

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS SÃO PAULO

LEONARDO OLIVEIRA DE LIMA

**A MÚSICA NA SEMANA DE ARTE MODERNA:
uma revisão bibliográfica**

São Paulo
2024

LEONARDO OLIVEIRA DE LIMA

**A MÚSICA NA SEMANA DE ARTE MODERNA:
uma revisão bibliográfica**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel Música com Habilitação em Regência Orquestral.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

Co-orientador: Prof. Dr. Eder Wilker Pena

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

L732m Lima, Leonardo Oliveira de, 1997-

A música na Semana de Arte Moderna : uma revisão bibliográfica /
Leonardo Oliveira de Lima. -- São Paulo, 2024.
79 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Castagna.

Coorientador: Dr. Eder Wilker Pena.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música - História e crítica. 2. Música brasileira. 3. Modernismo. 4. Semana
de Arte Moderna. I. Castagna, Paulo. II. Pena, Eder Wilker Borges, 1993- (Eder
Wilker Pena). III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 780.9040981

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

LEONARDO OLIVEIRA DE LIMA

**A MÚSICA NA SEMANA DE ARTE MODERNA:
uma revisão bibliográfica**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Regência Orquestral.

Trabalho de conclusão aprovado em 17/10/2024

Banca examinadora

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” - Orientador

Dr. Eder Wilker Pena

Universidade de São Paulo - Co-orientador

Prof. Dr. Paulo Celso Moura

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo revisar a bibliografia relacionada à música na Semana de Arte Moderna, apresentando os títulos produzidos ao longo dos cem anos subsequentes ao evento e investigando como diferentes abordagens surgiram entre os diversos autores. Para a revisão bibliográfica, foram pesquisados títulos em revistas acadêmicas e repositórios online de universidades brasileiras. Os títulos encontrados foram organizados e listados cronologicamente, e, dentre eles, selecionamos seis que se destacam por apresentar abordagens e métodos de análise distintos sobre o evento. As obras analisadas incluem: *O Coro dos Contrários: a música na Semana de 22*, de J. M. Wisnik; *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*, de Bruno Kiefer; *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo no Brasil antes da Semana*, de Manoel A. Corrêa do Lago; *Villa-Lobos: um antimodernista na Semana de 22*, de Eduardo Seincman; *O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de 22*, de Lívio Tragtenberg; e *A Semana de 22 e o elemento nacional-modernista sobre a música no Brasil*, de Flávio Barbeitas. Esses textos representam diferentes perspectivas sobre a produção musical de 1922, cada um oferecendo uma análise de diferentes elementos que foram incorporados ao debate ao longo das décadas. Por fim, comparamos essas análises, destacando as similaridades, diferenças e tendências dentro do âmbito historiográfico que envolveram o modernismo musical brasileiro em diálogo com a Semana de 1922.

Palavras-chave: modernismo; semana de arte moderna; Villa-Lobos.

ABSTRACT

The present research aimed to review the bibliography related to music at the Modern Art Week, presenting the titles produced over the hundred years following the event and investigating how different approaches emerged among the different authors. For the bibliographic review, titles were searched in academic journals and online repositories of Brazilian universities. The titles found were organized and listed chronologically, and, among them, we selected six that stand out for presenting different approaches and analysis methods about the event. The works analyzed include: *O Coro dos Contrários: a música na Semana de 22*, by J. M. Wisnik; *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*, by Bruno Kiefer; *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo no Brasil antes da Semana*, by Manoel A. Corrêa do Lago; *Villa-Lobos: um antimodernista na Semana de 2*, by Eduardo Seincman; *O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de 22*, by Lívio Tragtenberg; and *A Semana de 22 e o elemento nacional-modernista sobre a música no Brasil*, by Flavio Barbeitas. These texts represent different perspectives on the musical production of 1922, each offering a unique analysis of the elements that have been incorporated into the debate over the decades. In the present work, we compare these analyses, highlighting the similarities, differences and trends within the historiographical scope that involve 1922 modernism and music.

Keywords: modernism; modern art week; Villa-Lobos

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Títulos listados por ordem cronológica.....	15
Gráfico 1 – Produções listadas por ano.....	20
Quadro 2 – Títulos pertencentes ao acervo pessoal de Mário de Andrade organizados por ordem alfabética	21

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
1.1 OBJETIVOS GERAIS:.....	12
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	12
2. METODOLOGIA.....	13
2.1 Organização dos trabalhos em ordem cronológica	15
3. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	24
3.1 O Coro dos Contrários-a música em torno de 22, José Miguel Wisnik.....	24
3.2 Villa-Lobos e o Modernismo Brasileiro, Bruno Kiefer	33
3.3 O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana, Manoel Aranha Corrêa do Lago	40
3.4 Villa-Lobos: Um antimodernista na Semana de 22, Eduardo Seincman.....	44
3.5 O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de Arte Moderna, Livio Tragtenberg.....	49
3.6 A Semana de 22 e o elemento Nacional-Modernista sobre a Música no Brasil, Flávio Barbeitas.....	55
4. Discussão Geral	62
Referências	71

1 INTRODUÇÃO

A Semana de Arte Moderna, realizada entre 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, foi um marco significativo na história das artes brasileiras, integrando um ideal de construção da modernidade no Brasil ao longo do século XX. O legado da Semana se consolidou em diversos âmbitos de pesquisa ao longo desses cem anos, com impacto notável nas artes plásticas e na literatura, estabelecendo conexões com vários movimentos artísticos que emergiram nos anos subsequentes. Na tentativa de construir o modernismo como um movimento histórico, muitas análises têm considerado a Semana como o seu ponto de partida, articulando o debate modernista a partir de seus desdobramentos em outros movimentos, como o *Manifesto Antropófago*¹ e a música de vertente nacionalista, influenciada fortemente pelo legado de Mário de Andrade. Entretanto, é difícil alcançar uma coesão entre essas diversas ideias de modernidade baseadas em um evento concentrado em uma "Semana de três dias" no Theatro Municipal de São Paulo. A compreensão do modernismo requer um distanciamento da Semana, permitindo que todos os agentes envolvidos se manifestem à luz de suas próprias influências.

No campo musical, a questão se torna ainda mais complexa, pois o repertório apresentado durante a Semana de Arte Moderna não incluiu obras que possam ser categoricamente identificadas como representativas do modernismo de vertente nacionalista, portanto composições imbuídas de uma estética nacionalista, que se tornariam ao longo do século XX as principais referências da modernidade musical no Brasil, não estavam presentes no evento. Assim, o legado musical da Semana corre o risco de ser questionado, e a música apresentada durante o evento pode ser facilmente marginalizada nas discussões sobre o seu legado em análises menos criteriosas. No entanto, para compreender plenamente o legado da Semana, é necessário considerar que toda manifestação artística é guiada por uma variedade de elementos históricos que permitem uma análise mais detalhada de como certos eventos são consagrados e estabelecidos dentro da historiografia, levando em conta as influências políticas que buscam construir uma narrativa histórica que dê sentido ao presente.

No caso da Semana de Arte Moderna, seu significado posterior se consolidou a partir da ideia de ruptura com a arte do século XIX, desenvolvendo um novo ciclo de criações a partir de seu legado e estabelecendo uma nova concepção de arte nacional.

¹ O manifesto antropófago ou antropofágico foi publicado por Oswald de Andrade no ano de 1928 e teve por objetivo repensar a dependência da cultura brasileira em relação à estrangeira.

Parte da bibliografia se recusa a justificar a importância atribuída à Semana de Arte Moderna, partindo da premissa de que já existia um movimento embrionário de arte moderna antes da Semana² e de que, independentemente de sua realização, o modernismo ocorreria. Essa perspectiva foi expressa por Mário de Andrade em sua análise do movimento modernista em 1942³.

Diante da crescente produção bibliográfica acerca do modernismo, sobretudo no centenário da Semana, um mapeamento sobre as diferentes abordagens sobre o assunto se tornou cada vez mais pertinente e necessário para compreender a luta pelo legado modernista que se fez presente ao longo do centenário do modernismo e, neste caso, ir além e pesquisar a como determinado objeto se consolidou na produção de conhecimento no campo musicológico, como foi apontado por Castagna (2004) sobre a necessidade de uma abordagem histórica sobre a musicologia brasileira⁴:

Acumulando 185 anos de publicação de trabalhos sobre música no país, não são totalmente conhecidas as concepções, os interesses, os métodos e os objetivos de tais pesquisas, bem como as razões que as estimularam, o seu significado para cada época e lugar, o acúmulo de resultados e as diversas tendências que foram se estabelecendo com o passar do tempo. Falta, portanto, uma abordagem histórica de toda essa produção, na qual as pesquisas musicológicas passariam a ser o objeto de estudo de uma disciplina denominada história da musicologia. (Castagna, 2004, p. 2).

Portanto, conhecer os diferentes significados e resultados de tais pesquisas pode nos oferecer uma base sólida de quais elementos foram significativas para o debate sobre o modernismo musical no Brasil, mostrando uma análise que contrapõem elementos históricos sobre os agentes envolvidos ativamente na Semana e discussões posteriores sobre a ideia de brasilidade e nação com base no ideal modernista.

Na musicologia, grande parte do legado da Semana foi discutido em obras que trataram o modernismo como um movimento para além do evento, como é o caso de "*Modernismo e Música Brasileira*"⁵, de Elizabeth Travassos, no qual a autora aborda a música popular brasileira e o folclore partindo da obra de Villa-Lobos e da Semana.

² O trabalho intitulado *A Semana Sem Fim* (2012) de Fred Coelho nos apresenta o que o modernismo representou para a cultura brasileira ao longo do século XX e suas implicações como evento inaugural do modernismo brasileiro.

³ Palestra proferida por Mário de Andrade no palácio do Itamaraty no ano de 1942 acerca do legado da Semana e do movimento modernista.

⁴ Ver artigo "Em direção a uma História da musicologia no Brasil" sobre diferentes métodos e abordagens a serem usados na construção de uma história da musicologia no Brasil.

⁵ TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. RJ: Jorge Zahar, 2000.

Parte das discussões acerca da Semana de Arte Moderna trata exatamente de seu longo legado para as artes, estabelecendo uma data de nascimento da arte moderna com base na Semana, sem apresentar elementos suficientes que sustentam esta tese, porém abordando quais influências artísticas estavam presentes em 1922. Na análise da música apresentada durante a Semana de Arte Moderna, a produção bibliográfica sobre o evento concentrou-se majoritariamente no estudo da obra de Villa-Lobos e nas influências modernas que permeiam sua composição. Destaca-se, nesse contexto, o contato do compositor com obras de figuras centrais do modernismo europeu, como Claude Debussy e Igor Stravinsky.

As diferentes leituras sobre o evento podem apontar tendências historiográficas que surgiram ao longo dos anos e que se estabeleceram dentro da academia. A exemplo dos títulos encontrados ao longo da segunda metade do século XX, estes apresentam uma leitura muito mais descritiva sobre o evento quando comparadas às leituras que surgiram a partir dos anos 1990, que buscaram ampliar o horizonte de discussões relacionando a Semana com fatores políticos, sociais e discussões em constante diálogo com o presente, o que se deve a uma crescente produção acadêmica e o começo da consolidação da pós-graduação em música no país.

Para a revisão bibliográfica, foi necessário reunir todos os trabalhos acadêmicos produzidos que tratam sobre o tema a partir de sua relação com a música e selecionar os que apontaram para diferentes chaves interpretativas, mostrando uma possível transformação na maneira que a musicologia se deteve em analisar a Semana de Arte Moderna. Os títulos foram organizados de acordo com autor; periódico ou instituição e ano de publicação, sendo o critério de pesquisa e seleção descrito na parte de metodologia.

Historicamente, o primeiro trabalho sobre a Semana que é abordado a partir da perspectiva musical de maneira consistente é "*O Coro dos Contrários: a música em torno de 22*" (1974), sendo referência para grande parte dos títulos que relacionam o modernismo e a música. Nele, Wisnik nos apresenta uma leitura acerca do caráter francês do repertório presente em 22, o que até então era tratado de maneira tímida em textos de Renato de Almeida (1895-1981) e Mário de Andrade (1893-1945)⁶ que até mencionaram a influência francesa sobre Villa-Lobos em seus primeiros anos de composição, porém, ressaltando muito mais aspectos posteriores à Semana na música de Villa-Lobos, sendo também o primeiro trabalho a detalhar a participação dos instrumentistas na Semana. "*Villa-Lobos e o modernismo na música*

⁶ RODRIGUES, Lutero. Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, n. 1, 2011.

brasileira" (1986), de Bruno Kiefer, nos apresenta a Semana como um evento sem muita significância para as inovações no campo da música, diferentemente do que ocorreu nas artes plásticas e nas letras. Para o autor, Villa-Lobos já era um músico moderno antes da Semana e nega a influência do evento sobre o compositor. "*O Círculo Veloso Guerra-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*" (2010), tese de doutorado de Manoel Aranha Corrêa do Lago, que posteriormente foi transformada em livro, aborda o modernismo a partir da influência de Darius Milhaud no cenário carioca e nos mostra que dez anos antes da Semana o modernismo musical já era uma realidade na cidade do Rio de Janeiro. "*Villa-Lobos: um antimodernista na Semana de 22*" (2012), artigo de Eduardo Seincman, situa as obras de Villa-Lobos presentes na Semana com base nas noções de moderno e antimoderno com base na totalidade de produção da obra do compositor. Nele, Seincman relaciona as obras presentes na Semana com outras que não foram executadas no evento, como "*A Prole do Bebê*" (1919), e esboça a ideia de música moderna com base na organização dos materiais musicais. "*O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de 22*" (2020), de Livio Tragtenberg, nos apresenta manifestações musicais populares que, paralelas à Semana e dentro da cidade de São Paulo, foram ignoradas pelo evento e poderiam ter se tornado um símbolo de modernidade. Trata-se de uma leitura única sobre a música popular urbana de São Paulo presente no contexto da Semana. Por fim, "*A Semana de 22: o elemento nacional-modernista no discurso sobre a música no Brasil*" (2022), de Flávio Barbeitas, nos apresenta uma leitura de longa duração do modernismo com base na Semana e ressalta o esgotamento do movimento com o surgimento da cultura de massa ao longo do século XX.

Os títulos escolhidos para a revisão bibliográfica fazem parte da produção realizada entre o ano de 1974 e 2022, havendo uma predominância maior de títulos a partir dos anos 1990, em virtude da consolidação da pós-graduação em música nas universidades brasileiras, e durante os anos de 2021-22 com o centenário da Semana.

Como exemplo de obras não selecionadas por não apresentarem uma abordagem distinta, podemos citar o caso do artigo "*A vanguarda europeia e a produção musical de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna*" (2022), que apenas contextualiza a produção de vanguarda europeia à época e suas influências nos participantes de 1922, abordando também o porquê da participação de Villa-Lobos, tema já discutido no trabalho de Wisnik. Outros trabalhos, como "*A música da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos*" (2022), se pautam por uma visão geral sobre o evento, relacionando os intérpretes e embates editoriais sobre o evento.

O objetivo central desta revisão bibliográfica é investigar a construção (ou

desconstrução) da Semana de Arte Moderna, explorando diferentes interpretações que trouxeram novas perspectivas sobre o modernismo de 1922. A partir do levantamento realizado, observou-se uma tendência de maior produção de títulos no contexto do centenário, o que reflete um aumento significativo de análises e interpretações. Já existia uma literatura considerável sobre o tema, abrangendo não apenas o campo da música, mas também das artes em geral. No entanto, no contexto do centenário, verificou-se uma maior diversidade nas abordagens e interpretações da Semana, em comparação com as produções das décadas de 1970 e 1980.

A partir dos títulos apresentados, este trabalho conclui com uma discussão geral, comparando as diferentes ideias e concepções sobre a Semana de Arte Moderna. O objetivo é oferecer uma visão panorâmica do tema, destacando as principais correntes de pensamento. Além disso, a análise busca identificar novas perspectivas e lacunas que possam orientar futuras pesquisas na área, contribuindo para o aprofundamento do conhecimento sobre o evento e seu impacto na cultura brasileira.

1.1 OBJETIVOS GERAIS:

Realizar um mapeamento bibliográfico sobre a música e Semana de Arte Moderna, com títulos produzidos entre 1971-2022, visando contemplar referências em forma de artigos; teses; dissertações e livros acerca do assunto.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Produzir uma revisão bibliográfica com base em seis títulos encontrados no estado da arte a partir dos critérios descritos na parte de metodologia, pesquisando análises e abordagens de diferentes autores acerca do assunto e estabelecer o que já se sabe acerca do evento.

2 METODOLOGIA

A busca pelos títulos foi realizada a partir de pesquisas em periódicos acadêmicos das universidades brasileiras; pela plataforma RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); na Bibliografia Musical Brasileira (1956), de Luís Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992); Bibliografia Musical Brasileira (1978, de Luís Augusto Milanese e Antonio Fernando Barone; e em teses/dissertações disponíveis nos principais repositórios institucionais das universidades brasileiras. A pesquisa nos periódicos acadêmicos teve como base o diretório de periódicos da área de música, produzido por Sonia Ray, que contém as revistas da área de música no Brasil até o ano de 2012 (data de publicação do diretório). Periódicos criados posteriormente foram buscados na plataforma Sucupira. No processo de pesquisa nos periódicos e no banco de dados do RILM, foram usadas as palavras-chave: modernismo; Semana de Arte Moderna e Villa-Lobos e Semana.

Os critérios principais para o levantamento dos trabalhos foram sua relação direta com a Semana e trabalhos com conexões entre modernismo e música que usaram o evento como diretriz para a análise. A *Bibliografia Musical Brasileira*, de Luís Heitor Corrêa de Azevedo, contém os títulos relacionados à produção bibliográfica brasileira até os anos 50, separados por tipo de produção. No repositório institucional das três principais universidades paulistas (USP, UNESP e UNICAMP), foram usadas as mesmas palavras-chave às que foram buscadas nas plataformas digitais.

Trabalhos que discutiram o modernismo como um fenômeno amplo com base de construção na Semana foram considerados, contando que diferentes leituras acerca do nacionalismo musical tiveram na Semana seu ponto inicial de discussões. Nos casos em que a Semana foi abordada como segundo elemento da análise, como parte de capítulos de teses e livros, foram consideradas também dentro da catalogação levando em conta sua relação com a música.

No diretório de periódicos da área de música, estão listadas 15 revistas atreladas às universidades brasileiras, sendo elas: *Revista Opus*; *Música Hodie*; *Per Musi*; *Revista Em Pauta*; *Série Estudos*; *Publicações da ABEM*; *MusiCon*; *Revista Brasileira de Música*, *Debates*; *Morpheus*; *Ictus*; *Cadernos da Pós-Graduação*; *Música Hoje UFMG*; *ArteUNESP* e *Música USP*.

No total dos 57 títulos encontrados, há uma variedade de trabalhos que incluem desde a relação da Semana com o folclore até aspectos da crítica musical na imprensa em 1922, sendo

um tema bastante percorrido nos meios acadêmicos, sobretudo nos últimos 30 anos com um aumento expressivo de publicações na área da música. Na totalidade dos trabalhos encontrados, foram selecionados apenas os que possuem relação entre música e a Semana, trabalhos direcionados a uma visão geral do evento e com foco em outras artes foram deixados de lado.

Na busca por títulos para constarem no estado da arte, não foi possível ter acesso aos trabalhos de Murilo Araújo, Leme Irany, Maria de Lourdes Sekeff, Mario Barata, Dulce Martins Lamas e Maria Célia Machado devido a se encontrarem somente fisicamente na biblioteca Leopoldo Miguez da UFRJ em edições antigas da Revista Brasileira de Música⁷ que não foram digitalizadas. Os demais trabalhos foram encontrados em diferentes plataformas de pesquisa e analisados de maneira que a abordagem dos autores fosse relevante para a investigação proposta, buscando realizar um mapeamento abrangente sobre a Semana de Arte Moderna e sua relação com a música.

Dentre todos os títulos encontrados, selecionamos seis para uma revisão de literatura, sendo os títulos trabalhados separadamente com o objetivo de compreender de que maneira cada autor analisou a Semana. Os seis trabalhos selecionados se diferenciam dos outros 51 por suas metodologias inovadoras, focando em lacunas específicas na literatura que permanecem inexploradas pelos demais. Eles se destacam por abordar a Semana de forma relevante para a pesquisa, oferecendo novas teorias e conceitos capazes de reconfigurar o entendimento do tema. Além disso, por terem sido produzidos ao longo de um período de 50 anos, esses trabalhos refletem as tendências de diferentes épocas e incorporam perspectivas interdisciplinares que enriquecem a análise.

Com base nestes critérios, foram selecionados:

1. *O Coro dos Contrários: a música em torno de 22* (1974), de José Miguel Wisnik.
2. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira* (1986), de Bruno Kiefer.
3. *O Círculo Veloso Guerra-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana* (2006), de Manoel Aranha Corrêa do Lago.
4. *Villa-Lobos: um antimodernista na Semana de 22* (2012), de Eduardo Seincman.
5. *O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de 22* (2021), de Livio Tragtenberg.
6. *A Semana de 22: O elemento nacional-modernista no discurso sobre a música no Brasil* (2022), de Flávio Barbeitas.

⁷ Solicitamos por meio de email o acesso a tais artigos, porém devido à greve de servidores-técnicos federais o serviço de scanner não estava disponível, comprometendo o acesso aos documentos.

2.1 Organização dos trabalhos em ordem cronológica

Neste capítulo, apresentamos os resultados das pesquisas realizadas em diversos periódicos, utilizando a metodologia previamente descrita. O levantamento resultou em um total de 57 títulos, abrangendo artigos, teses, dissertações e trabalhos independentes relacionados ao objeto de estudo. A aplicação das palavras-chave selecionadas permitiu a identificação dos títulos listados a seguir, muitos dos quais incluem a Semana como parte de capítulos em teses e dissertações. Observou-se uma predominância de títulos que exploram a relação entre Villa-Lobos e o modernismo, o que se justifica pelo fato de ele ser o único compositor brasileiro cujas obras foram apresentadas na Semana.

Quadro 1- Títulos listados por ordem cronológica:

Autor(es)	Título	Periódico/Evento/ Instituição	Ano
Araújo, Murilo	O modernismo de 22 e o Rio de Janeiro.	Revista do Livro	1971
Kiefer, Bruno	Mário de Andrade e o modernismo na música brasileira.	Revista Brasileira de Cultura	1971
-	A Música na Semana de Arte Moderna.	Brasília Cultura	1972
-	Música Popular e a moderna poesia brasileira.	Vozes Tropicos	-
Wisnik, José Miguel	O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22.	USP	1974
Irany, Leme	Semana de Arte Moderna.	Revista Brasileira de Música	1982
Sekeff, Maria de Lourdes	Villa-Lobos, músico da Semana de 22.	Revista Brasileira de Música	1983
-	Exposição Semana de Arte Moderna.	Revista Brasileira de Música	1983
Barata, Mario	Texto de Paulo Prado comentado.	Revista Brasileira de Música	1983

Autor(es)	Título	Periódico/Evento/ Instituição	Ano
Lamas, Dulce Martins	O Folclore Musical e a Semana de Arte Moderna.	Revista Brasileira de Música	1983
Kiefer, Bruno	Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira.	Editora Movimento	1986
Machado, Maria Célia	Villa-Lobos e a Semana de Arte Moderna.	Revista Brasileira de Música	1987
Contier, Arnaldo	Brasil Novo - Música, Nação e Modernidade: Os anos 20 e 30.	USP	1988
Mendes, Gilberto	Música moderna brasileira e suas implicações na esquerda.	Revista Música	1991
Contier, Arnaldo	Villa-Lobos: o selvagem da modernidade.	Revista de História	1996
Boaventura, Maria Eugênia	22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos.	Edusp	2000
Travassos, Elizabeth	Modernismo e música brasileira.	Zahar	2000
Contier, Arnaldo	O Nacional na Música Erudita Brasileira.	Fênix - Revista de história e estudos culturais	2004
Godoy, Maria Lúcia de	Ecos 22: a presença de Villa-Lobos.	Revista Ceciliana	2004
Lisboa, Alessandra Coutinho	Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador.	UNESP	2005
Machado Neto, Diósnio	A Semana de 22 através de uma viagem pelo interior de São Paulo.	1º Congresso de Musicologia Histórica de Ribeirão Preto	2005
Souza, Carla de	O Brasil em pauta: Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico.	USP	2006
Arcanjo Junior, Loque	O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas brasileiras de Heitor Villa-Lobos.	UFMG	2007

Autor(es)	Título	Periódico/Evento/ Instituição	Ano
Egg, André	Considerações sobre o nacionalismo musical no Brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone.	Revista Científica / FAP	2007
Luckow, Fabiane B.; Nogueira, Isabel Porto	Manifestações Modernistas em torno de 1922: o caso do “Coro dos Mil”.	UFRGS	2007
Santos, Rodrigo Oliveira dos	O nacionalismo musical: a luta pela definição de um campo de produção.	ANPUH	2009
Corrêa do Lago, Manoel Aranha	O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana.	Reler	2010
Rodrigues, Lutero	Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade.	Revista Brasileira de Música	2011
Leite, Edson	Música na Semana de 22: tradição e ruptura na cidade de São Paulo.	Revista USP	2012
Videira, Mario	Sobre a recepção de Villa-Lobos por críticos e historiadores da música brasileira.	2º Simpósio Villa-Lobos	2012
Seincman, Eduardo	Villa-Lobos: um antimodernista na Semana de 22.	Revista USP	2012
Contier, Arnaldo	O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural.	Revista de História, Cultura e Arte	2013
Egg, André	Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical.	Anais I Congresso de Música, História e Política	2013
Junior, Loque	Os sons de uma nação imaginada: as identidades culturais de Heitor Villa-Lobos.	UFMG	2013
Silva, Aluísio	Villa-Lobos e as Bachianas: estética e política num compositor em transformação.	UERJ	2013
Dias, Carlos Ernest	A brasilidade modernista nas músicas de Villa-Lobos, Antonio Carlos Jobim e Edu Lobo.	SIMPOM	2014

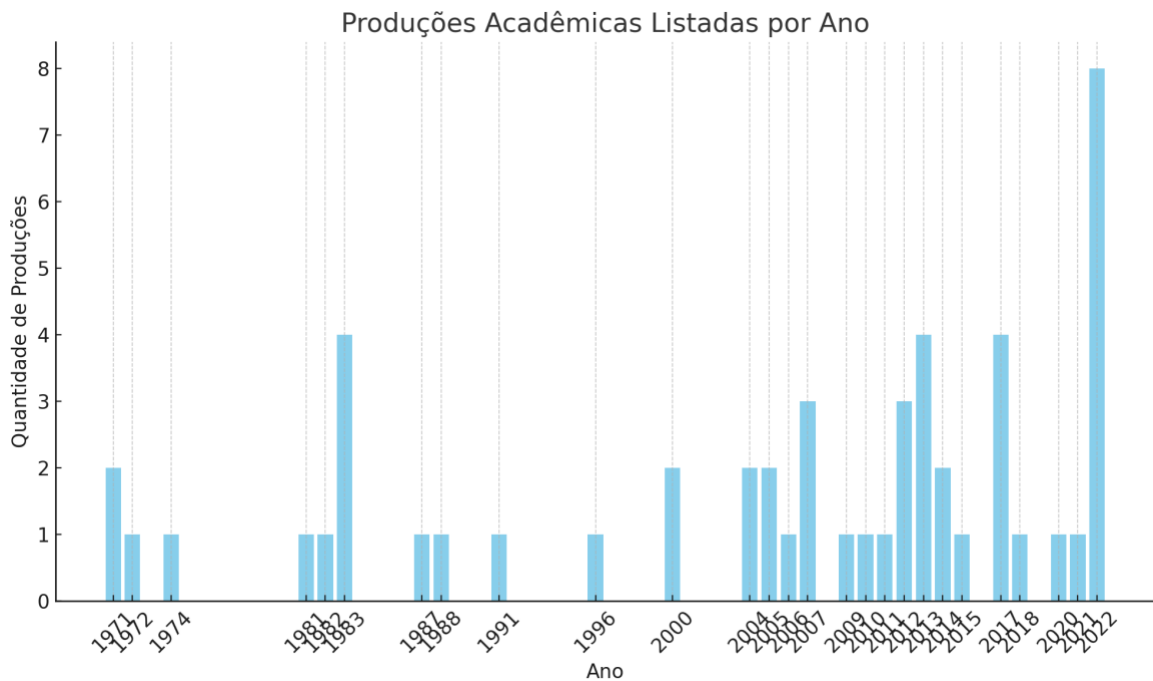
Autor(es)	Título	Periódico/Evento/ Instituição	Ano
Damasceno, André	O Anchieta Modernista: a trajetória musical-pedagógica de Villa-Lobos.	Unicamp	2014
Goncalves, Maria	Villa-Lobos, intelectual: a música inventando outra nação.	ANPUH	2015
Leitão, Robson	Heitor Villa-Lobos: da antropofagia às narrativas de Alejo Carpentier e Mário de Andrade.	UFF	2017
Lima, Lurian da Silva	Villa-Lobos e a música popular.	Vortex	2017
Sprecht, Roberta	Heitor Villa-Lobos: por uma narrativa musical da nação.	UFSM	2017
Pereira, Avelino	Polifonia e Modernidade em Manuel Bandeira e Heitor Villa-Lobos.	ANPUH	2017
Sobrinho, Adriano Lopes	Jouis Sans Retard car vite s'écoule la vie... e a Semana de 22: os traços modernos presentes na canção de Heitor Villa-Lobos.	V Seminário da Canção Brasileira, UFMG	2018
Tragtenberg, Livio	O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de 22.	Proac	2020
Salles, Paulo de Tarso	Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica: convertendo-se em um músico francês no Rio de Janeiro.	Música Hodie	2021
Egg, André	O triunfo da Semana de 22 na crítica musical: Mário de Andrade e Luiz Heitor, 1927 a 1945.	Revista Vortex	2022
Barbeitas, Terrigno	A Semana de 22 e o elemento nacional-modernista no discurso sobre a música no Brasil.	Revista Vortex	2022
Avanço, Tatiana; Schroeder, Jorge	Modernismo e influência dos Balés Russos no balé Uirapuru (1917) de Villa-Lobos e Volúcia.	Unicamp	2022
Napolitano, Marcos	O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro.	Revista Vortex	2022

Autor(es)	Título	Periódico/Evento/ Instituição	Ano
Townsend, Sarah	Os elos do modernismo: raça, música e política no palco do Theatro Municipal.	Revista Brasileira de História	2022
Melo, Cleisson	Villa-Lobos e a Semana de 22: desdobramentos.	VII Simpósio Villa-Lobos	2022
Fresca, Camila	A Música da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos.	Revista do Centro de Pesquisa e Formação-Sesc	2022
Almeida, Renato de; Lima, Sonia Albano	A Vanguarda Europeia e a produção musical de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna.	Todas as Musas	2022
Wady, Juliana	Revisitando música e modernismo: um panorama de discussões acesas pelo centenário da Semana de 22.	ANPPOM	2022
Modolo, Parival	Alguma música brasileira muitas Semanas antes de 22: Nacionalismo e Modernidade em Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno.	Repositório digital Mackenzie, programa arte e história da cultura	2022
Camargos, Marcia	Os excluídos do festival modernista: esquecimento ou estratégia?	Todas as Musas	2022
Fresca, Camila; Toni, Flávia	Natureza e modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana.	Revista USP	2022

Fonte: Leonardo Oliveira de Lima, 2024.

Aqui apresentamos o gráfico que representa a distribuição das produções acadêmicas listadas por ano. Ele destaca o número de trabalhos publicados em cada ano, com picos em determinados períodos, indicando momentos de maior e menor produção sobre o tema:

Gráfico 1: Produções Listadas por Ano:



Fonte: Leonardo Oliveira de Lima, 2024.

Ao longo dos anos, a produção acadêmica sobre o modernismo e suas implicações na música brasileira, especialmente em relação à Semana de Arte Moderna de 1922, mostra variações significativas. Nos anos 1970, houve um início modesto de publicações, com destaque para os anos de 1971 e 1974, refletindo um interesse emergente sobre o tema, possivelmente motivado pelo cinquentenário da Semana de 22.

Durante a década de 1980, observa-se um aumento na quantidade de publicações, com um pico em 1983. Este período reflete um interesse acadêmico renovado, provavelmente impulsionado pelo amadurecimento das discussões sobre o modernismo e a contribuição de Villa-Lobos para a música brasileira. A partir de 1987, houve uma queda, mas ainda assim, o interesse permaneceu relativamente constante.

Na década de 2000, nota-se outro aumento significativo, especialmente nos anos de 2004 e 2007, que podem estar associados ao contexto histórico-cultural e às comemorações do centenário de figuras importantes do modernismo e um aumento quantitativo e qualitativo das pós-graduação em música no país. Em 2012, há outro pico, possivelmente relacionado às comemorações dos 90 anos da Semana de Arte Moderna, incentivando novas reflexões e estudos sobre o movimento.

A produção se mantém relevante na década de 2010, com destaque para os anos de 2013 e 2017, e continua em alta até 2022, ano em que o centenário da Semana de 22 trouxe um renovado interesse e uma grande quantidade de novas publicações. Esse padrão indica que os marcos temporais significativos, como aniversários e centenários, desempenham um papel crucial no aumento da produção acadêmica sobre o tema.

Entre os materiais que obtivemos acesso, temos o acervo pessoal de Mário de Andrade que foi parcialmente digitalizado e se encontra no IEB-USP. Dentre os recortes de jornais, revistas e listas de livros, encontramos menções à Semana nos seguintes títulos listados em ordem alfabética:

Quadro 2- Títulos pertencentes ao acervo pessoal de Mário de Andrade organizados por ordem alfabética.

Autor(es)	Título	Periódico	Local	Data	Páginas
ALMEIDA, Martins de	a tendencia nacionalista dos “novos” de S. Paulo	Correio da Manhã, s/n.	Rio de Janeiro	11 de junho de 1924	s/p
ARANHA, graça	O Espírito Moderno: conferência moderna realizada na academia brasileira de letras	América brasileira, s/n.	Rio de Janeiro	junho, 1924	pp. 173-176
ARANHA, Graça	Semana de Arte Moderna: a festa de ontem no Municipal	periódico não identificado, s/n.	São Paulo?	1922?	s/p
CARVALHO, Ronald de	O'Modernismo em marcha (homenagem dos interlocutores brasileiros e Renato de Almeida)	A Idea Ilustrada, s/n.	Rio de Janeiro?	Novembro, 1925	pp. 24-26

Autor(es)	Título	Periódico	Local	Data	Páginas
FALCÃO, Luís Aníbal	Os Modernistas de São Paulo	Espelho, s/n.	Rio de Janeiro	Agosto, 1935	pp. 49-50
GARIBALDI, sady	Modernismo em pratos limpos	O Globo, s/n	Rio de Janeiro	8 de março, 1926	s/p.
PAUCI, Vero Electi	Balelas futuristas: a originalidade, a indepência, a personalidade	a Gazeta, s/n.	São Paulo	22 de fevereiro, 1922	s/p.
-	o movimento modernista: i-iv	O Estado de S.Paulo	São Paulo	22 de fev., 1, 5, 15 mar, 1942	s/p.
-	Procurou uma revolução na cultura brasileira: o escritor Mário de Andrade falará amanhã no Itamaraty	Diário da Noite, s/n.	rio de janeiro	22 de abril, 1942	s/p.
AMARAL, Tarsila	O Movimento Modernista	Diário de São Paulo	São Paulo	6 de setembro, 1942	s/p.
SOARES, teixeira	Modernismo e Modernistas: a mário de Andrade	periódico não identificado	s/l	s/d	s/p.
-	Vinte anos de Modernismo	periódico não identificado	s/l	1942?	s/p.
MARTINS, Luiz	O Fracasso Modernista	Diário de S.Paulo, s/n.	São Paulo	12 de agosto, 1942	s/p.

Fonte: Leonardo Oliveira de Lima, 2024.

A tabela apresentada compila uma série de publicações relevantes vinculadas ao movimento modernista brasileiro, destacando autores de renome como Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Tarsila do Amaral. Essas publicações, que englobam artigos de jornais e periódicos, refletem o contexto histórico e cultural da época, com datas que se estendem de 1922, ano emblemático da Semana de Arte Moderna, a 1942, ano de celebração dos vinte anos do modernismo. As fontes foram publicadas em importantes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro, embora diversas delas se encontrem em periódicos sem identificação específica ou sem numeração de páginas. A diversidade de autores e formatos evidencia a intensa produção cultural e intelectual do período. Ademais, a tabela ressalta a significativa influência e a ampla repercussão do modernismo na imprensa brasileira durante a primeira metade do século XX.

3 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

3.1 O Coro dos Contrários-a música em torno de 22, José Miguel Wisnik

O trabalho de José Miguel Wisnik intitulado “*O Coro dos Contrários: a música na Semana de 22*” apresenta historicamente o primeiro trabalho de grande porte sobre o contexto musical em torno da Semana de Arte Moderna, partindo de vários aspectos do discurso musical comuns à época, como a música programática e absoluta⁸, dispersando a discussão para diversos âmbitos possíveis de análise do que foi realizado musicalmente no evento, como as próprias peças que foram executadas e reiterando a importância da presença de Villa-Lobos no evento.

O livro foi originado a partir da dissertação de mestrado de 1974 sob o mesmo título, com orientação de Antônio Candido e editado como livro em 1977. Portanto, com exatos 50 anos de produção do trabalho, sua leitura sobre a Semana apresenta aspectos mais claros e possíveis de análise com o devido distanciamento histórico e o aumento da produção bibliográfica sobre o assunto nestes anos subsequentes.

Uma das principais características da escrita de Wisnik é a forma como ele relaciona a literatura com a música. Wisnik explora as conexões entre o pensamento poético e musical de Mário de Andrade e questões de estruturas formais na música, como a polifonia. No entanto, as questões mais significativas emergem dos debates musicais do contexto de 1922, das interações dos músicos com o evento, e dos desdobramentos diretos da Semana de Arte Moderna, refletidos em revistas como *Klaxon* e *Ariel*.⁹

No contexto do qual o trabalho foi originado, ainda não havia uma sistematização da musicologia na academia, o trabalho de Wisnik foi originado a partir dos estudos literários e o desdobramento na música se deu a partir da formação pessoal do autor que, além de pesquisador no campo literário, possui formação musical¹⁰ e atua na área da composição.

O autor nos situa dentro do debate entre música programática e absoluta que esteve em voga desde fins do século XIX no qual partidários da música programática defendiam um

⁸ Há um embate no começo do século XX entre a música programática defendida por autores como Coelho Neto e a música absoluta que se prende aos próprios elementos internos do discurso.

⁹ A revista *Klaxon* foi criada em maio de 1922 no âmbito das discussões modernistas, seguida por *Ariel* em 1923.

¹⁰ Estudou piano erudito no Conservatório Aymoré do Brasil, em São Vicente, com Maria Cecília Brasil Mavrides, e posteriormente aperfeiçoou-se com o maestro Souza Lima. Em 1967, mudou-se para São Paulo para cursar letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH/USP).

programa narrativo em que a música poderia sugerir aspectos extramusicais com base em obras de arte da literatura, pintura e poesia. Na música absoluta, o discurso musical se valeria pelos próprios elementos internos à obra, não havendo a presença de significados exteriores que poderiam sustentar o discurso. Coelho Neto¹¹, representante da música programática no contexto da Semana, propôs um concurso para a composição de um poema sinfônico no qual a base narrativa seria a ideia de um Brasil forjado na harmonização entre os povos e do não conflito, tendo como guia composicional a história do país através de sua versão mitificada e romântica. Assim como a visão romantizada de uma narrativa heróica, a proposta de Coelho Neto também se guia por uma forma romântica do poema sinfônico e ambos aspectos se relacionam como representantes de um passadismo na visão dos modernos. É a partir deste ponto que Wisnik nos situa sobre o cenário musical da Semana de Arte Moderna, apontando as principais tendências de uma arte descritiva que ainda se guiava por elementos herdados do romantismo.

No embate entre duas gerações distintas, separadas entre “passadistas” e “futuristas”, houve pontos em comuns que poderiam suscitar alguma espécie de estranhamento para uma leitura desavisada sobre a música dentro do contexto da Semana, como no caso de Villa-Lobos que possuía uma influência do romantismo e da música descritiva ¹²(Wisnik, 1974, p. 26). No mais, havia separação entre duas concepções de arte representadas em figuras atreladas ao passado, como Carlos Gomes, em oposição a um “futurismo” de Villa-Lobos e participantes da Semana.

No contexto do modernismo, Villa-Lobos incorporou elementos da música descritiva em suas composições nos primeiros anos de sua carreira, a exemplo de *O Naufrágio de Kleonikos* (1916) e *Dança Frenética* (1919), porém, os elementos presentes na música de Villa-Lobos, tais como “acordes sem ligação (...) a escalística hexatonal, a dupla tonalidade simultânea” (Carlos Paz *apud* Wisnik, 1974, p. 141) se distanciam da linguagem tonal romântica no qual Coelho Neto se apegava, sendo considerado como compositor de pouco valor técnico e artístico por críticos como Oscar Guanabara que afirmou que faltaria “na ausência de bom-senso, de suas partituras, o que lhe falta em estudos de harmonia e o que lhe falece em inspiração”¹³.

¹¹Coelho Neto (1864-1934) foi um escritor, político e professor membro da ABL.

¹² O autor se utiliza do termo “descritivo” para englobar um maior número de concepções do discurso musical, em oposição ao termo programático que se restringe a um repertório romântico.

¹³ Oscar Guanabara, “Pelo Mundo das artes”, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 de fev. 1922.

Para Wisnik, grande parte dos debates sobre o discurso musical da Semana de Arte Moderna esteve em torno da tensão entre o descritivo e o absoluto, conceitos herdados do século XIX. No entanto, as peças apresentadas durante o evento não deixaram clara a intenção de estabelecer uma música que rompesse com o descritivismo romântico. Embora sonatas e trios predominam, o programa também incluía obras com títulos sugestivos que poderiam ser associadas à música programática, como *A Fiandeira* (1919).

No programa da Semana foram executadas duas sonatas, dois trios, dois quartetos, seis peças para canto e piano e sete peças para piano solo, sendo eles esquematizados e descritos por Wisnik de maneira detalhada, relacionando os intérpretes com o repertório e mencionando as conferências e palestras entre os movimentos musicais no seguinte esquema:

Programa do Primeiro Festival:

Segunda-feira, 13 de fevereiro

Primeira parte:

1. **Conferência de Graça Aranha:** A emoção estética na arte moderna, ilustrada com música executada por Ernani Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho.
2. **Música de câmara:**
 - **Villa-Lobos**
 - **Sonata II de violoncelo e piano (1916)**
 - Allegro moderato
 - Andante
 - Scherzo
 - Allegro vivace sostenuto e finale
 - Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos
 - **Trio Segundo: violino, violoncelo e piano (1916)**
 - Allegro moderato
 - Andantino calmo (berceuse-barcarola)
 - Scherzo-spiritoso
 - Molto allegro e finale
 - Paulina D'Ambrosio, Alfredo Gomes e Fructuoso de Lima Vianna

Segunda parte:

3. **Conferência de Ronald de Carvalho:** A pintura e a escultura no Brasil
4. **Solos de piano: Ernani Braga:**
 - (1917): “Valsa Mística” (da simples coletânea)
 - (1919): Rodante (da simples coletânea)
 - (1921): A Fiandeira

5. **Otteto - Três danças africanas**

- Farrapos - (Danças dos moços) - 1914
- Kankukus - (Danças dos velhos) - 1915
- Kankikis - (Danças dos meninos) - 1916

● **Instrumentistas:**

- Violinos: Paulina D'Ambrósio, George Marinuzzi
- Viola: Orlando Frederico
- Violoncelos: Alfredo Gomes,
- Contrabaixo: Alfredo Corazza
- Flauta: Pedro Vieira,
- Clarinete: Antônio Soares
- Piano: Fructuoso Vianna

Programa do Segundo Festival:

Quarta-feira, 15 de fevereiro

Primeira parte:

1. **Palestra de Menotti del Picchia:** Ilustrada com poesias e trechos de prosa por Oswald de Andrade, Luiz Aranha, Sergio Millet, Tacito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Plínio Salgado, Agenor Barbosa e dança pela senhorinha Yvonne Daumerie.
2. **Solos de piano: Guiomar Novaes:**
 - E.R Blanchet: Au Jardin du Vieux Serial (Andrinople)
 - H. Villa-Lobos: O Ginet do Pierrozinho
 - C. Debussy: La Soirée Dans Grenade
 - C. Debussy: Minstrels

Intervalo

Palestra de Mário de Andrade no saguão do teatro

Segunda parte:

1. **Renato Almeida:** Perennis Poesia
2. **Canto e piano:**
 - Frederico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos
 - 1919: Festim Pagão
 - 1920: Solidão
 - 1917: Cascavel
3. **Quarteto Terceiro (Cordas, 1916):**
 - Allegro giusto

- Scherzo satirico
 - Adagio
 - Allegro con fuoco e finale
 - **Instrumentistas:**
 - Violino: Paulina D'Ambrosio, George Marinuzzi
 - Viola: Orlando Frederico
 - Violoncelo: Alfredo Gomes
-

Programa do Terceiro Festival:

Sexta-feira, 17 de fevereiro

Primeira parte:

1. **Villa-Lobos: Trio Terceiro - Violino, Violoncelo e Piano (1918)**
 - Allegro com moto
 - Moderato
 - Allegretto spiritoso
 - Allegro animato
- **Instrumentistas:** Paulina D'Ambrosio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos
2. **Canto e piano: Maria Emma e Lucília Villa-Lobos**
 - Historietas de Ronald de Carvalho (1920)
 - Lune d'Octobre
 - Voda la Vie
 - Jouis sans Retard, Car Vite S'Ecoule la Vie
3. **Sonata Segunda - Violino e Piano (1914)**
 - Allegro non troppo
 - Largo
 - Allegro rondó-prestissimo finale
- **Instrumentistas:** Paulina D'Ambrosio e Fructuoso Vianna

Segunda parte:

4. **Solos de piano: Ernani Braga:**
 - Camponesa Cantadeira - (da Suíte Floral) 1916
 - Num Barço Encantado - (da simples coletânea) 1919
 - Dança Infernal - 1920
5. **Quarteto Simbólico - (Impressões da Vida Mundana)**
 - Flauta, saxofone, celesta e harpa ou piano com vozes femininas em coro adulto (1921)
 - Allegro non troppo
 - Andantino
 - Allegro finale

- **Instrumentistas:** Pedro Vieira, Antônio Soares, Ernani Braga e Frutuoso de Lima Vianna

Além dos compositores mencionados no programa oficial, foram executadas peças de Henri Stierlin-Vallon (1887-1952), Erik Satie (1866-1925) e Francis Poulenc (1899-1963). A primeira peça fora do programa foi "L'arlequin" de Vallon, interpretada por Guiomar Novaes, quando se solicitou que ela executasse Chopin. Ernani Braga apresentou "D'edriophthalma" de Satie, uma paródia à marcha fúnebre de Chopin, representando uma atitude satírica por parte dos modernistas. Em resposta ao episódio envolvendo a peça de Satie, Guiomar Novaes manifestou publicamente sua desaprovação da paródia a Chopin no jornal *O Estado de São Paulo*¹⁴. Wisnik relaciona este episódio ao caso de Oswald de Andrade e Oscar Guanabarro envolvendo o compositor Carlos Gomes, no qual Oswald declarou: "Carlos Gomes é horrível, todos nós sentimos desde pequeninhos. Mas como se trata de uma glória de família, engolimos a cantarolice toda do *Guarani* e do *Schiavo*, inexpressiva, postiça, nefanda"¹⁵.

Em termos gerais, ambos os casos refletem visões contrastantes entre o moderno e o passado no âmbito estético, gerando debates públicos que estavam presentes em grande parte dos círculos modernistas do início do século.

Entre os compositores franceses apresentados na Semana de Arte Moderna, Wisnik os categoriza em dois grupos: de um lado, Debussy, Blanchet e Vallon, cujas obras foram interpretadas por Guiomar Novaes; e do outro, Satie e Poulenc, cujas obras foram interpretadas por Ernani Braga. Nesse agrupamento, Wisnik destaca o contraste entre Debussy, Blanchet e Vallon, afirmando que o modernismo de Debussy é claramente superior em comparação aos outros dois compositores, atribuindo a Blanchet e Vallon um espaço de menor destaque com obras menos modernas e de menor interesse estético.

Na crítica textual da época, autores como Oswald de Andrade, no *Jornal do Comércio*, e João F. de Almeida Prado, no *Diário Popular*, teceram elogios à obra de Villa-Lobos. Para Oswald, Villa-Lobos foi "o filho comovido de seu tempo"; para Prado, "Villa-Lobos figura desde já no cartaz junto a Ravel, autor das 'Sette canzonis', Stravinsky e Honegger". Observa-se um embate entre autores que defendem Villa-Lobos e seus detratores, com Oscar Guanabarro como um dos mais severos críticos do compositor. No entanto, é evidente que as críticas raramente se baseavam em aspectos técnicos do discurso musical (Wisnik, 1974 p.80), mas sim em termos vagos e subjetivos que esclareciam muito pouco sobre o que realmente seria

¹⁴ "Semana de Arte Moderna" (artes e artistas), *O Estado de São Paulo*, 15 fev. 1922.

¹⁵ ANDRADE, O. *Jornal do Commercio*, 12 de fevereiro de 1922

moderno ou ultrapassado nas obras, envolvendo mais questões relacionadas a uma disputa de território.

No campo conservador, Guanabara se baseia na ideia do campo da tonalidade como algo natural e posto pela natureza dentro da ordem universal, opondo-se às tendências modernizantes de “desagregação da tonalidade na passagem do século” (Wisnik, 1974 p. 89). Para demonstrar tal argumento, Wisnik estabelece o conceito de realismo na linguística do estruturalismo de Jakobson, no qual o objeto artístico se detém a elementos tradicionais que resultam em uma única maneira de fidelidade ao real ou ao natural, possuindo na tonalidade seu elemento verossímil. Dentre todas as respostas dos modernistas frente a tal argumento, é destacada a resposta no *Prefácio Interessantíssimo* de Mário de Andrade:

“Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente, ora inconscientemente foram deformadores da natureza. Onde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa.”
(Andrade, 1942, p.19).

O argumento da arte como imitação da natureza possui raízes em debates estéticos do século XVIII. Autores como Rameau, em seu tratado de harmonia (1722), sustentam a tonalidade como elemento central para um universalismo natural no discurso musical. O modernismo rompeu com a ideia de tonalidade como elemento natural dentro do discurso musical, baseando-se em novos materiais para a construção musical. Além disso, rompeu também com a ideia de uma música programática, como já foi visto na disputa entre o passado e o novo em torno de Coelho Neto às vésperas da Semana.

Considerando críticas e elogios a Villa-Lobos, vale destacar que todo o repertório presente na Semana não foi composto para o evento, mas sim entre os anos de 1914 a 1921. Nele, Villa-Lobos apresenta características já marcadamente influenciadas pelo repertório francês do início do século, especialmente pela música de Debussy. Segundo Wisnik, as obras apresentadas foram desproporcionais em relação ao que se anunciou e ao que foi apresentado, havendo um descompasso entre ideias e atos, como bem colocado em “a demarcação que divide o passado e a modernidade é compacta no campo da atitude polêmica, é difusa no campo criador”. Parte desta falta de sincronia criadora se devia a um ambiente ainda preso ao passado, que estava em processo de amadurecimento técnico e estético. Parte das atualizações sobre arte moderna chegou ao país através do contato da elite com esse tipo de arte em suas viagens à Europa, a exemplo da viagem de Oswald de Andrade (1890-1954), que foi à Europa em 1912 e teve contato com a arte de vanguarda, especialmente o futurismo.

Segundo Wisnik, a música desempenhou um papel importante para o “preenchimento” no evento como uma “arte durativa por excelência, com a função específica de preencher o tempo de espetáculo, de fazer continuar o show”. Neste cenário, a música serviu como uma espécie de complemento no evento. Segundo o autor, Guiomar Novaes e Ernani Braga tiveram papéis fundamentais como mediadores entre o público e os modernistas, servindo como figuras já conhecidas para o público. Mário de Andrade descreveu essa relação como “pianolatria” por parte da recepção do público, que viu nesses intérpretes um aspecto de familiaridade, já que eram elementos conhecidos da música de concerto.

Havia também, segundo Wisnik, uma divisão interna entre os intérpretes, configurando-se músicos de câmara e músicos solistas/virtuosos. No campo dos virtuosos estavam Guiomar Novaes e Ernani Braga, ambos pianistas, e no campo dos músicos de câmara estavam Frutuoso de Lima Vianna e Lucília Guimarães Villa-Lobos ao piano; George Marinuzzi e Paulina D’Ambrosio ao violino; Orlando Frederico à viola; Alfredo Gomes ao violoncelo; Alfredo Corazza ao contrabaixo; Pedro Vieira à flauta; Antônio Soares à clarineta e saxofone; e Frederico Nascimento Filho e Maria Emma no canto, todos a convite de Villa-Lobos.

Nenhum dos músicos se envolveu nos debates estéticos da Semana, como bem pontua o autor ao mencionar a relação de Frutuoso Vianna, apontando que “sua participação no evento dependeu unicamente de sua ligação pessoal com o autor (...) e não de eventuais preocupações modernistas prévias” (Wisnik, p. 74, 1974). A suposta falta de um compromisso com a “agenda modernista” na Semana ocorreu como um fator comum entre os instrumentistas presentes no evento. Porém, Wisnik reitera que artistas como Guiomar Novaes e Ernani Braga chamaram para si uma atenção individualizada quando comparados aos demais intérpretes presentes no evento. Como foi apontado, “separados desses pela imagem de artistas fora de série, Guiomar Novaes e Ernani Braga aparecem ao público como talentos altamente individualizados, fazendo-se ouvir com certo acatamento e respeito”

Parte do desdobramento direto da Semana são os concertos realizados no mês posterior ao evento, incluindo um concerto sinfônico dedicado à obra de Villa-Lobos, três recitais de Ernani Braga e um concerto com Guiomar Novaes. No entanto, o programa dessas apresentações se mostrou contraditório às ideias modernistas dos participantes da Semana. Villa-Lobos apresentou suas peças mais antigas, como *Marcha Religiosa*, *Naufrágio de Kleonikos* (1916), *Dança Frenética* (1915), *Concerto para Cello e Orquestra* (1915), *Suíte de Cordas* (1912), *Elegia* (1914) e *Prelúdio Sinfônico* (1914). Em contraste com o ambiente

provocativo da Semana, a crítica foi elogiosa, com o *Estado de São Paulo* e o *Correio Paulistano* utilizando termos como “grande beleza descritiva”, “trechos admiráveis, sonoros e cantantes” e “certa facilidade de inspiração”, demonstrando um aspecto ainda programático ao qual os modernistas tanto se opunham. (Wisnik, 1974 p. 92)

No recital de Ernani Braga, o pianista executou obras do repertório tradicional, incluindo peças de Chopin e Schumann, ao lado de composições de Debussy e Ravel, e reapresentou *A Fiandeira* de Villa-Lobos, já executada na Semana. Guiomar Novaes apresentou o Concerto para piano de Schumann, demonstrando um desalinhamento entre os músicos e as concepções modernistas já discutidas anteriormente, o que sugere que a Semana aparentemente não obteve seus fins de atualização estética tão defendido pelos modernistas.

Um dos aspectos mais importantes do desdobramento musical da Semana, segundo Wisnik, foram as discussões geradas em revistas. Com o surgimento das revistas *Klaxon* e *Ariel*, foram discutidos aspectos da sociabilidade do músico dentro do cenário moderno, incluindo a possibilidade de uma formação mais humanística e menos técnica. Um exemplo desta discussão é o trecho da revista *Ariel* em que Antônio de Sá Pereira (1888-1966) pontua:

O tipo ideal do músico moderno como o exige a sociedade de hoje: o músico artista, o músico pensador, forrado na sólida cultura geral, dignificador de toda a classe musical, em contraste com aquele tipo de músico que, fora do seu instrumento mal sabe as quatro operações¹⁶. (Sá Pereira *apud* Wisnik, 1974, p.101)

Todo o ideal de um artista guiado por uma sólida cultura musical e um domínio artístico para além do instrumento tem na Semana um ponto importante de inflexão, considerando que os músicos presentes no evento pouco se envolveram nas discussões estéticas, incluindo o próprio Villa-Lobos:

O traço mais saliente, nesse sentido, é a vontade de inserção do músico no conjunto da cultura humanística, evidenciando sintomaticamente uma característica do modernismo, que foi justamente a de aproximar a consciência criativa operante nas várias artes. (Wisnik, 1974, p.101)

O problema se estenderia para uma questão de formação, havendo um plano de reforma no ensino proposto por Antonio de Sá Pereira, Mário de Andrade e Luciano Gallet para a Escola Nacional de Música, com a tentativa de contemplar essas questões já problematizadas na formação do músico.

¹⁶ “Ideias de busoni sobre o momento atual da música”, *Ariel* n 1, São Paulo, out. 1923.

Um sintoma do ambiente ainda nos moldes do romantismo, segundo a concepção de Mário de Andrade apresentada na revista *Klaxon*, seria o que foi chamado de “pianolatria” por seus críticos, no qual há uma forte presença da figura do intérprete que leva a um vício do público a uma recepção performática no ambiente da música de concerto do começo do século.

Diante deste cenário, as críticas foram endereçadas aos aspectos já familiares ao público e à crítica (como as peças para piano), restando à música de câmara um certo estranhamento devido à falta de domínio do público e da crítica sobre este tipo de repertório. Wisnik nos dimensiona sobre o cenário pós-Semana, no qual a falta de um público para a recepção de um repertório mais arrojado, juntamente com a falta de grupos de câmara e mesmo orquestras que executassem tal repertório, seriam as causas de uma necessidade de inovação no cenário musical, partindo de discussões estéticas para questões de planejamento de uma agenda cultural de transformação.

Sendo assim, a recepção de uma música programática, juntamente com a questão de certo sentimentalismo presente nas performances dos pianistas, são a base de crítica dos modernistas no cenário de 1922:

“Assim, o modernismo vai se opor, na música, aos vícios tardios do romantismo: o sentimentalismo que impregna a concepção interpretativa da obra nos pianistas, o culto do piano e do virtuose, a preferência pela escuta programática, tendente a converter as estruturas sonora em quadros paisagens, sentimentos, estórias.” (Winick, 1974, p.103)

Mário de Andrade contextualizou o cenário musical contemporâneo à Semana de Arte Moderna a partir da construção de um músico desvinculado das características românticas. Essa construção se baseia em um programa didático que, a longo prazo, daria origem a uma escola de compositores e intérpretes ao longo do século XX. A complexidade desse desenvolvimento, no entanto, ultrapassa o escopo deste estudo, cujo objetivo é delimitar a Semana e suas interpretações musicais. Contudo, é importante destacar que a preocupação com uma arte de caráter cada vez mais social, presente na obra de Mário de Andrade, encontra na Semana seu ponto de partida para a discussão sobre a necessidade de uma reforma na recepção musical nas primeiras décadas do século XX.

3.2 Villa-Lobos e o Modernismo Brasileiro, Bruno Kiefer

O livro “*Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*”, de Bruno Kiefer, apresenta novos indícios sobre a Semana de Arte Moderna, centrando o debate em torno de Villa-Lobos, suas obras, e analisando peças anteriores e posteriores ao evento.

Publicado em 1986, o livro é estruturado em quatro capítulos intitulados: "A trajetória de Villa-Lobos até 22"; "A Semana de Arte Moderna e a Música Brasileira"; "Villa-Lobos: Traços Biográficos"; e "Considerações em torno de algumas obras posteriores a 1930". A análise sobre a Semana concentra-se no segundo capítulo, enquanto o primeiro oferece um breve resumo das obras compostas antes de 1922, contextualizando as influências sobre Villa-Lobos e o repertório executado em São Paulo ao longo do início do século XX.

A novidade em sua discussão sobre a música na Semana de Arte Moderna baseia-se na compreensão da trajetória de Villa-Lobos e suas influências, incluindo compositores como Debussy, Ravel e Wagner ao longo dos primeiros anos de sua carreira composicional. Kiefer traça a trajetória de Villa-Lobos até 1922 e demonstra que, na cidade do Rio de Janeiro, durante as duas primeiras décadas do século XX, compositores como Debussy, Fauré, Duparc, Dukas e Ravel já eram frequentes nos programas de recitais e concertos, indicando uma importante influência francesa na cidade. Por outro lado, na música germânica, compositores como Wagner e Richard Strauss -que esteve no Rio de Janeiro no início do século- também exerceram influência no meio musical local por meio de concertos e recitais (Kiefer, 1986 p. 17).

O autor menciona alguns concertos realizados no Rio de Janeiro, como *Tristão e Isolda* em 1910, *L'Après-midi d'un faune* e *O Aprendiz de Feiticeiro* em 1908, *La Tragédie de Salomé* em 1913 e *Pelléas et Mélisande* em 1920, que ilustram o ambiente musical em que Villa-Lobos se encontrava. Nas influências musicais de Villa-Lobos, Kiefer discute nomes da música francesa como Claude Debussy e Florent Schmitt, da música germânica como Richard Wagner e J. S. Bach, e o italiano Giacomo Puccini, demonstrando que as influências sobre o compositor, no período anterior à Semana de Arte Moderna, se estendiam além da música francesa de Debussy. Em sua ópera *Izath* (1912-14), Kiefer menciona o depoimento de Mindinha, que declarou: “A linha melódica e a orquestração dessa ópera estão impregnadas da influência de Puccini e Wagner, seus autores prediletos” (Mindinha *apud* Kiefer, 1986 p. 20).

A influência da música de Debussy sobre Villa-Lobos ocorreu em três momentos distintos: por volta de 1907, na Bahia; através do pianista Arthur Rubinstein, em 1918; e por meio de Darius Milhaud, em 1917. Além disso, segundo Kiefer, houve a influência do próprio Milhaud em obras do compositor (Kiefer, 1986 p.21), o que foi posteriormente reavaliado por Corrêa do Lago. Quanto à influência de Igor Stravinsky na obra de Villa-Lobos, o autor

menção que o primeiro contato ocorreu posteriormente à Semana, após sua chegada a Paris, em 1923. O autor destaca algumas peças escritas entre 1910 e 1921, entre as quais estão algumas executadas na Semana: *Trio n.º 2* (1915), *Suíte Floral* (1916-18), *Sonata n.º 2* (1916), *Quarteto de Cordas n.º 3* (1916), *Valsa Mística* (1917), *Quarteto Simbólico* (1921) e *A Fiandeira* (1921). Sobre cada uma, Kiefer tece características específicas do repertório:

Sobre o Trio n 2:

O trio em questão é, por todos os títulos, francês, como Debussy (por exemplo, escalas por tons). Também nesta obra encontramos em profusão acordes de 9, 11, 13 e mesmo 15; quintas paralelas no baixo; progressões de acordes de 11, etc. Em termos globais, a obra situa-se mais ou menos no Pós-romantismo francês. Ouça-se, por exemplo, o último movimento com sua veemência típica de um subjetivismo exaltado, dinamizado por arabescos e figurações rápidas. De Villa-Lobos, assim como nós o conheceremos, encontraríamos, no máximo, alguns lampejos. (Kiefer, 1986, p.36)

Sobre Suíte Floral: II Uma camponesa cantadeira:

A segunda dessas peças foi executada no terceiro festival, sexta-feira, da Semana de Arte Moderna. Enquanto as duas primeiras são demasiadamente francesas, com forte influência de Debussy, a terceira apresenta, além de elementos ibéricos, alguns traços pessoais. (Kiefer, 1986, p.37)

Sobre a Sonata n 2:

Esta obra foi executada no primeiro festival da Semana. Escalas por tons ou fragmentos dela não são raros aqui, pondo à mostra nítida influência de Debussy. A quase constância de acordes de 7, 9, etc; os encadeamentos não ortodoxos entre os quais figuram acordes dissonantes paralelos; as passagens com quintas paralelas no baixo e outros procedimentos “proibidos” nos tratados clássicos de harmonia, obrigam a qualificar esta obra como sendo predominantemente atonal. Ocorrem, no entanto, passagens bastante tonais. (Kiefer, 1986, p.37)

Sobre o Quarteto n 3:

Quarteto de cordas n 3 é uma das obras camerísticas de Villa-Lobos que foi executada na Semana de Arte Moderna. Segundo Arnaldo Estrela, observa-se notável evolução do segundo para o terceiro quarteto de cordas, em particular na textura polifônica. Estrela destaca o caráter debussysta do primeiro movimento. De fato, a obra toda é francesa, ocorrendo, entre outros aspectos, escalas por tons, quintas paralelas no baixo em profusão, sétimas paralelas, etc. O quarteto e, foco tende mais para o atonalismo/modalismo. O scherzo dessa obra, com seu emprego peculiar dos pizzicati, deu o apelido a essa obra exuberantemente musical. (Kiefer, 1986, p.38)

Sobre a Valsa Mística:

A obra podia ter sido composta na França. Não encontramos aqui nada de Villa-Lobos, nem de Brasil. (Kiefer, 1986 p.39)

Sobre o Quarteto Simbólico

Para flauta, saxofone, harpa, celesta e coro feminino. As vozes entram só no segundo movimento em *bouche fermé* ou efeitos com sílabas isoladas. No terceiro movimento, a intervenção limita-se a uns 20 compassos no interior e aos três últimos. Na primeira, o coro é dividido em duas partes, uma das quais sustenta notas longas sobre vogal, enquanto a outra bate com os dedos sobre a boca, emitindo a mesma vogal. Só na última intervenção há um acorde vocal. Chamam a atenção as reminiscências debussyanas (inclusive escalas por tons). Na construção, predomina a invenção contínua. Só no terceiro movimento há algum trabalho temático e inclusive imitações. Escutando bem, podem se reconhecer elementos nossos nesta parte. Harmonicamente, predomina o atonalismo com incursões modais. (Kiefer, 1986, p.40)

Sobre A Fiandeira

A obra é bem francesa (impressionista) com escalas por tons, atmosfera debussyana e tudo mais. (Kiefer, p.41, 1986)

Diante de tais características citadas pelo autor, a influência da música francesa na Semana nos é apresentada através da caracterização das obras apresentadas no evento, por mais que aspectos citados por ele, como “a obra é bem francesa”, nos mostre pouca clareza sobre qual elemento da música francesa se faz presente dentro do repertório, alguns elementos como uso de escalas e intervalos são abordados e nos fazem ter uma noção mínima sobre quais características musicais são estas descritas pelo autor, características estas que já estavam ultrapassadas em termos estéticos na Europa durante o mesmo período, como bem pontua: “A Semana de Arte Moderna não abriu horizontes novos para os paulistas em termos de tendências musicais européias. Forçou, isto sim, com estardalhaço, o confronto entre o velho e o novo”. (Kiefer, 1986 p. 93)

Este confronto entre o velho e o novo descrito pelo autor refere-se à recepção da música no começo século XX em São Paulo por parte de um público formado majoritariamente por ouvintes de ópera italiana, apreciadores dos clássicos e românticos e alguns que estariam abertos à música do século XX. (Kiefer, 1986 p.92)

Há menções sobre peças executadas na Semana que flertam de maneira tímida com “aspectos brasileiros”, citando as *Danças Características Africanas* neste caso com peça que mais se aproxima de algo veladamente nacionalista, porém “não são comparáveis, musicalmente, às boas obras pianísticas do compositor.” Para se referir às características gerais das obras na Semana, o autor usa os seguintes termos musicais:

Do ponto de vista harmônico, predomina o atonalismo, raramente substituído por verdadeiras passagens bitonais. Mais frequentemente são as insinuações modais, ou mesmo tonais, às vezes superpostas a estruturas tonais. (...) Formalmente, Villa-Lobos recorre com frequência à polifonia imitativa, sobretudo nas obras camerísticas. Sua inclinação para o ostinato e para a invenção contínua constitui, talvez, o aspecto mais “moderno”, deixando de lado aspectos harmônicos e polirritmias. (Kiefer, 1986, p.94)

O uso da palavra “atonalismo” pode gerar certa confusão em uma leitura desavisada, o autor usa o termo para se referir a aspectos gerais de obras com elementos dissonantes, fundamentando-se na “necessidade de um conceito para distinguir entre não-tonal e tonal”. (Kiefer, 1986 p. 31)

Para além dessas características, Kiefer menciona que similaridades com a polirritmia da *Sagração da Primavera* (1913) estão presentes, no entanto reitera que Villa-Lobos só teria contato com a obra em 1923. No uso de dissonância, reitera também que a música de Villa-Lobos não teria relação com a linguagem atonal do austríaco Arnold Schoenberg que, segundo o autor, “muito antes de 1922, ampliou consideravelmente o emprego de intervalos melódicos grandes tais como 7º maior, 9º menor, etc” (Kiefer, p.94, 1986). Sobre a instrumentação das peças, o autor também enfatiza que, à exceção de *Quarteto Simbólico*, as peças possuem instrumentações tradicionais como quarteto de cordas, trios de cordas e piano, peças solos para piano e canções com acompanhamento.

Kiefer nos apresenta o panorama musical de São Paulo e estabelece alguns momentos cruciais para a compreensão da atividade musical da cidade com os primeiros espetáculos líricos de São Paulo em 1874 no teatro provisório paulistano, com um predomínio de ópera italiana na cena paulistana, em especial Carlos Gomes, alguns nomes da música francesa como Bizet, Massenet e algumas obras de compositores da música germânica, em especial a música de Wagner.

No início do século XX, São Paulo testemunhou a estreia de importantes obras musicais de compositores germânicos, conforme observado por Kiefer. Entre essas estreias, destacam-se *Tristão e Isolda* em 1911, *Parsifal* em 1913, *Os Mestres Cantores de Nuremberg* em 1916, *O Cavaleiro da Rosa* em 1915, e *Salomé* em 1920. O autor também salienta a relevância do Teatro São José para a produção lírica na cidade, evidenciando a predominância de compositores como Mascagni, Leoncavallo e Puccini, o que demonstra o domínio da ópera italiana do século XIX no cenário paulistano. Obras consideradas mais “ousadas” para os padrões da época, como a estreia de *Valquíria* em 1913, foram recebidas com certo estranhamento pelo público, sendo submetidas a cortes.

Kiefer diferencia o contexto operístico do cenário da música sinfônica e de câmara, destacando que, enquanto a ópera era dominada por repertórios do século XIX, a música instrumental abrangia composições dos séculos XVIII, XIX e XX. Através de dados coletados por J. C. Caldeira Filho, o autor revela que Debussy já era conhecido pelo público paulistano

antes da Semana de Arte Moderna (Kiefer, 1986 p.88). Além disso, menciona que compositores como Ravel, Prokofiev, Poulenc e Stravinsky também figuraram em programas da cidade, embora em menor escala, devido a fatores cronológicos e à Primeira Guerra Mundial. O autor contextualiza a execução dessas obras e o impacto delas no cenário musical de São Paulo:

Já em 1910 é executada uma peça de Debussy (*Jardins sous la pluie*) (...) em 1919, Souza Lima, em recital de despedida, antes de sua viagem à Europa, executa *Jeux d'Eau*, de Ravel (...) em 1920, Vera Janacopoulos inclui, em recital de canto, Prokofiev e Debussy; (...) no mesmo ano, Arthur Rubinstein apresenta obras de Poulenc, Prokofiev e Stravinsky: (...) José Miguel Wisnik relata que a cantora Maria Emma -participante da Semana- “havia dado um recital em São Paulo pouco antes da Semana, no dia 8 de fevereiro, manifestando algumas preferências ligadas à música francesa da passagem do século, na interpretação de Nanny, de Chausson, *La Flûte de Pan*, de Debussy, seguidas de *Lê Marché* e *Voilà la Vie* de Villa-Lobos”. (Kiefer, 1986, p. 88)

Além do repertório apresentado em São Paulo, Kiefer destaca aspectos relacionados à formação musical no início do século XX na cidade, abordando características previamente discutidas por Wisnik, como a predominância do repertório pianístico em contraste com a música sinfônica e de câmara, fenômeno que pode ser resultado de uma educação musical essencialmente centrada no piano, como exemplificado pela formação dos alunos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Essa instituição desempenhou um papel significativo no cenário paulistano do início do século XX, formando figuras de destaque como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Mário de Andrade, todos eles alunos de piano do conservatório¹⁷. Citando Mário de Andrade, o autor contrasta esse cenário com a cena musical do Rio de Janeiro:

No rio há tudo isso. Há tradição de violino, de violoncelo, de canto... Com que inveja verificamos há pouco o admirável conjunto de Paulina d'ambrosio! No Rio ouve-se a sinfonia periodicamente. No rio há educação musical. (Andrade *apud* Kiefer, 1986, p.91)

Ainda sobre a formação pianística em detrimento das demais no âmbito musical:

São Paulo tem apenas uma educação pianística, uma tradição pianística. Precisamos dum quarteto verdadeiramente ativo, precisamos proteger a Sociedade de Concertos Sinfônicos, em tão boa hora inaugurada. (...) Só então, livre do preconceito pianístico, São Paulo será musical. (Kiefer, 1986, p.92)

Podemos deduzir que a ausência de instrumentistas com relativa sólida formação, como ocorria no Rio, foi um dos motivos pelo qual os organizadores da Semana recorreram aos

¹⁷ Francisco Mignone obteve dupla formação no Conservatório em piano e flauta.

músicos do Rio, que possuía já um conservatório fundado há mais de 50 anos quando ocorrida a Semana de Arte Moderna, diferentemente de São Paulo que teve suas principais instituições criadas no começo do século XX, a exemplo do Conservatório Dramático e Musical fundado em 1906; a Sociedade Cultura Artística fundada em 1912 e a Sociedade de Concertos Sinfônicos criada em 1921.

Como já citado anteriormente, o público paulistano à época situava-se genericamente em três níveis de recepção: os ouvintes da ópera italiana; os ouvintes do repertório clássico e romântico e os que estavam, em algum grau, acostumados com a música de Debussy e de seus contemporâneos:

A parcela acostumada somente a ópera italiana do século passado provavelmente bocejava até cair no sono ou entrava em reação enérgica do tipo isto não é música. A parcela em regime de tempo integral e dedicação exclusiva aos clássicos e românticos europeus deve ter sentido nevralgias agudas depois de cada acorde dissonante. Finalmente, os que estavam habituados a ouvir, pelo menos de vez em quando, autores como Debussy, Ravel, Poulenc e outros modernos na época, certamente acompanharam com interesse os acontecimentos da Semana. (Kiefer, 1986, p. 95)

Diante do legado musical das discussões de 1922, há similaridades com outras leituras sobre o modernismo musical, sobretudo de Wisnik, porém Kiefer, apesar de não abordar a Semana como evento inaugural do modernismo musical brasileiro (para ele Villa-Lobos já apresentava aspectos modernistas), ele estabelece um relativo legado da Semana:

As intenções demolidas dos promotores da Semana foram realizadas. Entretanto, não alcançaram o máximo de amplitude possível em termos da obra já composta por Villa-Lobos. Por outro lado, a apresentação da peça de Erik Satie, de evidentes intenções demolidoras anti-românticas, teve efeito. E não esqueçamos: a Semana não permaneceu como acontecimento paulista. (Kiefer, 1986, p. 96)

E conclui sobre o que a Semana expôs em sua superfície e o que ela escondeu:

O que a Semana não fez, no campo da música, foi revelar antagonismos desconhecidos dos paulistas. (...) a Semana expôs e intensificou o conflito entre o antigo e o novo; agrediu os ouvidos tradicionalistas apresentando música atonal e bitonal, música sem o desenvolvimento clássico, música às vezes primitiva e rude em seus ritmos obstinados, às vezes etérea, irreal, em suas sutilezas debussyanas.
(Kiefer, 1986, p. 95)

A leitura da obra de Kiefer sobre a Semana de Arte Moderna oferece uma visão condensada e detalhada das questões musicais da época e dos principais agentes envolvidos, com destaque para a vida e obra de Villa-Lobos. No entanto, o autor também considera as discussões entre outros modernistas, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Assim como o trabalho de Wisnik, ambos os estudos poderiam compor um capítulo fundamental sobre a música na Semana, embora partam de abordagens distintas para chegar a suas conclusões e

análises. Wisnik explora o contexto das discussões entre música programática e música absoluta, incluindo também a literatura, e posiciona a Semana como um ponto de inflexão nessas discussões, com os modernistas desempenhando um papel central na defesa da música absoluta. Em contraste, Kiefer examina o cenário da música de concerto em São Paulo e, de forma mais breve, no Rio de Janeiro, traçando as principais influências sobre Villa-Lobos e estabelecendo paradigmas relevantes para a recepção do público paulistano durante a Semana. Ambos os trabalhos analisam os agentes que participaram ativamente do evento e delineiam as principais características do repertório apresentado, oferecendo uma base para as discussões subsequentes que emergiram ao longo das décadas de 1990 e 2000.

3.3 O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana, Manoel Aranha Corrêa do Lago

O livro "*O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*", foi escrito por Manoel Aranha Corrêa do Lago como resultado de sua tese de doutorado entre os anos de 1999 e 2005 e publicado como livro em 2010. O livro apresenta um panorama histórico da prática musical de um círculo restrito de intérpretes e compositores na cidade do Rio de Janeiro, dos anos 1910, e a música moderna que já era conhecida e interpretada neste círculo.

Embora o livro não trate a Semana de Arte Moderna como um evento central, a obra de Corrêa do Lago se revela essencial nesta revisão de literatura devido ao seu minucioso estudo sobre o surgimento do modernismo musical no Brasil, com enfoque especial no Rio de Janeiro. Através da análise das cartas dos agentes envolvidos no processo de "atualização estética" no país, o autor delinea o contexto musical carioca que representa a influência musical dos músicos participantes da Semana. É importante destacar que os músicos presentes no evento eram, em sua maioria, provenientes do Rio de Janeiro, e que Villa-Lobos se apresentou como um compositor moderno, fruto de sua formação e das influências adquiridas ao longo dos anos descritos por Corrêa do Lago. Essa contextualização histórica permite compreender em que terreno musical a Semana de Arte Moderna se firmou, reforçando a relevância do trabalho de Corrêa do Lago para o entendimento do modernismo musical no Brasil.

Corrêa do Lago nos apresenta um panorama detalhado do cenário musical carioca no início do século XX, com ênfase nos anos de 1917-1918, período em que o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974), acompanhado pelo diplomata Paul Claudel (1868-1955),

estabeleceu-se no Rio de Janeiro e interagiu com o ambiente musical da época. A análise de Corrêa do Lago é estruturada em torno de três figuras centrais: o professor do Instituto Nacional de Música, Godofredo Leão Veloso (1859-1926), sua filha, a pianista e compositora Nininha Veloso Guerra (1895-1921), e o marido dela, o compositor franco-brasileiro Oswaldo Guerra (1892-1980).

A relação entre pai, filha e genro é explorada em conjunto com a chegada de Darius Milhaud, revelando uma complexa rede de compositores e intérpretes. Essa análise é embasada em documentos originais e inéditos, catalogados por Corrêa do Lago em suas pesquisas, que incluíram viagens e contato direto com membros da família Veloso-Guerra.

Para introduzir o modernismo musical e sua influência na música que era praticada naquele cenário, o autor nos dimensiona sobre diferentes correntes dentro do modernismo que surgiram entre o final do século XIX e início do XX e quais correntes chegaram até os intérpretes e compositores brasileiros ao longo dos anos anteriores à Semana.

O modernismo europeu em um primeiro momento se dividiria, segundo o autor, entre uma “revolução debussista” juntamente ao expressionismo alemão de Richard Strauss e Arnold Schoenberg em sua fase tonal, e, em um segundo momento, com os *ballets russes* de Igor Stravinsky e o repertório atonal. De acordo com Corrêa do Lago, o primeiro modernismo no Brasil se difundiu rapidamente, impulsionado pela recepção de obras de compositores como Richard Strauss e Claude Debussy, notadamente *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). Esse fenômeno contrasta com a chegada tardia da influência do segundo modernismo, exemplificado por composições como *A Sagração da Primavera* (1913) e *Pierrot Lunaire* (1912).

O autor destaca o equívoco de Lisa Peppercorn, que sugeriu que *A Sagração da Primavera* e outros balés russos teriam sido apresentados no Rio de Janeiro em 1913 e reprisados em 1917. Essa tese foi posteriormente refutada por Kiefer e pelo próprio Corrêa do Lago, que, ao citar uma carta de Oswaldo Guerra a Charles Koechlin datada de 3 de setembro de 1917, fornecem evidências que contradizem essa afirmação:

Tivemos aqui os ballets russes. Infelizmente, já partiu para São Paulo, onde devem dar alguns espetáculos. Haviam-nos prometido *Dafnis e Cloé* e *Petrushka*, porém a direção não quis apresentá-los porque era preciso aumentar o número de músicos na orquestra. Eles também não queriam nos dar *l'après-midi d'un faune* porque se trata de um balé de Nijinski, e Nijinski está mais ou menos desentendido (à peu près brouillé) com a direção; felizmente tudo se resolveu e ele foi tocado na última noite. (Oswaldo Guerra *apud* Lago, 2006, p. 24).

Logo depois, o autor afirma que algumas peças desta fase do modernismo só seriam estreadas ao longo dos anos 1930 com os “Concertos Villa-Lobos” (Lago, p.24, 2006),

interpretando *Petrushka*, e *Chant du Rossignol*, e as obras mais modernas da fase russa, como a própria *Sagração da Primavera* e *Les noces*, teriam sido estreadas no Brasil somente após a Segunda Guerra, juntamente com a música da Segunda Escola de Viena. Entretanto, o autor nos traz uma fonte de que a Sagração teria sido executada em uma leitura a quatro mãos ao piano na casa dos Guerra no ano de 1918 (Lago, 2006, p.253), diferentemente da afirmação de Lisa Peppercorn de que a obra teria sido estreado em sua versão orquestral e em público.

Há três depoimentos de Villa-Lobos presentes no livro que corroboram com a visão de que a música de Debussy teria sido incorporada no Brasil com a estada do compositor Darius Milhaud em 1917-18 e com os recitais de Arthur Rubinstein em 1918, porém Corrêa do Lago nos mostra que essa visão é equivocada e que a música moderna, aqui se referindo à linguagem de Debussy, já era praticada antes da chegada de Darius Milhaud e que o próprio compositor se mostrou surpreso com tamanha atualização estética do cenário carioca à época, como fica claro em uma resenha feita ao *Revue Musicale*, por Milhaud, em 1920, sobre a situação musical no Brasil:

O papel da França na cultura musical do Brasil é absolutamente preponderante. Graças aos compositores Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, que foram ambos diretores do conservatório do Rio de Janeiro, a biblioteca desse estabelecimento possui todas as partituras de orquestra de Debussy e de todo o grupo da S.M.I ou da Schola [Cantorum], assim como todas as obras publicadas de Satie. Os concertos sinfônicos do Rio tem permitido ouvir com frequência obras de Chausson, Debussy, Dukas, D'indý e Roussel. (Milhaud *apud* Lago, 2006, p.29).

A qualidade técnica de Nininha Veloso associada à aquisição de partituras do modernismo musical por professores do Instituto Nacional de Música e à presença de Arthur Rubinstein na cidade são fatores cruciais para compreender o grau de atualização estética em que se encontrava o Rio de Janeiro na década de 1910. Para ilustrar essa influência, o próprio Darius Milhaud atribui aos Guerra sua verdadeira iniciação à obra de Satie, por intermédio de Nininha, e à de Stravinsky, por intermédio de Rubinstein, como evidencia seu depoimento à amiga Yvonne de Casa-Fuerte: "Debussy é o músico que eu mais aprecio. É curioso como o conhecemos tão pouco. Foi no Rio que aprendi a amá-los". (Milhaud *apud* Lago, p.234, 2006).

Deste primeiro momento de presença da música moderna em solo nacional até a concretização do modernismo brasileiro, há de se questionar qual teria sido a influência de todo o círculo descrito por Corrêa do Lago nos anos posteriores do modernismo brasileiro, incluindo a Semana de Arte Moderna. Esta questão foi desdobrada, segundo o autor, em dois planos: o nacionalismo e a atualização estética.

Em relação ao nacionalismo, elementos “nacionais” já estariam presentes em obras de Milhaud antes mesmo da incorporação folclórica dos próprios compositores brasileiros, e.g., *Le Boeuf sur le Toit* (1919), *Saudades do Brazil* (1920) e *Carnaval d’Aix* (1924), havendo uma hipótese de que Milhaud, antes dos compositores brasileiros, teria incorporado elementos folclóricos à sua obra. (Lago, 2006 p.238) No entanto, essas peças tiveram pouco impacto na vida musical brasileira nos anos de 1920-30, tendo sido compostas após a partida de Milhaud do Brasil e, quando comparadas às peças de Villa-Lobos compostas no mesmo período e até anteriormente, a tese de que Milhaud teria sido o precursor do folclore cai por terra, como pontua Corrêa do Lago:

Em relação a Villa-Lobos — apesar de que é a partir da semana que sua obra torna-se assumidamente nacionalista — a incorporação de elementos nacionais à sua música precede a chegada de Milhaud, manifestando-se em algumas obras significativas, que culminariam em 1918 na *Prole do Bebe I*; as duas coleções para piano *Petizada e Brinquedo de Roda* (1912); as *Tres Danças Africanas* para piano (1914-16); em 1916: “*Viola*”, a 5ª peça da coleção *Miniaturas* para canto e piano, o 3º movimento do seu 3º Quarteto de Cordas e o 3º movimento da sua Sinfonia n. 1. Nestas obras, mais do que o eventual recurso a citação de temas folclóricos, impressiona a adoção de processos rítmicos inspirados na música popular bastante sofisticada que aqueles utilizados por Milhaud, mais próximos de Nepomuceno e Levy que de Villa-Lobos (Lago, 2006 p. 236,).

Milhaud assina uma resenha intitulada “Brésil” na *Revue Musicale*, em 1920, na qual o compositor valoriza a música popular, muitas vezes descrita como folclórica, denominando essa mesma música popular de “compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês”, fazendo referência à música de Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá em contraposição à música de Nepomuceno, Henrique Oswald e Villa-Lobos que representavam “diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy” e que “a influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e de uma linha melódica tão original, se faz raramente sentir nas obras de compositores cariocas.”

Em relação à atualização estética, esta parece ter surtido maior efeito para dentro do ambiente musical como legado da estadia de Milhaud no Brasil e do círculo de compositores e intérpretes em que ele esteve envolvido. Elementos como politonalidade e procedimentos da música de Schoenberg e Stravinsky foram legadas ao compositor, como posto em depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo acerca da influência de Milhaud sobre Gallet:

Desse convívio, Gallet tira o maior proveito. Milhaud é seu verdadeiro professor de harmonia e é quem o inicia nas teorias musicais modernas e na arte contemporânea, explicando o sistema de Schoenberg, familiarizando-o com as obras de Eric Satie e de Stravinsky. A admiração de Gallet pelo mestre francês era muito grande. (Azevedo, 1956, p.234).

Portanto, a atualização estética é o principal legado do modernismo afrancesado presente na primeira república, sobretudo no Rio de Janeiro, em contraste com o modernismo brasileiro de viés nacionalista que irá se desenvolver a partir de 1928 com o *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. (Lago, p.243, 2006) Esta atualização estética deveu-se a concertos em que foram executadas em primeiras audições com obras de Debussy, Satie, Ravel e Koechlin juntamente com o contato informal na casa dos Guerra onde peças de Stravinsky, como *A Sagração da Primavera*, eram lidas ao piano em reuniões. (Lago, 2006 p.245)

O desaparecimento deste círculo de compositores e intérpretes, marcado pela partida de Milhaud para a França em 1918, pela morte de Nininha em 1921 e de Godofredo em 1926, resultou em um apagamento histórico da influência dos Veloso-Guerra sobre a música brasileira e sua atualização moderna. A Semana de Arte Moderna contribuiu, de certa forma, para esse apagamento ao se autoproclamar como o evento inaugural do modernismo musical no Brasil.

O livro de Corrêa do Lago exige um estudo mais aprofundado, considerando a riqueza de fontes e as novas informações que ele aporta ao debate sobre o modernismo musical no Brasil. Além de seu mérito em oferecer uma análise detalhada do cenário pré-Semana de Arte Moderna e em demonstrar como a música de determinados compositores modernistas já estava presente no Rio de Janeiro, a obra nos orienta a compreender o significado da Semana de Arte Moderna em contexto mais amplo de música moderna no Brasil. Com base nos estudos de Corrêa do Lago, essa fase do modernismo pode ser reinterpretada e ganhar novos significados.

3.4 Villa-Lobos: Um antimodernista na Semana de 22, Eduardo Seincman

Publicado na revista *USP* como parte do dossiê de 90 anos da Semana, o artigo de Seincman se distingue dos outros títulos aqui selecionados por abordar o repertório da Semana de Arte Moderna a partir de uma análise abrangente do modernismo musical e suas implicações formais.

O autor diferencia o "antimoderno", caracterizado por um neoclassicismo predominante na música nacionalista, em contraste com o modernismo, que se define pelo uso de materiais musicais que expandem e ultrapassam os limites da tonalidade, promovendo inovações radicais na linguagem musical. No artigo, Seincman aplica os conceitos de "moderno" e "antimoderno" para exemplificar as diferentes fases e peças de Villa-Lobos. Ele explora diversas correntes estéticas que, ao longo do século XX, foram classificadas entre

"vanguardismo" e "passadismo", analisando elementos internos das obras, como o emprego de harmonias específicas, desenhos melódicos e formas musicais.

O autor explora as duas posturas frente ao que definiu como "moderno" em oposição a "antimoderno", fundamentando sua análise em elementos políticos e sociais para sustentar essa tese estética. Seincman argumenta que o contexto entre guerras, juntamente com a crescente urbanização e aceleração tecnológica, influenciou a criação musical de duas maneiras distintas. Por um lado, esses fatores levaram a uma ruptura total com o passado, onde a música refletia o mundo moderno como um espelho direto da realidade na obra de arte. Por outro lado, estimularam a busca por uma organização inspirada no passado, resultando em um constante diálogo com compositores e tradições anteriores.

O autor utiliza uma metáfora presente no conto *A perda da Auréola*, de Charles Baudelaire, no qual, diante de um movimentado tráfego de carroças e charretes, o poeta deixa cair sua auréola no chão e não se esforça para pegá-la. Essa situação serve como uma metáfora para o mundo moderno e a criação artística, sugerindo que a produção musical está condicionada a essas duas situações, utilizando a metáfora de Baudelaire. De um lado, o poeta ignora a perda e segue em frente sem sua auréola; de outro, há o poeta que procura desesperadamente por sua auréola perdida. Assim, a postura do artista estaria condicionada a fatores externos à obra musical e pode ser interpretada como uma postura mais política do que artística:

Se os intelectuais daquela ou de nossa época diferenciam-nas como sendo conservadoras ou inovadoras, conformistas ou inconformistas, nacionalistas ou europeizantes, neoclássicas ou vanguardistas, passadistas ou futuristas, isso diz respeito a uma visão mais política do que propriamente estéticas (Seincman, 2012, p.73).

O "moderno" pode ser identificado em obras que, de alguma forma, inovaram esteticamente em seus elementos musicais, com a música de vanguarda sendo um exemplo claro dessa classificação. Em contraste, o "antimoderno" é exemplificado por peças de caráter nacionalista e neoclássico, que, segundo o autor, "ao pactuarem com o passado, puderam refletir criticamente o futuro". (Seincman, 2012, p. 72) Embora as duas posturas em relação ao mundo moderno sejam descritas e categorizadas ao longo do artigo, o autor vai além ao destacar que elementos do folclore foram incorporados na música modernista (em oposição ao "antimodernismo") como uma forma de "primitivismo" musical, buscando um retorno a um estado natural de criação. Como exemplo disso, o autor menciona Stravinsky, que utiliza elementos primitivos em suas composições para elaborar obras consideradas modernas. Embora

o elemento folclórico esteja presente, a forma como a peça foi construída revela-se inovadora, como no caso de *A Sagração da Primavera* (1913).

Ao comparar aspectos da música de Villa-Lobos com as de Stravinsky, o autor menciona *A Prole do Bebê n 1* (1918) como exemplo de peça moderna que, escrita antes da Semana de 22, seria um bom exemplo de peça moderna com as características de música “primitiva” semelhante ao que foi a música de Stravinsky:

A obra de Stravinsky contrasta a realidade urbana e moderna com o mundo arcaico de personagens e temas folclóricos. Em Villa-Lobos, as bonequinhas são representadas por temas infantis e folclóricos que, ao surgirem ou subitamente desaparecerem, contraponteiavam-se e harmonizam-se com materiais exógenos. Há uma constante mutação ou fusão de massas harmônicas com linhas melódicas, surgindo, aqui e acolá, sugestões de outros rincões culturais: um traço de música chinesa aqui, de impressionismo ali, de percussão africana acolá, etc. (Seicman, 2012, p. 78)

Esta maneira “modernista” de se estruturar uma obra não se fez presente, de maneira unânime, na Semana. O autor menciona a *Sonata n 2 para Violoncelo e piano* e o *Trio n 2* como exemplos de peças que “possuem uma escrita fortemente baseada no desenvolvimento de células e motivos aliada à diluição das formas em um todo flexível e metamórfico típicos do romantismo final” (Seicman, 2012, p.76), mas que embora modernista na classificação posta por Seicman, não apresentam grandes inovações quando comparadas a peças como *A Prole do Bebe* que, escrita antes da Semana, poderia ter configurado no repertório do evento.

A relação entre arte e sociedade é um tema constante ao longo do artigo, no qual o autor evita uma análise detalhada das obras musicais do ponto de vista técnico. Em vez disso, ele descreve o fenômeno da modernidade a partir das transformações sociais que resultaram em uma ruptura com o modo de vida anterior ao século XX.

Quando analisamos o processo de modernização no Brasil e as persistências de processos históricos, percebemos que essa modernidade se manifestou de forma mais dramática devido à permanência de particularidades ao longo do processo modernizador. Um exemplo disso é a questão da miscigenação, que nas primeiras décadas do século XX foi tratada de maneira negativa por autores como Oliveira Vianna (1883-1951) e Alberto Torres (1865-1917). Entretanto, na década de 1930, autores como Gilberto Freyre revisaram essa visão, transformando a “mistura das três raças” em um símbolo da modernidade. A obra de Villa-Lobos é descrita como um ícone dessa miscigenação.

A missão de Villa-Lobos é esteticamente complexa: realizar uma espécie de “miscigenação musical” do que seriam os elementos formadores da “alma brasileira” (animais, pássaros, selvas e florestas, índios, brancos, negros, africanos, caboclos, ameríndios,

crianças, lendas, danças etc.) com a lingua-gem musical ocidental de concerto. (Seicman, 2012, p. 77)

A singularidade dos aspectos formativos da nação levou o modernismo brasileiro a trilhar caminhos próprios, considerando as contradições internas do país. Diante da miscigenação musical descrita por Seicman, os compositores que se tornariam representantes do modernismo, como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, buscaram se expressar dentro de uma "técnica universal", integrando elementos folclóricos em suas obras.

O autor reforça a influência do repertório francês na Semana de Arte Moderna, influência essa já discutida por Wisnik e Kiefer, destacando Debussy como uma figura central no modernismo musical. A influência do repertório francês foi amplamente debatida nos estudos sobre a Semana, embora alguns autores tenham aprofundado mais detalhadamente os aspectos da música impressionista presentes na obra de Villa-Lobos, tanto nos primeiros anos de sua produção composicional quanto durante a Semana. O autor destaca *As Danças Características Africanas* (1916) como uma obra que desafia o “modernismo” tímido da Semana, sendo descrita como portadora de características do primitivismo, previamente observadas em peças de Stravinsky, e que busca a fusão de elementos “afro-indígenas”. Além disso, o autor cita Mário de Andrade para enfatizar a importância dessas danças no momento criativo do compositor, sugerindo que poderiam representar um embrião da posterior incorporação de elementos populares:

São os prelúdios duma tendência que mais tarde se sistematizaria no compositor e que, pra impressionar os tímidos, direi que consiste no emprego de barbárie bárbara [...] exotismo cafuz[...] ainda excessivamente europeias[...] com mais realismo e principalmente mais eficácia na expressão, uma transposição erudita da barbárie.” (Andrade *apud* Seicman, 2012, p. 77.)

Ao examinar o repertório apresentado na Semana de Arte Moderna, com foco específico na obra de Heitor Villa-Lobos, o autor estabelece uma relação entre as composições executadas durante o evento e aquelas criadas em períodos posteriores. Ele realiza uma análise comparativa de características estilísticas e estruturais das obras, fundamentando-se nos conceitos de moderno e antimoderno previamente discutidos. Essa abordagem difere das análises de Wisnik e Kiefer, que centraram seus estudos no evento em si, sem aprofundar na justificativa sobre a seleção do repertório em detrimento de outras possíveis escolhas. Embora ambos tenham, em certo momento, considerado as obras compostas antes e após a Semana, suas investigações focaram na relação dessas peças com o contexto histórico e cultural da época, sem realizar comparações diretas com o repertório apresentado em 1922.

A interpretação da Semana de Arte Moderna como um evento marcado por contradições internas foi amplamente explorada na produção bibliográfica. No entanto, nas discussões musicais sobre a Semana, um dos aspectos mais recorrentes nos estudos é a relação entre o evento e o modernismo nacionalista que prevaleceu ao longo do século XX. A perspectiva do autor sobre um Villa-Lobos "antimoderno", que pode parecer uma "estranha novidade" em contraste com a visão estabelecida do compositor, destaca-se por desafiar a percepção comum de que Villa-Lobos criava de forma intuitiva e sem muitos critérios técnicos. Essa visão revela um Villa-Lobos com um forte compromisso com a técnica composicional, uma faceta que tem sido examinada de maneira mais detalhada em estudos recentes, como em "*Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*", de Paulo de Tarso Salles.

A leitura de Seincman sobre a Semana procura abordar elementos ainda não trabalhados sobre o que foi o modernismo e suas implicações ao longo do século XX, procurando responder contradições entre vanguarda e passadismo e como essa relação entre esses dois possíveis universos de criação estavam presentes na obra de Villa-Lobos não somente na Semana, mas ao longo de todo seu período criativo.

O autor aborda os significados entre arte e sociedade, relacionando a situação da modernidade com o caráter de ruptura da arte moderna e explorando a oposição "antimodernista" em obras que dialogam com o passado em sua estrutura. Ao mesmo tempo, contrapõe essas obras com outras que incorporam elementos de um certo primitivismo musical, isto é, que, embora remetam ao passado, fazem isso através de uma "bricolagem" de elementos folclóricos, criando uma obra coesa e orgânica. Um exemplo disso é a *Sagração da Primavera*, que, embora esteja no campo moderno, utiliza elementos que fazem alusão a manifestações pagãs e musicais do passado.

No artigo, o autor retrata a Semana como um evento episódico, enfatizando o aspecto antimoderno da obra de Villa-Lobos em contraste com o moderno, reiterando que a Semana foi marcada por um modernismo musical de um compositor "antimoderno".

A análise apresentada pelo autor, ao concentrar-se predominantemente em questões estéticas, segue um caminho distinto em relação a outras abordagens que trataram a música da Semana de Arte Moderna. Sem abordar a relação de Mário de Andrade com o discurso musical ou a influência do modernismo sobre os compositores da época, Seincman estabelece uma conexão entre os conceitos de organização do material musical e a modernidade enquanto fenômeno sociopolítico. Ele contrapõe essa modernidade a uma postura "antimoderna",

baseando-se em diversas estéticas musicais desenvolvidas ao longo do século XX, enfatizando o confronto entre as correntes da vanguarda e do neoclassicismo.

No artigo, a Semana de Arte Moderna é apresentada como uma oportunidade para examinar o caráter do repertório executado no evento, evidenciando que o público teve contato com um lado mais contido do compositor, especialmente quando comparado a outras obras suas, deixadas de fora do evento, que apresentavam uma linguagem musical moderna. Ao longo do texto, a música "ritualística" de Stravinsky é utilizada como referência de repertório moderno para estabelecer comparações com as obras de Villa-Lobos compostas após a Semana.

3.5 O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de Arte Moderna, Lívio Tragtenberg

O livro intitulado "*O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de Arte Moderna*", de Lívio Tragtenberg, faz parte da produção bibliográfica do centenário da Semana e foi produzido a partir de um edital do PROAC, portanto sem vínculos editoriais e não atrelado à nenhuma universidade¹⁸. O autor se detém à crítica da Semana e de toda a efeméride em torno do evento, parte pela suposta “falta de importância” criticada no centenário do evento e pela busca das lacunas deixadas pelo evento, fazendo indagações sobre o que o modernismo de 22 ignorou, em sua maioria em manifestações da música popular¹⁹:

De um lado, na historiografia comodista e meio chapa branca que não questiona a importância que foi se atribuindo ao longo do tempo a Semana, e que, em certa medida suscitou o debate em torno de uma postura inconformista com relação a vida artística da década de 1920, e que esvazia dos conflitos que provocou. (Tragtenberg, 2021, p.3)

Este esvaziamento que o autor comenta poderia ser interpretado como uma tendência historiográfica que relaciona Semana de Arte Moderna com o movimento modernista que adentra o século XX nas artes e que, por razões didáticas, a Semana é posta como marco fundante, nas palavras do próprio autor: “Apaga o que havia de questionador, para reduzi-la a efeméride de livro escolar, neutralizando-a como evento unívoco” (Tragtenberg, 2021, p.4).

Considerando todas as características e a singularidade do repertório apresentado na Semana de Arte Moderna até agora discutidas, podemos inferir que o modernismo musical de 1922 se torna ainda mais problemático. Como observado, a grande maioria das obras musicais

¹⁸ Vale ressaltar que este é o único título revisado que não foi produzido no meio acadêmico. No entanto, ele foi incluído nas pesquisas por atender aos critérios metodológicos propostos.

¹⁹ Neste caso, a música popular descrita por Tragtenberg é a urbana.

apresentadas no evento não incorporava elementos folclóricos em sua busca por uma identidade nacional. O autor busca aqui explorar os fenômenos sociais e artísticos contemporâneos à Semana que foram ignorados pelo evento. Embora a abordagem historiográfica que analisa a história a partir do que "não foi" seja frequentemente vista com desconfiança e considerada problemática, a análise proposta por Tragtenberg se revela relevante, pois nos auxilia a compreender os elementos em jogo no contexto da Semana.

O centenário da Semana nos apresentou diversas releituras sobre o significado do modernismo da Semana à luz do próprio centenário do evento, o que pode ser avaliado como uma tentativa de dar um significado maior ao evento frente às todas críticas que foram direcionadas à importância da Semana, sendo uma das críticas mais polêmicas a do ensaísta e jornalista Ruy Castro que rebaixa o evento como um mero episódio frente ao mesmo cenário de produção artística que ocorria no Rio de Janeiro:

Os autores cariocas dos anos 20 não precisavam se deslumbrar com a modernização. Já estavam acostumados a ela. Em 1922, o Rio tinha prédios de 10 andares com elevador, 20 jornais diários, farta iluminação elétrica, sexo, drogas, praia, Carnaval. A cidade não dormia. Os modernistas, à luz dos lampiões a gás, é que viam tudo isso como novidade - e, para eles, era mesmo. (Castro, 2021. p.2)

O tipo de crítica de Ruy Castro à Semana frente ao “modernismo carioca” nos revela aspectos a serem considerados no próprio trabalho de Lívio Tragtenberg, a começar pela diferença entre a relação dos intelectuais com a música popular urbana em São Paulo e no Rio de Janeiro. No trabalho de Lívio Tragtenberg, o autor aborda a efervescência cultural na cidade do Rio de Janeiro ao longo dos primeiros anos de república com uma diversidade de práticas culturais no ambiente urbano, tendo em práticas como o choro e o samba as principais sínteses de contradições herdadas do passado colonial.

Tragtenberg nos situa sobre a prática musical em que Villa-Lobos estava inserido, porém diferentemente de Kiefer e Corrêa do Lago, o autor aqui relaciona manifestações populares com a própria formação do compositor, antagonizando ao ambiente de formação da música de concerto. O autor apresenta Villa-Lobos como um “desajustado musical” frente ao cenário carioca: de um lado o ambiente acadêmico e conservador que girava em torno do Instituto Nacional de Música, de outro as rodas de chorões que estavam disseminadas no cenário urbano, sendo Villa-Lobos criticado pelos conservadores por sua linguagem moderna e pelos chorões por um certo deslocamento na música popular, como fica claro em depoimento de Pixinguinha sobre o compositor:

Ele era garoto. Ia sempre na minha casa na Rua Itapu, número 97. Tocava violão muito bem, como sempre tocou. Às vezes, acompanhava meu pai. Mais tarde é que toquei uns chorinhos pra ele. Sempre gostou de música. Tocava violocello no cinema Odeon e fazia umas pausas complicadas. Mas todo mundo achava Villa-Lobos meio esquisito, sabe? Não davam muito valor a ele. Villa-Lobos foi um sujeito que chegou antes a uma realidade que todos nós sabemos. (...) Era bom no violão (Villa-Lobos). Mas o negócio era meio antigo e ele tinha uma formação moderna. (Pixinguinha *apud* Tragtenberg, 2021, p. 31)

Na crítica de Tragtenberg sobre o cenário musical do final do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro, o autor contextualiza a criação do Instituto Nacional de Música como um emblema do conservadorismo característico da Primeira República. Ele também explora o não enquadramento de Villa-Lobos na esfera do erudito e do popular nos mostra que havia uma tradição no choro na qual “ser moderno” não era o bastante para ser aceito dentro do universo da música popular que relata Pixinguinha. Esta postura “conservadora” poderia colocar em xeque a ideia de que o Rio de Janeiro era muito mais moderno, tese essa defendida arduamente por Ruy Castro ²⁰ que, querendo ou não, a cidade seria um grande caldeirão cultural em que a “alta” e “baixa” cultura se misturavam. Tragtenberg nos mostra que, apesar da convivência de diferentes elementos musicais presentes na mesma cidade entre o popular e erudito, a situação musical era muito mais encastelada do que se poderia imaginar, nos apresentando o próprio depoimento de Pixinguinha sobre a prática da música popular.

É interessante observar que grande parte da produção musicológica sobre a Semana se deteve em analisar, em maior ou menor grau, o cenário musical do Rio de Janeiro, considerando que é a presença unívoca de Villa-Lobos no evento que nos permite olhar com maior acuidade quais relações musicais estavam postas na cidade. Em um capítulo específico o autor aborda a música carioca, demarcando a música de concerto e a popular, porém sem entrar em pormenores sobre o tipo de influência moderna que Villa-Lobos recebeu, influência esta que foi bastante desenvolvida por Corrêa do Lago ao abordar o círculo Veloso-Guerra as relações entre a cultura popular e a cultura oficial, que era promovida por instituições estatais, destacando o papel dessas relações na formação do panorama musical da época.

Na passagem do modelo monárquico ao modelo republicano no Brasil, diversas instituições da esfera pública sofreram reformas administrativas, dentre elas a reforma do Conservatório Imperial que foi transformado em Instituto Nacional de Música (Tragtenberg, p.11), havendo uma reforma interna da instituição de um modelo imperial a um modelo

²⁰ Ruy Castro (1948) é um escritor, ensaísta e jornalista, conhecido por seus escritos polêmicos, dentre eles os artigos na Folha de São Paulo em 2022 e sua entrevista ao Roda Viva no dia 07/02/2022 no qual põe em cheque a modernidade da Semana e seus agentes empreendedores.

republicano. Tragtenberg menciona a viagem de Leopoldo Miguez à Europa, viagem essa em que o compositor pesquisou sobre modelos de ensino dos conservatórios europeus, sobretudo o modelo alemão, para reformular o ensino no instituto com base nestes modelos, considerando o modelo francês e o italiano demasiadamente liberais.

Outro exemplo que Tragtenberg menciona, como argumento para sustentar que havia um forte conservadorismo presente de maneira institucional é a substituição proposta por José de Alencar do entrudo pelo carnaval em 1855. (Tinhão *apud* Tragtenberg, p. 27) Em diversos momentos o autor contrapõe manifestações da esfera oficial e da esfera popular para legitimar o que talvez seja o principal argumento do livro que é separar a arte popular e urbana como “espontânea” e do povo contra uma arte oficialista posta de cima para baixo através do estado.

Sobre o cenário paulista à época e seus antecedentes, o autor realiza um apanhado histórico sobre os teatros de ópera construídos em São Paulo ao longo do século XIX e início do XX, citando a Casa de Ópera ou Teatro de Ópera presente no pátio do colégio; o Teatro Batuíra; o Teatro Provisório, posteriormente renomeado de Apolo e Minerva; o Teatro São José, consumido por um incêndio em 1898; o Teatro Sant’ana; o Teatro Politeama, consumido por um incêndio em 1914; O Teatro Colombo, inaugurado em 1906 e consumido por um incêndio em 1966; e por fim o Theatro Municipal, palco da Semana, inaugurado em 1911. Há um paralelo entre esta vivência em torno dos teatros de ópera e a crescente porém tímida industrialização e crescimento da cidade com a presença de imigrantes da Europa.

O estudo sobre o contexto social, econômico e artístico em torno dos teatros de ópera paulistanos e a sua produção, envolvendo seus agentes ativos e suas relações com toda sociabilidade e permanências que já haviam na cidade de São Paulo, vale um estudo a parte que nos ajudaria a compreender melhor o significado do que é uma arte moderna em uma cidade ainda com embrionário desenvolvimento econômico no começo do século XX, tirando o foco exclusivamente de toda a influência moderna que Villa-Lobos tivera no Rio de Janeiro e compreendo o evento como uma construção social, histórica e econômica coletiva.

O autor nos dimensiona sobre o repertório apresentado em 22, dedicando-se a um capítulo inteiro sobre “o que se ouviu”, para logo no capítulo posterior se deter ao que “não se ouviu”. Semelhante a outros trabalhos aqui analisados, neste o autor analisa o repertório da Semana de maneira similar a outros autores aqui abordados, mostrando que há um certo consenso sobre o que o tipo de repertório apresentado:

A Sonata II para violoncelo e piano é um exemplo de como a ideia mesma de cromatismo torna-se tema, no primeiro movimento. Contrapondo a isso, o segundo movimento aproxima-se de um recitativo, com uma melodia bastante lírica e

harmonizada em suave ostinato, estabelecendo uma hierarquia de elementos que ecoam a música francesa romântica de Saint Saens e César Franck. (...) O Trio Segundo para violino, violoncelo e piano se apresenta numa atmosfera harmônica onde a flutuação tonal é conduzida por seções temáticas, que propiciam uma certa independência a cada instrumento. O conjunto, blocadamente, apresenta seus materiais em módulos, ora melódicos, ora rítmicos, sob um fluxo harmônico dominante ao piano. (...) A Valsa mística, incorpora a linguagem derivante e cromática, de forma que a fluência harmônica desliza em cadências não resolvidas, at´que uma abrupta resolução tonal o final da peça vem afirmar a ordem tonal e a retórica do enunciado musical, como que colocando um ponto final disciplinador a indefinição harmônica anterior. (...) Rodante toma o piano como objeto timbrístico. Manipulando mais como mecanismo sonoro, que como instrumento musical. A nota repetida, insistente, afirma a natureza maquinal da ideia musical. (...) A Fiandeira, contemporânea dos Estudos para piano (1915) de Claude Debussy, faz o uso da ressonância como seu objeto principal. Poderia se dizer que foi escrita para a caixa acústica do piano e os efeitos acumulativos que ela propicia ao sobrepor diferentes notas. (Tragtenberg, 2021, p.47)

Não há diferenças significativas na abordagem de Kiefer e Tragtenberg sobre o repertório de 22, havendo de maneira geral um consenso sobre o caráter das obras que foram apresentadas no evento, sobretudo a influência da música francesa e alguns leves lampejos do “Villa nacional” com as *Danças Características africanas*. Posto isso, o autor segue em direção oposta ao apresentar “o que não se ouviu”, pontuando, além da falta da música popular carioca e paulista, a ausência da música de concerto paulista. Entre os nomes citados pelo autor, há menções a Marcelo Tupinambá (1889-1953) como um forte candidato que poderia ter representado a música na Semana. Tupinambá atuou em parceria com poetas modernos como Menotti del Picchia e Mário de Andrade anteriormente à Semana, sendo que o próprio Mário de Andrade tecia elogios ao compositor: “ele (Tupinambá) é atualmente, entre os nossos melodistas de nome conhecido, o mais original e perfeito”.²¹ Porém, é preciso ressaltar que a escolha por Villa-Lobos se deu a partir de sua relação do compositor com Graça Aranha, mostrando a influência que o escritor e poeta maranhense possuía no cenário intelectual da época, sendo considerado em muitas leituras o grande articulador do evento.

O grande ponto de discussão da leitura de Tragtenberg é a relação dos modernistas com o cenário da música popular urbana e o seu apagamento histórico, apontando contradições entre alguns discursos de uma arte moderna e atualizada (que posteriormente gerou discussões em torno de uma arte nacional) e mostrando que esta atualização estética se mostrou como reflexo da segregação social presente em São Paulo que naquela altura não se poderia falar em uma São Paulo genérica ou um paulistano médio, mas sim em diversos grupos frutos de diferentes relações históricas que resultaram em uma São Paulo multicultural, porém segregada,

²¹ ANDRADE. M de. Música, Doce Música.1963.

havendo a predominância dos participantes -e público- da Semana provindo do recorte de classe média e alta paulistano, portando espelhando suas próprias influências e preconceitos para dentro do evento.

Para Tragtenberg, o verdadeiro discurso de ruptura se daria a partir da integração destas diferentes esferas sociais, levando a música das camadas populares à Semana e causando um verdadeiro choque integrador de diferentes grupos, diferentemente da “falsa ruptura” de um repertório ainda sob influência da música francesa e, de certa forma, desatualizada esteticamente com o tipo de produção mais moderna feita na Europa à época.

Nesta indagação sobre a separação entre diferentes esferas sociais, podemos citar o bairro do Bixiga que, na contramão ao ambiente artístico tipicamente francês da Vila Kyrial e arredores, possuía uma música que poderíamos categorizar como resultante do misto do fluxo de migração européia, sobretudo italiana, e população negra descendente do processo de abolição. Por mais que o autor não entre em pormenores sobre a prática musical das ruas, o seu caráter excludente se deve a um certo abandono por parte da historiografia em analisar detalhadamente essa prática e o seu ofuscamento se deve a uma carência de fontes consistentes. (Tragtemberg, p. 62) Parte do sintoma deste apagamento se deve a uma percepção negativa da própria história das práticas populares:

Essa observação traça resumidamente um retrato da historiografia musical paulista e chama a atenção para uma crise de auto-estima, que me parece crônica. O próprio paulistano do início dos anos 1920, que em grande parte tinha suas raízes no interior do estado, nutria ele mesmo, contraditoriamente, uma série de preconceitos com relação à cultura musical interiorana (Tragtenberg, 2021, p.62).

A Semana estaria apta, dentro de suas contradições de ideias, a ser um evento catalisador e antecipador do que a cidade de São Paulo se transformaria posteriormente, de acordo com a historiadora Marcia Camargos citada por Tragtenberg:

Não isenta de contradições e antagonismos, a Semana de Arte Moderna pretendeu projetar-se como o acontecimento dessa tendência. Pregando o resgate de uma cultura nativa autêntica, os modernistas oscilaram entre a admiração da vanguarda parisiense e o repúdio aos preceitos francófilos responsáveis pelo academicismo vigente. Ora partiram em defesa da internacionalização, ora lutavam pela brasileirização da criação artística e literária. (Camargos, 2022, p 21.)

Esta tendência descrita é o crescimento de São Paulo como cidade multicultural no qual há uma espécie de integração a partir do crescimento vertiginoso que a cidade sofreu ao longo do século XX com o crescimento econômico, urbano e demográfico, portanto dentro desta chave de leitura a Semana estaria posta como um símbolo deste processo.

Porém, Lívio Tragtenberg afirma que, na época da Semana de Arte Moderna, São Paulo ainda refletia seu passado rural e era predominantemente habitada por imigrantes pobres. As ideias de ruptura e modernidade, comuns no Rio de Janeiro, especialmente na música de Villa-Lobos, eram desconhecidas em São Paulo. Tragtenberg observa que a vida musical paulistana era periférica e dominada pela música francesa e italiana do século XIX. Ele também destaca o contraste com o Rio, onde a música popular tinha grande força, enquanto em São Paulo, as elites culturais rejeitavam as manifestações musicais locais, focando-se exclusivamente na Europa e, paradoxalmente, abraçando o nacionalismo posteriormente.

Tragtenberg compara a postura dos modernistas em 1922 e posteriormente a relação dos intelectuais e artistas modernos com o poder ao longo do Estado Novo, tecendo críticas ao caráter oficial que o movimento ganhou quando muitos de seus intelectuais entraram na esfera oficial. Para o autor, a música em 22 representou um “sopro inovador” em contraste com o “conservadorismo” posterior da música de Villa-Lobos, tecendo críticas ao compositor do canto orfeônico.

Da crítica da ausência do modernismo da Semana ao modernismo que se estabeleceu ao longo dos anos 30 com agendas educativas e projetos civis-patrióticos (como o próprio canto orfeônico), o autor tece a mesma crítica se baseando na falta de um olhar à música popular, demonstrando isso com a montagem de uma imagem no qual o compositor Cartola serve café ao ministro Gustavo Capanema e Villa-Lobos acompanhados de funcionários do governo²², tendo nessa imagem a principal crítica de Tragtenberg sobre modernismo oficial que agrega para si elementos populares em contraposição aos verdadeiros elementos populares que eram praticados pela massa desassistida.

3.6 A Semana de 22 e o elemento Nacional-Modernista sobre a Música no Brasil, Flávio Barbeitas

O artigo de Flávio Barbeitas foi publicado na revista *Vórtex* em 2022 e faz parte do contexto do centenário da Semana, sendo escolhido pelo tipo de leitura que engloba diversos elementos exteriores ao que foi o evento e analisando a Semana a partir de sua longa duração no século XX e mudanças de paradigmas frente às transformações sociais e políticas ao longo do século XX.

²² A imagem faz referência ao fato de Cartola ter trabalhado servindo café no ministério da indústria e comércio, trabalho esse que foi lhe arranjado após descobrirem que o compositor estava em más condições. (TRAGTENBERG, p. 66)

O artigo apresenta desdobramentos da Semana em fenômenos de longa duração, tendo em sua abordagem poucos elementos descritivos sobre a programação musical da Semana e os embates musicais em torno dela, mas sim a partir de uma análise em torno de diferentes matizes sobre nacionalismo, vanguarda e política.

Diferentemente da abordagem de Wisnik e Kiefer, que trataram o tema a partir dos participantes presentes na Semana, Barbeitas parte para uma leitura sobre diferentes modernismos que se esgotaram ao longo da segunda metade do século XX em um processo de mudanças culturais e sociais em torno da massificação da cultura e propõe seu olhar especialmente de alguém que está olhando o movimento cem anos depois. Para fundamentar tal análise, Barbeitas caracteriza o modernismo como um “processo cultural intimamente imbricado com o desenvolvimento capitalista, com o progresso técnico-científico e com a razão iluminista, impondo-se como uma força uniformizadora” (Barbeitas, p. 10) sendo, portanto, o movimento moderno a face representativa de um novo mundo que se desenvolvia.

O autor faz uma indagação ao começo do artigo afirmando que “comemorar, neste contexto, significará, antes de tudo, problematizar”, partindo do pressuposto que é um compromisso necessário com o presente a problematização do evento, a fim de responder questionamentos levantados durante o artigo:

”O que vemos hoje quando, motivados pela efeméride dos cem anos, com os pés bem plantados no presente, voltamos nosso olhar para trás a fim de reinterpretar o gesto em si da Semana e entender o que ele ainda é capaz de nos dizer e provocar? (...) A fim de identificar o que terá se imobilizado num passado plenamente absorvido e catalogado, talvez estéril para um Brasil que agora é tão diferente, e no contexto de um planeta que passou, ao longo desses anos todos, pelas suas transformações mais intensas e radicais? (Barbeitas, 2022 p. 1)

Segundo Barbeitas, dentre todas as artes do modernismo, a música foi a que sofreu maior transformação ao longo do século devido aos meios surgidos de difusão e novas maneiras de consumo surgidas através de novas ferramentas de acesso, estabelecendo novas práticas e maneiras de escuta que abriu espaço para certa uniformização do gosto diante do cenário de massificação da música. O autor se baseia neste principal argumento de esgotamento do movimento modernista como um todo, traçando as principais diferenças entre 1922 e 2022 a partir desta mudança de paradigmas da própria relação que a sociedade possui com a música. Portanto, ao celebrar ou problematizar o centenário da Semana, é necessário que haja uma clara percepção que os debates e a cena musical de 1922 eram completamente diferentes de 2022 por questões do desenvolvimento material da sociedade, ocorrendo também diferentes debates em torno do que uma obra de arte representava em meados do começo do século XX e como

era a recepção musical a época, levando em conta que a primeira gravação musical data de 1902²³ e não havia a difusão de gravações de maneira massificada e de fácil acesso como hoje, portanto, comemorar significaria problematizar.

Ao abordar a Semana, Barbeitas cita Wisnik em algumas passagens sobre a crítica da época acerca de elementos musicais da Semana, como por exemplo a crítica em torno de elementos já assimilados pelo público:

O relativo passadismo das obras de Villa-Lobos não chegou a se acomodar ao gosto do público paulistano, que, tudo indica, era bastante desarmado para compreender peças destoantes do padrão romântico ao qual se habituara, dada a pobreza da vida musical na cidade. (Wisnik *apud* Barbeitas, 1983, p.5)

A “pobreza da vida musical na cidade” já foi abordada anteriormente como elemento central para se compreender o tipo de recepção musical que a Semana sofreu. Barbeitas também aborda em seu artigo questões relacionadas ao ambiente ainda romântico presente na música de concerto com a presença da “pianolatria”, termo usado por Mário de Andrade que é também descrito por Wisnik.

Ao abordar aspectos do modernismo de maneira geral, Barbeitas relaciona os meios tecnológicos e o rápido processo urbano e industrial que se desenvolveu no começo do século com o apagamento de manifestações folclóricas. Diante de tal cenário, Barbeitas cita um poema escrito em 1925 de Mário de Andrade no qual a preocupação com o registro de manifestações populares já se faz presente:

Abancado à escrivaninha em São Paulo, Na minha casa da rua, Lopes Chaves, De sopetão senti um friúme por dentro. Fiquei trêmulo, muito comovido, Com o livro palerma olhando pra mim. Não vê que me lembrei lá no norte, meu Deus! muito longe de mim, Na escuridão ativa da noite que caiu, Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos Depois de fazer uma pele com a borracha do dia, Faz pouco se deitou e está dormindo. Esse homem é brasileiro que nem eu (...)

(Andrade, 1972, p. 50)

Essa conexão estabelece um diálogo entre o mundo moderno e o folclórico. O homem do Norte representa o Brasil profundo, enraizado em tradições e modos de vida que contrastam fortemente com a modernidade representada pela vida em São Paulo. Mário de Andrade, conhecido por sua busca pela identidade nacional, sugere que a modernidade brasileira não pode ser dissociada dessas raízes populares e folclóricas. O Brasil moderno é construído não apenas sobre a inovação e o progresso urbano, mas também sobre a integração e valorização das tradições populares que compõem a alma do país

²³ A gravação em questão era o lundu “Isto é bom”, de Xisto Bahia.

Descrita como a viagem de Descobrimento do Brasil, os modernistas, juntamente ao poeta francês Blaise Cendrars, visitaram as cidades históricas de Minas Gerais em 1924, (Barbeitas, 2022, p.6), tendo neste episódio o possível embrião de uma preocupação com o patrimônio histórico e artístico que resultaria posteriormente na criação do IPHAN.

Nestas duas posturas entre se resgatar o que é popular e o que é de valor histórico, o modernismo se coloca como postura não somente estética, mas social e política. Esta posição se mostra clara ao longo do Estado Novo com poetas, escritores e músicos, como o próprio Villa-Lobos, sendo cooptados a atuarem na esfera da oficialidade através de programas pedagógicos, como no caso do canto orfeônico na esfera federal e das missões folclóricas realizadas pelo departamento de cultura da cidade de São Paulo. Portanto, havendo a introdução para esfera da oficialidade dos participantes da Semana, em especial Mário de Andrade e Villa-Lobos, pode-se dizer que o movimento modernista adentra o estado e ganha novas feições.

Ainda de acordo com o autor citado, ele argumenta que a Missão de Pesquisa Folclórica que percorreu o nordeste de Brasil entre 1938 como exemplo desta preocupação de coleta das manifestações populares, servindo do material coletado como matéria bruta composicional para compositores como Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993) através de incentivos de Mário de Andrade. Tudo isto que foi posto é, segundo o autor, um desdobramento da Semana e do modernismo, havendo uma mudança da perspectiva do experimental ao nacional, como bem coloca no trecho “de uma mirada inicial no exemplo das vanguardas europeias, passa-se a uma busca de originalidade que só poderia alimentar das práticas musicais populares e rurais de todo o Brasil-uma operação que substitui o “novo” pelo “nosso”.

No campo das discussões sociológicas, Barbeitas cita Gilberto Freyre (1900-1987) e Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) como importantes figuras para o modernismo, tendo em seu debate questões sobre a formação do povo brasileiro juntamente com a modernização do país. No campo das mudanças sociais e econômicas, o moderno se manifestou muitas vezes de maneira autoritária e avessa a tradições, ignorando patrimônios e práticas culturais anteriores (Barbeitas, 2022, p.11). O caso brasileiro se mostra complexo em todos estes termos pois o estado brasileiro foi o financiador da preservação do patrimônio histórico e cultural neste longo processo de modernização e teve como suas funções registrar manifestações orais que, até então, eram ignoradas no campo da oficialidade do estado. Sérgio Buarque de Holanda critica a postura “construtivista” de modernistas como Mário de Andrade que delegam a si mesmo a tarefa da construção de uma arte nacional guiada por suas elites burocráticas, restando ao povo

apenas o lugar de passividade diante do processo (Barbeitas, 2022, p.12). Nesta visão de Buarque, a música poderia ser problematizada pelo seu viés de oficialismo, tendo em manifestações culturais sua matéria prima na construção do discurso musical, porém chegando ao público de forma elitizada através da música de concerto por compositores como Guarnieri e Mignone, por exemplo.

A abordagem sobre o nacionalismo musical como desdobramento da Semana de Arte Moderna foi comum ao longo dos anos na produção bibliográfica sobre o assunto e grande parte das análises sobre modernismo e música, a exemplo de trabalhos como o livro “*Modernismo e Música Brasileira*” de Elizabeth Travassos e o artigo “*A Semana e o Século-o longo modernismo brasileiro em perspectiva histórica*” de Marcos Napolitano que partem de leituras que analisam o modernismo como um longo movimento que atravessou o século XX, sendo a leitura de Travassos muito mais comedida em relação à importância da Semana que a leitura de Napolitano sobre o evento, porém ambos relacionando o modernismo de vertente nacionalista à Semana de Arte Moderna.

No entanto, Barbeitas vai para além da influência sob a escola nacionalista e cita também, como desdobramento do modernismo, o movimento *Música Viva* que foi liderado por Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). O movimento teve como objetivo a atualização estética frente ao que se fazia em termos de música de vanguarda na Europa à época, sendo considerado movimento porta voz de entrada da música serial no Brasil.

Sua relação com o modernismo se mostrou por muitas vezes ambígua, a exemplo da Carta Aberta (1950) de Guarnieri que critica a funcionalidade e o aspecto estilístico e social da música de vanguarda e a não concordância estética do movimento com a música de caráter nacional. Barbeitas associa, em termos políticos, o movimento de Koellreutter ligado ao campo da esquerda e o nacionalismo de Guarnieri à direita, com base no trabalho *Música Viva e H.J Koellreutter, movimentos em direção à modernidade* de Carlos Kater, que é um dos principais trabalhos sobre o movimento. O campo político descrito por Barbeitas se tornaria difuso com o Segundo Congresso de Compositores e Críticos Musicais e Praga, em 1948²⁴, em que se é estabelecida diretrizes para a construção de uma música politicamente engajada com base no folclore e em manifestações populares, sendo a música serial de vanguarda subjugada como de

²⁴ No ano de 1948 foi realizado o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais na cidade de Praga, encontro este que tinha como pretensão encontrar uma possível solução para o que os governos socialistas acreditavam ser uma “crise profunda” vivida pela música contemporânea; já que estes viam na oposição entre a chamada música erudita e a popular um problema a ser solucionado. No encontro estavam presentes os brasileiros Arnaldo Estrella e Cláudio Santoro. (RAMOS, Ricely de Araujo. *Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira*. São João del-Rei, 2011, p. 7).

caráter burguês e individualista dentro das diretrizes estabelecidas pelo congresso. No partidismo posto pelos compositores em associação a posturas estético-ideológicas, Koellreutter toma para si as diretrizes postas pelo congresso, mesmo que na prática elas estejam em desacordo com a música que o compositor realizava, todos os elementos presentes na obra de Koellreutter partiram para elementos “anti-nacionais” ou de pouca função social na concepção dos nacionalistas.

O artigo de Barbeitas relaciona a vanguarda e o nacionalismo como movimentos ligados ao modernismo, não estabelecendo claramente sua relação direta com a Semana e sim enfatizando a figura de Mário de Andrade como importante protagonista para o desenvolvimento dos debates musicais na primeira metade do século XX. O autor vai além e menciona a música popular brasileira como uma terceira via a este embate entre vanguarda e nacionalismo, comentando sobre a formação de um mercado musical massificado ao longo do pós-segunda guerra com uma música de fácil acesso e assimilada pelo grande público, se tornando objeto de estudo ao longo da segunda metade do século XX. Parte deste interesse pela música popular se deve, segundo Barbeitas, ao distanciamento que a música erudita teve do público e do alto grau de exigência de escuta por parte do repertório moderno que exige um alto nível de conhecimento sobre aspectos estruturais das peças. O artigo menciona a força e vitalidade da MPB dos anos 60 como uma força moderna capaz de sintetizar as ideias colocadas pelos círculos modernistas que idealizavam um arte com características nacionais e engajada, como pontua o autor:

O que se convencionou chamar de MPB apresentava uma série de características notáveis para servir como principal e autêntica expressão nacional. Era plural e democrática, pois, a despeito das filitragens típicas da indústria, ainda assim permitia a várias vozes e diferentes estratos sociais, mantendo canais relativamente abertos de acesso a seu circuito de produção e difusão, sem falar que se nutria de uma prática muito próxima ao cotidiano das pessoas, garantindo-lhe uma comunicação eficaz e um mercado consumidor amplo. Era espontânea e original, no sentido de aparentar um acolhimento e certa continuidade das tradições brasileiras de usos da música, não tendo sido o patrocínio industrial a causa de sua eclosão, nem tendo se originado de cópia de realidades estrangeiras. Era aparentemente um fenômeno nacional, pois, também a despeito de centro de gravidade mais significativos, não deixava de fora gêneros e práticas musicais provenientes do conjunto de território, oferecendo a todos um certificado de brasilidade. (Barbeitas, 2022 p.17)

A leitura sobre a música popular como um importante legado das discussões modernistas sobre brasilidade e cultura popular tem se tornado comum em algumas leituras sobre o legado modernista. Um bom exemplo que trata a Semana como um evento de longa duração, semelhante à leitura aqui apresentada de Barbeitas, é o já citado artigo de Marcos

Napolitano que traça linhas semelhantes às aqui apontadas por Barbeitas, porém com uma análise para além da música, partindo de uma leitura político-social do evento e mencionando o Movimento Tropicalista como o último desdobramento do modernismo, contendo em si elementos antropofágicos. Barbeitas não menciona o Tropicalismo, utilizando o termo amplo MPB para englobar diversas manifestações da música popular dos anos 60/70 que contém si elementos folclóricos:

Não era difícil enxergar na MPB a nossa maior e mais bem sucedida manifestação cultural e, finalmente, o amadurecimento tardio dos anseios de nossos modernistas, notadamente os menos elitistas: uma arte inequivocamente brasileira, inclusive na aceitação de tudo o que, externo, contribuisse para o seu enriquecimento. (Barbeitas, 2022, p.18)

Nesta leitura de longa duração, as principais dificuldades são encontradas em dar coesão a diversos acontecimentos e manifestações culturais ao longo do século XX e sua relação com a Semana. Ao longo do texto o autor nos dá poucos argumentos sobre aspectos da música da Semana, não mencionando o repertório de 22 e seus desdobramento claros na música nacionalista, de vanguarda e popular, mas sim partindo de discussões posteriores à Semana sobre a pesquisa do folclore e a atualização estética com a música de vanguarda.

O autor finaliza seu argumento com a tese que o modernismo se esgotou diante das mudanças políticas e sociais que ocorreram ao longo da segunda metade do século XX com a massificação da cultura e novos meios de comunicação, ocorrendo uma difusão de diversos elementos culturais para diferentes camadas e nichos da sociedade, concluindo seu argumento com dois pontos principais: o primeiro é a continuação de uma leitura crítica sobre o fenômeno MPB, ampliando esse termo para outros gêneros atuais que podem apresentar certa brasilidade; o segundo é o uma renovação do interesse pela música erudita, envolvendo uma nova proposta de escuta fora da “fortaleza inexpugnável para quem não se apresente munido de um ouvido hiper-racionalizado”(Barbeitas, 2022, p.21).

4 Discussão Geral

Para se analisar o debate bibliográfico em torno do evento, foi necessário compreender o processo de amadurecimento da Semana dentro da produção bibliográfica, bem como sua construção como fenômeno significativo para a história das artes no Brasil. A partir da revisão bibliográfica realizada sobre os textos selecionados, será possível situá-los em seus respectivos contextos de produção. Nesse sentido, esta discussão buscará identificar lacunas existentes nas análises previamente conduzidas, além de propor novas direções e objetos de pesquisa para futuros trabalhos.

Antes de 1972, ano em que se celebrou o cinquentenário da Semana de Arte Moderna, grande parte das análises sobre o evento foi realizada de forma esporádica e por grupos isolados. Dentre essas análises, destaca-se a reflexão de Mário de Andrade, apresentada no Palácio do Itamaraty em 1942, na qual o autor avalia o legado da Semana como de relevância limitada. Conforme suas próprias palavras: "Com ou sem a Semana, minha vida intelectual seria o que tem sido" (ANDRADE, 1942). Contudo, ao longo de sua análise geral sobre o modernismo e a Semana, Mário de Andrade estabelece conexões entre a preocupação com uma arte nacional e o evento, contendo em sua análise traços que estarão presentes em estudos posteriores sobre o modernismo. Essa análise crítica de Mário de Andrade não foi a primeira realizada entre 1922 e 1942; já nos anos posteriores ao evento, houve uma certa revisão crítica, como demonstra Cardoso (2022).

O notório mea-culpa de Mário não foi a primeira condenação da Semana por um de seus integrantes ou apoiadores, e muito menos seria a última. O próprio já havia se distanciado dela em 1924, na revista *América Brasileira*, na qual qualificou a Semana de "Precipitada. Divertida. Inútil". (Andrade, 1924, p. 115). Em 1929, na *Revista de Antropofagia*, Oswald de Andrade desancou a Semana como "falso modernismo", entre uma saraivada de recriminações, certamente com o aval de Oswald de Andrade. (Cardoso, 2022, p. 17)

De acordo com Fred Coelho (2012), o legado da Semana não foi incorporado às comemorações oficiais até o ano de 1972, no contexto do cinquentenário, durante o regime militar, quando foram realizadas publicações, artigos e exposições sobre o evento. Em 1972, segundo Arnaldo Contier, foram contabilizadas 2.196 publicações²⁵ na imprensa periódica

²⁵ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo-música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Edições Verona, 2021.

sobre a Semana²⁶. Apesar da comemoração oficial ter se consolidado na década de 1970, houveram discussões e uma certa disputa em torno do modernismo entre 1922 e 1972, permitindo falar de múltiplos modernismos ao longo do território nacional. Esse cenário deslocou a centralidade do modernismo paulista associado aos participantes da Semana e ampliou a discussão para outros meios intelectuais fora de São Paulo, como o modernismo de Gilberto Freyre (1900-1987) em torno do *Manifesto Regionalista* (1926) e o boletim *Lanterna Verde* (1934), vinculado a escritores do modernismo carioca.

A construção da Semana de Arte Moderna como um evento significativo nas artes foi fruto de debates entre intelectuais e escritores associados à revista *Clima*, que representavam uma nova crítica literária no cenário paulista. Entre os integrantes, destaca-se Antonio Candido (1918-2017), que orientou José Miguel Wisnik em seu trabalho "*O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*".

Na tentativa de construir uma literatura sobre a música da Semana de Arte Moderna de 1922, em consonância com as ideias promovidas pela revista *Clima* e por Antonio Candido, o contexto de produção cultural dos anos 1970 mostrou-se altamente favorável ao estabelecimento de uma narrativa em torno do repertório de 1922. Exemplos disso incluem a releitura do movimento antropofágico no tropicalismo (1968-69), a montagem de *O Rei da Vela* (1967) pelo Grupo Oficina e o desenvolvimento do Cinema Novo, todos em diálogo com as ideias de Mário de Andrade e Oswald de Andrade²⁷. Dessa forma, estabeleceu-se um contexto favorável para novas interpretações e revisões do modernismo de 1922, configurando um marco temporal significativo que pode ser comparado ao centenário do evento. As leituras e análises realizadas nesses dois momentos de efeméride oferecem oportunidades para uma contraposição das abordagens, permitindo a reflexão sobre a evolução das interpretações ao longo do tempo.

Estabelecidos os anos 1970 como um primeiro marco de interpretação sobre a música no modernismo de 1922, é importante destacar que já havia, anteriormente, um movimento de releitura da Semana de Arte Moderna em outras formas de expressão artística. Um exemplo disso são as artes plásticas, com a realização da primeira Bienal de São Paulo, em 1951, que, segundo Pereira (2014), possui um elo de origem com a Semana de 1922: "A origem do projeto

²⁶ É importante ressaltar que Contier faz referência a publicações de diversas naturezas, não se limitando exclusivamente a estudos sobre a música na Semana de Arte Moderna, nem a publicações de caráter estritamente acadêmico.

²⁷ A influência de Oswald de Andrade teve maior predominância na cultura popular em comparação com os ideais de Mário de Andrade. No entanto, o filme *Macunaíma* (1969), uma obra representativa da estética do Cinema Novo e referência no contexto do Tropicalismo, demonstra que as ideias de Mário de Andrade também estiveram presentes nesse cenário. (XAVIER, 2017) A influência direta de Mário de Andrade, no entanto, manifestou-se de forma mais significativa em vertentes da música de concerto.

das Bienais remonta às primeiras décadas do século passado, mais precisamente à Semana de Arte Moderna de 1922” (Pereira, 2014).

No contexto do renovado interesse pela Semana de Arte Moderna, impulsionado pelo cinquentenário, dois trabalhos de referência emergem em nossa revisão bibliográfica: *"O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22"* e *"Villa-Lobos e o Modernismo na música brasileira"*. Esses estudos oferecem uma análise concisa e podem ser considerados representativos de uma fase de consolidação do entendimento sobre o papel da música no evento de 1922. Baseados em fontes primárias, ambos descrevem de forma detalhada os participantes ativos e exploram a relação dos músicos com o ideal modernista promovido pelos escritores e poetas que conceberam a Semana. As abordagens iniciais sobre o tema revelam as principais influências de Villa-Lobos à época e os embates editoriais e literários que marcaram a disputa entre os "novos" e os "passadistas" durante o evento, sobretudo o estudo de Wisnik que compara o trabalho poético de Mário de Andrade com correntes românticas ainda presentes no contexto da Semana, o que poderia ser contrastado com outras leituras que se guiam por elementos sociais e políticos, como demonstra Contier:

Alguns analisam o código musical de uma peça executada por Villa Lobos, durante a Semana de 22 ou os signos da linguagem poética, por exemplo, "Enfibraturas do Ipiranga", de Mário de Andrade. Outros procuram inter relacionar a obra de arte e o seu contexto sócio-histórico, objetivando explicar as condições conjunturais que favoreceram o afloramento do novo e a sua inserção nos quadros de transformações do processo histórico, em especial, durante o momento do rápido desenvolvimento urbano (São Paulo e Rio de Janeiro), graças à expansão da economia agro exportadora, principal elemento impulsionador da ampliação do setor industrial e comercial. (Contier, 2004, p.70)

Uma das questões relevantes abordadas por Wisnik em seu texto é o conceito de música descritiva, que emerge como contraponto aos ideais do modernismo. Conforme mencionado pelo autor, muitas das obras apresentadas durante o evento exibiam características de descritivismo musical, contudo, não podem ser classificadas de forma estrita como românticas. Um exemplo disso são as obras de Debussy e Stravinsky, que possuem títulos sugestivos de aspectos extramusicais. O autor aborda esta complexidade:

A música com intenções descritivas, referências, não é um fenômeno exclusivamente romântico; ao contrário, as contaminações semânticas possíveis de um texto musical constituem um problema mais amplo que afeta criação musical em todos os tempos: seja pela sua vinculação a textos poéticos, seja pelas configurações imitativas que nela despontam, seja pela convencionalização de léxicos musicais. Trata-se de um problema ainda não resolvido. (Wisnik, 1983 p.25)

Sendo possível mapear os principais conceitos empregados pelos autores, foi possível identificar lacunas de análises que poderiam ser debatidas em um outro nível de análise, ampliando para uma metodologia que estaria em contato com questões exteriores ao debate da musicologia. Dado que as abordagens históricas e estéticas da música são, por sua própria natureza, interdisciplinares, o diálogo constante com ferramentas analíticas de outras disciplinas enriquece significativamente a pesquisa em torno de qualquer objeto de estudo musical. Por exemplo, o conceito de "pianolatria" é frequentemente destacado quando se analisa a música no contexto da Semana, este conceito desenvolvido por Mário de Andrade insere-se em um diagnóstico mais amplo que aborda as dificuldades materiais enfrentadas para a formação de conjuntos sinfônicos ou para a execução de obras camerísticas de maior envergadura, também resultante do diálogo com o processo de redução temporal do modernismo francês, como antídoto antigermânico, e a concreção formal causada na música europeia pela queda do tonalismo e da condição europeia pós Primeira Guerra Mundial, em especial na música alemã.

A predominância do piano, nesse contexto, não resulta de uma suposta adoração ao instrumento, mas era, antes de tudo, uma questão estrutural: não havia uma infraestrutura adequada nem uma quantidade suficiente de músicos profissionais, o que tornava tudo muito oneroso em um país sem tradição sinfônica e em um contexto econômico desfavorável, tornando natural a produção de peças solo ao instrumento do próprio compositor ou que contassem com uma maior facilidade de realização pública devido às relações compositor-intérprete-instituição respectiva.

Questões de natureza artística tendem, em alguns casos, a ser interpretadas de forma dissociada de seus contextos históricos e socioculturais, sendo analisadas predominantemente a partir de uma perspectiva centrada nos elementos internos ao discurso e em seus agentes criadores. Essa abordagem frequentemente desconsidera os fatores que explicam a ascensão de determinadas correntes artísticas em detrimento de outras. A conexão entre França e Brasil, amplamente discutida nos estudos sobre a Semana de Arte Moderna, reflete essa dinâmica, permitindo afirmar que a influência destacada pelos autores resulta de um processo de intercâmbio cultural moldado por fatores geopolíticos e econômicos. Igualmente, a relação da elite paulistana do início do século XX, cujos membros desempenharam um papel central no financiamento da Semana, revela uma complexa rede de fatores que podem ser analisados para compreender mais profundamente o evento.

Alguns fatores situados nas entrelinhas dos trabalhos nos revela o tipo de dinâmica entre os compositores e suas respectivas influências, como por exemplo a menção do Kiefer a

Émile Blanchett e Florent Schmitt que, além de compositores, eram importantes professores. Durante esse período, Florent Schmitt era praticamente desconhecido fora de Paris²⁸, e o conhecimento de sua obra exigia algum contato direto com o ambiente musical francês. Isso evidencia a influência do modernismo francês sobre os compositores brasileiros da virada do século, reforçada tanto pelo fato de muitos desses compositores terem estudado na França quanto pela aquisição de partituras desse repertório pelo Instituto Nacional de Música, conforme demonstrado por Corrêa do Lago em sua obra revisada neste estudo.

Historicamente distantes da interpretação de Kiefer sobre o evento, podemos identificar elementos problemáticos em algumas de suas concepções sobre elementos musicais que ainda se apoia em concepções tradicionais e juízos de valor, sendo exemplo disso a descrição da música com traços distintos da música europeia em "sem o desenvolvimento clássico, às vezes primitiva e rude com seus ritmos obstinados, às vezes etérea e irreal", o que podemos interpretar como uma visão eurocêntrica, refletindo um preconceito em relação a padrões musicais não europeus. Nos anos 1970 e 1980, a produção acadêmica sobre música de concerto frequentemente refletia esse viés eurocêntrico, que posicionava a tradição musical europeia como padrão universal e, conseqüentemente, superior às demais manifestações culturais. Essa abordagem reforçava uma visão hierárquica da cultura musical, desvalorizando práticas não ocidentais. Com o avanço da Nova Musicologia, especialmente a partir dos anos 1990, essa visão passou a ser desafiada por abordagens mais inclusivas e críticas.

Em uma literatura já debatida sobre o tema, especialmente a partir dos anos 1990, os autores expandiram o debate para além dos aspectos já abordados por Wisnik e Kiefer, concentrando-se em questões específicas sobre o modernismo de 1922 e explorando figuras periféricas ao debate central. Exemplos disso incluem os trabalhos de Lutero Rodrigues, que analisou a relação dos modernistas com Carlos Gomes em "*Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*", e o trabalho de Corrêa do Lago,

"*O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*", revisado nesta monografia, que examinou como Debussy, Satie e outros nomes do modernismo já eram conhecidos no Rio de Janeiro na década de 1910. O trabalho de Corrêa do Lago, junto com "*O Coro dos Contrários*", pode constituir uma narrativa concisa do início do modernismo no Brasil, articulando a conexão entre os centros modernos do Rio de Janeiro e São Paulo com seus principais agentes.

²⁸ "Florent Schmitt: A French Composer Extraordinaire." *Florent Schmitt*, 9 de setembro de 2012.

A intenção de Corrêa do Lago não é em momento algum sugerir uma superioridade de produções modernas no Rio em detrimento de São Paulo, nas próprias palavras do autor, em entrevista cedida à *Revista Concerto* em 2022, ele salienta esse ponto:

O subtítulo do meu livro pode passar uma impressão equivocada (...) Não é a postulação de que o Rio de Janeiro fosse ‘mais’ moderno que São Paulo, ou ‘pioneiro’. A verdade é que Rio e São Paulo são absolutamente complementares na chegada da modernidade artística ao Brasil, que não começou com a Semana, mas teve no evento um ponto de gravidade. (Lago, 2010, n.p.)

A partir da ideia de que o Rio de Janeiro e São Paulo desempenharam papéis complementares na chegada da modernidade artística ao Brasil, questiona-se como a história da arte e da cultura nacional foi narrada ao longo do tempo, e quem se beneficia com essa narrativa. O foco excessivo na Semana de Arte Moderna de 1922 como marco fundador da modernidade no Brasil, por exemplo, pode sugerir um esforço seletivo de canonização, que privilegia certos eventos e agentes em detrimento de outros, criando uma hierarquia de importância cultural e até mesmo regional.

Os cânones, assim, não surgem de forma neutra. Eles são resultado de disputas de poder, da busca por legitimação e da influência de grupos que detêm os meios de difundir certos interesses. Ao propor que a modernidade artística no Brasil não começou com a Semana de 1922, mas que o evento se tornou um "ponto de gravidade", o autor convida à revisão de narrativas consagradas, abrindo espaço para novas formas de entender a história e a cultura.

Deixando claro essa perspectiva, podemos diferenciar abordagens mais recentes sobre o modernismo com base nesta desconstrução de mitos fundadores e com uma amplitude de concepções e possíveis novas análises sobre o tema. O tipo de abordagem de Wisnik, Kiefer e Corrêa do Lago contrastam com as leituras de Seincman e Barbeitas, que adotam discussões mais amplas e menos centradas historicamente no movimento, partindo já de um momento em que há um conjunto relativamente consolidado de fontes e debates já estabelecidos na literatura acerca do assunto.

A leitura de Seincman, em “*Villa-Lobos: um antimodernista na Semana de 22*”, se estabelece a partir deste contexto em que há uma certa produção bibliográfica, sobretudo na academia, da obra de Villa-Lobos, sendo conhecido procedimentos técnicos-composicionais do compositor ao longo de sua vasta obra. Diante deste artigo, a Semana não é questionada como evento, contendo uma crítica muito mais sobre possibilidades de repertório do próprio Villa-Lobos que a Semana poderia ter incorporado.

O termo "antimodernista" utilizado por Seincman revela uma postura política por parte do autor, que apresenta uma preferência pela arte de vanguarda. Conforme o próprio autor afirma, "ao pactuarem com o passado, puderam refletir criticamente sobre o futuro". Nesse sentido, o antimoderno implica uma revisitação ao passado de forma renovada, tornando-se inovador e, portanto, moderno. Essa perspectiva sugere uma crítica ao uso do termo "antimoderno", destacando sua complexidade e ambiguidade. De modo geral, o termo utilizado neste contexto de discussões sobre a Semana de 22 revela uma dimensão da obra de Villa-Lobos que não é abordada em outras análises aqui consideradas. Ele destaca tanto os elementos inovadores das peças apresentadas quanto o significado dessas obras no conjunto da produção musical de Villa-Lobos.

Nessa linha de pensamento, que contrapõe uma análise centrada em conceitos gerais de organização de materiais composicionais ao dilema entre "vanguardismo" e "passadismo", ainda há um caminho a ser explorado que relacione a música moderna apresentada na Semana de Arte Moderna à música popular, que também possui aspectos, em certa medida, modernos. Um exemplo relevante é a viagem do grupo Os Oito Batutas à França em 1922, ocorrida duas semanas antes da Semana de Arte Moderna, na qual se tornaram o primeiro conjunto de música popular urbana carioca a se apresentar na Europa. A relação simbólica entre a Semana de Arte Moderna e esse evento, bem como seu impacto na construção do modernismo, constitui um objeto de estudo potencial, já abordado de forma inicial por Tragtenberg.

O debate de Lívio Tragtenberg, em "*O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de Arte Moderna*", sobre a música em São Paulo na época da Semana, revela uma rejeição das elites paulistas às manifestações culturais populares, como a música caipira e as expressões musicais dos imigrantes e afrodescendentes. Essa atitude reflete uma tendência histórica de desvalorização das culturas populares em favor de influências europeias, que, de forma paradoxal, contribuíram para o fortalecimento de um nacionalismo excludente.

No caso do modernismo brasileiro, a elite paulistana, com seus financiadores e intelectuais, contribuiu significativamente para o destaque de São Paulo como centro do movimento modernista, o que de certa forma obscureceu outras manifestações de arte moderna pelo país. Esse processo levanta a questão de a quem pertence a narrativa dominante da história e quais forças atuam para que certos eventos ou cidades sejam elevados a símbolos de inovação e ruptura.

Considerando o que já foi discutido sobre o tema, há espaço para uma exploração mais profunda destas omissões, especialmente no que diz respeito à prática musical popular no

cenário urbano de São Paulo no início do século XX e a relação dos modernistas, já estabelecidos no estado, com essas manifestações populares. Esse tipo de abordagem, que ultrapassa a influência afrancesada predominante na cena musical, aponta para uma história-problema promissora.

Dado o distanciamento histórico das discussões em torno do modernismo como evento datado em um período específico (em leituras recentes de 1922 a meados dos anos 1970), Barbeitas, em “*A Semana de Arte Moderna e o elemento Nacional-Modernista sobre a música no Brasil*”, estabelece um diálogo com diferentes autores e correntes musicais, se enquadrando em uma análise pouco concisa sobre o que a Semana de Arte Moderna tem ou não de moderna, em contraste com “O Coro dos Contrários-a música em torno da Semana de 22” e “*Villa-Lobos e o modernismo brasileiro*” que apontaram os elementos musicais postos na música do evento e possíveis desdobramentos em questões de uma necessidade de atualização estética e formação musical.

Em diálogo com o conceito de longa duração²⁹, o tipo de leitura de Barbeitas e do já mencionado artigo de Napolitano concentram uma importância demasiada em aspectos posteriores à Semana em ideias de nacionalismo e vanguarda, havendo um embate entre as duas correntes em constante diálogo com posições políticas. É pertinente uma discussão em torno de quão problemático poderia ser este tipo de leitura que procura englobar conceitos do modernismo entrelaçados em manifestações do pós-modernismo, como a música popular, sem relacionar conceitos-chave de autores da pós-modernidade e pesquisas sobre a cultura de massas ao longo da segunda metade do século XX. Porém, a ideia de uma mudança de paradigmas em torno da música, incluindo formas de escuta e circulação, mostrou-se como um dos aspectos mais interessantes sobre a leitura de longa duração do modernismo, colocando que a música, segundo o autor, é a arte a que passou por uma maior transformação nestes cem anos, questionando a pertinência de se comemorar ou reler obras de 1922 em seu centenário.

A abordagem mais pertinente para o tempo presente deve ser explorada a partir de uma perspectiva materialista, considerando os agentes financiadores do evento, as relações profissionais dos músicos presentes, as violências históricas enfrentadas por determinados grupos no contexto da Semana e, talvez o mais importante, a construção histórica desse evento sob a ótica do presente. Na perspectiva de uma releitura e discussão musical sobre o centenário da Semana de Arte Moderna, torna-se imprescindível considerar o espetáculo AmarElo, do

²⁹ Dialoga com um conceito introduzido pelo historiador Fernand Braudel (1902-1985) que é utilizado na tradição historiográfica dos *Annales*.

rapper Emicida, realizado no Theatro Municipal de São Paulo em 2019. Esse evento apropriou-se do legado modernista e articulou uma nova concepção de brasilidade, ao fundir elementos da cultura negra, periférica e popular. Conforme aponta Toledo de Andrade, essa releitura evidencia a continuidade e transformação dos ideais modernistas no contexto contemporâneo, ampliando as discussões sobre identidade cultural no Brasil:

A ocupação simbólica e física do Municipal para a gravação de um show que traz hip hop, o neo-samba, nos dizeres do próprio Emicida, a fala do pastor Henrique Vieira, a voz de Majur em Pablo Vittar, e tantas outras marcas culturais do Brasil contemporâneo atravessada pelo olhar negroparece, obrigatoriamente, pedir uma referência à Semana De 22 e a todo o furor que ela provocou. (...) Sabemos que a Semana foi um acontecimento majoritariamente branco, organizado e patrocinado por filhos de uma elite cafeeira, enriquecida, sem dúvida, às custas da escravização de homens e mulheres negros. No entanto, Emicida ao invés de simplesmente criticar essa elite ou minimizar os impactos de 22 na arte nacional, decide deglutir” antropofagicamente essa narrativa, agindo com a destreza de um Exu, orixá referenciado no início e no fim do documentário, para reescrever uma narrativa negra nas bordas de um acontecimento grandioso do ponto de vista da arte nacional. (Andrade, 2022 p.42)

Em síntese, a análise dos textos revela um campo em constante evolução, onde cada nova pesquisa traz à luz aspectos antes negligenciados ou subestimados. O desafio para as pesquisas futuras será continuar a expandir essa narrativa, questionando as omissões do passado e propondo novas leituras que dialoguem com as complexidades culturais e sociais da música brasileira.

Referências

- ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). **Revista USP**, v. 94, p.107-118, 2012.
- ALAMBERT, Francisco; SILVA, Marcos Antonio da; TOMELIN JR, Nelson. Modernismos & modernidades: Brasil, 1922 (o outro era aqui). **Revista de História**, São Paulo, v. 181 2022.
- ALMEIDA, Renato de; LIMA, Sonia R. Albano de. **A vanguarda europeia e a produção musical de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Todas as musas, 2022.
- ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**: conferência lida na Biblioteca do MRE/Brasil, abril de 1942. Rio de Janeiro, Edições Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- ANDRADE, Mário de; SILVA, Paulo do Couto. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1962.
- ANDRADE, Lucas. Toledo de. (re)escrita das narrativas negras nas bordas da Semana de 22: : Emicida: Amarelo - É tudo pra ontem. **FronteiraZ**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S. l.], n. 29, p. 38–51, 2022.
- ARCANJO, Loque. **O ritmo da mistura e o compasso da história**: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Editora E-Papers, 2008.
- BARBEITAS, Flavio Terrigno. A Semana de 1922 e o elemento nacional-modernista no discurso sobre a música no Brasil. **Revista Vórtex**, [S. l.], v. 10, n. 3, p. 1–22, 2022.
- BLOMBERG, Carla. Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 43, 2011. PESQUISAR
- BOAVENTURA, Maria Eugênia da Gama Alves. **22 por 22**: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2000.
- BONIS, Maurício de. Aspectos e repercussões do pensamento musical de Mário de Andrade. **ouvirOUver**, São Paulo, 2006.
- BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil**: 1922-1928. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.
- BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. **O modernismo como movimento cultural**: Mário de Andrade, um aprendizado. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2022.
- CAMARGOS, Márcia. **Os excluídos do festival modernista**: esquecimento ou estratégia? São Paulo: Todas as Musas, 2022.
- CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22**: entre vaia e aplausos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2022.
- CARDOSO, Rafael. A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 17-34, 2022.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. **Revista do Conservatório de Música**, São Paulo, n. 1, 2008.

CASTAGNA, Paulo. **Em direção a uma história da musicologia no Brasil**. VI fórum do Centro de Linguagem Musical, São Paulo 30, 2004, p. 64-81.

COELHO, Fred. A semana de cem anos. **ARS**, São Paulo, v. 19, n. 41, p. 26-52, 2021.

CONTIER, Arnaldo D. Villa-Lobos: o selvagem da modernidade. **Revista de História**, São Paulo, n. 135, p. 101-119, 1996.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil novo: música, nação e modernidade: os anos 20 e 30**. 1988. São Paulo,: Editora Verona, 1988.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a música brasileira. **Revista Música**, LOCAL v. 5, n. 1, p. 33-47, 1994.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-21, 2004.

DAMASCENO, André Álcman O. **Anchieta modernista: a trajetória musical-pedagógica de Villa-Lobos (1930-1959)**. 2014. Tese (Doutorado em musicologia) -UNICAMP, 2014.

DIAS, Carlos Ernest. **A brasilidade modernista nas músicas de Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo**. Anais do SIMPOM, Rio de Janeiro, n. 3, 2014.

DUPRAT, Régis. Evolução da historiografia musical brasileira. **Opus**, [S.l.] v. 1, n. 1, p. 32-36, 1989.

EGG, André Acastro. Considerações sobre o nacionalismo musical no Brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, 1928-1950. **Revista Científica/FAP**, LOCAL v. 2, n. 1, 2007.

EGG, André. Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical. In: **Anais I Congresso de Música**, História e Política. São Paulo. 2013. p. 42-58.

EGG, André. O triunfo da Semana de 22 na crítica musical: Mário de Andrade e Luiz Heitor, 1927 a 1945. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 10, n. 3, p. 1-26, 2022.

EXPOSIÇÃO Semana de Arte Moderna. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, 1983.

FISCHER, Luís Augusto. **A ideologia modernista: A Semana de 22 e sua consagração**. São Paulo: Todavia, 2022.

FRESCA, Camila. **A música da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos**. São Paulo: Sesc, 2022.

GODOY, Maria Lúcia de. Ecos 22: a presença de Villa-Lobos. **Revista Ceciliania**, LOCAL n. 21, p. 45-50, 2004.

GONÇALVES, Maria das Graças Reis. **Villa-Lobos, intelectual:** a música inventando outra nação. In: Simpósio Nacional de História, 28, 2015, Florianópolis.

HIGINO, Wesley; RAUTA, Marcelo. Debatendo as permanências do modernismo musical nacionalista no século XX. **Revista Vórtex**, Curitiba. v. 10, n. 3, p. 1-34, 2022.

HOLANDA, Joana Cunha de; GERLING, Cristina Capparelli. Do modernismo musical brasileiro. **Revista da UFG**, [Goiania], Local: ?

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

JUNIOR, Loque Arcanjo. Francisco Curt Lange e o modernismo musical no Brasil: identidade nacional, política e redes sociais entre os anos 1930 e 1940. **e-Hum**, LOCAL v. 3, n. 2, p. 66-81, 2010.

JUNIOR, Loque Arcanjo. **Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos**. 2013. Tese (Doutorado em Musicologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LAGO, Manoel A. Corrêa do. **O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil:** Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

LEITÃO, Robson dos Santos. **Heitor Villa-Lobos: da antropofagia às narrativas de Alejo Carpentier e Mário de Andrade**. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal Fluminense, 2017.

LEITE, Edson. Música na Semana de 22: tradição e ruptura na cidade de São Paulo. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 59-70, 2012.

LISBOA, Alessandra Coutinho. **Villa-Lobos e o canto orfeônico:** música, nacionalismo e ideal civilizador. São Paulo: Unesp, 2005.

LOPES, Juliana Wady. **Revisitando música e modernismo: um panorama das discussões acesas pelo centenário da Semana de 22**. In: Congresso da ANPPOM, 33, 2023. LOCAL.

LUCKOW, Fabiane B.; NOGUEIRA, Isabel Porto. Manifestações modernistas em torno de 1922: o caso do “Coro dos Mil”. Salão de Iniciação Científica, 19, 2007, Porto Alegre, RS. **Livro de resumos**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

MACHADO, Maria Celia. **Heitor Villa-Lobos:** tradição e renovação na música brasileira. Rio de Janeiro: F. Alves, 1987.

MATHIAS, Pérola. O modernismo musical brasileiro revisitado. **Estud. hist**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 54, p. 373-376.

MENDES, Gilberto. Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda. **Revista Música**, LOCAL v. 2, n. 1, p. 37-42, 1991.

MELO, Cleisson Melo–Son. Villa-Lobos e a Semana de 22: desdobramentos. In: Simpósio Villa-Lobos, 7, 2022, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo, 2022. p. 115.

MODOLO, Parcival. **Alguma música brasileira muitas Semanas antes de 22:** nacionalismo e modernidade em Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. 2022. Tese (Doutorado em Educação) - Mackenzie, 2022.

MÚSICA Popular e a moderna poesia brasileira. [S.l.]: Vozes Tropolos, 1972.

MÚSICA na Semana de Arte Moderna. Brasília: Brasília Cultura, 1972.

NAPOLITANO, Marcos. O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro. **Revista Vórtex**, LOCAL v. 10, n. 3, p. 1-23, 2022.

PAZ, Ermelinda A. Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 7, 2004, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo, 2004, p. 387.

PEREIRA, Avelino Romero. Polifonia e Modernidade em Manuel Bandeira e Heitor Villa-Lobos. In: SIMPÓSIO DE HISTÓRIA NACIONAL, 29, 2017, Brasília. **Anais [...]** Brasília, 2017.

PEREIRA, Verena Carla. A construção de um projeto para a arte no Brasil: a gênese da Fundação Bienal de São Paulo. **Revista-Valise** v. 48, 2014, p. 43-56.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil:** ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: L&PM Pocket, 2023.

RODRIGUES, Lutero. Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Música**, São Paulo, v. 24, n. 1, 2011.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica: convertendo-se em um músico francês no Rio de Janeiro. **Revista Música Hódie**, Goiânia v. 21, 2021.

SANTOS, Rodrigo Oliveira dos. **O nacionalismo musical: a luta pela definição de um campo de produção simbólica.** In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25, 2009, Fortaleza.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil:** uma biografia: Com novo pós-escrito. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

SEINCMAN, Eduardo. Villa-Lobos: um antimodernista na Semana de 22. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 71–82, 2012. DOI: 10.11606/issn.

SILVA, Aluísio Barreto da et al. **Villa-Lobos e as Bachianas:** estética e política num compositor em transformação. 2013. Dissertação (mestrado em História) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Lutero Rodrigues da. **Carlos Gomes, um tema em questão:** a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade. 2009. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOBRINHO, Adriano Lopes. Jouis sans retard car vite s'écoule la vie... e a Semana de 22: os traços modernos presentes na canção de Heitor Villa-Lobos. In: SEMINÁRIO DA CANÇÃO BRASILEIRA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG, 5, 2018, Belo Horizonte. Anais [...] Belo Horizonte, 2018. p. 214.

SPECHT, Roberta et al. **Heitor Villa-Lobos: por uma narrativa musical da nação.** 2017. Dissertação (mestrado em ciências sociais) - Universidade Federal de Santa Maria, 2017.

TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959).** São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.

TONI, Flávia Camargo; FRESCA, Camila. Natureza e modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 143-184, 2022.

TOWNSEND, Sarah J. Os elos do modernismo: raça, música e política no palco do Theatro Municipal. **Revista Brasileira de História**, [S.l] v. 42, n. 90, p. 125-147, 2022.

TRAGTENBERG, Lívio. **O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de Arte Moderna.** São Paulo: Editora independente. 2020.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira.** São Paulo: Zahar, 2000.

VIDEIRA, Mario. Sobre a recepção de Villa-Lobos por críticos e historiadores da música brasileira (1926-1956). In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 2, 2012, São Paulo. **Anais [...]**, São Paulo. mesa, v. 2, p. 72-82, 2012.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22.** São Paulo: Duas cidades, 1983.

XAVIER, Renato. Reminiscências da Antropofagia oswaldiana. **Leviathan**, São Paulo, n. 15, p. 1-21, 2017.