovida anualmente pela instituição. Milhaud organizou um concerto dividido em duas partes: a primeira parte era ocupada novamente pelo barroco francês, representado pela música de Jean-Philippe Rameau, que dividia o espaço com uma composição de Mozart (único compositor alemão incluído nos concertos organizados exclusivamente por Milhaud); seguida por uma sessão de compositores românticos do século XIX, como Chopin e Edvard Grieg, acompanhados do brasileiro Henrique Oswald. A segunda parte era praticamente toda dedicada à música francesa contemporânea e contava com a primeira audição de uma peça de Milhaud (a “2ª sonate pour piano e violon”, primeira composta no Brasil), composições de Claude Debussy, Erik Satie e novamente do brasileiro Henrique Oswald. É pertinente destacar aqui a peça de Debussy escolhida para figurar no programa: “Noel pour les enfants qui n’ont pas de maison”, composta no final de 1915, refletia a revolta do renomado músico francês com a destruição provocada pela guerra.⁷⁵ A peça foi amplamente utilizada pela propaganda francesa com o intuito de divulgar as crueldades alemãs para com as crianças e seria incluída em outros programas organizados por Milhaud.

As críticas referentes aos concertos variaram muito. No caso, além de Oscar Guanabarro, que escrevia na coluna *Artes e Artistas* do jornal *O Paiz*, temos também Rodrigues Barbosa, no *Jornal do Commercio*, e na *Gazeta de Notícias*, o crítico que assinava apenas T.G.

Segundo a crítica de T.G., no jornal *Gazeta de Notícias*, publicada em 8 de julho de 1917, no Rio de Janeiro, o programa, organizado para a primeira “Hora artística”, “era uma segura garantia do sucesso”, por conta dos nomes nele incluídos, dentre os quais, o crítico ressalta o de Nininha Leão Veloso Guerra. O talento da pianista foi extremamente elogiado, tanto na execução das peças, quanto nas suas composições: “seu toque feito todo de seda e veludo e, pelas suas composições, através das quais transparece todo o seu temperamento formado e desenvolvido num ambiente onde se cultiva a quintessência da Arte Musical”. O ambiente em questão era a casa dos Veloso-Guerra, que passou a ser frequentada por Milhaud. Quanto à composição do músico francês, “compositor moderníssimo”, o crítico classifica a 2ª Sonata para piano e violino, executada por Milhaud e Nininha Veloso, como uma “nova página bizarra da moderna

⁷⁵ BENEDETTI, Danieli Verónica Longo. *Obras de guerra: a produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial*, p. 98.

literatura musical, [...] originalíssima sucessão de dissonâncias e de surpresas, que valem por uma prova opulenta do talento do seu autor”⁷⁶. Já a peça moderna de Erik Satie, o crítico apenas comenta que foi aplaudida pelo auditório. A apresentação contou ainda com a participação do professor de canto INM, Carlos de Carvalho, e da pianista Maria Antonia Moura de Castro, de apenas 6 anos.

Quanto a Rodrigues Barbosa, defensor das novas tendências, destacava o fato de a 2ª sonata ter sido escrita no Rio, ou seja, era “uma sonata carioca por nascimento, francesa e modernista pela escola, ou antes pelo seu modo de ser”. E resumia sua admiração pela composição de Milhaud, dizendo que, aquilo que ouviu “[...] era belo, [...] era novo, [...] era sentido, porque continha uma parcela de humanidade”.⁷⁷

A diferença no tom das críticas de Rodrigues Barbosa para as de Oscar Guanabarro é significativa. Poucos dias depois da apresentação no Liceu, Milhaud participaria de outro concerto, organizado e promovido pelo Instituto Nacional de Música. Com um programa diferente daquele apresentado no Liceu, bem mais tradicional, apresentando músicos de peso como François Couperin, Sergei Rachmaninoff, Franz Liszt, David Popper, Herman Bemberg, Henrique Oswald e Ernesto Ronchini; e, deve-se destacar, dois músicos alemães: Richard Strauss e Robert Schumann. Sobre tal evento, escreveu Guanabarro, na coluna *Artes e Artistas*, apontando inicialmente sua importância para o INM, pois o Instituto parecia “reviver, depois de prolongado sono”; quanto a Darius Milhaud, era, o “ardiloso compositor moderno, de técnica bizarra e fantasioso nas suas concepções, fruto do ambiente artificioso criado por [Gustave] Charpentier, exagerado por Debussy”. O crítico já deixava claro sua incompatibilidade com Debussy e seus descendentes, que, segundo ele, seguiam “servindo aos caprichos de ritmos desordenados, com sacrifício da poesia musical, da sua alma, da sua verdadeira estética”.⁷⁸ Para Guanabarro, a obra de Milhaud respondia perfeitamente às características da produção artística no século XX por tratar-se de:

[...] uma era de descrença no passado de uma arte que viveu séculos para ser derrocada no mesmo momento em que surgem os cubistas na pintura e os revolucionários na arquitetura – século de arte anarquizada, mas de harmonia com a anarquia do século de que a guerra alemã é consequência

⁷⁶ GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 8 jul. 1917.

⁷⁷ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 8 jul. 1917.

⁷⁸ O PAIZ. 11 jul. 1917.

lógica. Aceitando a escola que já se impõe, forçada é a crítica a reconhecer nessa composição grandes qualidades pelo artista amador que entre nós se recomenda, não só por esse fato, mas também por pertencer à legação da França.⁷⁹

O texto do crítico revela suas contradições. De gosto conservador, Guanabarrino via como ‘sem volta’ o caminho que tomava a estética musical, influenciada pelo modernismo francês, que apesar de desagradá-lo, configurava como representante da causa aliada que se levantava contra a barbárie alemã. Outros pontos interessantes colocados pela crítica são a importância do concerto, ao despertar interesse pelo INM, e as considerações acerca de Milhaud, referido como “artista amador”, porém, de qualidade, especialmente “por pertencer à legação da França”. Esse último argumento chama atenção para o fato de que a influência de Milhaud e sua larga atuação não podem ser desvinculadas da missão Claudel e das ‘credenciais’ que isso lhe fornecia. Reforça também a importância do *lobby* cultural pretendido pela missão.

Assim como no Rio, a recepção de Claudel e Milhaud em São Paulo foi das mais amistosas.⁸⁰ O representante francês foi homenageado pelo presidente do Estado, Altino Arantes, com um grande almoço no palácio dos Campos Elíseos. Em seu discurso, Arantes ressaltou a importância da aliança entre França e Brasil, pois os franceses “não eram somente os nossos aliados: eram, também, os nossos associados de hoje e amanhã”. Já os brasileiros eram “Amigos da França por afinidades indestrutíveis de raça e de índole, de educação e de ideais”, pois, estavam juntos na mesma luta, “em que se debate a Humanidade contemporânea, para salvaguardar das conquistas da Civilização — mutiladas umas, destruídas outras, ameaçadas todas pelo saque, pelo fogo e pelo camartelo dos Bárbaros do século XX...”. O presidente do estado paulista continuou seu discurso, reforçando dentro dessa aliança moral, a aliança econômica firmada entre os dois países, estabelecida durante o ano de 1917, através dos esforços da missão Claudel. O consórcio entre os dois países se mostrava extremamente importante para a aproximação “entre os dois povos latinos, que, de longa data, através do Atlântico, se estendem fraternalmente as mãos, numa permuta diuturna e generosa de ideias e de sentimentos, de valores e de serviços...”. Já o discurso de Paul Claudel reafirmou os laços que uniam Brasil e França, e procurou reforçar

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ A chegada a São Paulo ocorreu em 17 de dezembro 1917. CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 18 dez. 1917.

a ideia de que tais laços iriam se projetar também no futuro: “nosso país não é o aliado e associado da França na hora presente, mas também o seu associado em tempos futuros”.⁸¹ Um futuro que a guerra estava por transformar totalmente, ressaltava Claudel em discurso, sendo essencial destacar a atuação do Brasil na guerra, tão importante quanto a dos que estavam a combater “na Argonne, na Champagne e no Piave”.⁸² Terminou salientando as riquezas naturais brasileiras. Tratava-se, enfim, do momento em que era firmado o “convênio” entre os dois países, ao qual remetemos anteriormente.

Já Milhaud, contando com a bela carta de apresentação de Xavier Leroux, pôde apresentar suas composições no meio mais seletivo e refinado da capital paulista: a Villa Kyrial. Segundo Márcia Camargos (2000: 47), “suas audições, extremamente ousadas, foram recebidas com respeito e até reverência [...]. Tendo conquistado a simpatia de Freitas Valle [...]”. Encontramos referência a uma apresentação de Milhaud em São Paulo realizada em 25 de dezembro de 1917, no Salão Nobre do Conservatório, em benefício dos prisioneiros de guerra franceses, sob o patrocínio do Presidente do Estado, Altino Arantes. O programa organizado contava com Cesar Franck, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Claude Debussy (*Noel pour les enfants qui n'on plus de maison*), o brasileiro Henrique Oswald e composições de Glauco Velásquez, interpretadas por Alfred Oswald e Darius Milhaud.

No segundo ano de sua estada no Brasil, Milhaud organizou o Festival Debussy, em homenagem ao prestigiado compositor francês, que havia falecido em março de 1918; seu falecimento inspirou uma série de eventos e publicações. O evento organizado por Milhaud ocorreu no dia 2 de maio, no salão nobre do *Jornal do Commercio*, e contou com a participação de Regis de Oliveira, Nininha Veloso Guerra, seu pai, Godofredo Leão Veloso e Nicanor Nascimento; recebeu o patrocínio das legações francesa e inglesa, sendo a renda do evento revertida em benefício dos exércitos da França e da Inglaterra.

No repertório, as últimas obras do compositor recém-falecido. Muitas em primeira audição.⁸³ Dentre elas estava “En blanc et noir”, composta no verão

⁸¹ CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 25 dez. 1917.

⁸² Ibid.

⁸³ Repertório do evento: “Sonate” (1917), para piano e violino, pela Sra. Veloso Guerra e Sr. Darius Milhaud; “Trois chansons de Bilitis”, pela Sra. Regis de Oliveira; “Ondine”, “Hommage a S. Pikuick”, e “L’Ysle Joyeuse”, para piano, pela Sra. Veloso Guerra; “Sonate” (1916), viola, flauta e harpa, pelos Srs. Darius Milhaud, Nicanor Nascimento e Carlos Damasco; “Beau soir”, “En sourdine”, “Noel” (1914), pela Sra. Regis de Oliveira; “En blanc et noir” (3 pièces à deux pianos), (1914), pelo professor Godofredo Leão Veloso e Sra. Veloso Guerra. (O PAIZ. 1 maio 1918).

de 1915 e dedicada aos amigos mortos na guerra; a composição para dois pianos é considerada uma obra prima de Debussy, uma de suas contribuições mais importantes para o cenário musical francês no período da guerra.⁸⁴ Assim, se as obras mais relevantes de Debussy já haviam sido incorporadas ao repertório sinfônico e pianístico cariocas antes da Primeira Guerra, por meio de regentes como Nepomuceno e pianistas como Nininha Veloso Guerra, no curto período entre a chegada de Milhaud em 1917 e a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, a vida musical carioca sofreu um verdadeiro “bombardeio” de música moderna francesa, com foco na obra de Debussy (LAGO, 2010: 51).⁸⁵

Assim, a repercussão do Festival Debussy foi tremenda, até porque, viria misturada em avaliações do legado do músico. Em artigo assinado apenas por E. de M., de 3 de maio de 1918, publicado no jornal *A Noite*, no Rio de Janeiro, Debussy era reconhecido como “o nome de mais responsabilidade na moderna música francesa”, responsável por “iniciar o movimento antiwagneriano” e contribuir para o ressurgimento da música de Jean-Baptiste Lully e Jean-Phillipe Rameau, compositores dos séculos XVII e XVIII. Debussy também era louvado pelo acolhimento que deu às inovações musicais trazidas por Cesar Franck, Vicent d’Indy, Maurice Ravel, Paul Dukas e até Erik Satie; apesar de tudo isso, teria sofrido influência de Wagner, porém, advertia o crítico, apenas em sua obra teatral.

O festival era, portanto, uma prova das mais justas de veneração à memória de Debussy e contou com o concurso “de alguns dos nossos proclamados debussystas”,⁸⁶ Nininha e Godofredo.

Na crítica da *Gazeta de Notícias*, assinada por T.G., e publicada em 3 de maio de 1918, o festival era a homenagem que não poderia faltar, especialmente por se tratar de um momento em que França era “afrentada”, pois tentavam tomar-lhe “o cetro de Rainha da Civilização mundial”. Era importante que “recebesse, como um conforto que lhe vem de longe, a certeza de que aqui se chora [...] o desaparecimento de seus filhos e se soleniza o dos que lhe foram mais ilustres”.⁸⁷ Após sua ode à cultura francesa, o crítico se volta para o festival, cele-

⁸⁴ BENEDETTI, Danieli Verônica Longo. *Obras de guerra: a produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial*, p. 86.

⁸⁵ Houve ainda um 2º Festival Debussy, em 17 de junho de 1918, como parte da série “Hora artística”, realizada anualmente no Lycée Français.

⁸⁶ A NOITE. Rio de Janeiro, 3 maio 1918.

⁸⁷ GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 3 maio 1918.

brando a atuação de um dos maiores propagandistas da obra de Debussy, um dos “mais fervorosos devotos do novo culto musical”: Godofredo Leão Veloso; e sua filha, Nininha Veloso Guerra, “a nossa maior intérprete de Debussy”.⁸⁸

Proseguindo na lista de concertos realizados por Milhaud, temos o primeiro concerto “Hora artística” de 1918, realizado em 17 de junho, no Lycée Français, com composições de Debussy em 1ª audição e participação de Regis de Oliveira, Nininha Veloso, Nicanor Nascimento, Alfredo Gomes e Carlos Damasco, organizado por Milhaud⁸⁹ (são praticamente os mesmos artistas que participaram do Festival Debussy). Já a segunda “Hora artística”, realizada em 11 de julho, incluía uma variedade de artistas franceses: Rossi, Cesar Franck, Ernest Chausson, Darius Milhaud, Erik Santié e Henrique Oswald, único brasileiro incluído.

Merece destaque a primeira audição da sinfonia *Printemps* de Milhaud, que ocorreu em grande estilo, em um concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos, realizado no Teatro Municipal, sob regência de Alberto Nepomuceno. Em crítica assinada por G de C e publicada em *O Paiz*, em 23 de agosto de 1918, a composição de Milhaud não teria agradado muito ao público. Apesar de ser “um musicista de refinado temperamento, para quem a nossa crítica e o nosso público têm sido pródigo em sinceros e justos louvores”, a sinfonia não teria produzido êxito, “talvez devido a seu bizarro estilo, um tanto exagerado na imitação debussyneana, ou porque a assistência não estivesse preparada para ouvir uma composição impressionista...”,⁹⁰ cogitava o crítico. Percebe-se, todavia, as inclinações estéticas do redator do artigo, quando ele se derrete em elogios para com a obra do compositor romântico Amédée-Ernest Chausson, também presente no repertório do concerto. Porém, as próprias apreciações de Milhaud, em sua autobiografia, acerca da primeira audição da sinfonia, dão a entender que ela realmente não foi bem recebida pelo público carioca. Segundo Milhaud (1953), o público, apesar de não ter rejeitado a música, esperava ouvir algo grandioso e ficou chocado com a brevidade da peça, justamente por não compreender que a palavra “sinfonia” poderia também ser usada para designar apenas uma página de música instrumental.

Em nova edição da Hora Músico-Literária do Liceu, em 30 de agosto de 1918, no salão nobre do *Jornal do Commercio*, com concurso do Instituto Nacional de

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ O PAIZ. 12 jun. 1918.

⁹⁰ O PAIZ. 23 ago. 1918.

Música, foram realizadas primeiras audições de Oswaldo Guerra, marido de Nininha Veloso, Darius Milhaud e Maurice Ravel. Em crítica assinada por T.G. na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, de 31 de agosto de 1918, os grandes elogios vão para Oswaldo Guerra, comparado a Octaviano Gonçalves, Villa-Lobos e Luciano Gallet. Segundo o crítico, a composição apresentada por Guerra revelava um “novo talento, do qual muito ainda pode vir a esperar a nossa arte”. Para tanto, muito contribuiu, explicava o crítico, a formação junto a Godofredo Leão Veloso e Nininha Veloso Guerra, “dois dos mais abnegados propagandistas com os quais a nova religião musical tem contado no nosso meio, para triunfar como triunfando”.⁹¹ Já sobre Milhaud e sua 2ª sonata, o crítico apontaria a extrema diversidade do compositor, pois o “sóbrio, [...] elevado, criterioso” artista da 2ª Sonata, “não parecia ser o mesmo da ‘Symphonia’ para nove instrumentos”,⁹² e esse era o melhor elogio que o crítico poderia lhe fazer. Para Oscar Guanabarro, era inegável o talento musical de Milhaud, colocando à parte sua “antipatia à escola ultramoderna”, era forçado a reconhecer que “o ilustre músico é fecundo e que assimilou os melhores autores dessa escola”.⁹³

A partir dos concertos por ele organizados, ou que contaram com sua participação, ou apenas com a divulgação de sua obra, é perceptível que a atuação Milhaud contribuiu para o aprofundamento da segmentação entre o mundo germânico e o latino, e dos laços que ligavam a música erudita brasileira à francesa. Portanto, é possível pensar sua atuação, como apontou Manoel Corrêa do Lago (2010, 2012), como um verdadeiro ativista cultural, e assim suas conexões estreitas com a propaganda e mobilização cultural francesa durante a guerra. Algo que foi apontado por Avelino Pereira (2007), em seu estudo sobre Alberto Nepomuceno, ao destacar sua aceitação e colaboração com o projeto de divulgação da música francesa no país, expressa na participação de concertos promovidos pela Liga Brasileira. Uma relação que é clara, se tomarmos como exemplo o precioso artigo de Oscar Guanabarro, no qual o relevante crítico analisa a música apresentada por Milhaud, compreendendo-a no âmbito de um mundo em guerra. Além disso, podemos acrescentar o fato de que os vários concertos eram sempre organizados para angariar fundos para soldados feridos, ou algum outro grupo desamparado pela guerra.

⁹¹ GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 31 ago. 1918. Também citado por LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*.

⁹² *Ibid.*

⁹³ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 31 ago. 1918, *apud* LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*, p. 200.

Quanto aos repertórios dos concertos organizados por Milhaud, percebemos certo equilíbrio entre compositores mais tradicionais, como Mozart e Chopin, e modernos, como Claude Debussy e Erik Satie, sendo que o compositor brasileiro mais executado foi, de longe, Henrique Oswald. Um evento em específico merece nossa atenção, o Festival Debussy. O concerto pode ser pensado como um momento de consagração dos Veloso-Guerra, como grandes *experts* em Debussy, e de atualização do cenário musical carioca, com a moderna música francesa.

Nesse sentido, vale ressaltar também a atuação de Nininha Veloso-Guerra, filha de Godofredo Veloso, que, após o retorno de Milhaud, deu continuidade, por meio de uma série de concertos, à difusão da música moderna, realizando, por exemplo, em 12 de setembro de 1919, um concerto dedicado às obras de Villa-Lobos, com várias primeiras audições. Segundo Manoel Corrêa do Lago (2010), a pianista já tinha uma ligação estreita com a música moderna por conta de seu pai, Godofredo Veloso, ser um entusiasta da mesma. Ou seja, a visita de Milhaud não teria provocado alteração significativa em seu repertório, porém, podemos levantar a hipótese de que a associação com Milhaud – pelo fato de ter participado de praticamente todos os concertos por ele promovidos – consistiu numa oportunidade significativa para sua carreira, projetando-a, não apenas como boa pianista, mas conectando-a ao repertório voltado para a música contemporânea francesa. Diferente, por exemplo, de uma Guiomar Novaes, cuja especialidade era Chopin, e que apresentou uma dura crítica aos organizadores da Semana de Arte Moderna pela inclusão do repertório da mesma, da peça de Erik Satie “D’Edriophthalma”, uma paródia da “Marcha Fúnebre” de Chopin.⁹⁴

Nininha e seu marido Oswaldo Guerra foram para Paris, convidados por Milhaud, no início de 1920, momento em que a pianista alcançou o seu auge, participando do primeiro concerto realizado pelo “Grupo dos Seis” – Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre –, apresentando em primeira audição composições de Milhaud, como “Saudades do Brasil” e a 2ª sonata para piano, que teve primeira audição no Rio, em 1917. Seu falecimento precoce, no final de 1921, em Paris, provocou reações na imprensa brasileira, como esta publicação na revista *Ilustração Brasileira*, de 20 de janeiro de 1922, do Rio de Janeiro, que define Nininha como a “desejada embaixatriz que poderia o Brasil enviar ao estrangeiro para estabelecer um intercâmbio artístico que mostraria ao velho mundo o

⁹⁴ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semanade 22.2*. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

pouco que podemos apresentar, sem a influência de outras escolas...”.⁹⁵ Ou seja, apontava a originalidade da pianista, que também era compositora, como uma de suas principais características e, ao mesmo tempo, deixava patente sua avaliação depreciativa da produção brasileira, que, com sua característica imitativa, provava-se de pouco valor.

Quanto a Milhaud, manteve relações estreitas com os músicos brasileiros, especialmente a família Veloso-Guerra, após seu retorno a Paris, em 1919. Além disso, também procurou condensar em artigos e composições sua experiência musical no Brasil, para tanto, publicou um artigo, em 1920, sobre a música brasileira, na revista francesa *Revue Musicale* (publicado na revista paulista *Ariel*, em abril de 1924), mesmo ano em que lançou a composição “O boi no telhado”, na qual sintetizava uma série de influências provenientes da música popular carioca e paulista.⁹⁶ Tanto Correa do Lago⁹⁷ quanto Noronha⁹⁸ são categóricos ao afirmar que a estada de Milhaud no Brasil pouco influenciou a produção local, ou seja, não teria influenciado uma produção nacionalista, pois, só a partir do contato com a vanguarda francesa dos pós-guerra é que o músico passaria a ver a música brasileira por um prisma nacionalista – daí a importância de seu artigo *Revue Musicale*, no qual criticou os músicos brasileiros por não utilizarem o folclore local em suas composições. Assim, na conclusão de Noronha,⁹⁹ foi o nacionalismo francês do entreguerras o fator decisivo na assimilação da música brasileira por Milhaud, bem como na posterior interferência que teve no cenário musical brasileiro.

Porém, ao percebermos a vinda do jovem compositor francês sob o prisma das grandes batalhas culturais que permearam o cenário mundial durante a “Grande Guerra”, podemos cogitar outras hipóteses. Assim, talvez a melhor forma de compreender sua atuação e o impacto de sua estada no Brasil seja um artigo publicado em 1925 no jornal *Correio da Manhã*, na coluna “Correio musical”. Com o objetivo de avaliar a ópera cômica de Milhaud, *La brebis égarée*, a coluna relembra ao leitor sua estada no Brasil:

⁹⁵ ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro, 20 jan. 1922.

⁹⁶ LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. (Org.). *O boi no telhado: Darius Milhaud e música brasileira no modernismo francês*.

⁹⁷ LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*.

⁹⁸ NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 150.

[...] ex-adido de embaixada da França durante algum tempo, entre nós, e mais embaixador da música, na realidade, do que membro componente do corpo diplomático. Esse nome era totalmente desconhecido para nós, e longe então de supormos que representasse um artista e correspondesse ao de um profissional de valor, acreditávamos ser o de um amador distinto e abelhudo, desses que gostam de intrometer-se no mundo artístico [...]. Logo depois soubemos que era excelente violinista, também pianista de grandes recursos e, por fim, compositor muito apreciado em seu país e extravagantemente revolucionário. Hoje é uma celebridade europeia e não tardará muito que se torne também uma celebridade americana – mais de meio caminho está feito, aqui, no Brasil, para isso.¹⁰⁰

Enfim, esse “embaixador da música”, desconhecido no Brasil até 1917, alcançou considerável reconhecimento em terras cariocas, mesmo de críticos que desprezavam a música moderna francesa, como Guanabara, ou de outros que simplesmente não compreendiam muito bem sua produção, mas que, mesmo assim, reconheciam nele um músico de grande qualidade. E se sua atuação não revolucionou os repertórios cariocas, com certeza auxiliou no aprofundamento na clivagem cultural germânica/latina, perceptível no discurso aliado.

¹⁰⁰ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1925.