

# A MÚSICA DA SEMANA DE ARTE MODERNA E SEUS DESDOBRAMENTOS

Camila Fresca<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Este artigo se propõe a acompanhar as atividades da Semana de Arte Moderna, com destaque para a programação musical e a participação de Heitor Villa-Lobos. Apresentando-se pela primeira vez em São Paulo, Villa-Lobos trouxe do Rio de Janeiro músicos de sua confiança para interpretar vinte peças de câmara. O compositor se preocupou tanto com a seleção de obras apresentada quanto com seu encadeamento ao longo dos três festivais, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. Os impactos da Semana de Arte Moderna na música de Villa-Lobos e de outros compositores brasileiros só podem ser dimensionados olhando-se a produção intelectual e a atuação de um de seus organizadores, Mário de Andrade. A partir de sua militância, os pressupostos de criação de uma arte nacional, que já se esboçavam na Semana, seriam definitivos para os caminhos da música brasileira no século XX.

**Palavras-chave:** Semana de Arte Moderna. Heitor Villa-Lobos. Modernismo Musical. Mário de Andrade.

## ABSTRACT

This article aims to follow the activities of the São Paulo Modern Art Week, highlighting the musical program and the participation of Heitor Villa-Lobos. Performing for the first time in São Paulo, Villa-Lobos brought trusted musicians from Rio de Janeiro to interpret twenty chamber pieces. The composer was concerned both with the selection of works presented and its chaining over the three festivals, on February 13, 15 and 17, 1922. The impacts of the Modern Art Week on Villa-Lobos' music and other Brazilian composers can only be measured by looking at the intellectual production of one of its organizers, Mário de Andrade. Based on his militancy, the presuppositions for the creation of a national art, which were already outlined in the 'Semana', would be definitive for the paths of Brazilian music over the 20th century.

**Keywords:** São Paulo Modern Art Week. Heitor Villa-Lobos. Musical Modernism. Mário de Andrade.

---

1 Jornalista e pesquisadora musical, mestra e doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).  
E-mail: camilafresca@gmail.com.

A Semana de Arte Moderna se fixou na memória cultural brasileira como um divisor de águas. Ainda que, mais recentemente, seu legado e sua importância estejam sendo debatidos, é um dos eventos artísticos mais discutidos e estudados de nossa história. Na música, a Semana de Arte Moderna revelou a São Paulo aquele que viria a ser o maior compositor brasileiro de todos os tempos: Heitor Villa-Lobos. Villa-Lobos não se impressionou muito com o evento, mas a partir dele e de sua viagem a Paris, em 1923, sua carreira mudaria para sempre. A Semana também representou, para compositores da geração posterior à de Villa-Lobos, uma mudança de paradigma.

Não existe consenso sobre quem teria proposto agrupar as obras de jovens artistas paulistas e cariocas num festival de arte. No futuro, o pintor Emiliano Di Cavalcanti (1897–1976) reivindicaria em mais de uma ocasião a ideia para si (CARTA, 1972, p. 24). Segundo ele, foi conversando com Guilherme de Almeida (1890–1969) e o livreiro Jacinto Silva sobre o mau resultado de uma exposição individual que teve a ideia de fazer uma mostra de arte coletiva. De início, pensou-se numa reunião com uma série de conferências, concertos e exposição de obras. Algo desprezioso, quase que um encontro entre amigos. Mas a participação de Graça Aranha (1868–1931), escritor respeitado, ex-embaixador em Paris, e o apoio de Paulo Prado, daria outra dimensão ao evento.

Rico comerciante de café, filho do conselheiro Antonio Prado (primeiro prefeito de São Paulo), Paulo da Silva Prado (1869–1943) tinha um ano a menos que Aranha e era também um intelectual e apoiador das artes. Graça Aranha é quem teria levado os rapazes até a casa de Paulo Prado e, durante uma das discussões sobre o formato do evento, a francesa Marinette, sua esposa, sugeriu: “Por que não se faz uma semana, como em Deauville?”. Ela se referia à *Semaine de Fêtes de Deauville*, festival de moda, pintura e música, com declamação de poemas e outras atividades (ibidem, p. 24). Patrocinado por Prado e outros barões do café, o evento poderia ser maior e trazer gente do Rio. Paulo Prado sugeriu o Theatro Municipal. Esboçava-se assim a Semana de Arte Moderna.

#### UM MÚSICO PARA A SEMANA

Ao grupo paulista, faltava um músico da mesma geração cujas ideias fossem coincidentes e que, ao mesmo tempo, já tivesse uma produção para mostrar. Quais seriam os jovens que, nas primeiras décadas do século XX, poderiam finalmente tocar o projeto de criação de uma música brasileira? Para José Miguel Wisnik (1983, p. 51), existiam dois perfis de compositores que poderiam figurar na Semana: aqueles que pertenciam a

uma geração já estabelecida, que andava pela casa dos sessenta anos, quase todos ligados ao Instituto Nacional de Música, como Henrique Oswald (1852–1931) e Francisco Braga (1868–1945); e músicos que, na casa dos 30 anos, haviam começado a produzir na década de 1910.

Pertenceria a esta segunda geração, se não tivesse morrido precocemente, um compositor que durante o curto espaço em que atuou marcou profundamente seus contemporâneos: Glauco Velasquez (1884–1914). Quando morreu, Velasquez era o jovem talento no qual a comunidade musical carioca mais apostava. Sua projeção e reputação eram bem maiores que a de outro jovem que despontava: Heitor Villa-Lobos (1887–1959). Tendo passado pelo Instituto Nacional de Música, era natural que Glauco recebesse apoio de seus ex-professores. Mas os mestres também eram generosos com Villa-Lobos. Ainda que, no futuro, ele gostasse de se declarar um músico independente e autodidata, Villa-Lobos reconheceu não só o incentivo, mas a importância dos conselhos e aulas informais que lhe deram Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Francisco Braga.

Da mesma forma que Glauco Velasquez, as obras da primeira fase de Villa-Lobos, escritas na década de 1910, absorvem a forte influência da música francesa da virada do século, introduzida no Rio de Janeiro pelos professores do Instituto Nacional de Música e por artistas europeus que se apresentavam em turnê. Para Darius Milhaud, compositor francês que viveu no Rio entre 1917 e 1919, se a geração de músicos brasileiros na casa dos sessenta compunha num neorromantismo *à la* Saint-Saëns, a geração de trinta anos era inspirada por Debussy (WISNIK, 1983, p. 52).

A partir de meados da década de 1910, Villa-Lobos passa a compor obras de fôlego, como sonatas, quartetos de cordas, sinfonias e poemas sinfônicos. E, em 1918, escreve um pequeno conjunto de obras que chamaria atenção de um famoso pianista da época. Nas oito breves peças que compõem *A prole do bebê*, Villa-Lobos utiliza canções do universo infantil como “A canoa virou” ou “Fui no Itororó”, sobrepondo a elas material de base de sua autoria. Seja pela temática, seja pela técnica de composição, há, como notado por Milhaud, uma evidente proximidade com as peças para piano de Debussy. Tendo a mesma idade de Villa-Lobos, o virtuose polonês Arthur Rubinstein (1887–1982) é um dos primeiros artistas internacionais a se interessar pela obra do compositor carioca e, em 1920, parte para a Europa levando debaixo do braço *A prole do bebê*.

Glauco Velasquez estava morto desde 1914, e Villa-Lobos projetava seu nome como um dos mais importantes autores da nova geração. Mas ele não estava sozinho. Ernani Braga (1888–1948) e Fructuoso Vianna (1896–1976) despontavam como intérpretes e participariam da Semana

de Arte Moderna como pianistas, embora mais tarde se aventurassem na composição. Já Francisco Mignone (1897–1986) e Lorenzo Fernandez (1897–1948) eram estudantes com uma produção diminuta.

Seis anos mais novo que Villa-Lobos, o também carioca Luciano Gallet (1893–1931), no entanto, poderia ter sido uma opção. Pianista acompanhador e já autor de algumas obras, ele se aproximava do ideal modernista ao se ocupar de questões voltadas à modernização e nacionalização da linguagem musical. Peças suas poderiam ter constado nos festivais da Semana se não tivessem nessa época restritas a poucas apresentações particulares (WISNIK, 1983, p. 52).

A verdade é que não havia muitas alternativas além de Villa-Lobos para representar a música no grandioso evento que se programava em São Paulo para fevereiro de 1922. Ao longo da década de 1910, no Rio, o jovem compositor costumava ser “acusado” pela imprensa de moderno. No dia 12 de maio de 1919, comentando a estreia do *Concerto para violoncelo* de Villa-Lobos, que acontecera dois dias antes pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, Júlio Reis, no jornal *A Rua*, afirmava que Villa-Lobos encarava a música a partir de uma “escola moderna”. Reconhecia que era “rapaz dotado de talento invejável, ousado nas suas criações”. O problema é que a obra apresentava muitas dificuldades de ritmo e trechos ingratos tanto para a orquestra quanto para o solista, sem jamais deixar o instrumento “cantar”: “Pensamos que o *Concerto*, como todas as composições conhecidas do sr. Villa-Lobos, nada mais é que o desperdício de um extraordinário talento, a que falta única e exclusivamente a necessária disciplina na observância das regras da estética, e a sinceridade no desenvolvimento das ideias” (GUIMARÃES, 1972, pp. 37-38). Para o crítico, Villa deveria desprezar “a nefasta influência do modernismo, que nada mais é que o pedantismo mascarado”.

Fica claro, por estas e outras manifestações, que Villa-Lobos era visto como um autor moderno, alguém que dava um passo além com relação a estéticas já absorvidas pela crítica carioca da época. Não é de se estranhar, portanto, que em outubro de 1921, em meio aos preparativos para a Semana, os amigos Mário e Oswald de Andrade tenham tomado um trem até a capital da República com um objetivo específico: ouvir a música de Villa-Lobos. O compositor, no entanto, tinha outra prioridade: viabilizar uma viagem à Europa para se fazer conhecer e editar suas obras. Para isso, organizava concertos, costurava apoios e contava com a boa vontade de colegas, como o respeitado regente e compositor Francisco Braga, ou artistas de carreira internacional, como a cantora Vera Janacopulos (1892–1955) e o pianista Arthur Rubinstein.

Segundo Villa-Lobos, foram Graça Aranha e Ronald de Carvalho que, em visita a sua casa, expuseram o projeto da Semana e o convidaram a participar. Villa selecionou obras e preparou um orçamento com cachê de músicos e solistas, além de despesas como transporte e hospedagem. Submetido a Paulo Prado, o valor foi aprovado sem ressalvas. O compositor participava do evento, portanto, numa situação muito diferente das condições que até então havia tido no Rio de Janeiro, onde tinha de mover mundos e fundos cada vez que queria organizar uma apresentação com obras próprias.

### PREPARATIVOS FINAIS

No dia 29 de janeiro de 1922, uma das primeiras notícias sobre o evento era publicada no *Correio Paulistano*. Informava que a partir da iniciativa de Graça Aranha diversos intelectuais de São Paulo e do Rio organizavam uma Semana de Arte Moderna, mostrando ao público o que havia de mais atual em escultura, pintura, arquitetura, música e literatura. Após enumerar os participantes, terminava informando que a parte musical apresentaria a São Paulo “o extraordinário compositor brasileiro Villa-Lobos”, que viria do Rio com seus músicos (BOAVENTURA, 2008, p. 399).

Nos primeiros dias de fevereiro de 1922, Villa-Lobos desembarcava em São Paulo acompanhado de sua esposa Lucília e de alguns de seus mais fiéis intérpretes. Ficaram hospedados no grandioso Hotel D’Oeste, no largo São Bento, uma das regiões mais nobres da cidade. Junto veio também um dos irmãos de Lucília, Luiz Guimarães. Era oficialmente o “secretário”, mas tomou a viagem como um prêmio que ganhava do cunhado. Suas funções limitavam-se às de um moço de recados: comunicava os intérpretes sobre mudanças nos ensaios, transportava instrumentos e partituras, ia à casa de Guiomar Novaes, na avenida Angélica, levar bilhetes. Com 16 anos, Luiz não conhecia São Paulo e nunca havia se hospedado num hotel. Guardou a experiência vívida na memória e muitos anos depois ainda se lembraria dessa passagem de sua vida como um “deslumbramento” (GUIMARÃES, 1972, p. 225).

A São Paulo na qual a trupe carioca desembarcou crescia de forma vertiginosa desde o último quartel do século XIX, tendo praticamente quadruplicado sua população entre 1890 e 1900, e mais do que dobrado entre 1900 e 1920 (IBGE, 2010). Dos milhares de imigrantes europeus que chegavam para trabalhar nas lavouras de café, no interior do estado, alguns acabavam por se fixar na capital, empregando-se no comércio ou na indústria. Por sua vez, a elite da cidade, formada pelos industriais e grandes cafeicultores, adotava hábitos e costumes estrangeiros como símbolos de sofisticação e civilidade, seja consumindo em grande escala produtos importados ou organizando em São Paulo a primeira competição automobilística da América do Sul (SEVCENKO, 1992, p. 36).

O espaço urbano era incrementado com prédios modernos e palacetes, construídos em largas vias recém-abertas, como a avenida Paulista, em 1891, primeira via pública da cidade a ser asfaltada, em 1909. Dentro desse mesmo espírito foi erguido o Theatro Municipal de São Paulo, inaugurado em 1911, quase ao mesmo tempo que seu homônimo carioca.

É verdade que, com cerca de 600 mil habitantes em 1922, São Paulo tinha praticamente metade da população do Rio. Mas já contava com um circuito de arte movimentado havia pelo menos uma década, alimentado pelo mecenato e subvenções do governo estadual (GONÇALVES, 2012, p. 69). Assim é que se viabilizavam concertos, exposições, espetáculos cênicos e expandia-se a rede de cinemas.

Desde que fora inaugurado, o Municipal tornou-se a principal sala de espetáculos da cidade. Nascido com a missão de replicar as melhores casas da Europa, foi projetado pelo escritório de Ramos de Azevedo, responsável pela maioria das residências da elite paulistana da época e por prédios públicos como a Pinacoteca do Estado, o Instituto Pasteur e a agência central dos Correios. Para o Municipal, Ramos de Azevedo baseou-se na Ópera de Paris.

Além da imponente arquitetura externa, o edifício impressionava já no hall de entrada: colunas, vitrais, esculturas em bronze, dourados e uma grande escadaria em mármore. Inspirado na Galeria dos Vidros do Palácio de Versailles, o Salão Nobre trazia, nos ornamentos, a lembrança da elite cafeeira que o patrocinara, com discretas guirlandas de ramos e frutos de café. A sala principal, com cerca de 20 metros de altura, possuía palco italiano, com a disposição dos balcões em forma de ferradura. Piso e poltronas eram de madeira com acabamento em veludo, acompanhando as cortinas. Entre a profusão de elementos, destacava-se, no alto, um medalhão com a figura de Carlos Gomes, escolhido patrono do Theatro.

Pois foi esse mesmo Carlos Gomes, verdadeiro herói nacional, utilizado por Oswald de Andrade para atizar os ânimos às vésperas da Semana. Enquanto os músicos realizavam ensaios, na imprensa vários dos escritores que participariam do evento tratavam de propagandear-lo, criando polêmicas e expectativa. Com textos diários no *Jornal do Commercio*, Oswald de Andrade escrevia na véspera da abertura um artigo no qual contrapunha Carlos Gomes a Villa-Lobos. “Carlos Gomes é horrível”, provocava. “Todos nós o sentimos desde pequenininhos”. Villa-Lobos, em contraposição, era o gênio imprevisto, o “filho comovido de seu tempo” (BOAVENTURA, 2008, p. 74). Renovava a música brasileira como outros o faziam em seus países. São Paulo, que iria ouvi-lo pela primeira vez, certamente se renderia ao genial compositor.

## ABREM-SE AS CORTINAS

Apesar do céu nublado, tinha sido um dia quente e o calor beirava os 30 graus quando, na segunda-feira, dia 13, cercado de muita expectativa, Graça Aranha dava início às atividades da Semana de Arte Moderna. Rodeado no palco pelos demais participantes, tratou da “emoção estética na arte moderna” numa conferência ilustrada com poemas declamados por Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida e por peças musicais executadas pelo pianista Ernani Braga. Na percepção de Villa-Lobos, Graça fez uma fala “violentíssima, derrubando quase por completo todo o passado artístico, só se salvando as imperecíveis colunas dos diversos templos de arte da Idade Média” (VILLA-LOBOS, 1969, p. 105).

Iniciava-se assim a primeira das três noites — ou três festivais de arte — da Semana de Arte Moderna. Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, o evento incluiu palestras, exposição de artes plásticas no saguão do Municipal, concertos, um número de dança moderna, recitação de poemas e música — praticamente toda a música ouvida foi de autoria de Villa-Lobos. Ele foi o único compositor presente e o único brasileiro com peças executadas na Semana. Foram, no total, vinte peças de câmara interpretadas nos três dias. Nenhuma delas foi composta especialmente para o evento, mas todas foram escritas a partir de 1914, momento em que sua produção aumenta de volume e complexidade.

Após a fala de Graça Aranha, o violoncelista Alfredo Gomes e a pianista Lucília Villa-Lobos davam início à programação musical com a *Sonata n.2 para violoncelo e piano*. A esta seguiu-se o *Trio n.2* com a violinista Paulina d’Ambrósio, Gomes e o pianista Frutuoso Vianna. Ambas as obras seguem um padrão formal específico de suas formações e fazem parte da produção de Villa-Lobos que dialoga com a música francesa da virada do século. O compositor iniciava sua participação na Semana e seu primeiro concerto em São Paulo, mostrando ao público local que dominava os códigos da música de concerto. A escolha de obras não era aleatória: ainda que já apontado como o principal compositor de sua geração, Villa-Lobos estava longe de ser uma unanimidade. Seus detratores, como o temido crítico Oscar Guanabara (1851–1937), costumavam usar o fato de ele não ser um músico formado pelo Instituto Nacional de Música para justificar o que consideravam “falhas”, “excesso de modernidade” ou, simplesmente, falta de conhecimento técnico.

A segunda parte da noite começou com uma conferência de Ronald de Carvalho sobre a pintura e a escultura moderna no Brasil. A seguir, o pianista Ernani Braga tocou peças solo de Villa-Lobos: *Valsa mística*, *Rodante* e *A Fiandeira* que, de forma descritiva, evoca uma moça trabalhando numa roca de fiar, com os dedos passeando pelo teclado em alta

velocidade. A peça era dedicada ao pianista que, dias antes, tocou-a numa audição privada na casa de Luigi Chiaffarelli, então o maior mestre do piano de São Paulo, professor de Guiomar Novais e outros alunos de destaque. Villa-Lobos estava presente e, ao contrário dos demais, não gostou da interpretação, já que Braga não tinha atendido à indicação de utilizar o pedal durante toda a peça, principalmente no final. O pianista tocou novamente a obra, da forma como previa o compositor. Desta vez, foi Chiaffarelli quem não ficou satisfeito. Puxou-o num canto e aconselhou: “Use o pedal como da primeira vez: o Villa não é pianista, você é quem está com a razão”.

Quando chegou a hora de interpretar a peça na Semana, Ernani Braga, nervoso, ficou sem saber o que fazer. Com pedal ou sem pedal? Villa-Lobos ou Chiaffarelli? Ainda em dúvida, atacou a peça e, turbado pelos sentidos, perdeu-se no meio. Quando se deu conta, estava já na última página, terminando precocemente. O público gostou daquela peça tão viva, extravagante e tão curtinha e aplaudiu muito. Villa-Lobos não teve tempo de protestar e Chiaffarelli parabenizou o pianista por ter encontrado a fórmula exata de resolver o problema (BRAGA, 1966, p. 69).

A noite se encerrava com três *Danças características africanas*. O germe da obra estava em 1914, com “Farrapós”, uma das primeiras peças importantes de Villa-Lobos para o piano. A esta seguiu-se, em 1915, “Kankukus” e “Kankikis” que, juntas, formaram as *Danças Características*, cuja versão para oito instrumentos fora ouvida pela primeira vez em 1920 no Instituto Nacional de Música. Ao contrário da maior parte da música de Villa-Lobos mostrada na Semana, as *Danças* carregam elementos da música popular, o que o público deve ter percebido logo no início. Elas encerraram com sucesso a primeira noite, sendo descritas pela *Folha da Noite* como “curtas e encantadoras”, revelando “um artista excepcional” (BOAVENTURA, 2008, p. 444).

Sob o ponto de vista musical, pode-se dizer que Villa-Lobos pensou num programa que combinou uma primeira parte densa, explorando gêneros consagrados da música de câmara (sonata e trio), seguida de obras curtas, que habitualmente fazem sucesso junto ao público (peças virtuosísticas para piano solo), e finalmente um encerramento de maior originalidade na escrita e instrumentação (um octeto de ritmo bem marcado).

As histórias que se formaram ao longo do tempo sobre a Semana de Arte Moderna dão conta de vaias estrondosas, escândalos, polêmicas. Não parece ter sido este o caso, ao menos no primeiro dia. Houve queixas sobre a duração excessiva do evento, e alguns se irritaram quando Ernani Braga, que ilustrara a palestra de Graça Aranha, tocou *D'Edriophthalma*, de

Erik Satie, na qual o músico francês parodiava a *Marcha Fúnebre* de Chopin — para os tradicionalistas, um desrespeito com um gênio da música.

Villa-Lobos, no entanto, pintou com cores mais vivas este primeiro festival, ao narrá-lo em carta ao amigo Iberê Lemos: “Quando chegou a vez da música, as piadas das galerias foram tão interessantes que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que me cobriram de louros” (VILLA-LOBOS, 1969, p. 105).

## AS EMOÇÕES DO SEGUNDO DIA

Liderada por Paulo Prado, a elite econômica que patrocinou a Semana de Arte Moderna sofria com o desconforto das poltronas do Theatro Municipal, alugado em nome do empresário René Thiollier por 847 mil réis, mas não consta que seus representantes tenham se revoltado ou deixado a sala no meio do evento. É verdade que estavam mais interessados em fechar naquela semana a exportação de dois milhões de sacas de café para a França e que pouco ou nada entendiam de arte moderna. Mas devem ter se sentido orgulhosos em mostrar a pujança econômica e a modernidade de São Paulo, que naquele momento ambicionava ser o centro político e cultural do país.

O segundo festival parece ter sido mais animado. Havia mais público, atraído pela possibilidade de assistir à já consagrada Guiomar Novaes. A própria pianista, inclusive, havia enviado uma carta ao jornal *O Estado de S. Paulo* após a primeira noite, esclarecendo que não comungava das mesmas crenças que os organizadores da Semana com relação ao desrespeito a Chopin — o que também deve ter despertado nos presentes alguma expectativa de escândalo no palco. Oswald de Andrade, por sua vez, avaliando que o primeiro dia havia sido um tanto morno, convocou estudantes que pudessem tumultuar o ambiente ao se manifestarem da plateia.

Menotti Del Picchia, autor do já famoso livro-poema *Juca Mulato*, de 1917, abriu o segundo dia com uma palestra sobre arte moderna. A seu lado, muitos dos participantes da Semana, como Luís Aranha, Sergio Miliet, Ribeiro Couto e o próprio Oswald, leram poesias e trechos de prosa.

Na sequência, os espectadores assistiram a um número de dança por Yvonne Daumerie e, finalmente, à grande atração da noite. Guiomar Novaes (1894–1979) interpretou um programa de inspiração eminentemente francesa e de autores contemporâneos: do suíço Émile-Robert Blanchet (1877–1943), *Au Jardin du Vieux Serail*, de 1913; de Villa-Lobos, “O ginete do Pierrozinho”, peça que integrava um dos primeiros ciclos do compositor baseados no universo infantil, o *Carnaval das crianças*, de 1919; e,

do francês Claude Debussy (1862–1918), *La Soirée dans Grenade* (1903) e *Minstrels* (1910).

Como se pode observar, a pianista foi bastante coerente com os pressupostos gerais da Semana, interpretando um repertório contemporâneo cuja obra mais antiga não tinha vinte anos. Apesar dos insistentes pedidos para tocar Chopin, Guiomar resistiu à pressão e, no bis, interpretou *Arlequin* (c.1916), do também suíço Henri Stierlin-Vallon (1887–1952). O público, que ouviu a pianista em silêncio respeitoso, não perdoou quando ela deixou o palco sem atender ao pedido e explodiu em vaias.

No intervalo, enquanto observava as esculturas de Victor Brecheret, os quadros de Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Zina Aita, quem estava no Municipal pôde ouvir Mário de Andrade, nervosíssimo, falar sobre artes plásticas — ou ao menos tentar, já que parte dos presentes reagia com gozações e vaias. Vinte anos depois, fazendo uma espécie de balanço crítico da Semana, ele afirmaria: “Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Theatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?...” (ANDRADE, 1974, p. 232).

Após a tumultuada palestra, na sala principal iniciou-se outra sessão com música de Villa-Lobos. Lucília acompanhou o barítono Frederico Nascimento Filho nas canções “Festim pagão”, com versos de Ronald de Carvalho, “Solidão”, a partir de poema de Ribeiro Couto, e “Cascavel”, com poema de Costa Rego Jr. Enquanto Frederico Nascimento, apelidado pelos colegas de “Pequenino”, cantava, um gaiato nas galerias gritou: *Ride pagliaccio*. O barítono se irritou: “Desce pra eu te ensinar como se canta!”. Num gesto rápido, Villa-Lobos espetou-o com a ponta do guarda-chuva para que se calasse. Reza a lenda que, no dia seguinte, Nascimento apareceu com um olho roxo, produto de sua singular lição de canto (D’AMBROSIO, 1965, p. 175).

Villa-Lobos, que acompanhava o andamento das obras e dava instruções aos músicos, foi outro motivo de polêmica. Por estar de casaca, chinelo no pé esquerdo e portando um guarda-chuva que fazia as vezes de bengala, acharam que ele estava querendo mostrar rebeldia ou vanguardismo. Tratava-se, na verdade, de algo mais prosaico: um de seus ataques de gota, que costumavam acontecer quando ficava nervoso. Mas Villa não se abalou: diferentemente dos demais participantes, que circulavam principalmente nas redações de jornais e revistas, ele era um artista afeito ao palco e que sabia se impor (TONI; FRESCA, 2022, p. 38). O segundo dia se encerrou com o *Quarteto de cordas n.3*. Escrito em quatro partes, traz uma série de temas curtos que podem aparecer em mais de um momento. O segundo movimento foi apelidado pelo próprio compositor de “Pipocas e potocas”, já que é construído a partir de *pizzicati*, a técnica de pinçar as

cordas com os dedos. Vez por outra, um *pizzicato* mais forte parece pular como uma pipoca.

### NO TERCEIRO 'FESTIVAL', A CONSAGRAÇÃO DE VILLA-LOBOS

Se o segundo dia foi o que teve menor presença da música de Villa-Lobos, o terceiro e último festival, no dia 17, nada mais foi do que um longo concerto todo dedicado a suas obras, que teve início com o *Trio n. 3*, interpretado por Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos. Foi mais um dia animado, com uma plateia majoritariamente composta por estudantes. Vez por outra, um espectador assobiava o tema principal junto ao instrumento que o tocava. Os músicos ficaram nervosos: Lucília e Paulina queriam parar de tocar; Alfredo Gomes, irritado, bufava. Villa-Lobos ria do insólito da situação e estimulou os amigos a seguirem até o fim (VILLA-LOBOS, 1969, p. 106).

Lucília continuou no palco para acompanhar a soprano Maria Emma nas três canções em francês do ciclo *Historietas*, com texto de Ronald de Carvalho: “Lune d’octobre”, “Voilà la vie” (mais tarde, Villa-Lobos retiraria essa canção desse ciclo, integrando-a a outro, *Epigramas Irônicos e Sentimentais*) e “Jouis sans retard, car vite s’écoule la vie”.

A plateia continuava barulhenta e, enquanto Paulina D’Ambrosio ajeitava a alça do vestido para iniciar a peça seguinte — a *Sonata Fantasia n. 2*, ao lado de Frutuoso Vianna —, alguém gritou: “Quem tem um alfinete aí?”. Paulina começou a chorar de nervosismo, sendo acalmada por Villa-Lobos. Afinal os músicos tocaram e conseguiram uma ótima interpretação dessa que era uma obra cara ao compositor, escolhida para abrir o primeiro concerto organizado exclusivamente com peças suas, no já distante novembro de 1915, no Salão do Jornal do Commercio.

A segunda parte desse longo concerto teve solos de piano com Ernani Braga: “Uma camponesa cantadeira”, de *Suíte Floral*, “Num berço encantado”, de *Simples Coletânea*, e *Bailado Infernal*, que talvez tenha sido a única a ser estreada na Semana — o *Bailado* é um dos dois excertos sobreviventes da nunca concluída ópera *Zoé*.

Subintitulado “Impressões da vida mundana”, o *Quarteto simbólico* encerrava a Semana de Arte Moderna. A peça, que abrira o último recital de Villa-Lobos no Rio, em outubro de 1921, deve ter impressionado a plateia por seu clima de mistério, sua formação inusitada e o complemento luminoso que demandava. As vozes femininas foram arregimentadas por Mário de Andrade entre as alunas de canto do Conservatório Dramático e Musical, onde ele acabara de assumir como professor catedrático. A ousadia quase lhe custou o novo emprego, já que seu ex-professor de canto e

um dos fundadores da instituição, João Gomes de Araújo, não se conformou com o convite feito às alunas, sugerindo que o escritor abandonasse o novo cargo. Já que pregava abertamente ideias futuristas, Mário deveria pensar em se envolver em um “Instituto de Futurismo das Artes” (TONI; FRESCA, 2022, p. 42).

Villa-Lobos ficou bastante satisfeito, considerando a execução perfeita, com projeção de luzes e cenários que forneciam ambientes “estranhos”, de bosques místicos e sombras fantásticas. Porém, num momento de introspecção da música, eis que um gaiato imita um galo com perfeição. Segundo o compositor relatou a Iberê Lemos, toda a concentração da plateia transformou-se em hilaridade, e a confusão tomou conta a ponto de a polícia intervir e retirar os graçolas, encarapitados nas torrinhas (VILLA-LOBOS, 1969, p. 106). Com eles estavam latas cheias de batatas e até ovos podres. Seriam atirados ao palco ao final, coroando os promotores da Semana como se fossem flores e palmas. Não haviam sido usados ainda porque naquele dia até então só houvera música e, segundo declararam ao jornal *O Estado de S. Paulo*, “não era contra a música que se revoltavam” (BOAVENTURA, 2008, p. 450).

Tal como no primeiro dia, nota-se a engenhosidade de Villa-Lobos ao construir o programa da terceira noite. A abertura ficou com uma obra tecnicamente virtuosística e musicalmente complexa (*Trio n.3*), que demonstra um compositor maduro cuja música “moderna” para os padrões brasileiros, se não era revolucionária, estava dando passos adiante em relação à linguagem mesmo antes de o compositor ir a Paris. Villa-Lobos entremeou esta e a outra obra calcada em gêneros tradicionais da música de câmara (a *Sonata n.2*) com três canções curtas — lembrando que o gênero canção com piano, ao lado do piano solo, era o preferido do público. E foi, aliás, com três peças virtuosísticas para piano que ele abriu a segunda parte do concerto. O elemento original, que no primeiro dia ficou por conta das *Danças características africanas*, aqui era garantido pelo *Quarteto simbólico*, que combinava sons e luzes e incluía um coro feminino “oculto” que não cantava textos, mas sons e onomatopeias.

Segundo o *Correio Paulistano*, o último dia da Semana foi bem mais concorrido que os anteriores e teria sido excelente não fossem hostilidades vindas de uma pequena parte da audiência no começo e no final do concerto, embora a atitude tenha sido condenada pela maioria do público. Para o jornal, as composições de Villa-Lobos tinham deixado, em conjunto, uma ótima impressão, ainda que aqui e ali se observassem algumas extravagâncias e “preocupações de modernismo”. Tanto Villa como seus intérpretes haviam merecido “farta messe de aplausos” (ibidem, pp. 455-6).

Villa-Lobos trouxe a São Paulo o que de melhor havia escrito em música de câmara nos anos anteriores. Era provavelmente o mais independente dos artistas que participava da Semana. Embora conhecesse o grupo modernista carioca e até aparecesse em alguns encontros, não era do tipo que seguisse escolas. Rubens Borba de Moraes, que não compareceu à Semana por ter ficado doente, mas que trabalhou intensamente por sua realização, conta que não foi fácil convencer o compositor a aderir, pois ele não tinha interesse “em participar de manifestações que não adiantavam nada” (MORAES, 2011, p. 137).

Artista essencialmente prático cujas composições nasciam do trato direto com a música — e do retorno que recebia do meio social em que eram apresentadas —, Villa-Lobos não via sentido em discutir teorias ou submeter sua música a grandes ideias prévias. Sem dúvida, viu o evento como uma oportunidade de se fazer ouvir em São Paulo, e queria deixar uma boa impressão. Talvez por isso mesmo privilegiou, ao invés de obras inéditas, peças já testadas em sua cidade natal e para as quais tinha intérpretes que as conheciam bem. Era a garantia de uma boa execução. O próprio compositor sempre frisou que sua carreira não dependera da Semana. Em 1956, Menotti Del Picchia (1966, p. 156) recordou “velhos tempos” com Villa-Lobos num jantar e relatou que ele fez questão de dizer que não havia sido a Semana de Arte Moderna que o lançara. “Eu já era revolucionário na música muito antes”, afirmou.

#### **DEPOIS DA SEMANA: VILLA-LOBOS EM SÃO PAULO**

Após a Semana de Arte Moderna, Villa permaneceu em São Paulo para reger concertos sinfônicos. A estadia na capital paulista permitiu que ele estabelecesse contatos importantes entre a elite econômica e a intelectualidade local, o que lhe foi útil em diversas ocasiões. Villa-Lobos foi acolhido com entusiasmo e chamado a retornar diversas vezes. No futuro, sempre que precisar organizar trabalhos para ganhar algum dinheiro, ele recorrerá aos contatos paulistas. E não é exagero dizer que a participação na Semana foi o impulso final que lhe permitiu, pouco tempo depois, realizar o desejo de ir à Europa mostrar sua produção.

O compositor também contará, a partir de então, com o apoio de mecenas paulistas. Além de Paulo Prado, uma das mais fiéis será Olívia Guedes Penteado (1872–1934), a quem deve ter conhecido durante a Semana ou nos dias subsequentes. No dia 7 de março, a Sociedade de Cultura Artística anunciava um grande concerto sinfônico de composições do maestro Villa-Lobos. A apresentação inaugurava a temporada de 1922 da Sociedade em seu décimo aniversário de fundação, e o próprio Villa-Lobos

regeu a orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, com cerca de setenta instrumentistas. Segundo os jornais, o público, que de início o recebeu friamente, acabou arrebatado por suas obras.

São Paulo de novo proporcionava ao compositor uma situação diferente da que ele tinha no Rio de Janeiro: um concerto sinfônico exclusivamente dedicado a suas obras no qual ele não corria nenhum risco financeiro. Pelo contrário, era contratado, recebendo cachê pela regência e peças apresentadas. Três dias depois, a própria Sociedade de Concertos Sinfônicos incluiu o prelúdio de *Izahit* em um de seus concertos. Recebida com palmas calorosas, a obra encerrou a apresentação, que Villa-Lobos acompanhou de um dos camarotes.

O compositor partiu para o Rio de Janeiro apenas no dia 18 de março e menos de um mês depois já estava de volta a São Paulo. Com a Sociedade de Concertos Sinfônicos, em 14 de abril, mostrou novamente obras orquestrais, incluindo a estreia do divertimento *Verde velhice*, dedicado ao conselheiro Antonio Prado. Lucília atuou como solista na peça de encerramento, a *Suíte para piano e orquestra*. No dia 17 ainda houve um segundo concerto, dessa vez com música de câmara.

#### **EPÍLOGO: A SEMANA DE ARTE MODERNA E A MÚSICA BRASILEIRA**

Mais do que o evento em si, foram os desdobramentos da Semana de Arte Moderna e do modernismo no Brasil que marcaram de forma indelével a música brasileira ao longo do século XX. Para avaliar sua contribuição e impactos na música brasileira, é imprescindível conhecer a atividade intelectual de Mário de Andrade voltada à música. Ainda que escrevesse sobre períodos anteriores, o interesse de Mário como crítico de jornal, professor e musicólogo era direcionado aos músicos seus contemporâneos: Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, entre muitos outros. Militante da causa, Mário empenhava-se em convencê-los de que era preciso criar uma música brasileira de caráter nacional.

Não seria exagero relacionar a maior realização de Villa-Lobos na década de 1920 — a série dos *Choros* — ao estímulo das ideias de Mário de Andrade, somado ao impacto da música de Stravinsky, que ele ouviria em versões originais a partir de 1923 em Paris. Villa-Lobos abre a série dos *Choros* com uma peça para violão solo dedicada a Ernesto Nazareth. Instrumento, dedicatário e também a estética da peça já anunciam as características principais do conjunto. Não por acaso, o *Choros n.2*, escrito em 1924, é dedicado a Mário de Andrade.

Dentre os vários livros e muitos artigos que Mário de Andrade escreveu sobre música, há uma obra fundamental: o *Ensaio sobre música brasileira*, de 1928, em que o autor explicita, de forma incisiva, suas opiniões. Esta é sua obra de maior repercussão entre os músicos e musicólogos da época, espécie de manifesto que deixou marcas profundas no pensamento musical e na historiografia sobre música brasileira ao longo do século XX.

As ideias de Mário de Andrade, de criação de uma música de concerto brasileira a partir de fontes populares, ecoarão nos mais diversos compositores: do “Batuque” de Oscar Lorenzo Fernandez, trecho mais célebre de sua suíte sinfônica *Reisado do pastoreio*, de 1930, à harmonização de melodias tradicionais do Sul do Brasil feitas na década de 1940 por Ernani Braga — o mesmo Braga que participara como pianista da Semana de Arte Moderna em 1922.

No entanto, nenhum músico ilustra melhor o projeto musical de Mário de Andrade do que Camargo Guarnieri (1907–1992). Nascido em Tietê, interior de São Paulo, em 1907, filho de um imigrante italiano louco por óperas que batizou seus filhos com nomes de compositores, Mozart Camargo Guarnieri mudara-se com a família para a capital para seguir os estudos musicais. Em 1928, aos 21 anos, ele conhece Mário de Andrade e mostra suas composições *Dança brasileira* e *Canção sertaneja*. O entusiasmo do escritor é imediato; tornam-se mais que amigos: segundo Guarnieri, Mário era quase como um outro pai, além de seu mentor intelectual.

Camargo Guarnieri foi um dos mais importantes compositores brasileiros do século XX. Deixou um extenso catálogo de obras, com óperas, sinfonias, concertos e música de câmara e quase toda sua obra é influenciada, em diferentes níveis, pelo ideário andradiano. Além disso, Guarnieri foi um influente professor, que durante décadas orientou seus alunos de composição tendo como livro-base o *Ensaio sobre música brasileira*.

Por outro lado, se em 1922 a Semana de Arte Moderna começava a balançar os alicerces artísticos do Brasil, procurando atualizar o que se praticava aqui com o que de mais recente se fazia na Europa, no caso da música o que de mais moderno se ouviu foram obras do impressionismo francês, além de peças de Villa-Lobos influenciadas por essa estética. Claude Debussy havia morrido em 1918 — quando, mesmo em seu país, era considerado “ultrapassado” pela geração mais jovem —, e Arnold Schönberg chocava o meio cultural pelo menos desde 1912, ano de composição de seu *Pierrot lunaire*.

Os ventos da vanguarda musical europeia só passariam a soprar por aqui no final da década de 1930, com a chegada ao Brasil de um personagem fundamental: Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005). Nascido em

Freiburg, Alemanha, Koellreutter havia estudado com o compositor Paul Hindemith e os regentes Kurt Thomas e Hermann Scherchen, e já era um flautista conhecido quando decidiu vir ao Brasil, em 1937, fugindo do nazismo. Estabeleceu-se no Rio de Janeiro e passou a reunir em torno de si jovens interessados em novas técnicas e estéticas musicais, entre as quais o dodecafonismo.

Segundo o pesquisador Carlos Kater (2001, p. 50), Koellreutter não tinha, a priori, a intenção de difundir o dodecafonismo entre os músicos brasileiros. Isto acontece mais por conta das contingências: com sua atuação didática, ele pôde responder aos desejos de renovação que partiam dos jovens compositores do país. É em torno de Koellreutter que surge o Música Viva, movimento de vanguarda que atuou no Rio de Janeiro e em São Paulo a partir de 1939.

O Música Viva tinha entre suas preocupações a difusão da música contemporânea. Além do aspecto estritamente estético, o movimento incluía um forte componente ideológico. No manifesto que o grupo lançou em 1944, afirmava-se que “Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência” (apud KATER, 2001, p. 55).

Um dos primeiros brasileiros a empregar o dodecafonismo em suas composições foi Claudio Santoro (1919–1989). Além dele, também passariam pelo Música Viva compositores notáveis como César Guerra-Peixe (1914–1993), Eunice Katunda (1915–1990) e Esther Scliar (1926–1978). Todos eles, no entanto, abandonarão o dodecafonismo em algum momento em favor de uma linguagem tradicional, buscando uma comunicação direta com o público. Guerra-Peixe irá declarar que a influência definitiva para essa tomada de posição foi a leitura dos textos de Mário de Andrade, nos quais conclamava os compositores a colaborar para a criação de uma música erudita de caráter nacional. Dodecafonismo e nacionalismo foram duas correntes que dividiram as gerações de compositores surgidas entre as décadas de 1930 e 1950 (NEVES, 2008, pp. 149-60).

Em 1963, uma nova geração, igualmente interessada numa renovação da linguagem musical, assina o Manifesto Música Nova. Nomes como Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira, Régis e Rogério Duprat propunham um “compromisso total com o mundo contemporâneo”, o que significava, entre outras, coisas, militar por um “desenvolvimento interno da linguagem musical” e buscar a “transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos”. Com relação à cultura

brasileira, propunham uma “tradição de atualização internacionalista”, libertando-a das “superestruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global” (NEVES, 2008, p. 255). Sutilmente, fica registrada a postura antinacionalista, vista como uma amarra à livre criação e algo que afastava os jovens da “realidade global”. O manifesto foi um desdobramento do festival de mesmo nome, fundado pelo compositor Gilberto Mendes em 1962 na cidade de Santos.

Poucos anos depois, no entanto, o Movimento Armorial, surgido em 1970 no Recife e liderado pelo escritor Ariano Suassuna, ecoaria os desejos de Mário de Andrade ao propor a criação de uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste Brasileiro. Na música, o Movimento Armorial tinha ideias ambiciosas: ia além de sugerir o aproveitamento de melodias ou ritmos populares, inserindo-os em estruturas instrumentais e linguagens europeias. Segundo Antônio Madureira — compositor, violonista e fundador, ao lado de Susassuna, do Quinteto Armorial —, o movimento propunha a criação de obras com instrumentos e gêneros característicos da música tradicional do Nordeste.

Nós iríamos partir das próprias raízes da música autêntica, da música tradicional, da música mais antiga, principalmente do Nordeste. E, de dentro dela, aprender o seu vocabulário, a sua linguagem, como aquelas músicas eram construídas, como eram criadas as melodias, a instrumentação (...) e daí criar essa música erudita. (SANTOS, 2021, p. 4.)

\*\*\*

O diálogo com o nacionalismo e o legado de Mário de Andrade foram constantes na música brasileira ao longo do século XX. A corrente nacionalista criou adeptos fervorosos (basta pensarmos na *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, escrita em 1951, por Camargo Guarnieri, como uma resposta à disseminação do dodecafonismo entre os jovens compositores), bem como opositores. A influência das ideias do escritor foi tão forte que movimentos ou artistas que procuraram se distanciar dessa estética sentiram a necessidade de combatê-la nominalmente. A partir da militância de Mário de Andrade, os pressupostos de criação de uma arte nacional, que já se esboçavam na Semana de Arte Moderna, seriam decisivos para os caminhos da música brasileira ao longo do século XX.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5a. edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2a. edição revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2008.

- BRAGA, Ernani. “O que foi a Semana de Arte Moderna em São Paulo”. In: *Presença de Villa-Lobos*. vol. 2. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966, pp. 67-9.
- CARTA, Mino. “Uma Semana 2600 semanas depois: 50 anos de arte moderna”. *Revista Realidade*, São Paulo, n. 70, pp.14-28, jan. 1972.
- D’AMBROSIO, Paulina. “Semana de Arte Moderna de São Paulo”. In: *Presença de Villa-Lobos*. vol. 1. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965, pp. 175-6.
- DEL PICCHIA, Menotti. “Em casa de Souza Lima, com Villa-Lobos”. In: *Presença de Villa-Lobos*. vol. 2. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966, pp.155-6.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: A semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos, visto da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Sinopse do Censo Demográfico 2010*. IBGE. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>>. Acesso em: 20 mar. de 2022.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa / Através, 2001.
- MORAES, Rubens Borba de. *Testemunha ocular (Recordações)*. Brasília: Briquet de Lemos / Livros, 2011.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2a. edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- SANTOS, Marília. “Ecos Armoriais: Marília Santos entrevista Antônio Madureira”. *Per Musi*, n. 41, pp. 1-18, 2021.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- TONI, Flavia Camargo; FRESCA, Camila. “‘Três festas de arte’ ou a Semana que sacudiu São Paulo”. In: *Toda Semana: música e literatura na Semana de Arte Moderna (livro-CD)*. São Paulo: Sesc, 2022, pp. 22-43.
- VILLA-LOBOS, Heitor. [Carta de Heitor Villa-Lobos a Arthur Iberê de Lemos relatando sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922]. In: *Presença de Villa-Lobos*. vol. 3. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969, pp. 105-6.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2a. edição. São Paulo: Duas Cidades, 1983.