



A vanguarda europeia e a produção musical de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna.

The european advantage and the musical production of Villa-Lobos in the modern art week.

Renato de Almeida¹

Sonia R. Albano de Lima²

Resumo: O texto que se segue relata os antecedentes estético-culturais da Vanguarda Europeia que fundamentaram em grande parte o Movimento Modernista Brasileiro. Ele traz um panorama genérico do ocorrido no velho continente, com objetivo de caracterizar elementos relevantes que influenciaram mais fortemente a produção musical vanguardista. O destaque como indica o título deste artigo, vai se debruçar em Heitor Villa-Lobos, focando circunstâncias factuais e causais que levaram o mestre brasileiro a ser o único compositor convidado pelos idealizadores a expor suas obras na Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo.

Palavras-chave – Vanguarda Europeia, Movimento Modernista Brasileiro, Semana da Arte de 22, Produção musical, Villa- Lobos.

Abstract: The text that follows reports the aesthetic and cultural background of the European Vanguard that largely supported the Brazilian Modernist Movement. It provides a general overview of what happened in the old continent, aiming to characterize relevant elements that most strongly influenced the avant-garde musical production. The highlight, as indicated in the title of this article, will focus on Heitor Villa-Lobos, focusing on the factual and causal circumstances that led the Brazilian master to be the only composer invited by the creators to exhibit his works at the 1922 Modern Art Week in São Paulo .

¹Doutorando em Educação Musical no Programa de Pós-Graduação em Música do IA-UNESP. Professor de matérias musicais e metodologias pedagógicas no Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas LAUREATE - UniFMU e FAAM-FIAM. Fez Mestrado em Musicologia na ECA-Universidade de São Paulo (2006), com dissertação discorrendo sobre a obra violonística de Heitor Villa-Lobos. Tem Bacharelado em Música com Habilitação em Violão pela Faculdade de Artes Alcântara Machado, sob a orientação da Profa. Dra. Gisela Nogueira.

² Doutorado em Comunicação e Semiótica- Artes pela PUCSP; pós-doc em Música pelo IA-UNESP; bacharelado em Direito pela USP, bacharelado em instrumento (piano) pela Faculdade de Música Carlos Gomes. Foi diretora e professora da Escola Municipal de Música de São Paulo e da Faculdade de Música Carlos Gomes. Atua no Programa de Pós-Graduação em Música do IA-UNESP desde 2005. Possui inúmeras publicações de livros e artigos científicos na área de educação musical, música e interdisciplinaridade. Foi Presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música no período de 2015 a 2019. Idealizadora do site www.saber.musical.com.br e de alguns materiais didáticos virtuais. É membro de Conselhos Editoriais e Consultivos de Revistas e Coletâneas nacionais e internacionais e segunda líder de pesquisa do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical (G-PEM-IA-UNESP).

Keywords – European Vanguard, Brazilian Modernist Movement, 22nd Art Week, Music production, Villa-Lobos.

A Vanguarda Europeia

A Vanguarda Europeia guarda suas raízes na França no período chamado *Belle Époque* (1886- 1914), que de acordo com Telles (1992. p. 39) tem como característica adotar uma pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias advindas do realismo-naturalismo. Um de seus principais movimentos concentra-se no Impressionismo - uma escola de pintura que nasce a partir do óleo sobre tela chamado *Impression: Soleil Levant* (Impressão: Nascer do sol), de 1872, do pintor Claude Monet (1840-1926). A pintura foi realizada estrategicamente ao ar livre ao invés de ser criada em um estúdio, contrariando os ditames técnicos da época. Os impressionistas argumentavam que o ser humano não vê objetos de forma absoluta, o que vemos são imagens em um contínuo mutável resultante das interações luminosas em um dado momento e conforme nosso estado emocional, ou seja, a conjunção luz/espírito/tempo é determinante em nossa leitura visual. Portanto cada um desses momentos fornece uma *Impression* única. Também importante e de caráter mais literário foi o movimento Simbolista, nascido a partir da obra *As flores do Mal* de Charles-Pierre Baudelaire (1821 - 1867) publicado em 1857.

Outro movimento vanguardista concentrou-se no Simbolismo, marcado pela interpretação de que a linguagem é um meio de expressão simbólico em sua natureza e que a poesia e a prosa deveriam seguir as conexões que as curvas sonoras e a textura das palavras pudessem criar. O mesmo processo que o poeta Aloysius Bertrand (1807 – 1841) aplicou à pintura da vida antiga, Baudelaire quis transportá-lo à vida moderna com a ambição de criar uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rimas; tão macia e maleável para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio e aos sobressaltos da consciência.

Mas Baudelaire, para tanto, rompe o estreito quadro-poema de Bertrand e, conforme se lê em sua carta-prefácio a Arsène Houssaye, inventa “o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência”. (BAUDELAIRE 1996: 23-25: In: PIRES, 2014, p. 5)

Assim, além da estrutura filosófico-metafórica e/ou da métrica tradicional, a plasticidade do poema avança para uma estrutura fônica obtida por meio do uso incisivo de assonâncias e aliteraões tornando o ritmo menos marcado, mais fluido e melódico. Outros poetas franceses como Arthur Rimbaud (1854-1891), Conde de Lautréamont (1846-1870) e Stéphane Mallarmé (1842-1998) seriam de particular importância para o que aconteceria dali para frente.

Esses movimentos logo foram absorvidos pelas outras manifestações artísticas, entre eles a música. Como exemplo, aproximadamente vinte anos após o surgimento do Impressionismo na pintura, ouvia-se o *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, do compositor Claude Debussy (1862-1918), baseado em um poema de Mallarmé. P. Griffiths (1998, p. 10) relata que neste prelúdio há uma forte sugestão ambiental de um bosque no preguiçoso calor da tarde, mas o interesse principal de Debussy residiu nas “correspondências” (termo baudelairiano) entre este ambiente e os pensamentos de fauno na écloga de Stéphane Mallarmé. Segundo Debussy, a obra é uma sequência de cenários sucessivos em que se projetam os desejos e sonhos do fauno.

A Vanguarda Europeia que influenciou em parte o Movimento Modernista Brasileiro foi um grande leque dialético ou conjunto de movimentos socioculturais com propostas, manifestos, escolas e estilos que, por muitas vezes, se diferenciaram e até mesmo se antagonizaram com a produção artística da primeira metade do século XX na Europa.

Apesar de sua natureza caleidoscópica e, por vezes, antitética, esses movimentos, de forma geral, corroboraram que as formas tradicionais das artes visuais, da literatura, da dramaturgia, da música e da vida cotidiana tornaram-se ultrapassadas e que seria necessário deixá-las de lado e criar uma sociedade com novos parâmetros estéticos e uma nova organização social. Esses artistas tinham como objetivo reexaminar cada aspecto da existência, desde triviais relações comerciais até profundas questões filosóficas, com o objetivo de achar o que seriam as marcas do que era antigo, a fim de substituí-las por propostas mais atinentes às novas realidades socioculturais.

Por volta de 1890, no descortinar do século XX, essas novas linhas de pensamento ganham força e o eixo enfático das atividades e reflexões dos escritores, pensadores e artistas era o de que a análise da realidade estava em questão e, portanto, o conjunto de teorias e tecnologias científicas, os processos sociais econômicos e de urbanidade, os

planos filosóficos e artísticos inevitavelmente promoveriam a emergência de questionamentos, revoluções e mudanças.

Um grande número de cientistas, filósofos e sociólogos, entre eles, Freud, Einstein, Marx, Kierkegaard, Bradley, terão influência decisiva na visão social e estética desses artistas. O médico Sigmund Freud (1856 – 1939), criador da psicanálise, desenvolve um método de rastrear a *psique humana* e revelar um mundo interior onde forças dinâmicas, muitas vezes em guerra, moldam a personalidade do indivíduo. Freud desenvolve em vários de seus trabalhos uma teoria complexa do inconsciente que ilustrava a importância da motivação inconsciente no comportamento; elabora estruturas psíquicas para explicar mecanismos de como um evento cotidiano, traumático, moral ou afetivo, atua fora do estado mental consciente. Assim, de acordo com essa teoria, fantasias, sonhos e deslizamentos de linguagem são manifestações externas de motivações inconscientes. Outro aspecto importante de suas descobertas foi demonstrar que a sexualidade humana incluía sensações bucais, anais e outras sensações corporais. Dessa maneira, seu legado para o mundo moderno foi expor aspectos de nossas estruturas e necessidades emocionais que permaneciam ocultas pela hipocrisia da sociedade e pela penosa moralidade do século XIX.

Francis Herbert Bradley (1846 -1924), filósofo inglês e membro mais influente do movimento filosófico conhecido por Idealismo Britânico (corrente tributária de Immanuel Kant e do idealismo alemão representado por Johann Fichte, Schelling e Hegel), propõe a refutação do princípio newtoniano de que a realidade era uma entidade absoluta e inquestionável, divorciada daqueles que a observavam. Em seu trabalho mais ambicioso *Aparência e Realidade: Um Ensaio Metafísico* (1893) introduziu o conceito de que um objeto na realidade não pode ter contornos absolutos, mas varia do ângulo a partir do qual é visto. Assim Bradley define a identidade de uma coisa como a visão que o espectador toma dela.

O físico e humanista Albert Einstein (1879 -1955), em uma das obras mais seminais do século XX (*Sobre a Eletrodinâmica dos Corpos em Movimento*, de 1905), sustentava que se para todos os quadros de referência, a velocidade da luz é constante e se todas as leis naturais são iguais, então tanto o tempo quanto o movimento são considerados relativos ao observador. Em outras palavras, não existe tempo universal e, portanto, a experiência é muito diferente de homem para homem.

Conforme argumenta Telles (1992, p. 29), de modo geral, todos esses movimentos estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época. A diferença

é que alguns movimentos, como o futurismo e o dadaísmo, queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes; outros, como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior. No fundo eram, portanto, tendências organizadoras de uma nova estrutura estética e social.

E possível ordenar esses movimentos em duas frentes opostas e, ao mesmo tempo, unidas por um princípio comum: o da renovação literária. Se futurismo e dadaísmo representam a destruição, a face microscópica da poesia, o expressionismo e o cubismo (e a sua natural evolução para o '*esprit nouveau*') representam a construção, o lado mágico das coisas, a beleza interior e só percebida na recomposição simbólica que se reduzem os elementos culturais da humanidade. É precisamente nessa redução que se opera a grande contribuição poética das vanguardas europeias, porquanto destruição e construção se apresentam, afinal, como as duas faces de uma mesma realidade: a expressão ordenada ou caótica do universo fosse ele o mundo exterior ou a dimensão psicológica da vida interior. Daí o papel essencial desempenhado pela linguagem. É sobre ela que atuam as primeiras forças destruidoras do futurismo e as tentativas de pulverização do dadaísmo cujos ecos atingem a poesia brasileira, como no modernismo, na poesia concreta ou, mais ainda, no poema, no qual a palavra se vê completamente eliminada - é sobre ela que atuam forças mágicas da significação metafórica do expressionismo, a geometrização dos cubistas e, em um plano realmente superior, o movimento que, através da ciência ou da magia, pode mais rigorosamente sondar a sub ou a super-realidade da alma humana: o surrealismo (TELLES, 1992, p. 29).

Nesse emaranhado de convergências, diferenças e antagonismos distribuídos em diversos campos artísticos, seja na Literatura, na Arquitetura, no Design, na Pintura, Escultura, Teatro, Cinema e na Música, vão surgir propostas estéticas cujos objetivos em

linhas gerais buscarão a ruptura com a forma tradicional e o estabelecimento do moderno em contraposição ao ultrapassado, na busca pelo contemporâneo.

Antes mesmo da Primeira Grande Guerra, nasce a Vanguarda Europeia com o Expressionismo alemão e o Fauvismo francês - movimentos que inicialmente surgiram na pintura e transversalmente foram engolfados pelas artes visuais, pela literatura, música, cinema teatro, dança e fotografia. O Expressionismo alemão surge em reação ao positivismo que pregava o conhecimento científico como a única forma de conhecimento verdadeiro. De acordo com essa corrente, só poderíamos afirmar que uma teoria seria correta se ela fosse comprovada por métodos científicos válidos. Os positivistas não consideravam que os conhecimentos advindos de crenças religiosas, superstições ou qualquer outro do campo espiritual, intuitivo ou transcendente, pudessem ser comprovados cientificamente. Para eles, o progresso da humanidade dependia exclusivamente dos avanços científicos.

O Fauvismo, por sua vez, não contemplou uma abordagem tão reflexiva e profunda de questões político-existenciais como fez o Expressionismo, mas não deixou de reproduzir em suas obras um universo subjetivo e melancólico e uma plasticidade mais ligada ao imaginário do que à realidade. Como vemos esses movimentos têm propostas muito diversas as do Impressionismo e, por vezes, são considerados movimentos opostos a ele.

Na música, o Expressionismo será representado pela figura prócer do compositor Arnold Franz Walter Schönberg (1874 - 1951) e de seus alunos Alban Maria Johannes Berg (1885 - 1935) e Anton Friedrich Wilhelm Webern (1883 – 1945). Esse grupo é comumente chamado de Segunda Escola de Viena e foram responsáveis por desenvolver as técnicas do atonalismo, do serialismo atonal e do dodecafonismo, técnicas que se colocarão a serviço de obras que se caracterizarão por dissonâncias extremas, melodias ásperas e angulosas, criando como nas outras manifestações expressionistas, uma música com sentimentos profundos, extremos e desesperados, dando à obra um caráter eivado de emotividade.

No que se reporta ao cenário musical, conforme relatado por Paul Griffiths (1998, p. 32/33), a música expressionista apoiava-se em harmonias enfaticamente cromáticas, o que conduziu ao inevitável desembarque na atonalidade. Era uma música com melodias frenéticas, desconjuntadas, incluindo grandes saltos; contrastes violentos e explosivos, com os instrumentos tocando asperamente nos extremos de seus registros. Como exemplo este autor cita o 4º Movimento do II Quarteto de Cordas de 1908, quando

Schoenberg abandona de vez a tonalidade, assumindo a atonalidade. O soprano começa a cantar, muito apropriadamente: “Sinto o ar de outro planeta... Dissolvo-me em sons...”. Griffiths assim se pronuncia com respeito a esse movimento:

Em Viena um concerto em cujo programa figurava duas obras atonais, as Seis Peças Orquestrais de Webern e as recentes canções de Berg para soprano e orquestra, sobre poemas de Peter Altenberg. Foi tal o clamor que as canções não puderam ser concluídas, a polícia teve de ser chamada. Schoenberg acabaria compreendendo essa exagerada aversão: "Pode ter sido o desejo de se livrar daquele pesadelo, daquela tortura dissonante, daquelas ideais incompreensíveis, de toda aquela metódica loucura — e devo admitir que as pessoas que se sentiam assim não eram más". Como zeloso guardião da tradição, ele reconheceu quão desconcertante sua música devia ser para aqueles que tinham por absolutas as convenções diatônicas. Como indica o uso da palavra "pesadelo", no entanto, a objeção atingia tanto o que ele expressava quanto a maneira como expressava. Nem poderia ser de outra forma: a atonalidade surgira da necessidade de revelar os estados emocionais mais extremos e intensos, e só poderia traduzir – foi o que pareceu por certo tempo - os sentimentos mais perturbadores.

Outro movimento da Vanguarda Europeia, o Cubismo, surgiu a partir da tela *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)* (As damas d'Avignon), de 1907, do pintor espanhol Pablo Ruiz Picasso (1881 - 1973). O movimento vai se caracterizar por um tratamento geométrico das formas da natureza e a pela incorporação do imaginário urbano industrial em suas obras. Assim, pessoas, animais, plantas e objetos passam a ser representados em todos os seus ângulos no mesmo plano, constituindo uma figura em três dimensões. Essa técnica que renuncia à perspectiva, assim como ao claro-escuro, causa uma sensação de pintura escultórica, além de abandonar as distinções entre forma e fundo ou qualquer noção de profundidade. Conceitualmente o cubismo provoca e explora um exercício mental ao romper com a perspectiva consagrada das linhas de contorno como uma nova maneira de expressão das ideias. Isso obriga uma abstração sobre os atributos estéticos

da obra, ao mesmo tempo em que recusa a ideia de arte enquanto pura imitação da natureza. Considerado junto a Picasso, fundador da estética cubista, o pintor francês Georges Braque (1882 – 1963) costumava afirmar que não se podia imitar aquilo que se queria criar. Harris (1997, p. 5-6) afirma que na arte moderna o trabalho do artista não é cópia nem ilustração do mundo real, mas um acréscimo novo e autônomo.

As abstrações contidas nas representações e na estética cubista no que se refere ao abandono da perspectiva clássica vão conduzir os artistas às noções geométricas de hiper-poliedros e multidimensionalidade, o que abrirá espaço de elucubração intuitiva sobre um conceito espacial até então inédito, ou seja, a "quarta dimensão". Nesse momento, a arte irá se colocar em sintonia com investigações científicas de ponta que ocorriam na física e na geometria, como por exemplo, os conceitos teóricos sobre as propriedades espaço-temporais desenvolvidos nos postulados da Teoria da Relatividade (1905) de Albert Einstein. Assim os conceitos do pensamento cubista extravasarão para os diversos campos artísticos.

Segundo Telles (1992, p. 113) não importava saber se o termo nascido da observação de Matisse sobre um quadro de Braque, em 1908, devia ou não ser aplicado à literatura, como se de direito pertencesse apenas à pintura. Uma das características da arte neste século é justamente a aproximação de todas elas, uma influenciando a outra e concorrendo todas para a popularização de novas técnicas e linguagem. Na época dos “ismos” pelo menos pintura, música, literatura e escultura estiveram juntas nas pesquisas de suas novas formas de expressão.

De modo geral, os artistas da vanguarda europeia, bem como aqueles que receberão futuras influências em outros continentes, farão uso de todas essas técnicas e linguagens estéticas (dadaísmo, cubismo, expressionismo, surrealismo, futurismo etc.) nas várias fases de suas respectivas criações, podendo até, usá-las imbricadas em um mesmo trabalho. Na música, os exemplos mais comumente citados de conceitos cubistas são encontrados nas obras de Igor Stravinsky e dos compositores da Segunda Escola de Viena. Vejamos um trecho da tese de doutoramento: *Do Cubismo Musical*, de Antonio Henrique Lian abordando essa temática:

Finalmente, talvez caiba ainda reforçar a observação, certamente um tanto intuitiva, de que as espécies de cubismo musical, identificadas no transcorrer das análises deste trabalho - quais sejam: uma forma de cubismo no tempo (elemento indissociável da

música), na qual as diversas posições (perspectivas) do tema são apresentadas de forma sucessiva, e uma forma de cubismo no espaço (que não exclui, nem pode excluir, o elemento temporal, daí falarmos em forma espaço-temporal) na qual duas ou mais posições do tema são apresentadas simultaneamente (movendo-se no tempo, evidentemente) - correspondem de alguma forma, aos momentos distintos do cubismo pictórico. Assim, os primeiros experimentos de apresentação dos temas musicais em diversas posições e de forma sucessiva - como os encontrados na *Sagração* de Stravinsky ou nas primeiras tentativas dodecafônicas da *Serenata, opus 24* de Schoenberg - podem corresponder ao cubismo pictórico inicial, Enquanto isso, nas apresentações multiposicionais e simultâneas encontradas tanto em obras da Escola de Viena quanto na poética de Stravinsky - como na *Suíte, opus 25* de Schoenberg, no *Trio, opus 20* de Webern, no *Concerto para violino* de Berg ou na *Cantata* de Stravinsky - podemos identificar um cubismo musical de tipo analítico, cuja alta fragmentação (inclusive através da *Klangfarbenmelodie*), e decomposição bem correspondem as obras mais herméticas da fase analítica de Picasso e Braque, registradas em telas como *Clarinete com Garrafa de Rum* (Braque, 1911), *Fruteira, Garrafa e Vaso* (Braque, 1912), *Violonista* (Picasso, 1910), *O Acordeonista* (Picasso, 1911), *O Aficionado* (Picasso, 1912) ou *Janelas Abertas Simultaneamente* (Delaunay, 1912). Em todos esses casos, tanto os musicais quanto os pictóricos, as figuras ou temas encontram-se tão decompostos que os apreciadores costumam a reconhecê-los. Da mesma forma, o trabalho é tão serial que a retirada de um elemento de um *locus* (da tela/espaço pictórico ou partitura/espaço sonoro) e sua transposição para outro *locus* não provoca mudança de sentido, uma vez que as relações não são mais baseadas em um ponto único e fixo (tonalidade no caso da música e perspectiva tradicional no caso da pintura). Nessa mesma linha de raciocínio, as experiências de indiferenciação da melodia (frente) e do acompanhamento (fundo) musical, presentes nas obras mais

radicais do serialismo, como a Sinfonia, *Opus 21* de Webern, bem correspondem as experiências do cubismo sintético, encontráveis em quadros como *Violão, O dilúvio* (Picasso, 1913), *Fruteira e Copo* (Braque, 1912), *Cachimbo e Partitura* (Picasso, 1912) ou *Desjejum* (Gris, 1915), Verificamos, assim, um desenvolvimento no cubismo musical que se inicia com a ultratematização da série e apresentação multiperspectivada, porém consecutiva - tanto de Schoenberg quanto de Stravinsky - passa pela utilização da séries como material primordial submetido à multiperspectiva simultânea e caminha para uma purificação máxima do material musical, com praticamente indistinção entre frente (temas) e fundo (acompanhamento) em Webern e, em sua fase final, também em Stravinsky (LIAN, 2008)

Várias outras tendências e movimentos da vanguarda europeia como o Abstracionismo, o Suprematismo, o Futurismo, o Construtivismo Russo, o Dadaísmo e o Surrealismo vão ser absorvidos e interagem com a música de forma análoga ao processo que descrevemos no Expressionismo e, principalmente, no Cubismo. Interligando essa abordagem ao cenário musical brasileiro, citamos um exemplo de correlação poética/conceitual com o Surrealismo, na obra *A Prole do Bebê nº 2*, composta em 1921 por Heitor Villa-Lobos (1887 -1959), presente no artigo de Daniel Vieira apresentado em Portugal no Simpósio: *Performa 11 – Encontros de Investigação em Performance da Universidade de Aveiro em maio de 2011*:

“O Bozinho, O Passarinho, O Ursozinho e O Lobozinho” de *A Prole do Bebê no. 2* de Heitor Villa-Lobos: para as imagens de um gênero surrealista.

[...] Se o surrealismo pode ser considerado um meio de se correlacionar o gênero particular dessa Prole(s) do Bebê no. 2, como uma abordagem sincrônica da obra, a seguinte citação de Mário de Andrade realmente tornou lúcido o pensar:[...] *já agora com toda a liberdade da música instrumental, não apenas nos interpreta com leveza o mundo infantil, como na “Prole do Bebê”, mas também todo o seu drama interior. E surgem, então visões assombradas, de uma intensidade verdadeiramente trágica, em que os ritmos se arrepiam, as melodias se quebram, as harmonias maltratam, bárbaras e rijas; e a sentimental imaginação infantil, o campo grave, assustado, vibrátil da sensibilidade descontrolada e ignara, vê*

fantasmas, dores e milagres no menor brinquedinho de borracha. E surgem ursozinhos que são monstros fantasmagóricos (...) (Andrade, 1976: 307).

[...] A transfiguração, a impulsividade, o jorrar espontâneo, junto com o mundo dos fantasmas e monstros está incluído no mundo da fantasia no qual o gênero surreal está composto. Completa um ciclo para um olhar metafórico sobre o título das peças específicas, sobre o som e para as imagens daí oriundas [...] O olhar fantástico surreal sobre tais peças permite compreender um Villa-Lobos como agente consciente do seu ofício, interagindo com seus contemporâneos estrangeiros, participando ativamente da formação de uma cultura musical brasileira/ocidental. Permite, também, uma compreensão do texto da música a partir do seu próprio texto, da própria corporeidade imaginativa e criativa para o fazer musical, como sugerido por Bittencourt (2008). As imagens construídas podem ser resultado de uma própria expectativa da obra – uma hermenêutica – sua real projeção e regulação – própria hermenêutica, da mesma forma – poderá ser determinante para a total pertinência e validade.

A MÚSICA NO MOVIMENTO MODERNISTA BRASILEIRO.

[...] a Semana (de três dias) não passou do abscesso de fixação de um vasto movimento, que vinha crescendo havia anos e de que ainda hoje vivemos. Esse movimento é que se convencionou chamar de “*Modernismo*” [...] Oswald de Andrade, 1924. (ANDRADE, 1972, p.11)

Em 1912, após viajar por vários países da Europa, Oswald de Andrade retorna ao Brasil decidido a iniciar uma luta em favor da atualização dos conceitos artísticos que permeavam a elite cultural brasileira, muito em função das experiências estético-culturais vivenciadas e propagadas pela Vanguarda Europeia. Oswald, influenciado, sobretudo, nas ideias iniciais do *Futurismo*³ fundado por Filippo T. Marinetti (escritor, poeta, editor, ideólogo e político italiano), em 1917 torna-se amigo de Mário de Andrade. Dessa amizade nasce uma parceria que culminará na liderança da primeira fase do Modernismo Brasileiro. Aliados a outros artistas e intelectuais, como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Menotti Del Picchia, Graça Aranha, Cândido Mota Filho,

³ No Manifesto *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, publicado em 18 de março de 1924, no jornal *Correio da Manhã*, podemos constatar o afastamento total das ideias de Oswald em relação ao Futurismo de Marinetti. (TELLES, 1992, pp. 326 -331).

Ronald de Carvalho, entre outros, começam a trabalhar na mobilização de artistas e na elaboração e divulgação dessas ideias.

Foi essa movimentação intelecto-cultural, sob o patrocínio do mecenas Paulo Prado (1869-1943) em conjunto com a oligarquia paulistana, que ensejou a criação da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Projetada para a semana entre os dias 11 a 18 de fevereiro⁴ de 1922, de fato os eventos ocorreram apenas nos dias 13, 15 e 17 no Teatro Municipal desta cidade, planejados para adquirir um contexto poli abrangente, análogo à Vanguarda Europeia. A Semana, em alguns aspectos à revelia de seus patrocinadores, tornou-se um painel de crítica social com relação aos costumes, à cultura, à nacionalidade, bem como à política totalitária dominante na época. Em última instância a Semana fez aflorar ideias estético-culturais libertárias, na busca de uma identidade nacional própria e na difusão de expressões artísticas mais livres. Nessa conjunção, nem todos os artistas, intelectuais e agentes culturais que promoveram a Semana tinham pensamentos e objetivos sintonizados, fossem eles artísticos ou ideológicos. Por essa razão a noção de um ideário com contornos bem definidos sobre as proposituras do evento foram, por vezes, complexos, quando não, muito conflitantes. Naquela ocasião o que se sentia era muito mais o desejo de experimentar diferentes caminhos, do que o de definir um único ideal moderno. O objetivo principal a ser conquistado naquele primeiro instante consistiu em ser “Moderno” e expor um painel artístico com este significado.

No que diz respeito ao cenário musical, participaram dessa Semana pianistas como Lucília Villa-Lobos, Frutuoso Viana, Ernani Braga e Guiomar Novaes. Além das obras de Villa-Lobos, foram executadas em menor número as obras dos compositores franceses Erik Satie, Francis Poulenc, Blanchet, Debussy e Vallon. Também participaram os intérpretes vocais, Frederico Nascimento Filho e Maria Ema, executando canções de Villa-Lobos sobre poemas de Costa Rego Júnior e Ronald de Carvalho. Villa-Lobos, na ocasião, contratou músicos de cordas, de sopros e coro feminino para a execução dessas obras com formações variáveis.

Já no final de 1921, Ronald de Carvalho, Paulo Prado e Graça Aranha estiveram no Rio de Janeiro para acertar com Villa-Lobos a sua participação no evento. Na ocasião, Villa-Lobos era dentre os jovens compositores, o de maior evidência. Sua influência,

⁴ No jornal *Correio Paulistano*, as datas do evento variam entre 11 a 18 e 13 a 17 de fevereiro, devido às diferentes atividades realizadas. Segundo a pesquisadora Elza Ajzenberg, enquanto há uma exposição no saguão do Teatro Municipal, as apresentações noturnas musicais e literárias ocorrem nos dias 13, 15 e 17. (SEMANA, 2021).

nitidamente reconhecida, vinha da música francesa, especialmente a do pré-modernista Claude Debussy. Sua obra estava impregnada de influências nacionais advindas da música dos chorões, da canção popular, da música afro-brasileira e do nosso folclore ameríndio.

As apresentações das obras de Villa-Lobos (vide quadro abaixo) eram entremeadas por conferências ou palestras, algumas delas proferidas por Graça Aranha e Menotti Del Picchia. Nesse evento a pianista Guiomar Novaes também executou obras de alguns compositores franceses: Erik Satie, Francis Poulenc, Blanchet, Debussy e Vallon. Este fato demonstra o quanto os artistas não estavam sintonizados.

Na época, boa parte da mídia reagiu de forma conservadora ao movimento da Semana de Arte de 1922, referindo-se aos vanguardistas como "subversores da arte", "espíritos cretinos e débeis" ou "futuristas endiabrados". Antevendo a perplexidade do público ali presente, Graça Aranha, membro da Academia Brasileira de Letras e Ministro Diplomático aposentado, no seu discurso de abertura, publicado integralmente no jornal *O Estado de São Paulo* do dia 14 de fevereiro de 1922, traz uma reflexão profunda do sentido estético propagado nesta Semana. Vejamos de forma bastante sucinta parte desse discurso, que por si só traz o compromisso dos artistas participantes com o Movimento Modernista que se instaurava:

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de "horrores". Aquelle 'Geniosuppliado', aquelle homem amarelo, aquelle carnaval allucinante, aquella paisagem invertida se não são jogos da fantasia dos artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros 'horrores' vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aquelles que reagem movidos pelas forças do Passado. Para estes retardatários a Arte ainda é o Bello. Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da arte que o da Belleza. [...] A arte é independente deste preconceito. É outra maravilha que não a beleza. É a realização da nossa integração no cosmos pelas

emoções derivadas dos nossos sentidos, vagos, indefiníveis sentimentos que nos vêm das formas, dos sons, das cores, dos tactos, dos sabores e nos levam à unidade suprema com o Todo universal [...] Eis o mysterio da arte, insolúvel em todos os tempos, porque a arte é eterna e o homem é por excellencia o animal artista. [...] Cada arte nos deve comover pelos seus meios directos de expressão e por eles nos arrebatara ao infinito [...] Que importa que o homem amarelo ou a paisagem louca, ou o Gênio angustiado não sejam o que se chamam convencionalmente reais! [...] Que nos importa que a música transcendente que vamos ouvir não seja realizada segundo as formulas consagradas! O que nos interessa é transfiguração de nós mesmos pela magia do som, que exprimirá a arte do músico divino (O Estado de São Paulo, 1922).

Ao se pronunciar com respeito às artes ali manifestas Graça Aranha relata:

A remodelação esthetica do Brasil iniciada na musica de Villa-Lobos, na esculptura de Braecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Annita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, e na jovem e ousada poesia, será a libertação da arte, dos perigos que à ameaçam, do inoportuno arcadismo, academismo e o provincialismo [...] Da libertação de nosso espíritos sahirá a arte victoriosa.[...] O que hoje fizemos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio commovente nascimento da arte no Brasil.[...] Que a arte seja fiel a si mesma, renuncie ao particular e faça acessar por instantes a dolorosa tragédia do espírito humano, desvairado no grande exílio da separação do Todo, e nos transporte pelos sentimentos vagos das formas, das cores, dos sons, dos tactos e dos sabores à nossa gloriosa fusão no Universo. (IBID, 1922).

Em outro artigo escrito no *O Estado de São Paulo* do dia 17 de fevereiro de 1922, Ronald de Carvalho, autor da letra de três das Canções de Villa-Lobos que foram

executadas nesta Semana, assim se expressa com relação a participação deste compositor nesta Semana:

A música de Villa-Lobos é uma das mais perfeitas expressões da nossa cultura. Palpita nella a chama da nossa raça, do que há de mais bello e original da raça brasileira. Ella não representa um estado parcial da nossa psychê. Não é a índole portuguesa, africana ou indígena, ou a simples symbiose dessas quantidades ethnicas que percebemos nella. O que ella nos mostra é uma entidade nova, o character especial de um novo que principia a se definir livremente, num meio cósmico digno dos deuses e dos heróis. Para que Villa-Lobos pudesse realizá-la, tornava-se mister, justamente, que possuísse esse dom da humanidade, ou melhor, da universalidade, própria do criador. Mercê de Deus, ella não lembra Beethoven, nem Wagner, nem Chopin, nem Debussy, nem Bach, nem RimskyKorsakof, nem Satie. Seu canto não se perde na massa coral. Vibra insulado, único, singular. Villa-Lobos veio demonstrar, mais uma verdadeira tradição, em arte, é o respeito à antiguidade e o horror nos methods do passado. Somente se renova aquelle que tem a coragem de se libertar. Veneremos os antigos, e, como prova do nosso amor, não os imitemos (O Estado de S. Paulo, 17 de fevereiro de 1922).

Há que se considerar que contrariando as críticas da época, um artigo do jornal *Correio Paulistano* apoiou as apresentações e refere-se ao último festival, na coluna Registro de Arte de 18 de fevereiro de 1922:

Bem mais concorrido que os anteriores, o sarau de ontem teria deixado melhor impressão não fora a atitude de hostilidade assumida, sem razão, valha a verdade, no começo e no fim do concerto, por uma parte diminuta da assistência. Felizmente, essa atitude foi francamente condenada pela grande maioria, que obrigou ao silêncio os demais. As composições do maestro Villa-

Lobos, de épocas e gêneros diferentes, produziram, em conjunto, ótima impressão, devendo salientar-se, porém, a Sonata Segunda, para violino e piano, trabalhada com felicidade e onde não escasseiam lindas frases musicais. Apesar de uma ou outra extravagância e umas tantas preocupações de modernismo, a música de Villa-Lobos revela desde logo um temperamento e um talento dignos de nota, em que não falta também certa originalidade, como se evidenciou no Quarteto Simbólico para flauta, saxofone, celesta e piano. Tanto Villa-Lobos, como todos os seus intérpretes, e principalmente Paulina d'Ambrosio, Ernani Braga e Maria Emma, a assistência premiou com farta messe de aplausos (In: KIEFER, 1986, p. 98).

Quadro com as obras do compositor entremeadas com as palestras proferidas.

DATA	ABERTURA	I parte musical	PALESTRA	II parte musical
13/02/1922	Graça Aranha	Sonata n° 2 p/ cello e piano Trio n° 2 p/ cello/violino/ piano	Ronald de Carvalho	Valsa Mística/ Rodante / Fiandeira (piano) Danças características Africanas (p/ octeto)
15/02/1922	Menotti Del Picchia	O Ginete do Pierrozinho Carnaval das Crianças (piano)	Mário de Andrade e Renato Almeida	Festim Pagão / Solidão / Cascavel / (Canto e piano) Quarteto n° 3 (cordas)
17/02/1922	-----	Trio n° 3 p/ cello/violino/ piano. Lune D'Octobre / Eis a Vida / Jouissansretard / (canto e piano) Sonata-Fantasia n° 2 (violino e piano)	-----	Camponesa Cantadeira / Num Berço Encantado / Dança Infernal / (piano) Quarteto simbólico ou Quatour (flauta, saxofone, celesta, piano/harpa e Coro feminino)

Diferentes tipos de ouvintes estiveram presentes. Os totalmente crus que compareceram ao evento para participar das atividades ligadas à literatura e as artes visuais e os que aproveitaram o evento para dar uma “ouvida” naquela música “estranha” - estranha não por preconceito, mas pela falta de contato com a música de

concerto. Havia o público operístico (moda na sociedade paulistana da época) – assíduos frequentadores do teatro, mas com uma expectativa musical verista, que provavelmente dormiram ou protestaram durante a programação. Para os ouvintes mais aristocráticos, acostumados com sonoridades clássico-românticas, a música talvez tenha se apresentado deforme e estridente ou até enfadonhamente complexa.

Contudo houve como vimos anteriormente no recorte jornalístico do *Correio Paulistano*, de 18 de fevereiro, um número razoável de pessoas, talvez, um pouco mais, familiarizadas com uma estética (já um pouco ultrapassada) debussyniana que ovacionaram os saraus.

PORQUE VILLA-LOBOS?

Se considerarmos a conferência proferida por Mario de Andrade em 1942 - *Aspectos da Literatura Brasileira*⁵– veremos, que os objetivos da Semana de 22 em São Paulo, podiam ser resumidos em três fundamentos: 1) direito permanente à pesquisa estética, 2) atualização da inteligência artística brasileira, 3) estabilização de uma consciência criadora nacional. Por isso os modernistas tiveram que adotar estratégias, ações e intenções “destruidoras”, reconhecendo que o modelo do “espírito modernista” foi importado diretamente da Europa. Vale acrescentar que os aspectos iconoclasticos que o movimento sugeria, não eram extamente compartilhados por Mário, como se pode observar em 06 de junho de 1921 no *Jornal do Comércio*, onde o poeta esclarece seu repúdio ao Futurismo de Marinetti e também, ao que ele chamou de “futurismo vago do Brasil”. Obviamente se referindo ao seu amigo Oswald de Andrade. Kiefer assim se reporta a essa manifestação de Oswald de Andrade:

[...] Não, o nosso poeta Mário de Andrade não se liga ao futurismo internacional, como não se prende a escola alguma [...] Reformador, revolucionário, iconoclasta não será jamais; e assegura que não destruirá coisa nenhuma sem que se tenha a certeza de reconstruir melhor. Por isso repudia o futurismo

⁵ Famosa conferência lida no Salão da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil em 30/04/42. In: KIEFER, 1986 p 78).

funambulesco das europas como repudia o futurismo vago do Brasil (KIEFER, 1986, p 71).

As influências e características da produção musical de Villa-Lobos até 1922 e o pensamento de Mário de Andrade sobre o que deveria fundamentar as propostas da Semana, revelam uma afinidade de propósitos que com certeza impulsionaram o convite à participação do maestro no movimento. Sabemos que Villa-Lobos, desde a infância, por intermédio de seu pai, Raul Villa-Lobos, desenvolveu amor pelos barrocos, clássicos e românticos. Pouco depois da morte de Raúl em 1899, e a partir de 1905, o cellista/violonista, Heitor, andará pelo Brasil exercendo atividades de músico e “aventureiro”, de onde veio a base fundamental de sua psicologia criadora, folclórica e popular. Esta fase vai até 1912 quando conclui a série de obras para violão que hoje chamamos de Suíte Popular Brasileira. Neste período também se aprofunda, de forma mesmo que indisciplinada, nas obras de grandes mestres como, Strauss, Wagner, Puccini, etc. Fixando-se no Rio de Janeiro, em 1913, casa-se com a pianista Lucília Guimarães e se aproxima da comunidade acadêmica musical e do circuito musical da capital, principalmente da música francesa. Sua grande produção nestes anos anteriores a 1922 será a reelaboração digestiva (antropofágica) da nossa musicalidade, na busca de formular uma nova música. Uma síntese da brasilidade musical inserida na tradição europeia, sobretudo nas “novas concepções” surgidas a partir de Debussy. Mas, Villa-Lobos é Villa-Lobos, e em meio a tantas influências compõe obras como os poemas sinfônicos Uirapuru e Amazonas, ambos de 1917, revelando toda sua face original e genial. A vanguarda musical europeia, ou seja, Segunda Escola de Viena e Stravinsky eram praticamente desconhecidos, pelo menos para Villa-Lobos, naquele momento.

Retomemos a indagação sobre a participação exclusiva de Villa-Lobos como único representante do “Modernismo Musical Brasileiro” na Semana de 22. Para essa reflexão examinemos os compositores atuantes na época da Semana, bem como no período de vida de Villa-Lobos até aquele momento (1922). Apesar das incertezas geradas pelo próprio compositor quanto à data de seu nascimento (TONI, 1987, p 44) considera-se como mais correto que Villa-Lobos viveu de 1887 até 1959 (MARIZ, 1989, p. 19). Neste período, quem foram os principais compositores contemporâneos de Heitor? Que tipo de estética sonora eles produziam? Ao buscar repostas, encontramos o seguinte cenário de compositores brasileiros:

1. João Gomes Araújo (SP, 1846 - 1943). Estudou com Francisco Manuel da Silva (RJ, 1795 – 1865) no Conservatório do Rio de Janeiro, depois no Real Conservatório de Milão. Compositor alinhado à estética da ópera Italiana. Era admirado por D. Pedro II. Tal como Carlos Gomes (1836 – 1896), suas óperas e sinfonias alcançaram prestígio na Itália e no Brasil. É um dos fundadores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

2. Henrique Oswald (RJ, 1855 – 1931). Filho de pai suíço e mãe italiana que moravam no Rio de Janeiro. Vai morar dos 15 aos 45 anos em Florença onde, patrocinado por D. Pedro II, faz sua formação musical. Com a morte de Leopoldo Miguéz (RJ, 1850 – 1902) retorna ao Brasil em 1903 para assumir a direção do I. N. M. (Instituto Nacional de Música). Compositor de altíssimo nível sua música reflete de forma brilhante um pós-romantismo caldeado da música francesa, italiana e alemã. Mário de Andrade tinha a seguinte visão de Henrique Oswald:

Digo mais: sem nunca o ter propriamente atacado, eu era, digamos teoricamente, inimigo de Henrique Oswald. Tínhamos, não apenas, da música, mas preliminarmente, da própria vida, um conceito muito diverso pra que doutrinariamente eu pudesse considerá-lo um companheiro de vida[...] um inimigo de que eu tinha teoricamente rancor. Porque reconhecendo a grande força e o grande prestígio dele, eu percebia o formidável aliado que perdíamos todos quantos trabalhávamos pela especificação da música nacional (In: KIEFER 1997, p. 129)

3. Alexandre Levy (SP, 1864 – 1892) e Alberto Nepomuceno (CE, 1864 -1920). Segundo Mário de Andrade, no âmbito da música erudita esses dois compositores representavam o novo “*Estado-de-Consciência-Coletiva*” na evolução social da música no Brasil. Para Mário, a exemplo do *Grupo dos Cinco* do nacionalismo russo, esses dois compositores, miscigenando suas influências europeias, iam promover por meio da música popular, um processo rápido de nacionalização “conscientemente” da música erudita brasileira.

E neste sentido, embora ainda deficientemente, eles não são apenas “profetizadores” da nossa brilhante e inquieta atualidade,

mas a ela se incorporam, formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira. *M. Andrade* (In: KIEFER 1997, p.109)

4. Antonio Francisco Braga (RJ, 1868 – 1945). Compositor de grande envergadura, pertencente à cátedra do I. N. M. Sua obra é altamente influenciada pela estética do francês Jules Massenet. Segundo Kiefer, mesmo que se entenda a obra de Francisco Braga com caráter nacionalista, esteticamente o compositor se enquadraria no Realismo romântico (KIEFER 1997, p. 133).

5. Frutuoso de Lima Viana (MG, 1896 -1976) e Ernani Costa Braga (RJ, 1888 – 1948). Ambos exímios pianistas, formados no I. N. M., no Rio de Janeiro. Braga fez carreira como professor, pesquisador e folclorista, dedicando-se esporadicamente à composição. Em 1919, Viana conhece e passa a frequentar assiduamente a casa de Villa-Lobos e a partir de 1920 começa a estudar composição. Ambos participam ativamente da Semana de 22, contratados como pianistas para executarem as obras de Villa-Lobos.

6. Ernesto Nazareth (RJ, 1863 – 19) e Marcelo Tupinambá (SP, 1889 - 1953). Nazareth, mesmo sendo claramente considerado um gênio por Mário de Andrade, considerava suas composições eminentemente “tanguísticas” e, portanto, lhes faltava uma essência “genuinamente brasileira”.

Na verdade Ernesto Nazareth não é representativo do maxixe que nem Eduardo Souto, Sinhô, Donga e o próprio Marcelo Tupinambá, que é uma variante provinciana da dança originariamente carioca. Ernesto Nazareth poderá quando muito, ser tomado pelo grande anunciador do maxixe, isto é, da dança genuinamente brasileira, já livre do caráter hispano-africano da habanera.[...] . Ora eu falei faz pouco na essência *psychica* pouco nacional de Ernesto Nazareth. Torno a falar. Na obra delle prodigiosamente fecunda a gente já encontra manifestações inconfundivelmente nacionais e em geral quasi tudo o que se tornaria mais tarde processos, fórmulas e lugares-communs melódicos, rítmicos, pianísticos nacionais, sobretudo entre compositores de maxixes. Mas por vezes também

essa obra encontra paredes-meias com a habanera que nem no pedal de dominante do *Reboliço*, e na 3.a parte do *Digo*. Então o *Pairando* desde que executado mais molengo se torna uma habanera legítima. E a melódica européia não é rara na obra de Ernesto Nazareth. Si por exemplo a gente executa a 1.a parte do *Sagaz*, fazendo perfidamente de cada tempo do dois-por-quatro, um compasso ternário dá de encontro com a mais alemã das valsas deste mundo. Pensem não que isto é censura minha. É evidente que não tenho tempo a perder para estar bancando o purista e o patriótico (ANDRADE, 1926).

Tupinambá é herdeiro de uma tradição musical vinda desde Elias Álvares Lobo (SP, 1834 – 1901). Compositor de vasta obra iminentemente de música brasileira, Marcelo atuava tanto na música popular como na erudita, alcançando prestígio em ambos os seguimentos, como podemos comprovar em sua biografia pelo grande número de partituras, gravações intérpretes. Escreveu várias óperas (*Juca Mulato*), musicou versos de Guilherme de Almeida, Coelho Neto e Manuel Bandeira. Atuou no teatro musicado e suas canções foram interpretadas por grandes nomes populares e eruditos, desde Vicente Celestino até Bidú Saião. Podemos observar a comoção causada tanto por Tupinambá como por Nazareth, através das colocações feitas por Darius Milhaud em artigo publicado na revista *Ariel*⁶ em 1924, do qual destacamos os trechos:

[...] É de lamentar que os trabalhos dos compositores brasileiros desde as obras sinfônicas ou de música de câmara dos Srs. Nepomuceno, Oswald, as sonatas impressionistas do Sr. Guerra ou as obras de orquestra do Sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias), sejam reflexos das diferentes fases que se sucederam na Europa, de Brahms e Debussy [...] Seria de desejar que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês, como Tupinambá e o genial Nazareth. [...] Nazareth e Tupinambá precedem a música do seu país como as duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa do Centauro), precedem os

⁶*Ariel, Revista de Cultura Musical*. São Paulo n° 7. Abril. 1924.

cinco diamantes do Cruzeiro do Sul. Darius Milhaud, 1924 (In: KIEFER, 1987 p 118-119)

De 1916 até 1923, Marcelo, era mais Fernando Lobo (seu nome de batismo), do que Tupinambá. Para viver exercia a profissão de engenheiro civil, formação obtida na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo.

7. Hekel Tavares (AL, 1896 -1970). Apesar de demonstrar talento musical desde criança, Hekel só vai iniciar seus estudos de orquestração no Rio de Janeiro, a partir de 1921. Fortemente influenciado pela semana de 22 é considerado assim como Tupinambá e Valdemar Henrique (PA, 1905 – 1995), criador de uma música situada na fronteira entre o erudito e o popular, área em que obteve grande sucesso. Iniciou-se profissionalmente em 1926.

8. Luciano Gallet (RJ, 1893 – 1931). Compositor, regente, pianista e folclorista, Gallet inicia sua carreira como autodidata na música popular, mas devido ao seu notável talento para o piano, em 1913 acaba sendo apadrinhado por ninguém menos que Glauco Velásquez, que o encaminha para uma sólida formação no I.N.M.. Termina o curso em 1916, com seu grande mestre e mentor já falecido, tornando-se um dos maiores intérpretes da obra pianística de Velásquez. Em 1917 faz um curso com Darius Milhaud que lhe desperta os horizontes para a música da vanguarda europeia. Em 1918 começa a compor, mais inicialmente ainda sob grande influência de seu mestre. Nessa época também inicia seus estudos e pesquisas sobre as manifestações musicais folclóricas e também sobre o folclore em geral do Brasil. Uma das contribuições mais importantes de Gallet foi à área da educação musical. Quando ao assumir a direção do I.N.M. em 1930, promove em uma comissão formada por ele, Sá Pereira e Mário de Andrade, uma reformulação completa da instituição, transformando-a em um curso superior, criando e diversificando currículos antes focados na formação de *virtuoses*, em um centro acadêmico de músicos pensantes e pesquisadores em Música e da música brasileira. Quando analisamos o catálogo de obras de Luciano Gallet, até 1922, além de encontrar um número de obras ainda pequeno (lembramos que começa a compor em 1918), não encontramos as canções e os títulos tanto para música orquestral, música pianística e música sacra, fato que não revelam o compositor representativo da música brasileira que veio a se tornar somente após 1927.

Villa-Lobos apesar de ter somente seis anos a mais que Gallet, em 1920 já era detentor de uma obra com no mínimo cinco óperas, cinco sinfonias, oito poemas sinfônicos, muita música de câmara, suítes orquestrais, quartetos, sextetos, octetos, música vocal, piano, violão, e muito mais. Um prodígio, pelo menos no que diz respeito a quantidade!

Compositores como **Leopoldo Miguéz** (RJ, 1850 – 1902) e **Glauco Velásquez** (Ítalo-brasileiro, 1884 – 1914), **Brazilio Itiberê da Cunha** (PR, 1846 – 1913), apesar de contemporâneos de Villa-Lobos, não foram considerados neste panorama, porque assim como Alexandre Levy, faleceram muito antes da semana de 22.

Se levarmos em conta o que explicava Mário de Andrade nos *Anais do 1º Congresso de Língua Nacional Cantada*, em 1938, que as canções de Nepomuceno oscilam ora sob forte influência pucciniana, ora revelando no mais alto nível o verdadeiro sentimento nativo (ANDRADE, 1938, p. 124), isso poderia gerar uma interessante discussão sobre a participação de Alberto Nepomuceno na Semana de 22, uma vez que é considerado, apesar das ressalvas, pelo próprio Mário como vimos antes, uma espécie de “tronco da nacionalidade” musical brasileira. Contudo, adiaremos essa análise para outra oportunidade, pois seria impossível sua participação na semana, uma vez que faleceu em 1920. Talvez para Mário o grande nome tivesse sido Alberto Nepomuceno, porém, como vimos. Impossível...

Considerações finais

É fato que a vanguarda europeia foi a grande base, tanto técnica como conceitual, das propostas erigidas na Semana de arte Moderna de 1922. Na realidade a Semana (de três dias) foi um evento que buscou apresentar ao público paulista fatos e ideias que havia anos vinham gerando discussões e a produção de obras nos diversos segmentos artísticos brasileiros. O efeito foi tal que gerou impacto em nível nacional e sua repercussão continua vibrante até hoje. Com exceção das palestras elaboradas especialmente para a ocasião, as obras expostas não foram confeccionadas ou encomendadas especificamente para o evento, mas constituíram um significativo apanhado, uma fotografia do momento sócio-político-cultural pela expressão da Arte.

A escolha de Heitor Villa-Lobos como ícone musical da Semana se deu devido a alguns fatores, a seguir expostos.

Villa-Lobos aos trinta e cinco anos chega à Semana como compositor razoavelmente experimentado, dono de uma obra com certa relevância e principalmente identificado com as tendências modernas da composição. Contudo, ao analisamos o conjunto de suas obras apresentadas nas audições, verificamos que não se trata dos trabalhos mais originais ou com força revolucionária ou demolidora como pretendiam os idealizadores da Semana, mesmo assim o repertório escolhido serviu aos interesses da Semana e mais ainda aos interesses de prestígio e trabalho do próprio compositor. Bruno Kiefer assim se posiciona com relação a essa questão:

[...] o público estava dividido. Pensamos que seria vão pretender discutir até que ponto os conflitos criados e estimulados nas áreas das letras e artes plásticas, durante a Semana, repercutiram e intensificaram os da área da música. [...] os conflitos nesta área (e não só em São Paulo) eram autônomos. Insinuamos até mais ainda: aspectos daqueles conflitos persistem até hoje, a despeito de tudo que aconteceu na história da música ocidental! A semana teve, entre muitos outros, este mérito: pôs os conflitos na rua. Pelo menos durante certo tempo, deixou de ser exclusivo da esfera privada de cada um gostar mais desta ou daquela linha estética, apreciar mais este ou aquele compositor, como se apreciam vinhos ou sobremesas. A arte musical não está aí somente para oferecer deleites, ambiente para divagações ou sonhos. Ela tem condições de sacudir os indivíduos, de propor novas atitudes, de obrigar a revisar conceitos tradicionais! (KIEFER, 1997 p. 99).

Quando falamos que Villa-Lobos era o compositor mais identificado com tendências modernas, é necessário esclarecer os seguintes aspectos: o pretense vanguardismo europeu nas suas composições se dava muito mais ao fato de que as pessoas em São Paulo estavam desatualizadas e a exposição de obras influenciadas pela já ultrapassada estética de Debussy soava como “moderna”. Lembremos que Villa-Lobos sequer tinha feito sua decisiva viagem a Paris. Deste modo toda influência que Villa-Lobos vai receber da verdadeira vanguarda europeia, descrita anteriormente, só ocorrerá depois de 1923, quando de sua viagem à capital francesa.

Por outro lado, o genial compositor brasileiro era capaz de propor em trechos de suas obras, uma invenção pessoal comparável à de um Stravinsky. Ele inventava sua própria modernidade! Como, por exemplo, na terceira parte – Kankikis (Dança dos Meninos) - da *Danças Características Africanas*, apresentada no primeiro dia da Semana de Arte Moderna.

Ao observarmos a presença de mais de oito artistas ligados às artes visuais - pintura, xilogravura, escultura, (Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Brecheret, Rego Monteiro, Ismael Nery etc.) e a presença de inúmeros poetas e escritores (Del Picchia, Ronald Carvalho, Renato Almeida, Plínio Salgado, Graça Aranha etc.), fica a indagação: “*Porque só um compositor, diante de todos os demais acima citados?*” Outra não seria a resposta senão a de que esses nomes que já atuavam entre 1887 a 1922 apresentavam uma linha estética um tanto oposta à dos modernistas, ainda que fossem excelentes compositores, entre eles, João Gomes Araújo, Henrique Oswald e Francisco Braga. Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno seriam ótimas opções, mas infelizmente faleceram antes de 1922. Ernani Braga e Frutuoso Vianna, que inclusive participaram ativamente como pianistas na Semana, apesar da proximidade etária com Villa-Lobos eram compositores muito iniciantes, com no máximo dois anos de experiência. Podemos afirmar que Ernani nem chegou a desenvolver uma carreira de compositor; Marcelo Tupinambá, nome que poderia ter sido presença importante no que se refere à identidade nacional - tema central das discussões, nesta época se dedicava ao trabalho de engenharia. No que se reporta à E. Nazareth podemos relatar que Mario de Andrade, apesar de reconhecer sua genialidade, tinha reservas quanto à identidade nacional das suas músicas - pairava sobre ele a pecha, até hoje discutida, de se tratar de um compositor popular. Hekel Tavares, por sua vez, só começa a compor a partir de 1926 e Luciano Gallet só adquiriu relevância para os modernistas, após 1927. Nesse sentido, restou soberana a figura do ilustríssimo compositor Villa-Lobos, que mostrou em um futuro próximo a excelente escolha realizada pela comissão de organização desta Semana como único compositor atinente aos propostos estéticos alinhados na produção deste evento.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ernesto Nazareth (escrito em 1926)*. Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro. Junho de 1928. (também publicado no livro “Música, doce música”. São Paulo: L. G. Miranda, 1934).
- _____. *Compositores e a Língua Nacional*. Anais do Iº Congresso da Língua Nacional cantada. São Paulo, 1938.
- ANDRADE, José Oswald de Souza. *Pau Brasil*. 1924. Ed. DAEE. Ed. Comemorativa ver. Globo. 1972. São Paulo.
- ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª Ed, Ed. Publifolha. 1998.
- KIEFER, Bruno. *Villa Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1997.
- _____. *História da Música Brasileira*. Dos primórdios ao início do séc. XX. Porto Alegre: Movimento. 1987
- LIAN, Antonio Henrique. *Do Cubismo Musical: Uma investigação em estética comparada*. Tese - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo. 2008.
- MARCELO, Tupinambá. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa599773/marcelo-tupinamba>.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa Lobos: Compositor brasileiro*. 11ª ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia Ltda. 1989.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *Os Melhores Poemas de Mário de Andrade*. São Paulo – Global Editora. 1988.
- PIRES, A. D. (2014). *Poema em Prosa e Modernidade Lírica*. REVISTA Texto Poético, 3(4). <https://doi.org/10.25094/rtp.2007n4a175>
- RIO de JANEIRO. *Jornal Correio da Manhã*. Disponível em: Correio da Manhã (RJ) - 1920 a 1929 - DocReader Web (bn.br)
- SÃO PAULO. *Jornal O Estado de São Paulo*. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19220114-15705-nac-0005-999-5-not>.
- SÃO PAULO. *Jornal O Estado de São Paulo*. A Música de Villa-Lobos, por Ronald de Carvalho, 17 de fevereiro de 1922.
- SEMANA de Arte Moderna. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível

em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84382/semana-de-arte-moderna>.
Acesso em: 10 de dezembro de 2021. Verbetes da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música popular*. SP. Ed. 34.2013

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências, de 1857 a 1972*. 12^a ed. Petrópolis, RJ: Vozes 1992.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiro n° 27: 43 -58, São Paulo, 1987.

VIEIRA, Daniel. In: **Simpósio: Performa 11 – Encontros de Investigação em Performance**. Portugal: Universidade de Aveiro, 2011.