



*Edson Leite*

MÚSICA NA  
SEMANA DE 22:  
TRADIÇÃO  
E RUPTURA  
NA CIDADE  
DE SÃO PAULO

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é, através de uma revisão bibliográfica e documental, apresentar um relato sobre a tradição musical paulista e a ruptura provocada pela Semana de Arte Moderna de 1922, que conduziu a cidade de São Paulo e o Brasil a um importante avanço cultural, contribuindo para o entendimento crítico da estética artística brasileira, especialmente de São Paulo, a partir desse marco de tradições e rupturas rumo a um novo modernismo que partia do folclore, da música nacionalista, étnica e social estabelecendo uma identidade nacional.

**Palavras-chave:** música, Semana de Arte Moderna, modernismo no Brasil.

## ABSTRACT

*By means of a literature and documental review, this work aims at providing an account of the São Paulo musical tradition and the rupture brought about by the 1922 Modern Art Week. Such rupture propelled the city of São Paulo and Brazil forward to an important cultural advancement, thus contributing to the critical understanding of Brazilian artistic aesthetics, mainly the one originating in São Paulo. It started from that milestone of traditions and breaches towards a new modernism rooted in folklore, in social, ethnic and nationalist music; and it built a national identity.*

**Keywords:** *music, Modern Art Week, modernism in Brazil.*

*“Eu ouço as vozes  
eu vejo as cores  
eu sinto os passos  
de outro Brasil que vem aí  
mais tropical  
mais fraternal  
mais brasileiro”*  
(Gilberto Freyre).

**O** objetivo deste trabalho é apresentar uma breve revisão sobre a tradição musical paulista e a ruptura provocada pela Semana de Arte Moderna de 1922, que conduziu a cidade de São Paulo e o Brasil a um importante avanço cultural em compasso com a vida cultural da Europa. Para a realização deste trabalho, procedeu-se a uma pesquisa exploratória com base em revisão bibliográfica e análise documental. Este trabalho recupera alguns fatos e textos que colaboram na compreensão do modernismo com uma sondagem centrada nos músicos e na música da Semana de 22, de modo a constituir um testemunho da prática musical que escapa dos propósitos da maioria dos historiadores. Optou-se por realizar um estudo sobre o ambiente e o tempo em que floresceu o modernismo em São Paulo, partindo-se da premissa de que a cultura não é apenas um reflexo das estruturas econômicas e sociais, mas também:

“[...] é mediada em vários níveis: é mediada pela complexidade e pela natureza contraditória dos grupos sociais nos quais se origina; é mediada pelas situações específicas de seus produtores; é mediada pela natureza da operação dos códigos e convenções estéticas através dos quais a ideologia é transformada e nos quais se expressa” (Wolff, 1982, p. 85).

O século XX trouxe uma nova arte para um “mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo

e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou do absurdo” (Bradbury, 1989, p. 19). A redefinição das noções de tempo e espaço ganha força na arte, especialmente na dos impressionistas, com a quebra da figura na pintura e da melodia na música.

O desenvolvimento urbano em constante aceleração, a imprensa e o cinema trouxeram novos padrões sociais. A pluralização das visões de mundo, derivada da evolução das novas classes e meios de comunicação, provocou uma sismologia cultural. O refinamento estético envolveu uma desumanização da arte, a progressiva eliminação dos elementos humanos, predominantes na produção romântica e naturalista (Ortega y Gasset, 1956).

A busca de novas formas de expressão tornou-se uma constante no universo dos homens europeus, especialmente da década de 1920. A tecnologia impôs novo tempo, literalmente falando, ao cotidiano do ser humano.

“Nessa época, a tecnologia do relógio tornou possível a sincronização da medida do tempo de modo que, desde a Primeira Guerra, impôs-se uma mudança grande na forma de percepção do tempo, que passou a ser um dos componentes mais importantes dentre os fatores de mobilização geral dos corpos e das mentes dos cidadãos do novo mundo urbanizado” (Dias, 1992, pp. XIV-XV).

O argumento sobre o predomínio absoluto do modernismo no início do século XX é frequentemente apresentado porque os movimentos e experiências dos escritores, pintores, músicos e outros mediadores da inteligência criativa modernos impuseram-se à atenção artística (Bradbury, 1989).

“A palavra ‘moderno’, de recente fluência na linguagem cotidiana, em particular através da presença crescente da publicidade, adquire conotações simbólicas que vão do exótico ao mágico, passando pelo revolucionário. Assim como os talismãs são objetos-fetichismo, assim também a palavra ‘moderno’ se torna algo como uma palavra-fetichismo que,

**EDSON LEITE**  
é professor titular e vice-diretor da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP) e diretor da Orquestra Sinfônica da USP.

quando agregada a um objeto, o introduz num universo de evocações e reverberações prodigiosas, muito para além e para acima do cotidiano de homens e mulheres comuns. Nos termos da nova tecnologia publicitária, essa palavra se torna a peça decisiva para captar e mobilizar as fantasias excitadas e projeções ansiosas da metrópole fervilhante. Não há limite para o seu uso e, embora na sua raiz ela comporte um mero registro temporal, na semântica publicitária ela capitaliza as melhores energias da imaginação e se traduz, por si só, no mais sólido predicado ético em meio à vasta expectativa por uma vida melhor” (Sevcenko, 1992, pp. 227-8).

## TRADIÇÃO E RUPTURA

No início do século XIX praticamente não existia vida urbana no Brasil, então um enorme país rural.

“O estilo de vida da elite dominante na sociedade brasileira era marcado por influências do imaginário da aristocracia portuguesa, do cotidiano de fazendeiros plebeus e das diferenças e interações sociais definidas pelo sistema escravista. A chamada família patriarcal brasileira, comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre seus dependentes, agregados e escravos, habitava a casa-grande e dominava a senzala” (D’Incao, 2001, p. 223).

Durante o Segundo Império, o panorama das influências estrangeiras no Brasil aponta que:

“[...] os políticos procuravam copiar as instituições e maneiras parlamentares inglesas, os intelectuais seguiam modelos da França, e os escritores eram franceses escrevendo em português. A razão dessa influência está no fato de os intelectuais pertencerem em sua maioria à classe média, para quem a França, sobretudo de 1870 em diante, simbolizava as ideias democráticas e republicanas” (Freitag, 1985, p. 35).

Profundas transformações econômicas e sociais marcaram a Europa ocidental durante

o século XIX, e a sociedade brasileira, reflexivamente, sofre várias transformações, em especial, o incremento da vida urbana, que vai se dinamizar, especialmente, no início do século XX.

“A experiência social da metropolização se funda na supremacia da tecnologia moderna, mas seu efeito de aceleração de fluxos traz consigo o contraponto paradoxal da desmobilização de formas de consciência herdadas de um mundo milenarmente sedentário. No novo mundo da velocidade, da vertigem e da máquina, os latejamentos dos corpos, os reflexos dos nervos e músculos, são mais compatíveis com os novos ritmos em ação, que demandam por isso reajustes mais restritos dos entraves relutantes da razão” (Sevcenko, 1992, p. 73).

No Brasil, ao começar o século XX, ainda éramos um satélite espiritual da França. “Francesa era também a literatura consumida pelo público. [...] É a França que dá o tom e é na França que trabalham os maiores artistas do movimento novo, tal como Florença no século XV e Roma no século XVII” (Leite, 2001, p. 33).

A aldeia jesuítica de São Paulo foi constituída para ocupar um nicho defensivo inexpugnável, criteriosamente calculado em função de seu isolamento. As condições de isolamento que tornavam a aldeia inexpugnável tornavam-na, por outro lado, um local de difícil assentamento urbano. A repentina valorização do café, a toxina estimulante que passou a ser desejada pelos Estados Unidos e Europa, foi a base da aceleração industrial de São Paulo que, repentinamente, teve seu papel estratégico reformulado em novos termos. A Faculdade de Direito, fundada em 1827, completou, no plano cultural, a atmosfera paulista. A maior parte dos intelectuais do Império passou por ela com muitos deles se destacando na eloquência, na cultura e na música.

São Paulo era uma cidade onde os povos, as raças, a indústria, a agricultura, o que era nacional e o que era estrangeiro conviviam sem uma distinção bem definida que envol-

via a própria identidade da cidade. A herança cultural dos séculos passados se torna obsoleta, inconsistente, necessita ser reelaborada para enfrentar os efeitos desorientadores dos novos tempos. Após a Primeira Guerra Mundial, o mundo não podia continuar o mesmo. O anseio pelo novo era irrefutável.

A influência musical era europeia, vinha da França, da Itália e da Alemanha. Os estudos dos compositores complementavam-se fora do Brasil: Itália – Carlos Gomes; França – Alexandre Levy; e Alemanha – Nepomuceno (Freitag, 1985, p. 35). As companhias de ópera e de operetas representavam basicamente a cultura do século XIX. Um mercado cultural cosmopolita transformou as trupes teatrais, que percorriam todo o mundo, em autênticas fábricas de espetáculos, precursores do *star system* americano.

As temporadas líricas na cidade de São Paulo, a despeito da óbvia precedência do Teatro Municipal, dividiam-se ainda pelos teatros Politeama, Santana, São José e Colombo, no Largo da Concórdia, favorito da comunidade italiana. As óperas encenadas no Teatro Municipal de São Paulo de 1912 a 1926 demonstram a grande atividade e o gosto do público pela arte lírica.

A riqueza de São Paulo passou a atrair, além da ópera, os modernos, a nata do circuito cosmopolita, incluindo as bailarinas Isadora Duncan e Ana Pavlovna, a apresentação de *O Pássaro de Fogo*, de Stravinski, obras de Debussy, Ravel e apresentações do pianista Arthur Rubinstein interpretando Polenc, Prokofiev, César Franck, Albeniz e Villa-Lobos.

Mário de Andrade, escrevendo em 1930 sobre a evolução da música no Brasil, distingue três fases que sintetizam suas ideias de maneira expressiva:

“Deus, amor e nacionalidade. A fase de Deus corresponderia inicialmente ao religare, à função integradora dos jesuítas na socialização dos primeiros agrupamentos. Viria depois um Deus barroco, escravocrata, correspondendo à missa rococó importada, divorciada das manifestações populares. A

fase do amor, começando na época da Independência, traz a profanação da música e intensifica o estilo de vida da corte importada: nos salões, a modinha; nos teatros, a ópera italiana. Desloca-se, assim, para esses novos locais o eixo da vida social, que era anteriormente a igreja” (Andrade, 1965, p. 24).

O sentimento de brasilidade tem seu marco situado nas guerras do sul e no florescimento do café, que proporcionou, especialmente em relação a São Paulo, uma impressão de fartura e independência econômica, constituindo uma infraestrutura inicial de repercussão na arte nacionalista. A tendência coletiva e o nacionalismo foram gerados pela Primeira Guerra Mundial, responsável pela industrialização incipiente e pela progressiva formação de uma consciência nacional, manifestada através da Semana de Arte Moderna (Freitag, 1985).

Existia um esforço de atualização do repertório pedagógico acompanhado de “incursões, por parte de alguns intérpretes, no campo das obras relativamente inovadoras, ainda que na total dependência do meio francês. Tais atividades, restritas geralmente a aulas e audições particulares” (Wisnik, 1977, p. 41). Existia um enorme vazio na criação musical, provocado pelo não surgimento de compositores importantes no final do século. Nesse sentido:

“O último grupo de compositores brasileiros (Oswald, Levy, Nepomuceno, Francisco Braga) havia se formado ainda no tempo do Segundo Reinado, beneficiando-se de um clima favorável no qual se mantinham continuamente compositores estudando na Europa, enquanto a atividade musical era intensa no Rio de Janeiro. Segundo Mário de Andrade, esse ‘foi talvez o período de maior brilho exterior da vida musical brasileira’, registrando-se a realização de grandes temporadas líricas, a presença de grande número de instrumentistas e pedagogos, incluindo Artur Napoleão e Luigi Chiaffarelli, que formaram escola no Rio e em São Paulo, dando consistência virtuo-

sística à prática generalizada do piano. [...] Assim, é possível que o claro existente entre essa floração romântica imperial e os compositores modernistas da década de 20 se deva, em certa medida, ao baque da ‘decadência republicana’, como diz Mário de Andrade, que representou um sensível esmorecimento da atividade musical na última década do século, perdendo-se desde então esse brilho exterior que caracterizara a fase antecedente. A verdade é que o processo de formação de compositores passa no final do século por uma transição, e é readaptado em certa medida: tanto Villa-Lobos como Gallet, representantes por excelência da fase inicial do Modernismo, tornam-se compositores modernos sem sair do Brasil – e a Europa continua a ser um ponto de referência primordial, mas os canais de informação já estão mais aptos que no século XIX, e prontos a assimilar as grandes novidades cosmopolitas” (Wisnik, 1977, pp. 53-4).

São Paulo se modificava em ritmo acelerado, e sua programação cultural já respondia a públicos mais sofisticados. Com a economia cafeeira São Paulo passou a crescer e tornou-se rapidamente o principal polo econômico e político do país. Multidões de brasileiros transferiam-se para São Paulo, atraídos pela acumulação de recursos. Em meio à precariedade de seus haveres e sem especialização de trabalho, esses migrantes enfrentavam graves problemas, tendo que improvisar suas moradias, seus ofícios, etc.

## O MODERNISMO

A ânsia pelo moderno se fazia sentir na gama de novos costumes do homem do pós-guerra. Ele buscou tornar-se um desportista, dançar ritmos novos, vestir-se conforme a nova moda. O passadismo tinha seus dias contados. São Paulo, como centro urbano, teve que se adaptar e pagar o preço da sua metropolização desenfreada.

Num mundo agora povoado por ruidosos automóveis e aviões, São Paulo começa a sentir-se uma grande metrópole. Cumpre

ressaltar a importância dos novos meios de comunicação na transformação que passa a ocorrer na cidade de São Paulo. Sem considerarmos esse poder irresistível da fotografia, do cinema e do cartaz, não se poderia compreender a amplitude, rapidez e persistência, apesar do morticínio atroz, das vastas mobilizações demandadas pelo esforço de guerra, assentes sobre os três fatores-chave – a grande indústria, a rede de comunicações e a propaganda –, resultando no que foi chamado pela primeira vez de “guerra total”, por envolver simultaneamente o *front* e o cotidiano das populações civis num único e grande movimento, elétrica e mecanicamente coordenado. A metrópole surgiu inesperadamente e continuou crescendo sem tempo para os ajustes necessários.

Se o modernismo brasileiro não é um acontecimento exclusivo de São Paulo em suas origens, é inegável que essa cidade foi responsável pelo grande impulso a esse movimento no sentido da sua consolidação (Freitas, 1947, p. 31). A ruptura provocada pela Semana de Arte de 22 colocou São Paulo na vanguarda da produção cultural brasileira.

Nas artes plásticas o modernismo compunha seu percurso paralelamente ao modernismo musical:

“O início foi marcante, com uma exposição casual do jovem pintor russo Lasar Segall, lídimo representante da arte alemã de Dresden e Berlim, onde estudara e em cujo meio se operou entre 1911 e 1913 a fusão entre as estéticas da *Freie Sezession* e do grupo *Die Brücke*, cruzando a intensidade cromática fauve, com a distorção expressionista e a geometrização rigorosa do cubismo da *Seção de Ouro*. No ano seguinte, procedente do mesmo meio germânico, onde estudara de 1910 a 1914, exporia a jovem Anita Malfatti, nos salões da Casa Mappin, numa combinação eclética de estilos e configuração artística incipiente, porém de nítida matriz moderna. De volta aos estudos, agora na *Independent Art School* de Nova York, um dos centros de ressonância da arte francesa durante o

interregno da guerra, Anita regressaria com um estilo muito mais atilado, tendo operado ali a fusão entre a sua experiência alemã e a influência francesa internacionalizada. Sua segunda exposição, em fins de 1917, alcança grande repercussão. No mesmo ano, outra exposição relevante fora a de Di Cavalcanti, nos salões d'A Cigarra. Eram ilustrações e caricaturas, arte com que ele contribuía para as revistas mundanas, inspiradas no *art nouveau* e no traço incisivo, sensual, provocante de Beardsley” (Zanini, 1983, p. 235).

Essas revistas de atualidades, variedades, moda, que se tornam requintadas e mais baratas graças às novas técnicas, eram elas mesmas fontes populares de renovação artística. O uso da ilustração, de preferência à fotografia, dava emprego a inúmeros artistas, que competiam entre si em modernidade, haurida das revistas europeias. O resultado gráfico dos trabalhos, tanto na ilustração de textos quanto na publicidade, alcançava níveis notáveis de elegância, expressividade, experimentação de cores, economia de recursos, originalidade de concepção e agilidade de traço, em artistas como Ferrignac, Umberto della Latta, J. Carlos, Belmonte e o extraordinário mestre Voltolino (Sevcenko, 1992).

## A SEMANA DE 22

A tradição crítica firmou sobre a Semana de Arte Moderna um conceito que caracteriza a ideia de modernidade, com ênfase na oposição entre o velho e o novo, inserindo-se na tradição de ruptura, de um marco divisor de águas.

“Eclodindo em meio a esse campo da tácita promoção do passado, o movimento modernista instaura-se basicamente como choque, confronto, polêmica, afirmação de tendências. A um ideário estético onde entram os conceitos de simultaneidade, de síntese, de deformação (contestando a ilusão da arte como mera imitação do real), une-se o esforço para alargar o âmbito de sua visão da sociedade” (Wisnik, 1977, pp. 63-4).

# SEMANA DE ARTE MODERNA



S. PAVLO  
1922

A estratégia da Semana, engendrada por Paulo Prado, incluía atrair o público para as atividades musicais em que se destacavam o compositor Heitor Villa-Lobos, um astro em plena ascensão nos palcos pelo mundo afora, e os pianistas Ernâni Braga e, sobretudo, Guiomar Novaes, que garantia a luta pelos ingressos. Complementando o oferecimento ao público, estariam expostos os trabalhos de Brecheret, recém-premiado em Paris, Anita Malfatti, John Graz, Rego Monteiro e Di Cavalcanti. Adicionalmente, o governo de Washington Luís colocou o Teatro Municipal à disposição do evento, conduzindo uma campanha de promoção do espetáculo pelo jornal *Correio Paulistano*. Com uma estratégia dessas, Paulo Prado introduziria qualquer cavalo de troia na cidade, que estaria aos seus pés, irresistivelmente.

A Semana de Arte Moderna foi inaugu-

**Desenho de Di Cavalcanti para a Semana de Arte Moderna de 1922: uma árvore, de poucos galhos, poucos frutos, esquelética, como que a representar os percalços da arte moderna e nacional em um ambiente árido e provinciano, dominado pela rigidez e cópia de formas**

rada no dia 13 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo com uma conferência de Graça Aranha intitulada: “A Emoção Estética na Arte Moderna”. Menotti Del Picchia, em sua palestra do dia 15 de fevereiro, foi mais ousado e afirmou:

“Nada de postiço, meloso, artificial, arrevesado, precioso: queremos escrever com sangue – que é humanidade; com eletricidade – que é movimento, expressão dinâmica do século; violência – que é energia bandeirante. Assim nascerá uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério” (apud Amaral, 1970, p. 280).

A programação da Semana de Arte Moderna de 1922 foi composta por:

#### **Segunda-feira, 13 de fevereiro**

1ª PARTE – Conferência de Graça Aranha: “A Emoção Estética na Arte Moderna”, ilustrada com música executada por Ernâni Braga (peças de Satie e Poulenc) e poesia de Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho (que declamou “Os Sapos”, de Manuel Bandeira). Música de câmara: Villa-Lobos, “Sonata II” para violoncelo e piano (1916), com Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos; “Tio Segundo” para violoncelo e piano (1916), com Paulina d’Ambrósio, Alfredo Gomes e Frutuoso de Lima Vianna.

2ª PARTE – Conferência de Ronald de Carvalho: “A Pintura e a Escultura Moderna no Brasil”.

Solos de piano por Ernâni Braga: “Valsa Mística” (1917, da *Simple Coletânea*); “Rodante” (da *Simple Coletânea*); “A Fiandeira”.

#### **Quarta-feira, 15 de fevereiro**

1ª PARTE – Palestra de Menotti del Picchia, ilustrada com poesias e trechos de prosa por Oswald de Andrade, Luiz Aranha, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Plínio Salgado, Agenor Barbosa e dança pela senhorita Yvonne Daumerie. Villa-Lobos: “O Ginete do Pierrozinho”.

Palestra de Mário de Andrade no saguão do Teatro.

2ª PARTE – Conferência de Ronald de Carvalho: “A Pintura e a Escultura Moderna no Brasil”.

Palestra de Renato Almeida: “Perennis Poesia”.

Canto e piano por Frederico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos: “Festim Pagão” (1919); “Solidão” (1920); “Cascavel” (1917).

#### **Sexta-feira, 17 de fevereiro**

1ª PARTE – Villa-Lobos: “Trio Terceiro” para violino, violoncelo e piano (1918), com Paulina d’Ambrósio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos.

2ª PARTE – Solos de piano por Ernâni Braga: “Camponesa Cantadeira” (1916, da *Suíte Floral*); “Num Berço Encantado” (1919, da *Simple Coletânea*); “Dança Infernal” (1920).

Ernâni Braga, pianista carioca que se dedicou posteriormente à regência, ao folclore, à docência e à composição, foi um dos destaques musicais na Semana de 22. Ele conduziu o *gran finale*, na forma de um recital de piano, nas atividades do primeiro dia da Semana com uma citação paródica da “Marcha Fúnebre”, de Chopin. O segundo dia vem com insultos e vaias na plateia quando é anunciado Oswald de Andrade; Guiomar Novaes sobe ao palco, e a plateia suspende a algazarra e contempla atenta a pianista. Ainda nesse dia, Heitor Villa-Lobos se apresenta apoiado em um guarda-chuva, calçando chinelos. No terceiro dia, a programação é totalmente dedicada à música de Villa-Lobos. As vaias continuam, mas o público pede silêncio, e os instrumentistas executam as peças do programa apesar do barulho feito pelos espectadores.

“Villa-Lobos era o único artista com participação central nos três dias em que se desdobraram as apresentações. No primeiro dia toda a parte musical do programa era de composições suas, executadas, entre outros, por sua mulher Lucília Villa-Lobos e Ernâni Braga. No segundo dia, a honra culminante de ser interpretado, entre os



**Guiomar Novaes; Heitor Villa-Lobos; Ernâni Braga; cartaz colocado no Teatro Municipal de São Paulo anunciando a Semana de Arte Moderna**

grandes modernos, por Guiomar Novaes no Municipal de São Paulo. No terceiro, o programa todo era exclusivamente dedicado à obra de Villa-Lobos. Os anúncios mesmo da Semana de Arte Moderna na imprensa destacavam sempre, em primeiro lugar e associados, o nome dele e o de Guiomar Novaes” (Sevcenko, 1992, p. 273).

Nesse processo, estavam fertilizando talentos destinados a desempenhar papéis da maior envergadura nos anos seguintes. Artistas estrangeiros continuavam vindo para o Brasil, reforçando o apelo ao modernismo dominante em centros culturalmente mais avançados, como foi o caso do artista plástico Lasar Segall e do arquiteto Gregori Warchavchik. Oswald de Andrade lança um texto radical denominado “Manifesto Antropófago”:

“Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.’ ‘Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval.’ ‘A magia e a vida.’ ‘Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.’ ‘A alegria é a prova dos nove.’ ‘No matriarcado de Pindorama” (apud Sevcenko, 1992, p. 299).

Além das vaias e algazaras de parte da plateia, outro momento provocou tensão durante a Semana de 22. A execução da paródia de Satie da “Marcha Fúnebre” de Chopin, por Ernâni Braga, no primeiro dia da Semana, ativou as declarações de Oswald de Andrade sobre como Carlos Gomes era horrível, uma glória de família, que conduzia à cantarolice do *Guarani* e do *Schiavo*. O crítico Oscar Guanabara respondeu iradamente a essa provocação, e Guiomar Novaes enviou uma carta aberta aos responsáveis pela Se-

mana, denunciando o caráter exclusivista e intolerante que assumiu a primeira festa de arte moderna em relação às demais escolas de música afirmando: “Senti-me sinceramente contristada com a pública exibição de peças satíricas alusivas à música de Chopin” (Novaes, 1922, p. 2).

“Iria se tornar, aliás, um clichê obrigatório dos participantes da Semana, a começar por Paulo Prado, ao se referirem a ela, lamentarem os ‘inevitáveis excessos’, os ‘exageros do calor da luta’. O público, já predisposto e avalizado pelo protesto de Guiomar Novaes, às primeiras diatribes dos artistas ainda sem renome disparou uma assuada de vaias e insultos, que contribuiriam muitíssimo para construir uma outra reputação, a da própria Semana de Arte Moderna” (Sevcenko, 1992, p. 274).

Guiomar era, a essa época, a pianista mais festejada em São Paulo, reconhecida pela interpretação das grandes obras do repertório do piano. Falar em São Paulo, no início do século XX, era falar em café, era falar em Guiomar Novaes. Ocorre que:

[...] Fiel aos seus princípios e, ante a paródia feita por Eric Satie da “Marcha Fúnebre”, de Chopin – executada por Ernâni Braga – Guiomar Novaes assim se manifestou: ‘Exmos. Srs. Membros do Comitê Patrocinador de Semana de Arte Moderna – Saudações. Em virtude do caráter bastante exclusivista e intolerante que assumiu a 1ª festa de Arte Moderna realizada à noite de 13, no Teatro Municipal, em relação às demais escolas de música das quais sou intérprete e admiradora, não posso deixar de aqui declarar o meu desacordo com este modo de pensar. Senti-me sinceramente contristada com a pública exibição de peças satíricas alusivas à música de Chopin. Admiro e respeito as grandes manifestações de arte independentes das escolas a que elas se filiam, e foi de acordo com este meu modo de pensar que, acedendo ao convite que me foi feito, tomarei parte num dos festivais de Arte Moderna. Com toda consideração, Guiomar Novaes’” (Orsini, 1992, p. 160).

Guiomar mostrou-se coerente ao enviar sua carta-protesto, publicada no dia de sua apresentação no Teatro Municipal, dentro da programação da Semana. Houve quem pensasse ser esse agravo um estratagemma para aliciar a plateia. O desagravo de Guiomar Novaes teve uma continuação bastante agradável para seus admiradores.

É interessante observar que não se trata aqui absolutamente de um confronto entre a arte *moderna* e a arte *antiga*. Logo em seguida, Guiomar Novaes voltaria a executar autores de ambas as linhagens em suas apresentações e seria louvada como sempre. A questão, bem clara, era contra a “intolerância”, o “exclusivismo”. Quando a pianista se dirigia à comissão responsável pela Semana, esse comitê incluía, além de Paulo Prado e Washington Luís, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Numa de Oliveira, Alberto Penteado, René Thiollier, Antônio Prado Júnior, José Carlos Macedo Soares, Martinho Prado, Armando Penteado e Edgard Conceição (Sevcenko, 1992, p. 274).

O programa executado por Guiomar no segundo Festival da Semana de Arte Moderna de 1922 compreendeu as seguintes obras: “Au Jardin du Vieux Serail” (Andrinople), de Blanchet, “O Ginete do Pierrozinho”, de Villa-Lobos, “La Soirée Dans Granade e Minstrels”, de Debussy.

Guiomar Novaes permaneceu coerente em sua atuação em prol dos artistas brasileiros, especialmente no exterior. Em 26 de janeiro de 1925, por exemplo, realizou sua estreia na rádio WJZ, de Nova York, com um programa dedicado à música do Brasil, em que interpretou a “Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro”, de Gottschalk, o “Tango Brasileiro”, de Alexandre Levy, e o “Polichinelo”, de Villa-Lobos (Orsini, 1992, p. 177).

Em 1971, Guiomar organiza uma festa especial em sua residência para comemorar o aniversário da Semana de Arte Moderna de 1922. Recordando sua carta-protesto e permanecendo fiel à tradição pianística que sempre defendeu, Guiomar toca, nessa ocasião, a “Marcha Fúnebre”, de Chopin.

“Guiomar transformou a sua casa da Rua Ceará num palco onde personalidades ilustres da História da Cultura Brasileira reviveram momentos de importância artística para o país. Di Cavalcanti, Menotti Del Picchia, John Graz, Tarsila do Amaral e Sérgio Buarque de Holanda se reuniram para recordar, num sarau, a rebeldia da Semana de Arte Moderna de 1922. Em torno desses personagens, alguns convidados: artistas, jornalistas, técnicos de emissoras de TV e uma equipe do Museu da Imagem e do Som, tentavam acompanhar as histórias que contavam, entre muitas risadas, mas também com certa nostalgia. A pedidos, a anfitriã tocou a ‘Marcha Fúnebre’, de Chopin” (Orsini, 1992, p. 286).

Em 1972, em plena ditadura militar, realizaram-se no Teatro Municipal de São Paulo os festejos dos cinquenta anos da Semana de Arte Moderna, com a execução dos mesmos programas musicais de 1922. Guiomar Novaes fora convidada para tocar e, sabendo que o governo militar havia proibido a execução da “Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro”, de Gottschalk, demonstrou sua determinação quando a questão é intolerância. Ao invés de apresentar as obras que havia tocado em 1922, Guiomar dirigiu-se ao palco do teatro – absolutamente lotado – e tocou a “Grande Fantasia”. Ao término de sua execução – muito aplaudida –, retirou-se sem executar as demais obras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As atividades musicais da Semana de Arte Moderna de 1922 adiantaram o relógio da música brasileira que, anteriormente, jamais coincidiu com o da música europeia. Na Semana de 22, a absorção das novidades europeias foi mais rápida na música do que o amadurecimento técnico no nível da criação. Ligados às novas correntes musicais europeias pelas revistas estrangeiras, os modernistas têm informações que, contudo, não impedem a defasagem entre os acontecimentos musicais europeus e a música que

compõem e interpretam (Leite, 2011, pp. 43-4). Essas atividades contribuíram para aperfeiçoar e adiantar o gosto pela música erudita nacional e, sobretudo, deram a essa música uma forma que pode ser considerada como um desenvolvimento diferenciado da herança dos grandes mestres estrangeiros.

Por outro lado,

“[...] se coube à música tentar oferecer, como as outras artes, uma amostra daquilo que de mais arrojado se fazia no Brasil em seu campo, àquela altura, ela desempenha, como arte durativa por excelência, a função específica de preencher o tempo do espetáculo, de fazer continuar o *show*, ocupando grande parte dos festivais. Além disso, colaborou para atrair o público” (Wisnik, 1977, p. 67).

A produção musical da Semana de 22 foi fundamental para o desenvolvimento da arte do século XX no Brasil, contribuindo para o entendimento crítico da estética artística brasileira, especialmente de São Paulo, a partir desse marco de tradições e rupturas, rumo a um novo modernismo que partia do folclore, da música nacionalista, étnica e social, estabelecendo uma identidade nacional.

Após os espetáculos da Semana de 22 no Teatro Municipal de São Paulo, os jovens artistas, denominados por Wisnik (1977) como o “Coro dos Contrários”, dão continuidade a seu trabalho com entusiasmo e lançam a revista *Klaxon*, divulgando as produções modernistas. Mário de Andrade lança *Pauliceia Desvairada*, e Oswald de Andrade lança *Os Condenados*.

Aos poucos, a Semana de 22, uma semana de verão que poucos entenderam, mas que constituiu um marco para o avanço cultural da cidade de São Paulo, foi ganhando importância histórica e passou a representar a confluência de tendências de renovação e afirmação da arte nacional. Significou uma ruptura com um passado arcaico que não representava as possibilidades estéticas brasileiras e, mais que tudo, tornou a cidade de São Paulo e o país mais receptivos ao novo e ao diferente.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1965.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (orgs.). *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- DEL PRIORI, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 5ª ed. São Paulo, Contexto, 2001.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. "Prefácio: Hermenêutica e Narrativa", in Nicolau Sevckenko. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- D'INCAO, Maria Ângela. "Mulher e Família Burguesa", in Mary Del Priore (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 5ª ed. São Paulo, Contexto, 2001.
- FREITAG, Lea Vincour. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo, Nobel/Clock, 1985.
- FREITAS, Bezerra de. *Formas e Expressão do Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1947.
- LEITE, Edson. *Magdalena Tagliaferro: Testemunha de Seu Tempo*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Antonietta, Guiomar e Magdalena: Pianistas no Brasil*. São Paulo, Acquerello, 2011.
- NOVAES, Guiomar. "Carta Aberta ao Comitê Patrocinador da Semana de Arte Moderna", in *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15/fev./1922.
- ORSINI, Maria Stella. *Guiomar Novaes: uma Arrebatadora História de Amor*. São Paulo, Editora C.I., 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José. *The Dehumanization of Art, and Other Writings on Art and Culture*. New York, Garden City, 1956.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a Música em Torno da Semana de 22*. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- WOLFF, Janet. *A Produção Social da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- ZANINI, Walter (coord.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983.