

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, FILOSOFIA E TEOLOGIA (CEFT)
Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura

PARCIVAL MODOLO

ALGUMA MÚSICA BRASILEIRA MUITAS SEMANAS ANTES DE 22.
NACIONALISMO E MODERNIDADE EM ALEXANDRE LEVY E ALBERTO
NEPOMUCENO

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, FILOSOFIA E TEOLOGIA (CEFT)
Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura

PARCIVAL MODOLO

ALGUMA MÚSICA BRASILEIRA MUITAS SEMANAS ANTES DE 22.
NACIONALISMO E MODERNIDADE EM ALEXANDRE LEVY E ALBERTO
NEPOMUCENO

TESE apresentada à
Universidade Presbiteriana
Mackenzie, como requisito
parcial para obtenção do título
de Doutor em Educação, Arte e
História da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marcel Mendes

SÃO PAULO

2022

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da Mackenzie
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M689a

Modolo, Parcival

ALGUMA MÚSICA BRASILEIRA MUITAS SEMANAS ANTES DE 22.
NACIONALISMO E MODERNIDADE EM ALEXANDRE LEVY E ALBERTO
NEPOMUCENO

[recurso eletrônico] / Parcival - Modolo.

13000 KB ; il.

Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) -
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2022.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Marcel Mendes

Referências Bibliográficas: f. 179 -198

1. Modernismo. 2. Nacionalismo. 3. Semana 22. 4. Música. 5.
Nepomuceno. 6. Levy. I. Mendes, Marcel, *orientador(a)*. II. Título.

Bibliotecário Responsável: Paola Alessandra r. D'Amato - CRB 8/6271

Folha de identificação de Agência de Financiamento

Autor: Parcival Modolo

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação, Arte e História da Cultura.

Título do Trabalho: Alguma música brasileira muitas Semanas antes de 22.
Nacionalismo e Modernidade em Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno.

O presente trabalho foi realizado com o apoio de:

- CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- Instituto Presbiteriano Mackenzie/Isenção integral Mensalidades e Taxas
- MACKPESQUISA – Fundo Mackenzie de Pesquisa
- Empresa/Indústria
- Outro

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Parcival Modolo

Tese apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovada em 14/06/2022.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marcel Mendes - Orientador
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)



Prof. Dra. Rosana Maria Pires Barreto Schwartz
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)



Prof. Dr. Alderi Souza de Moraes
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)



Prof. Dr. Jairo Meira de Oliveira
Centro Universitário Adventista de São Paulo (UNASP)



Prof. Dr. Gladil de Silva Cabral
Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNIESC)

A Marcel Mendes, por insistir que eu devia.

À Heloisa, por garantir que eu podia.

AGRADECIMENTOS

Sou grato ao Instituto Mackenzie por acolher-me há trinta anos e facilitar-me, nestes últimos quatro, os meios todos para voltar, aluno, ao banco escolar.

Sou grato ao amigo de antes, orientador sempre, o Prof. Marcel Mendes, por estimular-me quando pensei em desistir, e orientar-me depois. Sem ele esta tese não teria sequer sido iniciada. Amabilidade, elegância e distinção infinitas marcaram nossos sempre esperados encontros de trabalho, mesmo que virtuais por culpa desses nossos “tempos de cólera”, os dois anos de isolamento que todos sofreremos.

Sou grato à Carol, ao Flávio e ao Jorge, que com sua *expertise* contribuíram para que esta tese fosse concluída e apresentada a tempo.

Sou grato à Heloisa por tudo o que foi e é.

Sou grato a Deus, doador da vida, pelo *donum divinum et excellentissimum*, o da Música segundo Lutero, mas aqui também o do intelecto, que nos diferencia de todas as outras criaturas vivas e nos permite intuí-Lo.

*Die Kunst ist eben keine hübsche Zuwaage –
sie ist die Nabelschnur, die uns mit dem Göttlichen verbindet,
sie garantiert unser Menschsein.
(Nikolaus Harnoncourt)*

*Art is not a nice extra –
it is the umbilical cord which connects us to the Divine,
it guarantees our being human.*

*A Arte não é apenas um adereço gracioso –
ela é o cordão umbilical que nos conecta com o Divino,
ela é a garantia da nossa humanidade.*

RESUMO

Esta pesquisa pretende apreciar a “Semana de Arte Moderna de 22”, buscando ratificar sua importância para a sedimentação dos conceitos de uma arte moderna e nacional, brasileira, mas reconhecer a pertinência e o valor de movimentos artísticos culturais anteriores, em especial no que se refere à música, na consciência, antes, e nas experiências práticas depois, de uma linguagem – musical, no nosso caso – nacionalista e moderna, na qual já se pode identificar claramente padrões que podem ser entendidos como tais, padrões esses tipificados na obra de Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, compositores que tomaremos não como exceções, mas sim como exemplo do que outros seus contemporâneos também o fizeram. É a partir da concepção de história processo, pois, que relacionamos a linguagem moderna e nacionalista, evidente nas composições de Levy e Nepomuceno, com as transformações culturais, sociais e políticas presentes na passagem do século XIX para o XX, construtoras dos conceitos de modernidade e arte nacional apregoados e defendidos na Semana de 22, até porque não cremos que a História caminhe sincrônica e linearmente na direção de um futuro inevitável. Foram nosso lastro conceitual Bauman, Bobbio, Bourdieu, Hobsbawm e Le Goff, dentre outros. Textos recentes, publicados em razão do centenário da Semana de Arte Moderna, efeméride esta que também nos mobilizou para esta pesquisa, abonaram nosso argumento central. O ano de 2022 comemora o primeiro centenário da Semana e o segundo da Independência do Brasil. Bom tempo para reavaliações.

Palavras-chave: Modernismo. Nacionalismo. Semana de 22. Música. Alberto Nepomuceno. Alexandre Levy.

ABSTRACT

This research aims to evaluate the "1922's Modern Art Week", seeking to ratify its importance for the sedimentation of the concepts of a modern and national Brazilian art, and also to recognize the relevance and value of previous cultural artistic movements, especially those regarding to music – in consciousness before, and in practical experiences after – of a language (musical, in our case) nationalist and modern, in which one can already clearly identify patterns that can be understood as such, and typified in the work of Alberto Nepomuceno and Alexandre Levy, composers we will take not as exceptions, but as an example of what other of their contemporaries also did. Therefore, it is from the conception of history process that we relate the modern and nationalist language, evident in the compositions of Levy and Nepomuceno, with the cultural, social and political transformations present in the passage from the nineteenth century to the twentieth century, builders of the concepts of modernity and national art proclaimed and defended during the 1922's Week, since we do not believe that history walks synchronically and linearly towards an inevitable future. We had as our conceptual basis Bauman, Bobbio, Bourdieu, Hobsbawm and Le Goff, among others. Recent texts, published on the centenary of the Modern Art Week, which have encouraged us to do this research, have also given us our central argument. The year 2022 celebrates the first centenary of the Week and the second of Brazil's Independence. Good time for reassessments.

Keywords: Modernism. Nationalism. 1922's Week. Music. Alberto Nepomuceno. Alexandre Levy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.01	039
“Várzea do Carmo”, São Paulo em 1821.	
Figura 2.01:	060
Casa da Ópera.	
Figuras 2.02 e 2.03:	061
Destaque da Casa da Ópera II e mapa da época, com sua localização.	
Figura 2.04:	062
Pátio do Colégio. A construção à direita era a antiga Casa da Ópera.	
Figura 2.05:	071
Palácio do Governo onde se localizava o “teatrinho”, Largo do Palácio, s.n.	
Figura 2.06:	072
Rua Quintino Bocaiuva em 1862. Ao fundo a torre da igreja da Misericórdia.	
Figura 2.07:	073
Rua Espírita no Cambuci por volta de 1905. Ao fundo o Morro do Piolho.	
Figura 2.08:	074
Rua Espírita em 1927, vista do alto do Morro do Piolho.	
Figura 2.09:	075
Localização do Teatro São José I. Mapa da época.	
Figura 2.10:	077
Teatro São José em 1862, ainda inacabado.	
Figura 2.11:	078
Foto do Theatro São José enfim concluído, em 1876.	
Figuras 2.12 e 2.13:	083
Mapa da época, com localização do Theatro Paulistano e Cartaz de divulgação.	
Figuras 2.14 e 15:	087
Programa de inauguração e propaganda jornalística do evento.	
Figura 2.16:	087
Foto da entrada do Teatro Polytheama. É a segunda porta à direita, ao lado do Cassino Paulista.	
Figura 2.17:	089
O Correio Paulistano de 28/12/1914 sobre o incêndio da véspera.	
Figuras 2.18 e 2.19:	090

Mapa da época destacando local do Theatro Santana I; e foto da fachada do teatro em 1910.

Figura 2.20:	093
Foto da fachada do Theatro Santana II.	
Figura 2.21:	095
Foto Theatro Colombo.	
Figura 2.22 e 2.23:	101
Cartão Postal Theatro São José II. Observe-se que a anotação na imagem informa, por engano, “Teatro San José I”.	
Figura 2.24:	105
Viaduto do Chá em 1892.	
Figura 2.25:	105
Reportagem do jornal <i>O Estado de São Paulo</i> .	
Figura 2.26:	106
Os dois viadutos do Chá lado a lado.	
Figura 2.27:	107
Foto de 1910. Theatro Municipal, ainda não finalizado.	
Figura 2.28:	107
Anúncio da inauguração do Theatro Municipal com a data de 11 de setembro de 1911.	
Figura 2.29:	108
Programa de Inauguração do Theatro.	
Figura 2.30:	109
Foto. Inauguração do Theatro Municipal. Primeiro Congestionamento da cidade	
Figura 2.31:	109
Conjunto formado pelo Viaduto do Chá, Teatro S. José, Theatro Municipal e Vale do Anhangabaú (1920)	
Figura 2.32:	110
Foto. 1914, Viaduto do Chá, parte do Teatro S. José, Vale do Anhangabaú e Theatro Municipal (à dir.).	
Figura 2.33:	110
Foto de 1922, ano da Semana de arte moderna. Separados pelo Viaduto do Chá, os dois teatros, o São José e o Municipal.	
Figura 4.01:	143
“Família do Maestro Nepomuceno” – Pintura.	
Figura 4.02:	143

“Maestro Alberto Nepomuceno”. Pintura.

Figura 4.03:	145
Foto de Alberto Nepomuceno.	
Figura 4.04:	147
Retrato de Alberto Nepomuceno.	
Figura 4.05:	149
Exemplo 01, NEPOMUCENO. Trio, I Movimento, comp. 32 a 34.	
Figura 4.06:	150
Exemplo 02, NEPOMUCENO, Trio, I Movimento, comp. 2 e 3. Tema cíclico.	
Figura 4.07:	150
Exemplo 03, Movimento III, comp. 1 a 5. Variação rítmica do tema.	
Figura 4.08:	151
Exemplo 04, Trecho polimétrico na transição do Trio.	
Figura 4.09:	152
Jornal <i>A Noite</i> , Rio de Janeiro, Edição de 01 set. 1916, p.4.	
Figura 4.10:	155
Alexandre Levy aos 17 anos.	
Figura 4.11:	155
Foto. Alexandre Levy. Data ignorada	
Figura 4.12:	157
Foto Daguerreótipo Cynismo. Henri-Louis Levy, ao clarinete.	
Figura 4.13:	158
Foto da “Casa Levy: descarregamento de pianos”.	
Figura 4.14:	158
Foto Casa Levy, ainda na Rua da Imperatriz.	
Figura 4.15:	160
Foto Henrique Levy, Leopoldo Miguez, a esposa Alice, e Alexandre Levy.	
Figura 4.16:	166
Capa da partitura do “Samba”, de Levy, editado pela Casa Levy.	
Figura 4.17:	168
Foto. Túmulo de Alexandre Levy no Cemitério da Consolação, SP.	
Figura 4.18:	168
Foto. Túmulo de Alexandre Levy (detalhe)	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	016
DECURSO ASSÍNCRONO DAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS	017
DESENVOLVIMENTO DAS IDEIAS FUNDAMENTAIS	018
METODOLOGIA UTILIZADA PARA A PESQUISA	021
ANÁLISE DE ALGUMAS DAS REFERÊNCIAS	021
ESTRUTURA DA TESE	028
1. MUITO ANTES DO “THEATRO”.	
SÃO PAULO DE VILA A METRÓPOLE	030
1.1. O INÍCIO E O DESENVOLVIMENTO DO POVOADO	030
1.2. VILA SÃO PAULO DE PIRATININGA – 1560	032
1.3. SEDE DA CAPITANIA – 1681	035
1.4. ENFIM, CIDADE. ENFIM, SÃO PAULO. SEM PIRATININGA – 1711	038
1.5. INÍCIO DO SÉCULO: CAPITAL DA PROVÍNCIA	039
1.6. SÃO PAULO DE HOJE E A DA “SEMANA”	048
2. OS TEATROS E O THEATRO DA CIDADE DE SÃO PAULO	050
2.1. O PRIMEIRO TEATRO DA ÓPERA	057
2.2. O SEGUNDO “THEATRO DA ÓPERA”, OU “CASA DA OPERA”	059
2.3. OS OUTROS TEATROS ANTERIORES AO THEATRO.....	070
2.3.1. Teatro do Palácio do Governo	070
2.3.2. Teatro Bатуíra	071
2.3.3. Teatro São José (O Primeiro)	074
2.3.4. Teatro Provisório Paulistano	080
2.3.5. Theatro Polytheama	086
2.3.6. Theatro Sant’anna I	090
2.3.7. Theatro Sant’anna II	092
2.3.8. Theatro Colombo	094
2.3.9. O Segundo Theatro São José	100
2.4. O THEATRO MUNICIPAL	104

3. NAÇÃO, NACIONAL, NACIONALISMO.	
MODERNO, MODERNIDADE	111
3.1. NAÇÃO E NACIONALISMO.....	112
3.2. MODERNO, MODERNIDADE	121
3.3. NAÇÃO E MODERNIDADE BRASILEIRA	125
4. ALBERTO NEPOMUCENO E ALEXANDRE LEVY	131
4.1. ALBERTO NEPOMUCENO	135
4.1.1. Grieg, Nepomuceno e a Música Nacional	140
4.1.2. Sobre a obra de Nepomuceno: Nacional e Moderna	148
4.2. ALEXANDRE LEVY (1864-1892)	154
4.2.1. Anos de estudo e formação.....	159
4.2.2. Composições após regresso	162
4.2.3. Últimos anos: Nacionalista, sim. Modernista, em parte	167
4.3. CONCLUINDO O CAPÍTULO	168
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
6. BIBLIOGRAFIA	179
6.1. REFERÊNCIAS	179
6.2. BIBLIOGRAFIA GERAL	186
6.3. TRABALHOS ACADÊMICOS	189
6.4. PERIÓDICOS	191
6.5. JORNAIS	194
6.6. MEIO ELETRÔNICO	195

INTRODUÇÃO

– *A ideia de toda gente, ora essa!*
 – *Quer dizer, uma ideia falsa.*
“Toda gente” é um monstro [...],
incapaz duma ideia sensata sobre o que quer que seja.
Tens na cabeça [...] uma ideia de rua, recebida do vulgo [...].
 (Monteiro Lobato, Os Faroleiros).

Esta tese pretende reavaliar o lugar da “Semana de Arte Moderna de 1922” na história das artes do nosso país, analisando o processo histórico, cultural e político em movimento na cidade de São Paulo, na transição entre os séculos XIX e XX, bem como as conexões entre os conceitos de Modernidade e Nacionalismo e a linguagem musical dos músicos Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, com suas conseqüentes interferências na “Semana de 22”. Em 1922, o ano da “Semana”, celebrava-se o primeiro centenário da independência do Brasil. Hoje vivemos, já, o ano exato do segundo centenário, bem como, naturalmente, o primeiro centenário da “Semana”: parece-nos um bom tempo para reavaliações.

“A Semana”, como passou a ser conhecida, é considerada por muitos, especialmente em função da repetição de afirmações a nosso ver equivocadas, mas aceitas pelo senso comum, o início do modernismo e do nacionalismo nas artes brasileiras, da pintura, da escultura, da poesia, da música. Ela foi, sem dúvida, um marco na história da Arte brasileira, tornando-se um dos mais importantes eventos artístico-culturais do século XX no Brasil – mesmo tendo sido mais paulista que brasileira – e uma declaração de insatisfação com a cultura vigente no nosso país. Propunha uma atualização das artes, em busca de uma pretendida identidade nacional brasileira. Mas foi, como defendemos aqui, algo como uma súmula competente, um resumo eficiente, dos movimentos artístico-culturais que brotavam pelo país já há bom tempo, e não apenas a partir daqueles dias. Assim, embora reconhecendo sua enorme importância para as nossas artes, modernas e nacionais, procuramos demonstrar seu papel de fato, segundo cremos, não o de pioneirismo, mas de um dos pontos altos – talvez o clímax – de um processo iniciado ainda no século XIX.

O objetivo principal da pesquisa, pois, é estudar, analisar e ratificar a importância da Semana de 22 para a sedimentação dos conceitos e bases de uma

arte nacional e moderna, mas também reconhecer a pertinência e o valor dos movimentos artísticos culturais anteriores, desde o século XIX, para a construção de tais conceitos.

Nossa tese, convém lembrar, não considerará as artes em geral, mas sim, e apenas, a Música. Também julgamos necessário ressaltar que, embora tenhamos, em alguns casos, usado de dados cronológicos – na construção dos teatros na cidade de São Paulo, por exemplo –, não atribuímos à História uma linearidade constante, algo como a sucessão de acontecimentos determinados *a priori* e que se organizam, um após outro, num percurso progressivo, levando fatalmente a avanços e novas perspectivas que culminam num futuro inevitável. No caso do exemplo supracitado, assim o fizemos apenas para facilitar o acesso ao leitor, mas alertando, no próprio capítulo, para o fato de que também naquele caso, o da construção dos teatros, não houve sucessão contínua e linear, antes interrupções e simultaneidades inevitáveis.

DECURSO ASSÍNCRONO DAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

É fato conhecido que as diferentes expressões artísticas, as diferentes formas de arte – visuais, literárias, performáticas – têm idades e histórias de desenvolvimento ligeiramente distintas. As próprias divisões maiores dos períodos da História da Arte, Renascimento, Barroco, Clássico, Romântico, Contemporâneo, não se expandem de maneira uniforme e sincrônica entre as diferentes manifestações artísticas. Assim, o marco aceito como fim do Barroco na Música, o ano da morte de J. S. Bach, em 1750, não é a referência, necessariamente, para as artes visuais ou literárias. Também por isso nossa insistência em destacar o fato de que neste trabalho trataremos especificamente da Música e dos períodos de sua História geralmente aceitos.

Na abordagem que propomos, ao considerar o lugar e a importância da “Semana de 22” na história, e seu papel na tradição artística brasileira, destacaremos movimentos anteriores, iniciados muito antes de 1922, que defendiam, já, ideias de modernidade e nacionalismo. No que se refere à música, como dissemos, consideraremos como modelo de criadores e criações artísticas com intenções nacionalistas muito antes da “Semana de 22”, Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Alexandre Levy (1864-1892). Estes dois grandes compositores nos pareceram muito

apropriados, e aqui muito nos interessam, exatamente por terem, ambos, nascido no ano de 1864: são absolutamente contemporâneos. O primeiro nasceu em Fortaleza, no Ceará, e o segundo, na cidade de São Paulo, representantes, pois, de distintas e entre si distantes regiões do Brasil. Ambos faleceram antes de 1922 e, obviamente sua obra não sofreu qualquer influência da “Semana de Arte Moderna”. Porém, muito claramente, demonstraram em sua música os ideais defendidos durante a “Semana”, especialmente os de uma Arte Nacional e Moderna.

Queremos deixar claro que os dois compositores não são fenômenos isolados: no que se refere à música de concerto, o final do século XIX é, em muitos lugares e diversas culturas, pródigo em movimentos ou iniciativas individuais de compositores que buscavam um caráter mais nacionalista para sua música, valorizando o elemento étnico de seus respectivos países em suas produções. A Europa do século XIX – e talvez de ainda antes – viu nascerem diversos movimentos, culturais e políticos, plenos de forte sentimento patriótico. As ideias de “nação” e de “nacionalismo” ganhavam novo impulso, o que gerou separação ou independência de alguns países, como Hungria ou Polônia, ou lutas por unificação, como Alemanha e Itália, ou ainda expansão territorial e modernização do país, como nos Estados Unidos e no Japão.

Consequência do que acima se disse, o estudo da “Semana de Arte Moderna” necessariamente nos levará a considerar algo sobre os conceitos de Moderno, Modernidade e Modernismo, bem como os conceitos de Nação, Nacionalismo e Nacionalista.

DESENVOLVIMENTO DAS IDEIAS FUNDAMENTAIS

Questionando o que a História das Artes no Brasil decidiu em relação à Semana, lembramo-nos da existência de movimentos modernistas brasileiros anteriores a 1922, como por exemplo o do Rio de Janeiro, a então capital da República. Importantes compositores dentre aqueles primeiros modernistas, viviam e atuavam no Rio, após aperfeiçoarem-se musicalmente na Europa, especialmente na França e na Alemanha: Leopoldo Miguez (1850-1902), autor do Hino da Proclamação da República, Henrique Oswald (1852-1931), sucessor de Nepomuceno como diretor do Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ, Alberto Nepomuceno (1864-1920), de quem muito falaremos, Francisco

Braga (1868-1945), autor do Hino à Bandeira, Glauco Velasquez (1884-1914)¹, Luciano Gallet (1893-1931), amigo de Velasquez e fundador da Sociedade Glauco Velasquez para divulgar a música deste compositor, e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Embora os compositores aqui referidos não façam parte desta tese – exceção feita a Alberto Nepomuceno, este sim objeto de nossas considerações –, foram aqui mencionados por terem experimentado e praticado, todos eles, as técnicas de composição mais atuais e revolucionárias daquela época, como politonalidade e atonalidade, trazidas da Europa e aqui “nacionalizadas”, com inovações que poderiam, algumas, comparar-se às do Modernismo proposto em 1922. Alexandre Levy, figura importante desta tese, tanto quanto Nepomuceno, certamente poderia fazer parte do grupo: só ficou fora da lista porque era paulista. E paulistano.

Influências da modernidade musical praticada na Europa estão refletidas nas obras desses nossos compositores. Em algumas, como *Abul*, ópera de Alberto Nepomuceno, aparecem o *Leitmotiv* wagneriano, cromatismos como os de Alban Berg, escalas de tons inteiros (GOLDBERG, 2007, p. 105-6), e muito mais: “[...] Nepomuceno realiza em sua ópera uma síntese de elementos estilísticos absorvidos das escolas alemãs, italianas e francesas” (SOUZA, 2014, p. 259). Além disso, estes nossos compositores já modernos, segundo defendemos, não desprezam em suas composições elementos nacionais, que vinham da música popular do Brasil, dos elementos implícitos e explícitos nos Lundus, nos Sambas, nas canções de roda, nos cantos de trabalho, na tradição musical folclórica. Só não tornavam isso prioridade de suas obras, numa busca ansiosa por “parecerem nacionalistas”, como outros o fizeram.

Outra importante característica do modernismo experimentado pelo Rio de Janeiro, antes de São Paulo, é que o organismo que o catalisava, bem como unia os compositores acima citados, era o então Instituto Nacional de Música², onde tais músicos atuaram, como professores e/ou diretores. Tinham boas relações entre si, conviviam com críticos da área específica da música e com excelentes músicos,

¹ Glauco Velasquez foi um dos mais “modernos” dentre os compositores de sua geração, compondo obras revolucionárias que o aproximavam de Satie. Empregava politonalidade, atonalidade e retornou ao uso do contraponto, não mais baseado em princípios arcaicos, antes fazendo-o com técnicas absolutamente modernas. (Nota nossa, bem como todas as que se seguem, sem outra informação).

² Em 1937, a Universidade do Rio de Janeiro passou a chamar-se Universidade do Brasil e o Instituto Nacional de Música tornou-se Escola Nacional de Música.

instrumentistas, cantores, intérpretes que acompanhavam a evolução da composição musical, bem como admitiam experiências modernas e arrojadas com naturalidade, comportando-se de forma nada conservadora em relação à música contemporânea (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 252).

Diferentemente, o movimento modernista em São Paulo passou a ser validado apenas a partir da Semana de Arte Moderna, o evento de três noites de apresentações e exposições, dias 13, 15 e 17 de fevereiro. Não faltaram polêmicas, discussões, controvérsias, algumas com participação do público, como reação ao que lhe era mostrado. No Rio de Janeiro não houve qualquer grande inauguração, nenhum escândalo, embora lá também tenham se oferecido ao público importantes eventos artísticos, mesmo que não promovidos por um movimento específico. Alberto Nepomuceno, por exemplo, organizou uma série de vinte e seis concertos sinfônicos para a Exposição Nacional de 1908, na Praia Vermelha, evento que se estendeu por dois meses, levando ao público um repertório enorme de música contemporânea nacional e estrangeira desconhecida, jamais ouvida anteriormente no Brasil. Há referências ao fato, mas sem a grande ênfase alcançada pela Semana de 22. Azevedo escreve sobre os eventos no Rio de 1908: “Pode-se dizer que, em música, foi essa a nossa entrada oficial no século XX” (AZEVEDO, 1956, p. 171).

Talvez tenha sido por causas culturais, políticas e sociais, bem como pela imensidão de literatura da qual foi alvo, que a semana da modernidade paulista tenha se tornado tão relevante na história, a ponto de obliterar qualquer outro movimento anterior: tudo o que poderíamos ter chamado de modernismo nas artes antes da Semana, perdeu sua importância, sendo esta considerada o “verdadeiro” modernismo; a única digna de receber esta marca. Consequência disso é que Leopoldo Miguez e Henrique Oswald são tidos apenas como “compositores de coração europeu” (AZEVEDO, 1956, p. 105). Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, que realizaram experiências musicais ousadas no que se refere às técnicas de composição, utilizando-se de elementos musicais modernos e ao mesmo tempo tipicamente brasileiros, recebem o supostamente digno título de “precursores” do nacionalismo musical brasileiro (ALMEIDA, 1926, p. 99,115). Heitor Villa-Lobos, participante da Semana, torna-se figura central e modelo do Modernismo nacionalista musical do Brasil, a partir do qual o grau de modernidade de todos os compositores anteriores passa a ser medido.

METODOLOGIA UTILIZADA PARA A PESQUISA

A pesquisa que nos levou a concluir esta tese foi qualitativa³, bibliográfica e documental⁴, crítico-interpretativa⁵, conduzida a partir de revisão da literatura, com levantamento da bibliografia que julgamos mais pertinente, e análise de material musical. As fontes de informações existentes permitiram consulta direta, uma vez que há registros históricos disponíveis. Para nossa análise, que incluiu o estudo das mudanças pelas quais passava a sociedade centro-europeia do século XIX, assim como a sociedade brasileira da segunda metade do mesmo século, há farta literatura. Sobre a Semana de 22 também, inclusive produzida por seus principais atores: análises, avaliações, justificativas e críticas. Os compositores sobre os quais nos detivemos, Nepomuceno e Levy, geraram considerável documentação, Nepomuceno também na Europa, sobre sua ação e produção. Além dessa literatura, as partituras de suas obras, conservadas, editadas e utilizadas em concertos musicais sinfônicos – muitos destes dirigidos por mim – foram fonte fundamental de estudo para compreendermos sua evolução em direção ao ideal de uma música mais autenticamente Nacional e Moderna.

ANÁLISE DE ALGUMAS DAS REFERÊNCIAS

Como dito acima, não é pequeno o número de páginas escritas no intuito de divulgar, apreciar, criticar, avaliar, analisar e recordar os eventos da Semana de 22, embora isso tenha se dado especialmente em São Paulo, já que, na opinião de alguns críticos, a Semana parece não ter atraído atenção tão ampla, abrangente e nacional como costumamos imaginar. Rafael Cardoso, estudando as matérias do *Correio da Manhã* sobre a Semana de 22, observa que “O assunto ‘arte moderna’ não motivava maior interesse naquele jornal antes de 1924” (CARDOSO, 2015, p. 340). Cardoso

³ Referimo-nos, aqui, à metodologia de caráter exploratório que busca entender os motivos e os comportamentos dos fenômenos, sem preocupar-se com tabulação de dados quantificáveis.

⁴ Aqui significa o levantamento da bibliografia publicada em forma de livros, periódicos, teses, anais de congressos; e de documentos oficiais ou pessoais que nos sirvam de fonte de informação.

⁵ Mais especificamente a abordagem interpretativa, visando entender aspectos diferenciais, crendo não em uma, mas em múltiplas realidades que podem ser construídas e modificadas.

analisou a cobertura que o então principal jornal do Rio de Janeiro deu à Semana, revelando que as referências à arte moderna são reduzidíssimas antes de 1924, sendo desprezíveis mesmo no período de 1922 (CARDOSO, 2015, p. 339).

Mário de Andrade escreveu sobre a Semana, antes, durante e depois do evento: sua estreita relação, pois que fora um dos seus idealizadores, participante ativo e crítico por anos subsequentes dos acontecimentos daqueles dias, tornaram-no considerável fonte primária. Assim, é certo que os livros e textos do próprio Mário, *Evolução social da música no Brasil* (ANDRADE, 1975), *Aspectos da música brasileira* (ANDRADE, 1965), *Ensaio sobre a Música Brasileira* (ANDRADE, 2006), *Música, doce música* (ANDRADE, 1963), dentre outros, foram amiúde consultados. Também nos interessaram seus textos que parecem não supervalorizar a influência da “Semana”. O jornal *O Estado de São Paulo*, em fevereiro de 1942, comemorando o 20º aniversário da Semana de Arte Moderna, publicou quatro artigos de Mário, reflexões sobre o movimento de 22. Num deles escreveu:

Com ou sem a Semana, minha vida intelectual seria o que tem sido. A Semana marca uma data, isso é inegável. É uma data que envaidece recordar. Mas o certo é que a pre consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... (sic) sentimento de um grupinho de intelectuais, aqui (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2002, p. 100)⁶.

Ainda sobre Mário de Andrade, consultamos pesquisadores que sobre ele escreveram, mas seguindo o pressuposto do estético contraposto ao ideológico, ao analisar a obra do autor modernista. É o que faz Joan Dassin em seu *Política e poesia em Mário de Andrade* (DASSIN, 1978). Também o fazem Carlos Sandroni (SANDRONI, 1988), Maria Elisa Pereira (PEREIRA, 2006), Rosângela Asche de Paula (PAULA, 2007) e Elizabeth Travassos (TRAVASSOS, 1997), se bem que estes concentram-se na musicologia e na etnografia, mais especificamente, distanciando-se da produção literária e a crítica de arte.

Dentre a literatura consultada, destacamos alguns outros dos livros que julgamos dignos de nota. Jorge Americano escreveu uma trilogia sobre a cidade, São

⁶ Os artigos foram originalmente publicados no jornal *O Estado de São Paulo* por ocasião do 20.º aniversário da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1942; foram republicados em 2002, no 80º aniversário daquele evento. O trecho citado está na edição de 10 de fevereiro de 2002, p. 100, no primeiro dos quatro artigos da série dominical encerrada a 3 de março. Disponível em <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20020210-39562-spo-100-cd2-d9-not>. Acesso: 20 fev. 2021.

Paulo Naquele Tempo (1895-1915), *São Paulo Nesse Tempo (1915 a 1935)*, e *São Paulo Neste Tempo*, mais tarde reeditada como *São Paulo Atual (1935-1962)*. No primeiro deles escreve sobre a construção do “Theatro Municipal”. No segundo volume, *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*, dedica todo o capítulo “Semana de Arte Moderna e suas consequências” para o evento de 1922. Não faz uma análise acadêmica, formal, erudita, ao contrário, narra fatos, historietas, diálogos. Quanto à música, cala-se, mas no fim do capítulo, explica porque, ironicamente, e na forma de diálogo, que escolheu para toda a trilogia:

- Você esqueceu Villa-Lobos, Haeckel Tavares, Camargo Guarnieri...
- Ótimos.
- Então por que não fala sobre música?
- Porque não entendo do assunto.
- E do mais que falou, você entende?
- Também não (AMERICANO, 1962, p. 257).

Richard Morse, jovem norte-americano, apresentou tese sobre São Paulo, em seu doutorado na Universidade de Columbia, no ano de 1952. A tese tornou-se livro, *De comunidade à metrópole: a biografia de São Paulo*, publicado em 1954. Em 1970 foi reeditado com novo título *Formação histórica de São Paulo: de comunidade à metrópole*. A quarta parte de seu livro, especialmente a partir do capítulo XX, Modernismo, é de grande interesse (MORSE, 1970, p. 338 e seguintes).

A *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, de Mário da Silva Brito (BRITO, 1971), talvez seja o mais louvado de todos os livros que tratam do tema por enorme lista de intelectuais, Antonio Candido, Otto M. Carpeaux, Sergio Milliet, Paulo Rónai – para citarmos apenas alguns – e aclamado por Joel Silveira como “o escritor brasileiro que soube melhor reconstituir e interpretar o sentido, as motivações e os episódios da Semana de Arte Moderna” (BRITO, 1971, segunda “orelha”). Na Nota do Autor, Brito agradece aos que contribuíram com informações e documentos: Paulo Duarte, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Paulo Mendes de Almeida, Di Cavalcanti, Carlos Drummond de Andrade – este último emprestou-lhe seu álbum de recortes (Id. p. 13). E a lista continua. Como não respeitar Silva Brito, quase “fonte primária”?

O livro *Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história das artes no Brasil*, de Aracy Amaral (1972) é considerado pela maioria dos estudiosos do tema uma referência obrigatória no estudo da história da arte brasileira. Mais ainda, o livro

foi se tornando indispensável para o estudo do modernismo brasileiro.

João Fernando de Almeida Prado (1898-1991), ou Yan de Almeida Prado, historiador e pintor, participou da Semana de 1922, expôs alguns desenhos para a Klaxon e para a Revista de Antropofagia, embora não concordasse com todos os ideais modernistas. Seu livro *A grande Semana de Arte Moderna: depoimentos e subsídios para a cultura brasileira* (PRADO, 1976) é uma reunião de artigos depoimentos, crônicas, textos extraídos de distintos jornais e que, naturalmente, faziam referência à Semana de 22. O produto é heterogêneo, mas também por isso, interessante, alinhando-se à nossa pesquisa no sentido de parecer “contracorrente”, questionando o famoso evento.

Quanto à Música, uma das obras mais célebres trata de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna, *O Coro dos Contrários: A Música em torno da Semana de 22*, de José Miguel Wisnik (WISNIK, 1977). Ele dedica-se a analisar o código musical de obras executadas durante a Semana de 22, bem como os signos da sua linguagem poética. Embora reconheçamos a importância do trabalho de Wisnik, sua abordagem não foi nossa ênfase na tese aqui apresentada.

A História dos velhos teatros de São Paulo, de Antônio Barreto do Amaral (1979), não aborda a Semana de 22, mas talvez seja o mais extenso trabalho dentre os que tratam especificamente dos teatros paulistanos e por isso nos foi muito útil. Embora anoso, nunca será velho. Deixando de lado a fase anchietana, do teatro como catequese, Amaral dedica-se a avaliar os edifícios, suas construções, sua rotina, sua história, iniciando o trabalho pela “Casa da Ópera”, de cerca do ano de 1765.

No primeiro dos dois estudos publicados por Arnaldo Daraya Contier no livro *Música e Ideologia no Brasil* (CONTIER, 1985), o primeiro dos três capítulos, “A Música Brasileira Contemporânea”, trata da Semana de 22. Sob o título “A Semana de Arte Moderna e os impasses estético-ideológicos da música no Brasil”, Contier, após breve descrição do evento, traz à tona o debate ideológico, desde antes da Semana de 22 e até 1965, entre músicos e compositores, na busca de um conceito, de uma música nacional, que não se restringia apenas à prática musical, mas sugeria e definia uma ideia do Brasil e do ser brasileiro.

A Vanguarda Antropofágica, livro de Maria Eugênia Alves Boaventura (1985), analisa a atuação de uma das correntes mais dinâmicas do Modernismo, a representada pela Revista de Antropofagia (1928-1929), liderada por Oswald de Andrade. Boaventura seleciona os textos antropofágicos mais importantes e

representativos do grupo, reconstruindo criticamente o corpo de ideias e teorias da Antropofagia, explicita as afinidades entre as várias correntes europeias de vanguarda e a antropofagia oswaldiana.

A narrativa do livro *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, de Nicolau Sevcenko (SEVCENKO, 1992), inicia-se em janeiro de 1919, ano difícil para os paulistanos. Pouco antes a cidade fora impactada pelo flagelo dos "cinco gês": a gripe, a geada, os gafanhotos, as greves e a guerra. São Paulo nos anos 20 passava pelo *boom* de crescimento e urbanização que a transformaria numa metrópole moderna. Mas a memória resistente era a Primeira Guerra, as tensões revolucionárias, e depois a explosão da Arte Moderna. Seu texto é uma crítica ao processo de modernização, em São Paulo e no mundo, e análise do processo de urbanização da cidade, de sua vida cultural na década de vinte do século passado. Foi-nos útil também por essa razão.

As ideias de Rogério Cerqueira Leite em seu *Um roteiro para a música clássica* (1992) são curiosas e foram pertinentes. Por exemplo, quando afirma que "...qualquer compositor, uns em maior medida, outros em menor, terão gravados em sua memória os sons da sua terra, preservadas desde a infância" (LEITE, 1992, p. 568), acredita que um compositor nascido no Brasil produzirá necessariamente e sempre, música brasileira, nacional. Crença controversa, porém: do Brasil, sim, quanto a origem. Com características que a identifiquem com a cultura brasileira, não necessariamente.

Modernismo e música brasileira, livro de Elizabeth Travassos (2000), fala em "duas linhas de força que tensionam o entendimento da música no Brasil" (TRAVASSOS, 2000, p. 7). O livro trata, preponderantemente, do momento da busca por uma reorientação nas questões da Cultura, "a intersecção entre modernismo e música" (Id. p. 8). Ela questiona o papel que a música exerceu no debate modernista, das propostas da música moderna para nosso país. O livro é dividido em cinco partes e a segunda se dedica à Semana de Arte Moderna, especialmente do lugar da música e dos músicos naquele evento.

O livreto de Mari E. Menda e Vanessa C. Santos, *80 anos da Semana de Arte Moderna de 1922* (MENDA & SANTOS, 2002), costuma ser citado em trabalhos analíticos da Semana por fornecer alguns documentos do período, transcrições de jornais e revistas, cópias de programas do evento, textos literários e poemas apresentados nos dias do evento, bem como algumas imagens. Sem polemizar o evento, posiciona-se, por exemplo, quanto à questão do "nosso" modernismo,

lembrando que a Arte moderna nasceu na Europa, fruto de processo de longa gestação.

Paulo Renato Guérios, para seu *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (GUÉRIOS, 2003), pesquisou o longo caminho percorrido por Villa até alcançar reconhecimento, o que não dependeu unicamente de seu talento. Não estava, o caminho todo, já percorrido ao chegar em São Paulo para a Semana. Guérios fez busca extensa e minuciosa, o que possibilitou, talvez, uma nova – ao menos mais completa – compreensão da trajetória de vida de Heitor Villa-Lobos.

A *Semana de Arte Moderna*, de Neide Rezende (2006), principia com um quadro sinóptico a partir do ano 1909, de fatos importantes que, anteriores à Semana, contribuíram para seu acontecimento. Seu primeiro capítulo, “Os antecedentes da Semana de Arte Moderna”, foi-nos muito útil. Sua conclusão traz pergunta muito pertinente: “[...] quer dizer então que os modernistas queriam combater as fórmulas importadas das artes acadêmicas com as fórmulas igualmente importadas das novas correntes estéticas?” (p. 68). Sobre este ponto, que muito nos interessou nesta tese, não há qualquer dúvida: Sim! A ideia da “Antropofagia” era exatamente esta, de deglutir o que vinha de fora e, devidamente processado, devolvê-lo novo, o que já se fazia antes da Semana de 22.

A jornalista Márcia Camargos (2007), no seu livro, cujo título já revela sua postura, *13 a 18 de fevereiro de 1922, A Semana de 22: revolução estética?*, sem diminuir a importância do evento de 22, propõe explorar os fatos de forma crítica, mostrando as ambiguidades da Semana de Arte Moderna. Frederico Coelho, em seu *A Semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922* (COELHO, 2012), pretende concentrar-se nas questões do Modernismo.

Sem pretender promover debates, Marcos Augusto Gonçalves, em seu *1922: a semana que não terminou* (GONÇALVES, 2012), relata os antecedentes da Semana partindo dos seus realizadores, uma quase reportagem das vertentes contraditórias, do contexto em que tudo se originou.

No primeiro dos dois volumes sobre a cidade de São Paulo, *A Capital da Solidão: Uma história de São Paulo das origens a 1900*, Roberto Pompeu de Toledo (2012) narra a trajetória da cidade que, por mais de uma ocasião, esteve ameaçada de penosos retrocessos, até 1872, quando os primeiros sinais de prosperidade começavam a visitá-la. Mas o momento em que finalmente dispara em crescimento é súbito como uma explosão – na passagem do século XIX para o XX. No segundo

deles, *A Capital da Vertigem: Uma história de São Paulo de 1900 a 1954*, Toledo (2015) narra a chegada de São Paulo à modernidade. Daí a “vertigem”: artística, industrial, demográfica, social e urbanística. Neste painel, que vai do início do século XX a 1954, aparecem os episódios da Semana de Arte Moderna de 1922.

Embora não se dediquem prioritariamente à Semana de 22, dois livros foram fundamentais para esta pesquisa: são as duas mais importantes obras já escritas sobre o compositor Alberto Nepomuceno, *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República musical*, de Avelino Romeiro Pereira (2007), e *Canto da língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira*, de Dante Pignatari (2015). Não queremos desmerecer outros importantes trabalhos, como *A sinfonia de Alberto Nepomuceno*, de Jaime Cavalcanti Diniz (1964). Mas o alentado trabalho de Pereira e a acurada pesquisa de Pignatari são relatos biográficos, em parte analíticos e críticos, exclusivamente da vida e obra do compositor, do seu papel na sociedade, bem como na história da cultura brasileira: como dissemos, foram duas obras indispensáveis para esta tese.

Para as questões de Modernidade utilizamos conceitos de Le Goff (LE GOFF, 1990), quando este discute a transição do século XIX para o XX e quando fala na oposição antigo/moderno, bem como as definições de Norberto Bobbio em seu precioso *Dicionário de Política* (BOBBIO, 1997). Ainda sobre Modernidade, consideramos as observações que faz Habermas (2000, p. 9) sobre o pensamento de Hegel, quando desenvolve o conceito de modernidade como período, época, como em “novos tempos”, ou “tempos modernos”.

Em seu livro *Modernidade e Ambivalência*, Bauman propõe-se a analisar a polaridade entre ordem e caos, os grandes embates, econômicos, políticos e culturais a que se deu o nome de modernidade. Bauman escreve que “a existência é moderna na medida em que está saturada pela sensação de que ‘depois de nós, o dilúvio’”. (BAUMAN, 1995, p. 15). Nesse aspecto, toda sociedade viva é “Moderna” quando reflete sobre seu lugar na História.

Finalmente, para falarmos sobre o Nacionalismo nas artes em geral, e sobretudo na arte nacional brasileira, consideramos algumas das ideias de Mário de Andrade, especialmente quando defende que “Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na cabeça do povo” (ANDRADE, 2006, p. 13).

ESTRUTURA DA TESE

Partindo da concepção acima exposta, esta tese foi projetada da seguinte forma:

O primeiro capítulo, **“MUITO ANTES DO ‘THEATRO’. SÃO PAULO DE VILA A METRÓPOLE”**, analisa o fenômeno do crescimento da cidade de São Paulo, lento desde sua fundação até fins do século XIX, e enorme, avassalador, a partir de então, tornando-se em poucas décadas a maior cidade do país. No início, um Povoado, depois Vila – a São Paulo de Piratininga de 1560 –, depois Sede de Capitania em 1681, e enfim Cidade, em 1711, acomodada no alto de uma colina escarpada, entre os rios Anhangabaú e Tamandateí, fruto da missão evangelística de um grupo de jesuítas, doze padres que desbravaram a Serra do Mar e chegaram ao Planalto de Piratininga vindos da Vila de São Vicente, vila esta fundada em 1532, por Martim Afonso de Souza. Consideramos o fenômeno do seu rápido crescimento e do conseqüente desenvolvimento das artes, dentre elas a Música, que exigiu a construção de teatros e outros espaços destinados às artes em geral.

O segundo, **“OS TEATROS E O THEATRO DA CIDADE DE SÃO PAULO”**, menciona alguns dos teatros construídos ao longo da história da cidade e do seu crescimento, até a construção do “Theatro Municipal”, de 1911, local da Semana de 22. É interessante observar que registrar o nascimento dos teatros de São Paulo não é narrar uma história linear, uniforme. Ao contrário, houve períodos quando teatros foram construídos quase simultaneamente, como é o caso do Colombo em 1908, do São José II em 1909, e do Municipal em 1911; e outros, quando a cidade ficou praticamente sem uma grande casa de espetáculos, como no período do Teatro Provisório, inaugurado em 1873 e desaparecido já em 1878, deixando uma lacuna até a inauguração do Polytheama, quase 20 anos depois.

O terceiro capítulo, **“NAÇÃO, NACIONAL E NACIONALISMO. MODERNO E MODERNIDADE”**, amplia a discussão sobre o que poderia ser chamado “arte moderna nacionalista”. Aqui pretendemos considerar algo sobre os conceitos por detrás das palavras.

O quarto capítulo, “**ALBERTO NEPOMUCENO E ALEXANDRE LEVY**”, retoma as discussões sobre Nacionalismo e Modernidade, agora de forma mais específica, aplicadas às artes, especialmente à música, e mais exatamente à música dos dois compositores referidos, ambos nascidos no mesmo ano, 1864 e falecidos antes de 1922.

A partir das reflexões críticas desta investigação, cremos poder concluir esta tese propondo uma reavaliação do lugar da “Semana de Arte Moderna de 1922” na história das artes do nosso país. Ponderamos que podem não existir novas “paisagens” a serem contempladas, mas que, certamente, é possível lançar novos olhares sobre os cenários já conhecidos. Parece-nos que as análises e críticas já consolidadas não exaurem por completo o horizonte de possibilidades que a nossa pesquisa pretendeu vislumbrar, no esforço de encontrar novas tonalidades de luz não só dentro dos próprios acontecimentos, mas também no entorno desses movimentos.

Neste primeiro centenário da “Semana de 22”, será um bom tempo para reavaliações!

1. MUITO ANTES DO “THEATRO”. SÃO PAULO DE VILA A METRÓPOLE.

*Eine Geschichte,
die sich nicht auf mindestens drei
verschiedene Arten interpretieren lässt,
kann nicht gut sein.⁷*
(Milo Dor)

Não era desprovida de salas de espetáculos a capital paulista quando, em 1911, o imponente “Theatro Municipal”, com seus 1523 assentos, foi inaugurado no centro da cidade, na praça que mais tarde levaria o nome do arquiteto que o projetou, Francisco de Paula Ramos de Azevedo⁸. Uma dessas salas, anteriores ao Municipal, já o faceava, quase *vis-à-vis*, do outro lado da rua. Era o Teatro São José II, cuja inauguração se dera havia pouco, em 1909, e oferecia seus três mil assentos à população paulistana.

São Paulo, que crescera assustadoramente na virada dos séculos XIX e XX, vivera a maior parte da sua história modestamente, sem maior destaque no cenário da nação que se formava. No início, um povoado, depois vila e então cidade, empoleirada no alto de uma colina escarpada, entre os rios Anhangabaú e Tamandateí, fruto da missão evangelística de um grupo de jesuítas, doze padres, que desbravaram a Serra do Mar e chegaram até o Planalto de Piratininga vindos da Vila de São Vicente, vila esta que fora fundada em 1532, por Martim Afonso de Souza.

1.1. O INÍCIO E O DESENVOLVIMENTO DO POVOADO

Há farta literatura sobre o início e o desenvolvimento do pequeno povoado de Piratininga – inclusive de fontes primárias – até tornar-se a metrópole que é a cidade de São Paulo hoje.

⁷ Uma história que não se deixa interpretar de ao menos três distintos modos, não pode ser boa história. (Tradução nossa).

⁸ São do escritório de Ramos de Azevedo também, dentre muitos outros, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, inaugurada em 1905, o Mercado Municipal de São Paulo (1928-1933), o Palácio da Justiça, na Pça. Clóvis Beviláqua, em 1933, e a fachada do Teatro Renault, na Av. Brigadeiro Luis Antonio, de 1929, que após incêndio em 1969, foi reinaugurado em 2001. Também o Mercado municipal de Campinas, cidade natal do arquiteto, inaugurado em 1908, foi seu projeto.

Auguste Saint-Hilaire (1779-1853) veio ao Brasil em 1816 e aqui permaneceu até 1822, viajando por muitos lugares: Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, São Paulo, Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul. Saint-Hilaire era botânico e aqui esteve por conseguir integrar-se à delegação do Duque de Luxemburgo, embaixador extraordinário da França, que partia para uma missão diplomática de alguns meses, junto à corte portuguesa. O estudioso pretendia realizar pesquisas e explorações no Brasil Colônia, e o fez, percorrendo parte do país, cerca de 30 cidades.⁹ O grande interesse por sua obra também se deu pelo fato de que, estudando a fauna e a flora do nosso país, observava e registrava também os usos e costumes das pessoas de cada lugar, sua geografia e sua história.¹⁰

Vejamos o que escreveu sobre o surgimento do povoado de Piratininga e dos acontecimentos que o precederam, ainda no litoral:

Mal haviam chegado ao Brasil, os jesuítas fundaram um colégio na Vila Real de São Vicente, recém-criada. Mas a vila era habitada por portugueses e padres, e os padres da Companhia de Jesus tinham por principal objetivo a catequização dos indígenas. Resolveram, pois, se estabelecer no meio deles. Tendo descoberto um local admirável a oeste da cadeia marítima, na vasta planície de Piratininga, ali construíram uma choupana. Foi este o início de uma cidade cujos habitantes iriam ter um papel tão importante na história do Brasil. Uma capelinha coberta de folhas de palmeira foi em breve erguida ao lado da choupana [...]. A primeira missa foi aí celebrada a 25 de janeiro de 1553¹¹ (*sic*), dia da conversão de São Paulo, tendo sido dada à

⁹ Saint-Hilaire coletou plantas que até então não eram conhecidas no meio científico. Hoje, esse acervo e os cadernos de anotações do pesquisador estão digitalizados no Herbário Virtual A. de Saint-Hilaire, no endereço <http://hvsh.cria.org.br/>.

¹⁰ Entusiasmado e curioso diante da variedade e da exuberância da natureza brasileira – a flora, a fauna, as formações minerais –, Saint-Hilaire permaneceu seis anos no Brasil, a fim de melhor estudá-lo. A importante obra científica, de cerca das três mil páginas que produziu, compõe um relato claro e fascinante de suas expedições. Suas *Voyages dans l'intérieur du Brésil* foram publicadas entre 1830 e 1851 por diferentes editoras parisienses; em 1887, a obra foi completada por uma publicação póstuma. Elas constituem um dos maiores documentos do período sobre o Brasil, sua natureza, seu povo, suas cidades, já que, embora botânico, os escritos de Saint-Hilaire alcançaram disciplinas, como zoologia, geologia, geografia, história, arquitetura, entre outras.

¹¹ A data do texto de Saint-Hilaire é incorreta. Embora o Planalto de Piratininga, segundo a maior parte dos documentos, já tivesse sido visitado, em 1552 por Martim Afonso de Souza, e em 1553 pelo padre Manuel da Nóbrega, a data aceita como oficial da fundação de São Paulo é, mesmo, 1554. Para mantermos o rigor da pesquisa e tentando esclarecer o engano, consultamos a edição francesa original, em *fac-símile*, e a incorreção aparece também lá, razão pela qual transcrevemo-la aqui: *Une petite chapelle couverte avec des feuilles de palmier s'éleva bientôt pres de la chaumière qui abritait les religieux européens avec leurs néophytes; la premiere messe y fut célébrée le 25 janvier 1553, jour de la conversion de S. Paul, et l'on donna à la nouvelle colonie le nom de S. Paulo da Piratininga, dont on n'a conservé que la premiere partie.* (SAINT-HILAIRE, 1851, p. 240). Não cremos, porém, ao menos nesse caso, que o erro tenha sido engano do autor, antes um erro da edição ou de revisão, já que no

nova colônia o nome de São Paulo de Piratininga, nome cuja primeira parte foi conservada até hoje (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 123).

Entre os jesuítas evangelistas estavam Manuel da Nóbrega e José de Anchieta que, chegando ao planalto, preocuparam-se com a construção do futuro colégio que daria origem à Vila de São Paulo, o “Colégio Jesuíta”, ou “Colégio de São Paulo”, uma construção rústica que servia também como moradia dos padres. A data oficial de fundação é 25 de janeiro de 1554. Ao redor do colégio as primeiras casas de taipa, que dariam origem ao povoado de São Paulo de Piratininga, foram sendo construídas.

1.2. VILA SÃO PAULO DE PIRATININGA – 1560

Antes da Vila São Paulo, havia já por ali outra vila, de nome emprestado por outro santo: Santo André. A atual cidade de Santo André, embora tenha herdado o nome, nada tem a ver com a original. Santo André da Borda do Campo de Piratininga foi a primeira, mesmo, das povoações portuguesas no interior, afastada do litoral. Ficava entre o planalto de Piratininga e a serra de Paranapiacaba, na Capitania de São Vicente, não se sabe exatamente onde. Fundada por João Ramalho, parece que começara a organizar-se em 1550. Taunay faz referência à “povoação de João Ramalho”:

Muito pouco o que se sabe acerca de Santo André da Borda do Campo. Nem sequer se pode hoje fixar o local onde existiu a famosa povoação de João Ramalho. Problema quiçá insolúvel da nossa história quinhentista, graças à ausência dos vestígios deixados pela vila efêmera (TAUNAY, 1953, p. 138).

Antes da colonização da futura São Paulo, em 1553¹², organizava-se Santo

Capítulo I do mesmo livro, *Dados Sumários sobre a província de São Paulo*, escreve: “No dia 24 de janeiro de 1554, data da conversão de S. Paulo, foi celebrada a primeira missa no novo estabelecimento, que recebeu o nome de *São Paulo*” (p. 22). Isto é, o fato é relatado duas vezes por Saint-Hilaire, no mesmo volume. Uma delas traz a data correta, a outra não.

¹² Kátia Maria Abud, da Faculdade de Educação (FE) da USP, em seu texto “Cidades do ABC comemoram 450 anos, mas história dá outra interpretação dos fatos”, publicado pela Agência USP de Notícias, a 08/04/2002, esclarece que as atuais cidades de Santo André e São Bernardo do Campo não têm origem na antiga vila, mas consideram seu ano de fundação o de 1553. Supostamente localizam-se em parte no local onde ficava a antiga vila. Parece, porém, que o único município atual que está em parte no terreno onde ficava a vila de João Ramalho é São Caetano do Sul que, a propósito, não reivindica essa data de fundação. Disponível em: <http://www.usp.br/agen/repgs/2003/pags/064.htm>.

André, como registra Pedro Taques em sua *História da Capitania de São Vicente*:

Em 8 de abril de 1553 foi aclamada em vila em nome do donatário Martim Afonso de Sousa, e provisão do seu capitão-mor governador e ouvidor Antonio de Oliveira, que se achou presente neste ato com Brás Cubas, provedor da fazenda real.¹³

Esta Vila desenvolveu-se, pois, em tempo anterior à de Piratininga, no entorno da morada de João Ramalho:

A Vila de Santo André da Borda do Campo ficava no interior da Capitania de São Vicente, em um planalto, no qual residia o referido João Ramalho com sua família, em local "meia légua pouco mais ou menos distante da Borda do Campo". Começaram a afluir a esse sítio, povoadores pelo que, em 1553, o governador-geral Tomé de Sousa "mandou criar nela uma vila", devendo-se antes fortificá-la e construir igreja, cadeia e outras obras públicas necessárias. O pelourinho e a igreja marcavam o advento da vila, do mesmo modo que as sedes episcopais passaram a marcar, depois, o advento das cidades (NEVES, 2007, p. 115-116).

João Ramalho era figura controversa. Visto com certa antipatia pelos jesuítas em razão de sua relação com a índia Bartira, recebe críticas por vezes duras da parte dos religiosos. Ramalho de fato casou-se, como se sabe, com uma das filhas do cacique Tibiriçá, chamada Bartira (o nome significa "flor de árvore", em tupi), que posteriormente seria batizada sob o nome cristão de Isabel Dias. Rafael Cesar Scabin trata desse tema em seu artigo para o XXVI Simpósio Nacional de História, ao fazer referência a algumas cartas de Anchieta:

Anchieta os identifica como "cristãos nascidos de pai português [J. Ramalho] e mãe brasílica" [Bartira], mas ainda no mesmo parágrafo os apresenta como "exemplo duma nefanda e abominável depravação" para os indígenas. É ainda nessa carta que se descreve a adoção dos "costumes dos gentios" por parte dos filhos do andreense: "(...) tendo um destes cristãos trazido um cativo, entregou a um irmão dele para o matar. E matou-o de facto com a maior crueldade, tingindo as próprias pernas de vermelho e tomando o nome de quem matara em sinal de honra, como é costume dos gentios (...) E são cristãos, nascidos de pai cristão, que sendo espinho não pode

Acesso em: 10 mar. 2021.

¹³ Arquivo da Câmara de São Paulo, Caderno I da vila de Santo André, 1553, p. 1-11.

produzir uvas” (SCABIN, 2011, p. 6-7).

De qualquer forma, como se viu acima, herói ou vilão, é em torno do núcleo familiar de Ramalho que o povoado se organiza, e até é elevado à categoria de Vila, em 1553, também como acima se viu. A nova Vila, porém, era muito pressionada pelos indígenas da região, que, a propósito, tiveram suas terras invadidas e por isso reagiam, atacando-a com certa constância. A pedido de Manuel da Nóbrega e por ordem do governador-geral, Mem de Sá, decidiu-se que a população devia ser transferida para lugar mais seguro. O lugar escolhido para a mudança foi o povoado dos jesuítas de São Paulo de Piratininga, o que se deu em 1560¹⁴. Também por isso Piratininga ganha foros de Vila.

Assim, em 1560 o povoado, agora Vila, tinha também, necessariamente, o privilégio de Pelourinho¹⁵. Mas a distância do litoral, o isolamento comercial e o solo inadequado ao cultivo de produtos de exportação, condenou a Vila a ocupar uma posição insignificante durante séculos na América Portuguesa.¹⁶ É bem verdade que, em fins do século XIV, já se detecta crescimento considerável de um comércio de gêneros alimentícios e gado, fato defendido por John French, ao escrever sobre o crescente nível de diferenciação na distribuição de bens e recursos materiais (FRENCH, 1982). Mas havia dificuldades. Uma serra íngreme a apartava do litoral, isolando-a de um possível interesse comercial marítimo, que poderia fazê-la desenvolver-se mais rapidamente. De São Vicente até São Paulo de Piratininga a viagem era para poucos, por trilhas indígenas íngremes e hostis.

¹⁴ “Antiga povoação de São Paulo de Piratininga, fundada pelos padres jesuítas em 25-01-1554. Elevada à categoria de vila com a denominação de São Paulo, pelo Floral de 05-09-1558, ato que transferiu a sede da vila de Santo André para a povoação de São Paulo. Instalado em junho de 1560”. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/saopaulo/saopaulo.pdf>. Acesso em: 17 fev. 21.

¹⁵ A instalação do pelourinho foi uma das intervenções feitas no território para que São Paulo recebesse o título de vila pela administração colonial portuguesa. Outras exigências foram a construção de uma cadeia comum - que funcionou até o século 18 no terreno ocupado atualmente pelo Fórum João Mendes - e de uma Câmara Municipal. A inauguração de vilas pelo território da capitania paulista dependia tanto da concessão de alguns privilégios a determinados moradores locais pelo governador quanto da colocação dos troncos em que os condenados deveriam ser açoitados publicamente. Por isso, em cada nova vila reconhecida por Portugal, como Santos, por exemplo, invariavelmente havia um pelourinho. (MENDES, 2018)

¹⁶ Veja-se “Historia de São Paulo – Biblioteca Virtual do Governo do Estado de São Paulo”. Disponível em: <http://www.bibliotecavirtual.sp.gov.br/temas/sao-paulo/sao-paulo-historia-de-sao-paulo.php>. Acesso em: 10 mar. 2021.

Há relatos de sacerdotes que, nessa época – fontes primárias, pois – subiam a serra, do litoral até Piratininga, revelando os esforços necessários para chegar ao topo, Anchieta entre eles, descrevendo a enorme empreitada. Outro sacerdote, Fernão Cardim¹⁷, jesuíta que foi enviado ao Brasil para acompanhar e relatar a Portugal o trabalho missionário que aqui se desenvolvia, viajou pelo país no período entre 1583 e 1590, passando pela Bahia (Ilhéus, Porto Seguro), Pernambuco, Rio de Janeiro, São Vicente e São Paulo (Piratininga). Cardim descreve a dureza da subida da serra, em 1585, saindo de São Vicente com destino a Piratininga:

Desejavam os padres de Piratininga que o padre visitador se achasse *naquella* casa aos 25 de janeiro, dia da conversão de S. Paulo, por ser orago¹⁸ da nossa igreja. Partimos uma segunda-feira, e caminhámos duas léguas por *agua*, e uma por terra, e fomos dormir em uma *teig-upaba* ao pé de uma serra ao longo de um formoso rio de agua doce que descia com grande *impeto* de uma serra tão alta, que ao dia seguinte *caminhámos* até ao meio-dia, chegando ao cume bem cansados: **o caminho é tão *ingreme* que as vezes *iamos pegando com as mãos***. Chegando ao *Paraná-piacaba*¹⁹, sc. lugar donde se vê o mar, descobrindo o mar largo quando *podíamos* alcançar com a vista, e uma enseada de *mangaes* e braços de rios de comprimento de oito léguas e duas e *tres* em largo, cousa muito para ver [...]: aquele dia fomos dormir junto a um rio de agua doce, e **todo o caminho é cheio de *tijucos*[²⁰], e *peor* que nunca vi, e sempre *iamos subindo e descendo serras altissimas*, e passando rios *caudaes* de agua frigidíssima (sic) (CARDIM, 1980, p. 172, destaques nossos).**

1.3. SEDE DA CAPITANIA – 1681

Contudo, a região de São Paulo de Piratininga vai se desenvolvendo,

¹⁷ Cardim também é importante referência quando se estuda o processo de cristianização dos nossos nativos, especialmente suas referências à catequização através da música, bem como do seu ensino, em si, e das habilidades destes para aprenderem a tocar, cantar, e também a fabricar os instrumentos de tradição europeia que lhes foram apresentados. É dele, por exemplo, dentre muitos outros, o conhecido relato de suas visitas às aldeias: “Em todas as *tres aldêas* há escola de ler e escrever, aonde (sic) os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tangerem *frutas*, violas, cravos e *officiam* missas em canto d’orgão, cousas que os pais estimam muito.” (CARDIM, 1980, p. 155).

¹⁸ Santo padroeiro.

¹⁹ *Paraná-piacaba*: “lugar de onde se vê o mar”. *Paraná-apiacaba* é, na língua tupi, “vista do mar”, “de onde se vê o mar”, “mirador do mar”.

²⁰ *Tijuco* é do tupi *ty-yuc*, líquido podre, lama, brejo.

diferentemente de São Vicente que, ainda Sede – ou “Cabeça” – da Capitania, vai perdendo espaço, inclusive para sua vizinha Santos. Em razão dessa decadência da cidade litorânea, bem como em reconhecimento ao desenvolvimento de Piratininga, acrescentado ao fato das boas relações com os habitantes do planalto, os privilégios granjeados por São Vicente transferiram-se para São Paulo de Piratininga, que também já tinha foros de vila, e de pelourinho desde 1560²¹, como já se disse. São Paulo torna-se, pois, a nova sede da capitania em 1681. Logo depois, conseqüentemente, passa a intitular-se “Capitania de São Paulo” aquela unidade meridional da Colônia. Saint-Hilaire escreve sobre este fato:

Pouco a pouco os paulistas, por meio de um combate incessante aos selvagens, tornaram-nos menos temíveis. Ajudados por numerosos escravos, expandiram suas lavouras, construíram engenhos e prosperaram bastante. Enquanto isso acontecia, a cidade de São Vicente, cuja localização não era muito favorável e cujos privilégios tinham sido usurpados por Santos, entrava em declínio. Foi decidido que ela não merecia o título de sede da capitania, e em 1581 (sic)²² esse título foi transferido para São Paulo de Piratininga (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 124).

A despeito do preconceito evidente de Hilaire em relação aos povos indígenas que ali já estavam, e de seu testemunho que mostra violência e exploração da mão de obra de gente escravizada, o texto revela o início de um processo de vagaroso crescimento de uma sociedade estratificada, que começa a estabelecer-se mais claramente, diferenciando negros escravos, índios, senhores de terras, bandeirantes, o que também é descrito por John M. Monteiro (MONTEIRO, 1994).

Enfim, a sede da Capitania crescia, mesmo que de forma lenta até o fim do

²¹ Banco de dados do Portal Brasil e Prefeitura de São Paulo. Disponível em: https://www.portalbrasil.net/brasil_cidades_saopaulo_historia.htm. Acesso em: 30 mai. 2020.

²² Há evidente engano no texto de Saint-Hilaire, já que todos os documentos sobre o fato trazem a data de 1681. O próprio IBGE, ao elencar os documentos da formação administrativa da cidade anota: “Elevado a cabeça de Capitania por provisão de 22-03-1681. Instalada nessa categoria em 1683.” Disponível em: (<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/saopaulo/saopaulo.pdf>, Acesso em 28. Mai. 20). Curiosamente, e semelhante à observação que fizemos na nota de rodapé 3, a incorreção também está no texto do volume original, a publicação francesa de 1851, que aqui transcrevemos: *Pendant que ces choses se passaient, la ville de S. Vincent, qui était peu favorablement située et à laquelle Santos avait enlevé tous ses avantages, s'appauvriissait; on jugea qu'elle ne méritait plus le titre de chef-lieu de la capitainerie, et en 1581 on le transféra à S. Paulo da Paratininga.* (SAINT-HILAIRE, 1851, p. 242).

século XVII, como também atesta Saint-Hilaire:

No início do século XVII não havia em São Paulo mais do que 200 habitantes, uma centena de casas, uma igreja paroquial, um convento de beneditinos, um convento de carmelitas e o colégio dos jesuítas. No fim desse século a população tinha aumentado sensivelmente, mas ainda assim não ia além de 700 habitantes (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 124).

Em virtude, porém, da política do Estado de expansão do país, bem como dos aventureiros que por ela passavam, gente disposta a explorar o centro do continente americano, organizando as “Bandeiras” que saíam ao interior em busca de riqueza – mesmo desrespeitando consideravelmente o Tratado de Tordesilhas²³ –, os soberanos de Portugal, a partir do início do século XVIII, começaram a receber, mais e mais, entusiasmadoras notícias sobre as maravilhas da região. Synésio Góes trata da questão da entrada dos portugueses e brasileiros para muito além da linha estabelecida em Tordesilhas:

No fim do séc. XVI surgiu, entretanto, um fenômeno histórico, diverso: um conjunto denso de ações de penetração territorial, com origem num único local, objetivo predominante de caça ao índio e que desrespeitava com freqüência (sic) a demarcação de Tordesilhas. Bandeirismo chama-se esse movimento, que cria na cidade de São Paulo, aproximadamente entre 1580 e 1730, uma sociedade de características especiais [...] (GÓES, 1991, p. 9).

Como consequência das notícias que chegavam à Corte portuguesa, esta passa a conceder privilégios aos moradores daquela região, como atestam as cartas que envia aos seus cidadãos mais graduados, agradecendo descobertas que tivessem feito pelo interior do país. Ainda Saint-Hilaire, referindo-se a São Paulo, acrescenta outra questão importante, de ordem política: “Quando, em 1712, a Província de São Paulo deu início à formação de um governo local, sua capital foi escolhida como residência dos capitães-gerais ou governadores, tendo recebido o título de cidade” (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 125).

²³ O Tratado de Tordesilhas, como se sabe, foi um acordo em 1494 entre a Espanha e Portugal que pretendia resolver a forma de dividir as terras descobertas pelos navegadores dos dois países. Portugal contrapõe-se à dominação da Espanha, o que gera conflito entre os países.

1.4. ENFIM, CIDADE. ENFIM, SÃO PAULO. SEM PIRATININGA – 1711

Finalmente, em 1711, a Província foi elevada à condição de cidade, denominada oficialmente “São Paulo”, perdendo definitivamente o aposto “de Piratininga”, pela carta Régia de 11 de junho de 1711, e instalada nesta última categoria a 3 de abril de 1712.²⁴

Embora a cidade continuasse, ainda, algo como um “quartel-general”, um ponto de aglutinação, de onde partiam as “Bandeiras”, em breve haveria uma troca da figura do bandeirante sertanista pela do tropeiro, como se lê em Sérgio Buarque de Holanda:

O tropeiro é o sucessor direto do sertanista e o precursor, em muitos pontos, do grande fazendeiro. [...]. O espírito de aventura [...] encaminha-se, aos poucos, para uma ação mais disciplinadora (HOLANDA, 1956, p. 158).

Há uma mudança, pois, no fim do século XVII e início do século XVIII, lenta, mas definitiva, nas atividades comerciais e no comportamento dos habitantes de São Paulo, como atesta Rubens Borba de Moraes, que deixarão de ser “caçadores de índios, aventureiros à caça de ouro, gente de pouca conversa, altiva e independente...” (MORAES, 1940, p. 8).

Agora, “a figura dominadora do bandeirante marcial e seminômade cedeu lugar à do fazendeiro patriarcal e à do esperto comerciante urbanizado” (MORSE, 1970, p. 35).

²⁴ “Elevado à condição de cidade com a denominação de São Paulo, pela carta Régia, de 11-06- 1711. Instalado nesta última categoria em 03-04-1712”. IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/saopaulo/saopaulo.pdf>. Acesso em 30 mai. 2020).

1.5. INÍCIO DO SÉCULO XIX: CAPITAL DA PROVÍNCIA

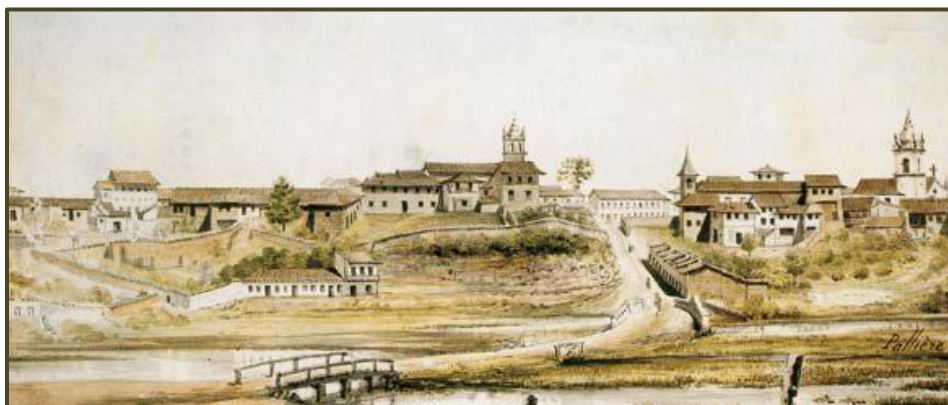


Figura 1.01: “Várzea do Carmo”, São Paulo em 1821
Aquarela de Arnaud Julien Pallière.
Disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com/>.

Se até os primeiros anos do século XIX São Paulo ainda tinha lento crescimento, passa a desenvolver-se mais rapidamente, e conseqüentemente ganhar importância, em 1815, quando a cidade se tornou capital. Foi a partir daí, “no início do século XIX, com a independência do Brasil, [que] São Paulo firmou-se como capital da província e sede de uma Academia de Direito, convertendo-se em importante núcleo de atividades intelectuais e políticas.

Em 1815, a cidade se transformou em capital da Província de São Paulo. Mas somente doze anos depois ganharia sua primeira faculdade, de Direito, no Largo São Francisco. A partir de então, São Paulo se tornou um núcleo intelectual e político do país. Mas apenas se tornaria um importante centro econômico com a expansão da cafeicultura no final do século XIX. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/historico>.

Pode ser interessante debruçarmo-nos novamente sobre o que escreveu Saint-Hilaire sobre sua jornada a São Paulo em 1819, saindo de Jundiá, passando pelo Pico do Jaraguá, e chegando à cidade:

À medida que nos afastamos do Pico do Jaraguá e do Capão das Pombas²⁵, as terras se tornam menos irregulares, acabando por se transformar numa vasta planície ondulada [...]. São esses os aprazíveis campos que os primeiros habitantes da região

²⁵ Langsdorff (sobre Langsdorff veja-se nota de rodapé 22), escrevendo em seu diário no dia 18 de outubro, também faz referência a esse local, a cerca de três léguas e meia de São Paulo, a caminho de Jundiá, e explica tratar-se de um rancho grande para auxiliar os viajantes: “...chegamos a um grande rancho, construído, com recursos do Governo, para facilitar e promover o comércio. O local se chama Capão das Pombas.” (SILVA, 1997, p. 21). E pouco depois faz nova referência ao local: “Não ficamos no rancho Capão das Pombas, porque ali faltava milho”. (Id. p. 22).

denominaram, como os índios, de planície de Piratininga, e que chamavam também de *paraíso terrestre* e de *Campos Elíseos* do Brasil (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 119).

Aqui, ao falar em Piratininga, explica em nota de rodapé:

O nome de *Piratiga* ou *Piratinim* refere-se, segundo o Pe. Gaspar da Madre de Deus, a um ribeirão que se lança no Tietê [...] e lhe podem ser atribuídas, como iremos ver, duas etimologias diferentes. De acordo com Diogo de Toledo Lara Ordoñez, que anotou a carta do Pe. Anchieta sobre a história natural de S. Vicente (*Not. Ultram.*, I, 167), o termo significaria peixe seco, e teria sido dado aos campos vizinhos de S. Paulo porque, depois das enchentes do Tamandataí, muitos peixes ficavam antigamente retidos nos campos e se tornavam secos pela ação do sol. Nesse caso, *Piratininga*, ou antes *Piratinim*, derivaria das palavras *pirá*, peixe, e *tini*, seco (Ruiz de Montoya, *Tes. leng. guar.*, 391 *bis*). É essa mesma etimologia que adotei há muito tempo (*Viagem pelo Litoral*) e que foi aceita por Francisco dos Prazeres Maranhão; ele fez derivar *Piratininga*, nome de uma lagoa da Província do Rio de Janeiro (*Revista Trimensal*, I, seg. série), de *pirá*, peixe, e *tening*, secar; com efeito, o *Dicionário Português-Brasiliense* registra *motining* como secar, e *tinging* como seca. Mas um hispano-americano muito versado na língua guarani traduziu *Piratinim*, *Paratinim* ou, mais precisamente, *Piratiny* pelas seguintes palavras: rio do peixe que faz barulho (de *pirá*, peixe, e *tinyni*, barulho, zoeira, ex Montoya). Atualmente eu me sentiria mais inclinado a aceitar essa última etimologia, tanto mais quanto *Piratininga* ou *Piratinim* era inicialmente o nome de um curso d'água - como já expliquei mais acima [...] (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 119).

Registramos toda esta “nota de rodapé” do naturalista francês pois, além da informação etimológica, é salutar observar o rigor e o cuidado científico das anotações, as referências, suas explicações, surpreendentes, mesmo que esperadas, já que vindas de um cientista de boa formação.

O cientista continua sua jornada e, cruzando o Tietê, chegando-se mais à então pequena cidade de São Paulo, interessou-se pelo rio, sobre o qual escreve:

A cerca de uma légua da cidade de São Paulo há uma ponte de madeira (1819) sobre o Rio Tietê, que não é muito largo nesse ponto, embora suas águas fluam com rapidez. [...] Originalmente, esse rio tinha os nomes de Rio Grande e Anhambi, mas em tempos mais recentes passou a chamar-se Tietê, nome que se compõe das palavras guaranis *tí*, água, e *étê*, boa, genuína (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 120).

Ainda sobre o rio, Saint-Hilaire informa pouco mais tarde: “Várias aldeias se formaram outrora nas margens do Tietê, hoje não há nem vestígio delas. Os indígenas que ali viviam estão mortos ou se dispersaram” (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 121). Mas o botânico gostou da região onde se instalava a cidade. Chegando a São Paulo, já bem perto do núcleo municipal, afirma que a região “apresenta encantadores grupos de árvores alternados a pastos de capim rasteiro”, e que “por todo lado se vêem bonitas casas espalhadas pelo campo”. Assim descreve o que vê a seguir:

O Anhangabaú, um simples filete de água, vai desaguar, abaixo do convento dos beneditinos, no *Tamanduataí* (sic), que em seguida sai serpeando no meio dos pastos brejosos, contribuindo para quebrar a monotonia da paisagem. Não somente é **encantadora a localização de São Paulo, como aí se respira um ar muito puro**. O número de casas bonitas é bastante grande, as ruas não são desertas como as de Vila Rica (Ouro Preto), os edifícios públicos são bem conservados, e o visitante não se vê afligido, como na maioria das cidades e arraiais de Minas Gerais, por uma aparência de abandono e de miséria (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 127, destaque nosso).

Georg Heinrich von Langsdorff²⁶, que esteve no Brasil de agosto de 1825 a novembro de 1826, também concorda com Saint-Hilaire no que se refere à beleza da cidade, já que anota em seu diário, a 26 de setembro de 1825: “São Paulo é a cidade mais bonita que já vi no Brasil. A arquitetura das casas tem mais bom gosto do que no Rio de Janeiro. As cornijas e balcões de ferro são mais suntuosos” (SILVA, 1997, p. 16). E no dia seguinte, o que escreve, enaltecendo os responsáveis pelo cuidado com a região, reforça sua admiração pela beleza de São Paulo: “O Capitão-General José da Franca e Horta²⁷ e o atual Presidente Manoel Lucas de Moreira Barros (sic)²⁸

²⁶ O barão Langsdorff, nascido em 1774 na Alemanha (Wöllstein, ducado de Nassau) e falecido em 1852 em Freiburg, formou-se em medicina na universidade de Göttingen, e exerceu seu ofício médico em Portugal. Além de sua formação médica, mantinha grande interesse pela História Natural. De volta à Alemanha, juntou-se a uma expedição russa que, navegando, circulou todo o globo terrestre. Longa é a história de sua vida, mas o que nos interessa é que, voltando à Rússia, após deixar a expedição, foi nomeado, em São Petersburgo, cônsul geral da Rússia no Rio de Janeiro, onde chegou em 1813.

²⁷ Nascido na cidade de Faro em 1753 e falecido em Lisboa em 1823, foi Capitão-general e governador da Capitania de São Paulo entre 1802 (nomeado em 1801) e 1808. Dois meses após terminar suas funções em São Paulo tornou-se conselheiro da Fazenda “de Capa e Espada”, o que então significava um militar, “da nobreza do Reino – cargo que exerceu até 1821. Em 1822 já estará de regresso a Lisboa, onde faleceu no ano seguinte.

²⁸ Provavelmente há um engano de Langsdorff quanto a nome do Presidente, que na época tratava-se de Lucas Antonio Monteiro de Barros, nascido em Congonhas do Campo, em 1767, e morto no Rio de

são ambos excelentes pessoas; muito fizeram pelo embelezamento da província” (Id. p. 19). Embora tal simpatia pela cidade, demonstrada por ambos os estudiosos, possa nos ufanar, não é, ao menos atualmente, opinião corrente quanto à grande metrópole que São Paulo viria se tornar. O desenvolvimento da cidade dá-se sempre mais rapidamente, pois, para o que concorreram, também, a criação da Escola Normal, a impressão de jornais e livros, como se disse acima, bem como o incremento das atividades culturais.

Quanto aos jornais, somente em fevereiro de 1827 surgiria o primeiro impresso em São Paulo, *O Farol Paulistano*, órgão de tendência conservadora, fundado por José da Costa Carvalho, o Marquês de Monte Alegre.

O Farol Paulistano, publicado entre 1827 e 1832, foi o primeiro jornal paulista impresso que possuía gráfica própria e também o primeiro a publicar matéria oficial. Esse jornal tinha tendência liberal e foi redigido, entre outros, por Antonio Mariano de Azevedo Marques, conhecido por “Mestrinho”, professor de latim e retórica. Mestrinho fundou e dirigiu O Paulista, de fato o primeiro periódico paulista, tendo circulado de 1823 a 1824, embora fosse manuscrito por uma equipe de amanuenses.²⁹

A primeira Escola Normal de São Paulo surgiu em 9 de novembro de 1846, instalada em edifício vizinho à Catedral do Largo da Sé. Era uma escola só para meninos com idade superior a dezesseis anos, que soubessem ler e escrever. Quase 30 anos depois, apenas em 1874, com a reforma na legislação de São Paulo, a Lei nº 9 de 22 de março tornou obrigatório o ensino primário para meninos de sete a catorze anos e também para meninas de sete a onze anos. Os primeiros estudavam na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco e, em uma sala anexa, intitulada

Janeiro em 1851. A 25 de novembro de 1823 foi nomeado 1o. Presidente da Província de São Paulo, tomando posse em abril de 1824.

²⁹ José da Costa Carvalho – também redator de *O Farol Paulistano* – foi membro da Assembleia Constituinte Brasileira, pela Bahia; deputado por São Paulo na primeira, segunda e quarta legislaturas; presidente da Câmara dos Deputados e do Senado; membro da Regência Trina; diretor da Faculdade de Direito de São Paulo, de 1835 a 1836; senador pela Província de Sergipe em 1838, tendo recebido o título de Barão de Monte Alegre em 1841; assumiu a presidência da Província de São Paulo em 20 de janeiro do mesmo ano e, ainda, recebeu o título de Visconde, em 1843; em 1849, tornou-se presidente do Conselho de Ministros e, em 1854, recebeu o título de Marquês. Vide: Arquivo Público do Estado de São Paulo: Jornais Paulistanos do Século XIX. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/pdf/Jornais%20paulistanos%20do%20seculo%20XIX%20em%20exposicao%20na%20Hemeroteca%20APESP.pdf. Acesso em: 5 fev. 2021.

“Seminário da Glória”, ficavam as meninas.³⁰

Apesar do surgimento das primeiras instituições de ensino, o mercado editorial brasileiro era ainda muito reduzido. Os livros eram importados e os poucos volumes brasileiros eram impressos no exterior. Em São Paulo havia somente seis editoras até o final do século XIX. Hallewell (2005) referindo-se ao mercado livreiro, comenta:

A situação do comércio de livros era extremamente desalentadora. Eram poucos os pontos de venda de varejo e praticamente limitados aos bairros mais ricos do Rio e São Paulo (...). A produção editorial que ainda tinha lugar no Brasil raramente se aventurava além dos campos seguros dos livros didáticos e de livros sobre legislação brasileira, e não passava de uma atividade casual e secundária das grandes livrarias (HALLEWELL, 2005, p. 235).

Embora a cidade continuasse a crescer, mesmo que sem pressa,

[...] por mais de uma ocasião esteve ameaçada de penosos retrocessos, se não de extinção, por motivo de abandono dos moradores, da precariedade de recursos e do que por vezes pareceu uma irremediável falta de futuro. Seu destino, ao longo dos três primeiros séculos de existência, foi de isolamento e solidão. [...]. Em 1872, quando os primeiros sinais de prosperidade começavam a visitá-la, por obra da riqueza trazida pelo café, ainda assim a população de pouco mais de 30 mil habitantes a situava numa rabeira com relação às demais capitais brasileiras, atrás de Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Belém, Niterói, Porto Alegre, Fortaleza e Cuiabá. [...] Em 1890 já tinha dobrado de tamanho, e contava 64.934 habitantes. Ainda assim, era oito vezes menor do que o Rio de Janeiro (522.651), quase três vezes menor que Salvador (174.402) e quase duas menor que o Recife (111.556) (TOLEDO, 2012, p. 16).

São Paulo, no censo de 1872, ano do primeiro censo nacional, de fato tinha 31.385 habitantes³¹. Foi quando passou a contar com sua primeira linha de bondes — Largo do Carmo/ Estação da Luz —, movidos por tração animal.

³⁰ Vide *A História da Escola*, Centro de Referência em Educação Mario Covas. Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Educação. Disponível em: <http://www.escoladeformacao.sp.gov.br/portais/Default.aspx?tabid=7541>. Acesso em: 5 fev. 2021.

³¹ Fonte dos números dos censos do IBGE. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>, Acesso em: 28 abr. 2020.

No dia 12 de outubro de 1872 foi inaugurada a linha pioneira da rede de bondes puxados a burro, que saía da Rua do Carmo e seguia até a estação ferroviária da Luz. Em 1877, existiam outras 5 linhas de bondes que partiam do centro: Campos Elíseos; Santa Cecília; Consolação; Santo Amaro e Mooca. Assim, por vinte e oito anos, os bondes de tração animal atenderam as viagens dos moradores e trabalhadores paulistanos (PORTELA, 2006, p. 17).

Jorge Americano, que nasceu em 1891 na cidade de São Paulo³², célebre memorialista da sua cidade natal, em seu descomplicado e descontraído *São Paulo Naquele Tempo* conta-nos algo sobre o dia da inauguração da primeira linha dos bondes paulistas. É curioso o retrato que faz desse veículo, a principal forma de locomoção da cidade que crescia:

A locomoção era por tração animal. Os bondes trocavam os animais, conforme a extensão da linha. Nas ruas de menor tráfego não havia linha dupla, e o bonde parava num desvio. O cocheiro dava um assobio longo, e conforme ouvia ou não outro assobio ao longe, seguia ou esperava pelo outro bonde que vinha em sentido oposto. Nas esquinas em que a linha bifurcava, a chave era movida com o pé, pelo cobrador, que apeava e vinha à frente. [...] Os bondes cobriam praticamente toda a cidade (AMERICANO, 1957, p. 206).

Também curiosa é a descrição que o mesmo autor faz do trabalho do cocheiro, do cobrador, ou dos viajantes, coisa impensável, hoje.

Os bondes eram verdes; [...] Para subir a ladeira acrescentava-se à parrelha de animais, com guizos ao pescoço, mais um burro, o qual era desatrelado quando chegava ao termo e descia a ladeira mediante um estalo de relho no ar. O cobrador iniciava a cobrança, vindo pelo estribo, de trás para a frente. Terminando no primeiro banco, descia para a rua com o bonde em movimento, saltando de costas, um pé atrás, e subia de novo, ao passar na sua frente o último balaústre.[...] Os rapazes também costumavam subir e descer do bonde em movimento, e havia peritos na elegância do pulo. As extremidades das linhas eram pontos de "muda". Os burros substituídos descansavam matando a sede em baldes e comendo milho nos embornais, até a próxima viagem (AMERICANO, 1957, p. 208).

³² Jorge Americano foi aluno da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FDUSP), conhecida como Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, criada em 1827, uma das duas mais antigas faculdades de direito do Brasil. A outra, do mesmo ano de 1827, é a Faculdade de Direito do Recife, então em Olinda. Foi advogado, deputado estadual e federal, e promotor público. Tomou parte na Assembleia Nacional Constituinte, de 1933, e foi juiz da Corte Internacional de Arbitragem de Haia. Foi também professor, diretor da Faculdade de Direito e membro do conselho superior da Universidade Mackenzie.

A cidade cresce, o desenvolvimento continua. A cultura do café se expande, o que torna necessária a expansão também das estradas de ferro. São Paulo torna-se tão importante para a expansão cafeeira quanto Minas Gerais para a pecuária. O recenseamento mostrou que a população paulistana passara a crescer a taxas elevadas, também em razão dos imigrantes estrangeiros que se fixavam na cidade. São Paulo contava, em 1890, com cerca de 65 mil habitantes.

Em 1900 ficou pronta a Usina Elétrica a Vapor da Rua São Caetano. Então puderam entrar em funcionamento os primeiros bondes elétricos.

Em dezembro de 1899, chegaram, no porto de Santos, os seis primeiros bondes. Levados à Alameda Barão de Limeira, entre as ruas Helvetia e General Rondon, local onde se instalou a primeira oficina da empresa, foram montados e submetidos aos testes. Com as obras adiantadas e os bondes prontos para circular, a companhia fez saber a data de inauguração da primeira linha: 7 de maio de 1900. Não havia data mais adequada, naqueles dias o clima era de virada de século e a cidade preparava-se para comemorar o IV Centenário do Descobrimento. Essa coincidência permitiu equiparar a introdução da eletricidade com o advento da era da luz e velocidade (SANTOS, 2009, p. 80).

O evento foi considerado pela população da cidade algo tão especial – e de fato o foi – que não só as pessoas se prepararam para o dia, como também as casas comerciais e os negócios do turismo. João Marcelo Pereira dos Santos, em sua tese de doutoramento sobre os trabalhadores da Light, refere-se ao fato:

Consta que, naquele dia, mais de cinco mil paulistanos lotaram as ruas para ver com os próprios olhos a primeira partida do bonde elétrico. Nas ruas por onde o bonde passava, os moradores abriam portas e janelas de suas residências para não perderem a passagem do bonde. Até os hotéis mais estrelados da cidade mudaram a rotina e o cardápio para melhor acolher as celebridades que vieram participar desse acontecimento: “Hoje! Inauguração dos Bondes Elétricos! Hotel Joaquim. Rua de São João, 61 – Estação Mercadinho, menu especial”. *O Estado de São Paulo*, 7 de maio de 1900 (SANTOS, 2009, p. 81).

O mesmo Jorge Americano que nos contou dos bondes com tração animal, conta-nos agora do dia da inauguração “do elétrico”:

Trilhos, postes e fios estavam assentados na Alameda Barão de

Limeira. [...] Naquela manhã de sol veio gente das ruas vizinhas, e muita gente de longe. Inaugurava-se a primeira linha, entre o Largo de São Bento e o fim da Barão de Limeira (Chácara do Carvalho). Linha da "Barra Funda". Carros abertos, de nove bancos, [...] No topo da coberta, adiante e atrás, duas pequenas bandeiras brasileiras. Na direção do bonde, o Conselheiro Antônio Prado, Prefeito da Cidade. Ao lado, como instrutor, um motorneiro de boa figura, alto, alourado, com bordados cor de ouro novo nas mangas do uniforme cinzento e no boné. Concluí de mim para mim que era o Presidente da Companhia. Vinham dentro "pessoas graúdas", gente do governo, senadores, deputados. [...] Nalgumas esquinas tocavam bandas de música e noutras soltavam-se foguetes. Inauguraram-se sucessivamente cinco linhas. Barra Funda, Bom Retiro, Ponte Grande, Vila Buarque, Avenida (AMERICANO, 1957, p. 209-210).

Outra testemunha ocular, e que particularmente nos interessa neste trabalho – considerando-se seu envolvimento com a "Semana de 22" – foi Oswald de Andrade. Em seu livro *Um homem sem Profissão*, pretende relatar a história da sua família, tendo como pano de fundo a cidade de São Paulo, a vida e os costumes da cidade durante o período que se convencionou chamar de *belle époque*, os anos do fim do século XIX e as primeiras décadas do XX, época também do Movimento Simbolista no Brasil³³. Andrade escreve acerca das novas instalações públicas e de como a cidade se modernizava, fato que ele seguia de perto também por ocupar, seu pai, o cargo de vereador. Oswald resgata em suas memórias o fato da inauguração dos bondes elétricos na capital paulista:

Anunciou-se que São Paulo ia ter bondes elétricos. Os tímidos veículos puxados a burros, que cortavam a morna da cidade provinciana, iam desaparecer para sempre. Não mais veríamos, na descida da Ladeira de Santo Antônio, frente à nossa casa, o bonde descer sozinho equilibrado pelo breque do condutor. E o par de burros seguindo depois.

Uma febre de curiosidade tomou as famílias, as casas, os grupos. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? Eu tinha notícia pelo pretinho Lázaro, filho da cozinheira de minha tia, vinda do Rio, que era muito perigoso esse negócio de eletricidade. Quem pusesse os pés nos trilhos ficava ali grudado e seria esmagado fatalmente pelo bonde. Precisava pular (ANDRADE, 2002, p. 72).

³³ O Simbolismo, aqui, é o movimento literário, da poesia, do teatro, que surgiu na França no fim do século XIX, opondo-se ao realismo e ao naturalismo. Nasce, dentre outras, a partir das teorias estéticas de Charles Baudelaire. No Brasil pode ser percebido, em especial, nos autores Cruz e Sousa (1861-1898) e Alphonsus de Guimaraens (1870-1921).

É interessante a observação que Portela nos faz no seu livro *Bonde: saudoso paulistano*, ao referir-se ao desenvolvimento rápido dos bondes elétricos, bem como da aparente eficiência e abrangência do sistema, que se expandiu de maio de 1900 até nos anos 1930, quatro vezes mais que o Metrô paulistano se expandiu até 2006, data da publicação do seu texto (PORTELA, 2006).

O século XX apresentava-se a São Paulo – e em São Paulo – mostrando-se nas linhas dos bondes, nas manifestações populares, na primeira projeção cinematográfica da cidade pelo cinematógrafo de Renouveau, na preocupação sanitária pública que cria um laboratório para combater a peste bubônica, mais tarde Instituto Butantan, em trilhos outros que dos bondes, mais vigorosos, dos trens que agora passariam pela nova Estação da Luz, nos esportes do seu primeiro estádio, o Velódromo Paulista, nas artes visuais da Pinacoteca do Estado, seu primeiro museu de arte.

O censo de 1900 registrou um grande crescimento de São Paulo, que então se transformara numa cidade de 239.820 habitantes. Ferrovias ligavam-na ao interior, onde se produzia café, e com Santos, por onde ele era exportado. São Paulo se firmara como o mais dinâmico centro comercial e financeiro da Província. E em breve ganharia seu mais icônico teatro de ópera e concertos, o “Theatro Municipal”, a grande casa de espetáculos inaugurada em 1911.

Além de um evidente despertar para a Cultura, a Educação ganha mais espaço e importância em São Paulo. Com a expansão da escolarização e consequente aumento do número de matrículas, bem como a valorização do trabalho educacional, o mercado de livros agora torna-se viável, abrindo um negócio lucrativo para as editoras. Simultaneamente, do ponto de vista político, a publicação e a circulação de obras, cujos conteúdos balizavam a nova pedagogia, tornavam possível o espraiamento de uma nova cultura pedagógica.

O mercado editorial brasileiro, a partir da década de 1920, foi tomado por um crescimento até então inesperado. Há um verdadeiro surto de expansão do mercado livreiro paulista, como escreve Sevcenko: “Em parte pela crise de importações e a

calamitosa carestia do pós-guerra, o fato é que esse surto adquire uma dinâmica própria e se torna num crescendo auto-sustentado” (sic) (SEVCENKO, 1992, p. 95). Surgem novos autores, aparecem novos títulos no mercado, de distintos gêneros literários.

Quanto aos livros, com uma tiragem anual em torno de 1 milhão de volumes, uma multiplicação entre duas e três vezes do número de casas editoras e livrarias em 1921, com relação ao número existente até o fim da Guerra, São Paulo passa a atrair escritores dos quatro cantos do país, querendo ter suas obras publicadas com a rapidez e a qualidade que a indústria editorial paulista oferecia (SEVCENKO, 1998, p. 95-96).

Mesmo assim, em 1920, quando São Paulo já era uma capital estadual, com 579.033 habitantes, o Rio de Janeiro, então capital federal, tinha o dobro dessa população: 1.157.873 pessoas.

1.6. SÃO PAULO DE HOJE E A DA “SEMANA”

Roberto Pompeu de Toledo, na Introdução do seu livro *A Capital da Solidão*, faz referência a um concurso, no ano 2000, para eleger a música que mais bem representaria a cidade de São Paulo.

Ganhou o “Trem das Onze” composta por Adoniram Barbosa em 1964, e em segundo lugar ficou “Sampa”, de Caetano Veloso, composta em 1978.

Toledo observa que elas têm traços comuns: não exaltam a cidade, em si, falam, antes, de “emoções estranhas”. “Alguma coisa acontece” no coração de Caetano quando cruza a Ipiranga com a São João; e Adoniran revela um conflito, “dividido entre duas fidelidades – a amada e a mãe, tendo de permeio um horário de trem adverso” (TOLEDO, 2012, p. 14).

Se o concurso fosse no Rio, difícil seria escapar da exaltação. São infinitas as canções que – com toda razão – lhe enaltecem as belezas, focalizando o casamento perfeito entre mar, montanha e sol, ó Copacabana, princesinha do mar, ó Cidade Maravilhosa, cheia de encantos mil, ó Rio de Janeiro, fevereiro e março, e minha alma canta,

e da janela vê-se o Corcovado, o Redentor, que lindo... (TOLEDO, 2012, p. 13).

Mas a São Paulo do início do século XX, que crescia rapidamente, logo se tornaria o centro da atenção como um dos principais arautos do Modernismo brasileiro, graças a um famoso encontro de artistas, no início da segunda década, no seu – havia pouco – inaugurado “Theatro Municipal”, a “Semana de Arte Moderna de 1922”.

2. OS TEATROS E O THEATRO DA CIDADE DE SÃO PAULO

*Hoje em dia, ninguém considera o cimento e o concreto
“desenvolvimentos tecnológicos” como consideramos os carros,
os fornos a óleo e os navios lança-chamas,
mas, na realidade, também o são.
Não havia cimento moderno até por volta de 1870,
nem concreto moderno até depois da virada do século.
Misturar o concreto é uma arte tão delicada como fazer pão.
(Stephen King, Primavera Eterna)*

O Theatro Municipal de São Paulo é um dos mais importantes teatros do Brasil e um dos cartões postais da cidade de São Paulo. Localizado no centro da cidade, na Praça Ramos de Azevedo, foi inaugurado em 1911. Seu estilo arquitetônico foi inspirado na Ópera de Paris e o edifício faz parte do Patrimônio Histórico do Estado desde 1981, quando foi tombado pelo Condephaat. É considerado uma das salas de maior respeito do Brasil e apresenta uma das maiores e melhores produções líricas do país. Importantes artistas já pisaram seu palco.

Porém, na cidade de São Paulo, bem antes dele, distintos teatros, alguns pequenos, improvisados e modestos, outros maiores, bem construídos e elegantes, cumpriam, já, a tarefa de oferecer à população, palcos que acomodassem espetáculos, tanto amadores, despojados, informais – como o modesto “Casa da Ópera”, que ficava no Pátio do Colégio, ao lado da igreja dos jesuítas – quanto os já profissionais, mais elaborados, grandiosos até, palcos que podiam atender às necessidades das companhias internacionais que visitavam o país e a cidade. Destes, anteriores ao Municipal, o maior e mais importante foi o Theatro São José. O São José II, mais exatamente, inaugurado em 1909, considerado o primeiro dos teatros regulares paulistanos e um dos mais elegantes.

Tememos o risco, aqui, da acusação de que pensamos a História de forma linear e ininterrupta; de que imaginamos cada teatro aqui como uma espécie de degrau de uma evolução contínua, uniforme, avançando sempre para algo melhor. Grande engano. Acreditamos que, como entende Benjamin, não há “progresso ‘automático’ ou ‘contínuo’; a única continuidade é a da dominação, e o automatismo da história simplesmente a reproduz” (*apud* LÖWY, 2005, p. 117). Também o desenvolvimento da história dos teatros na cidade de São Paulo foi desigual, dialético, e conheceu constantes contradições. No caso dos teatros de São Paulo, o “Aviso de

Incêndio”, de Walter Benjamin³⁴, confirmou-se apropriadíssimo: ao menos dois dos mais conhecidos foram, de fato, atingidos pelo fogo, um deles até o desaparecimento total.

Nossa “cronologia” quer simplesmente lembrar que a história do teatro em São Paulo não começa – e certamente não termina – com o Theatro Municipal, ao contrário, a cidade abrigou, muito antes, diferentes casas de espetáculo, simultâneas, de variadas dimensões, algumas até maiores e talvez mais impressionantes que o próprio Municipal. Aliás, este conviveu com o célebre Teatro São José, de maior capacidade de público, inaugurado apenas dois anos antes daquele, em razão do incêndio de seu homônimo. Aliás, outro testemunho da não linearidade da História. Mas tudo isso veremos a seguir.

Falar sobre o nascimento do teatro em São Paulo, e da história das salas e dos palcos paulistanos, pode requerer-nos a consciência de que alguma atividade teatral nascera com a própria cidade, ainda Vila de Piratininga, isto se considerarmos como genuína atividade teatral paulistana, aquela que Miroel Silveira chamou de “Fase Anchieta” – na introdução que escreveu para o “quase antigo”, mas nunca envelhecido e sempre importante volume, *História dos Velhos Teatros de São Paulo*, de Antônio Barreto do Amaral – o que significaria considerarmos “teatro paulistano”, já, o trabalho catequético dos jesuítas, a montagem que faziam de cenas vivas, quadros de figuras históricas evangélicas, bem como de pequenas representações que criavam sobre o mesmo tema, contando com a concorrência dos próprios nativos catecúmenos, no seu afã sacerdotal.³⁵

Se ampliarmos nosso foco até alcançar a história das representações teatrais por todo o Brasil – e não apenas na região de São Paulo – parece que, já no início do próprio século da “Descoberta”, ainda antes, pois, de iniciar-se um projeto organizado de cristianização dos nativos pelos jesuítas, soavam e representavam-se aqui os cânticos e os autos da Natividade, o que significa, porquanto, que havia alguma forma de teatro por nossas terras, anteriores ao início da cristianização jesuíta e neste caso, não teriam sido os padres da Companhia de Jesus os introdutores do teatro no Brasil.

³⁴ Referência ao livro de Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio...*

³⁵ AMARAL, 1979, p. XI

E era teatro popular, aberto a todos, não apenas para a Corte e as elites. O também Padre Serafim Leite³⁶, escreve em sua *História da Companhia de Jesus* “que os portugueses já apresentavam autos no Brasil quando os jesuítas começaram os seus, autos representados nas igrejas, à moda portuguesa e arranjados ali mesmo”. Mas é indiscutível, e o próprio Leite defende o fato, que os padres da Companhia foram os que “deram à arte dramática da colônia nascente o primeiro desenvolvimento e arrancos” (LEITE, 1938, p. 607).

Interessa-nos acrescentar, considerando os rumos que a presente tese deverá tomar, que naqueles primeiros séculos da nossa história, teatro e música andavam muitas vezes de mãos dadas, ao menos nas aldeias onde havia maior preocupação com ensino e catequização dos curumins. Sobre as manifestações musicais e o ensino da música, especificamente, há farta documentação jesuítica dos séculos XVI e XVII, registros de como nossos nativos foram treinados a tocar os instrumentos trazidos da Europa – o que faziam muito bem, de acordo com esses mesmos registros – assim como aprenderam a cantar com beleza e propriedade os cânticos religiosos que lhes eram ensinados, mesmo aqueles compostos em estilo contrapontístico, a várias vozes, o que então chamava-se “Cantos de Órgão”³⁷. Mesmo que Mário de Andrade pareça minorar a qualidade técnica do que ainda se fazia na música da colonização:

Já seria de todo impossível um êmulo de Palestrina³⁸ ou de Bach por esses tempos coloniais. Dado mesmo que ele surgisse, a música dele não existiria absolutamente. Porque a Colônia não poderia nunca

³⁶ Serafim Soares Leite, padre, poeta e historiador, escreveu a monumental obra “História da Companhia de Jesus no Brasil”, em dez volumes, e recebeu por ela o “Prémio Nacional de História”, também conhecido por “Prémio Alexandre Herculano”, atribuído em 1938.

³⁷ O conceito de “Canto de Órgão” do século XVI e seguinte não pode ser confundido com música para aquele instrumento, para o órgão tubular. Trata-se, antes, de música vocal polifônica, escrita para várias vozes, em estilo contrapontístico. O termo, porém, parece ter evoluído e passa, mais tarde, a referir-se à música vocal acompanhada por instrumento, que até podia ser o órgão, mas não necessariamente, ou não apenas ele. Alguns teóricos de período posterior, já no século XVIII, chamavam “Canto de Orgão” exatamente a união de vozes e instrumentos, como Caetano de Melo de Jesus: Tanto as vozes (“*instrumentos naturaes*”) como os instrumentos musicais (“*artificiaes instrumentos*”) devem estar presentes e unidos no canto de órgão, produzindo “*entre si misturadamente hum so bem soante som, e harmonico concento, ou corpo Harmonico*”. (Sic) (FREITAS, 2016, p. 30). Esta é, já, uma noção “moderna” do “canto de órgão”, que evoluíra com o estilo musical do século XVIII, distinta e distante do conceito da polifonia em *stile antico* dos séculos anteriores.

³⁸ Trata-se do celeberrimo músico italiano, compositor escolhido pela Contrarreforma como seu porta voz musical, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).

executá-la. Nem tínhamos capelas corais que aguentassem com as dificuldades técnicas da polifonia florida, nem ouvintes capazes de entender tal música e se edificar com semelhantes complicações musicais. E, ou esse Palestrina dos coqueiros teria que buscar outras terras pra (*sic*) realizar sua arte, ou teria que engruvilhar sua imaginação criadora, na mesquinha confecção dos cantos-de-órgão jesuíticos ou sua monótona adaptação de palavras católicas aos bate-pés irremediáveis da nossa tapuiada (ANDRADE, 1965, p. 18-19).

Há belas narrativas do jesuíta Fernão Cardim, de quando visitou o Brasil entre 1583 e 1590. Rodolfo Garcia nos informa, na Introdução que escreveu para a edição brasileira do livro de Cardim, *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, que o jesuíta:

[...] foi designado, em 1582, para companheiro do padre visitador Cristóvão de Gouvea; passou a Lisboa em princípios de outubro daquele ano e ali esteve cinco meses, até que, a 5 de março de 1583, com o governador Manuel Tales Barreto, o visitador e outros padres, embarcou para o Brasil, chegando à Bahia a 9 de maio seguinte. [...] Na Bahia, nos Ilhéus, Porto Seguro, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo, e naquelas partes esteve uma e mais vezes, em companhia do visitador, que ordenava as coisas necessárias ao bom meneio dos colégios e residências existentes (CARDIM, 1980, p. 14).

Em 1598, já de volta à Europa, Cardim foi eleito para Procurador da Província do Brasil em Roma, e regressou ao Brasil em 1604, agora investido do cargo de procurador provincial, cargo que exerceu até 1609. Em 1607 assumiu as funções e o cargo de reitor do Colégio da Bahia. Sua relação com o Brasil foi, então, intensa e extensa, vindo a falecer aqui, a 27 de janeiro de 1625. Enquanto visitava aldeias e povoados pelo Brasil colonial, colheu impressões que reproduziu e contou nos seus muitos documentos enviados a Roma ou Portugal. Seus textos são preciosos documentos daquele início da nossa história. Por várias ocasiões Cardim pôde apreciar nossos nativos interpretando pequenas cenas de música e teatro, como a que viu na Bahia, na então aldeia do Espírito Santo, hoje Abrantes. Observe-se que o fato narrado que abaixo transcrevemos, deu-se na Bahia, o que vem reforçar a ideia de que pequenas montagens teatrais faziam parte do acervo didático dos jesuítas onde quer que estivessem:

Junto da Aldêa do Espirito Santo nos esperavam os padres que della têm cuidado, debaixo de uma fresca ramada, que tinha uma fonte [...], que por fazer calma, além de bôa graça, refrescava o lugar. Debaixo

da ramada se representou pelos indios um dialogo pastoril, em lingua basilica, portugueza e castelhana, e têm eles muita graça em fallar linguas peregrinas, maximé a castelhana. Houve boa musica de vozes, frautas, danças e d'alli em procissão fomos até a igreja (*sic*) (CARDIM, 1980, p. 150).

O próprio Cardim menciona por várias outras vezes a habilidade musical dos nativos brasileiros daquela aldeia: “Ao dia seguinte, [...] renovaram os padres e irmãos das aldêas seus votos, [...], e o padre visitador disse missa cantada com diácono, e sub-diácono, officiada em canto d'orgão pelos indios, com suas frautas” (*sic*) (CARDIM, 1980, p. 146). Na mesma aldeia, alguns dias mais tarde, houve celebração especial pelo dia de Reis, segundo relato do mesmo jesuíta:

O padre visitador antes da missa revestido em capa d'asperges de damasco branco, [...], baptisou alguns trinta adultos. Em todo o tempo do baptismo houve boa música e motetes, e de quando em quando se tocavam as frautas. Depois disse missa solemne, com diacono e subdiacono, officiada em canto d'orgão pelos indios, com suas frautas, cravo e descante: cantou na missa um mancebo estudante alguns psalmos e motetes, com extraordinária devoção (*sic*) (CARDIM, 1980, p. 150).

Talvez seja útil recordar, também neste contexto, que a expressão “Canto de Órgão”, que aqui aparece, não se refere a algum tipo de canção tocada ou acompanhada ao órgão, o conhecido instrumento de teclado e tubos, como dissemos acima. Refere-se, antes, à música vocal polifônica, isto é, cantada a várias vozes, juntando duas, três ou mais melodias diferentes, mas compostas para resultarem harmônicas. É o que acontece num grupo vocal, num coro, no qual cantam os Sopranos uma determinada linha melódica, os Contraltos outra, bem como os Tenores e Baixos, cada um a sua própria melodia. No século XVI a expressão “Canto de Órgão” contrapunha-se ao Cantochoão – do qual o Canto Gregoriano é um bom exemplo – cantado sempre em uníssono. *Canto dorgam* e *canto cham*, música a várias vozes, polifônica, o primeiro; canto em uníssono, a uma só voz, o segundo, mesmo se entoado por muitos cantores. Os povos indígenas brasileiros cantavam tanto no estilo de cantochoão (canto gregoriano), bem como em “canto de órgão” (polifonia), o que significa que aprenderam a cantar em diferentes vozes, em harmonia, fazendo-o muito bem, ainda segundo o próprio Cardim:

Em todas as tres aldêas há escola de ler e escrever, aonde os padres

ensinam os meninos índios; e alguns mais habéis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tangem frutas, violas, cravos, e officiam missas em canto d'orgão, cousas que os pais estimam muito (sic) (CARDIM, 1980, p. 155).

De volta à região de São Paulo e ao início do teatro na região, há referência, na literatura dedicada ao tema, de um evento em 1561, no “Pateo do Collegio”, no qual se deu a primeira encenação, isso é, a estreia de uma peça escrita pelo próprio Anchieta, chamada “Na Festa de Natal” ou “Auto da Pregação Universal”, que, a propósito, pretende ser a primeira peça dramática daquele sacerdote. Anna Kalewska, pesquisadora da Universidade de Varsóvia, Polônia, em seu artigo “Os autos indianistas de José de Anchieta e a iniciação do teatro luso-brasileiro”, estuda os autos do jesuíta, reputando-os como valiosos, não só pelo fato de serem documentos históricos importantes, como também por sua qualidade literária e até dramatúrgica.

Os autos do Padre José de Anchieta constituem um grande monumento da iniciação dramática no Brasil. A tabela dos autos anchietanos compreende cerca de vinte peças, escritas e representadas no Brasil, durante o último terço do século XVI. Entre eles, podem enumerar-se:

1. Auto da Pregação Universal (escrito em 1561), que certos autores identificam com o Recebimento que fizeram os Índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte; restam extractos escritos em português e em tupi, fixáveis entre 1567 e 1570,
2. Auto do Dia da Assunção, escrito em tupi, cerca de 1579,
3. Na Festa de São Lourenço, trilingue³⁹, escrito cerca de 1583,
4. Na Festa de Natal, trilingue, versão simplificada da anterior,
5. Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens, em português,
6. Auto dos Mistérios de Nossa Senhora, em tupi,
7. Visitação de Santa Isabel, de 1595, em castelhano,
8. Auto da Vila de Vitória, em português e castelhano,
9. Na Aldeia de Guaraparim, 1597, em tupi,
10. Diversas poesias dramatizáveis (KALEWSKA, 2007, p. 178-179).

Mas esse tipo de teatro, quando “levado à cena”, não tinha, ainda, grande preocupação ou finalidade artística – por suposição necessária – antes religiosa – esta, obviamente. Os atores não o eram de profissão, nem mesmo de preparo ou talento, assim como tampouco existiam espaços destinados exclusivamente à

³⁹ “Na Festa de São Lourenço”, a peça trilingue contém 1.493 versos, dos quais 70% em tupi, 26% em castelhano e 4% em português.

atividade teatral artística. Pode-se acreditar, porém, isto sim, que foi esse tipo de representação cênica religiosa o embrião e modelo que se estendeu, alargando-se, até o século XVII, ganhando forças e papel central nas festas populares dos “dias santos” da igreja, quando tais representações tomavam ruas das cidades mais piedosas, tais como a encenação da Via Sacra na Sexta-feira chamada Santa, a que antecede o domingo de Páscoa, representando a agonia de Cristo antes da sua crucificação e morte, segundo o texto evangélico. Alguns artistas, o povo, ou os artistas do povo, saíam às ruas usando vestimentas típicas, adereços e, mascarados, dançavam, cantavam e tocavam instrumentos, representando as cenas relatadas no Evangelho. Claro que reconhecemos aqui o modelo, o embrião, daquilo que se faz ainda hoje, nas datas litúrgicas mais importantes, em muitas cidades brasileiras.

Por tudo o que se disse até aqui, optamos por considerar, como o início da história do teatro em São Paulo, o surgimento do teatro como espaço físico, isto é, a partir das construções das primeiras casas especialmente destinadas ou adaptadas a esse fim, o de apresentações artísticas, fossem elas teatrais ou musicais. Deixaremos de concentrarmo-nos, portanto, na “fase anchietana”, das montagens teatrais com finalidade catequética, para considerarmos, sobretudo, os edifícios especialmente construídos para mister específico, o de abrigar espetáculos não mais religiosos, antes seculares, fato que acontecerá apenas bem mais tarde, numa São Paulo já não mais “Povoado” nem “Vila”, mas “Cidade”, dois séculos depois de Anchieta. Assim, na cidade de São Paulo, o teatro com fins de diversão, secular, profano, não mais a serviço do ensino religioso, representado agora num espaço especialmente construído para esse fim, data da segunda metade do século XVIII, firmando-se no início do século XIX.

Foi em meados do século XVIII que a cidade passou a crescer, ainda vagarosamente, mesmo que já transcendesse os limites dos rios Anhangabaú e Tamandateí. O poder público passou a preocupar-se com o planejamento urbano, e pôs-se a pensar num teatro, em construir um edifício – ou adaptar edifício já existente, que fosse – especialmente para este fim:

Com mais de mil habitantes, incluindo índios e escravos negros, cogitou-se em construir um teatro regular ou profano (desvinculado de cunho religioso), com representações levadas a efeito com certa regularidade em casas destinadas especialmente a essa finalidade e

em moldes um pouco mais estáveis (SILVA, 2009, p. 21).

2.1. O PRIMEIRO TEATRO DA ÓPERA

1763: Início da construção.

1765: Em funcionamento.

Endereço atualizado: Rua São Bento

Parece, mesmo, que o primeiro teatro paulista, digno dessa denominação, foi a “Casa da Ópera”, que ficava no Pátio do Colégio, próxima da igreja dos jesuítas, com fundos para a antiga Rua da Fundição. Embora haja grande controvérsia sobre sua localização exata, a maior parte dos documentos faz referência à Rua de São Bento, entre o largo de São Bento e o do Rosário, o que talvez concorde com a localização “com fundos para a antiga Rua da Fundição”. Foram seus arrendatários João Dias Cerqueira, Luis Lopes Coutinho e Pedro Luis de Seixas. O primeiro documento que encontramos do surgimento da referida Casa da Ópera, vem do registro de uma reunião ordinária dos vereadores paulistas, em 1763: a “29 de janeiro, reunindo-se a Câmara, em ato de vereança, entendeu não convir ao bem comum de sua gente que se construísse uma casa de espetáculos” (AMARAL, 1979, p. 3). Parece ser essa a primeira referência à construção do edifício que devia ser erigido especialmente para as artes teatrais e musicais. Mas os vereadores tentaram embargar a obra:

Embargando a iniciativa daqueles que procuravam criar uma distração até então quase desconhecida, [a Câmara de vereadores] passou um mandato para o alcaide desta cidade notificar a todos os autores da casa da ópera que estão fazendo na Rua de São Bento para que no sábado que se contam cinco do mês de fevereiro apresentem a ordem que têm régia de Sua Majestade para fazerem a dita ópera (AMARAL, 1979, pg. 3).

Rogério Budasz⁴⁰, em seu livro sobre o teatro na América portuguesa, considera esse tipo de dificuldade naqueles inícios, e escreve:

Na segunda metade do século XVIII, casas da ópera foram abertas em várias cidades e vilas brasileiras. Para aquela sociedade periférica, lutando para impor instituições e valores europeus em um ambiente estranho, selvagem e tropical, a manutenção de casas da ópera com

⁴⁰ As pesquisas do professor Budasz enfocam a música brasileira e suas relações com a música ibérica durante o período colonial envolvendo questões de circularidade cultural, etnicidade, poder e representação.

temporadas regulares poderia ajudar a conferir certo grau de civilização. Como nem todos no Brasil acreditavam que pudesse haver algo de virtuoso no teatro, era fundamental que os responsáveis pela concepção e administração de um empreendimento desses tivessem sucesso em demonstrar as tais alegadas conexões entre civilização, modernidade, moralidade e artes cênicas. Isso geralmente era conseguido por salientar-se o aspecto didático do teatro, supostamente um ótimo instrumento na propagação de valores morais elevados. O insucesso nessa argumentação resultaria no indeferimento das necessárias autorizações por parte dos poderes públicos (BUDASZ, 2008, p. 23).

Em seu artigo “Em busca de um mercado fictício: as casas da ópera na cidade de São Paulo”, Edson Santos Silva trata da questão. Observe-se que no ano anterior ao da reunião dos vereadores à qual nos referimos acima, Cerqueira, Coutinho e Seixas já procuravam um espaço para “seu” teatro:

Em 1762, o capitão José Dias Cerqueira, Luis Lopes Coutinho e Pedro Luiz Seixas escolheram um casarão, situado à Rua de São Bento, para a instalação da primeira Casa da Ópera da cidade. Para seu funcionamento, era necessário um pedido de autorização à Câmara Municipal, o que ocorreu em 29 de janeiro de 1763. Contudo, em 16 de março de 1764, o pedido foi negado, sob a alegação de que o teatro, bom para o povo, era prejudicial à República, (sic) bem como de grande ofensa a Deus. [...]

Apesar da oposição de alguns membros da Câmara, sobretudo do procurador Joaquim Ferreira, à instalação do primeiro teatro profano paulistano, dois anos depois, em 1765, a Casa da Ópera estava em pleno funcionamento, na Rua de São Bento, entre o largo de São Bento e o do Rosário, arrendada de João Dias, por 640 réis. Nesse teatro, realizavam-se funções leves, simples, [...] que eram genericamente chamadas de óperas” (SILVA, 2009, p. 21, 22).

Amaral, fazendo referência ao fato, também escreve que, em 1765, na Rua de São Bento, entre o Largo de S. Bento e o do Rosário, um certo senhor João Dias arrendara um prédio. Refere-se até ao valor do aluguel, duas patacas mensais, que equivaliam, então, a 640 réis. O prédio serviria a apresentações musicais, um teatro, pois (AMARAL, 1979, p. 4-5). O fato é que, apesar das primeiras negativas e desaprovação, bem como da oposição da vereança, as funções artísticas começaram no edifício adaptado a esse fim, que foi oficialmente chamado “Casa da Ópera”. Um detalhe curioso é que o edifício do teatro podia destinar-se a funções diversas, mas

todas elas denominadas “óperas”, o que raramente – ou praticamente nunca, nessa fase – de fato eram.

O teatro profano na cidade de São Paulo data do século XVIII, e até meados do século XIX destinava-se a funções diversas, denominadas, ampla e inadequadamente, de óperas. Nesses espaços, apresentavam-se pequenas companhias de teatro, espetáculos de circo e mágica, assim como encontros políticos e literários. Em geral, ocupavam porções de repartições públicas, bem como de edifícios reformados e adaptados ao uso; as instalações eram precárias e sujeitas a incêndios frequentes. Esses teatros, além de não serem adaptados para numeroso público, também não ofereciam condições propícias para a apresentação de companhias de grande porte (SILVA, 2009, p. 20).

Há algumas informações, poucas, mas já suficientes, para entendermos algo da administração dessa primeira casa de espetáculos paulistana. Sabe-se que as representações eram custeadas pelo erário do município, portanto consideradas – as representações – um serviço público necessário, reconhecendo, os líderes políticos municipais, seu dever de incentivar as artes, o que nos mostra certa consciência dos governantes quanto ao seu dever de patrociná-las. Os artistas, porém, não eram profissionais, “...faziam parte da ‘gente do povo’: negros alforriados e mulatos, estudantes, professores de primeiras letras, pequenos funcionários públicos, caixeiro de loja e militares” (SILVA, 2009, p. 22).

Não há muita certeza acerca do destino dessa primeira Casa da Ópera. Cogita-se que, em razão da precariedade das instalações, tenha sido demolida em data desconhecida.

2.2. O SEGUNDO “THEATRO DA ÓPERA”, OU “CASA DA OPERA”

1770: Início da construção

1854: Mudança de nome. Passou a chamar-se THEATRO DE SÃO PAULO

1870: Demolição.

Endereço original: Largo do Palácio, s.n.

Endereço atualizado: Pátio do Colégio, 149-179.



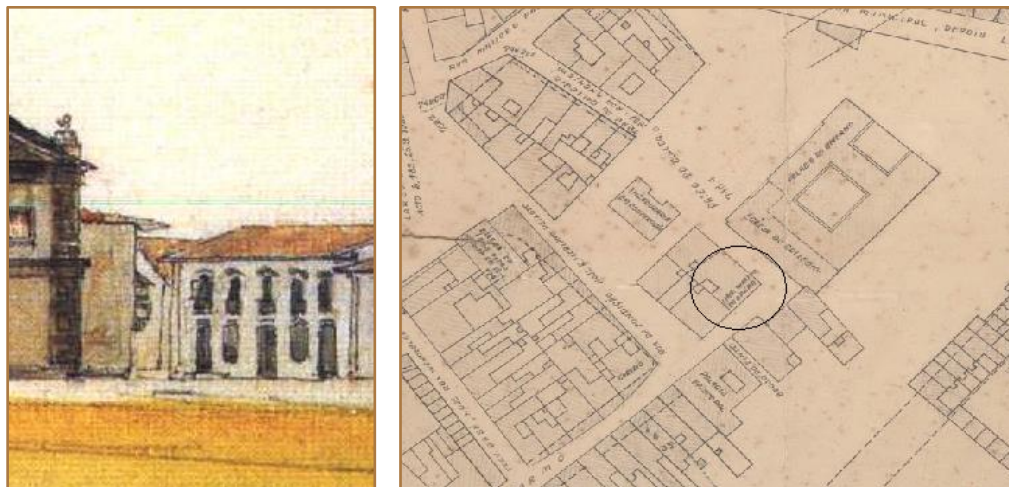
Figura 2.1: Casa da Ópera (construção à direita). Ilustração primeiro publicada no livro *Viagem às Províncias do Rio de Janeiro e S. Paulo*, de J. J. von Tschudi⁴¹.

Há alguma controvérsia quanto ao desenvolvimento da história do teatro entre os estudiosos do tema. Tudo indica que, além do teatro ao qual fizemos referência até aqui – o da Rua São Bento – houve um outro teatro chamado Teatro da Ópera, ou Casa da Ópera, e mais tarde Theatro de São Paulo (nome que ganhou a partir de 1854). Localizava-se, segundo alguns, em prédio onde estivera a antiga Casa de Fundição, no local onde ainda antes, desde 1722, fora o Palácio do Governo. A utilização do prédio pela Casa de Fundição dera-se com autorização e por ordem do Capitão-General, o senhor Luis Mourão, Morgado de Mateus, cujo mandato foi de 1765 a 1775.⁴² Quando a tal Casa de Fundição foi fechada, então, parece que o lugar foi utilizado para a instalação do referido Teatro – ainda segundo a opinião de alguns. Assim, o local teria primeiro sido Palácio do Governo, depois Casa de Fundição e depois desta, Teatro, o primeiro teatro público regular da cidade de São Paulo, já que a primeira Casa da Ópera não o fora (AMARAL, 1979, p. 9). Quanto ao endereço do local, diziam ser Largo do Palácio, s.n. Hoje seria no Pátio do Colégio, entre os números 149 e 179. Sabe-se que o Edifício era de dois andares. No térreo, havia três

⁴¹ Johann Jakob von Tschudi, naturalista interessado na descoberta de novas espécies, deixou a Europa rumo à América do Sul. Por seis anos Tschudi viajou pelo mundo. Ficou cinco no Peru, para pesquisar a fauna e populações incaicas. Entre 1857 e cerca de 1866 fez suas primeiras viagens ao Brasil para pesquisas. Formado pela Universidade de Neuchâtel, Tschudi já era reconhecido nos meios científicos quando, em 1860, foi encarregado pelo governo da Confederação Helvética de visitar todas as colônias suíças no Brasil. Sua missão era verificar as condições em que viviam os imigrantes. Fonte: <https://www.suicosdobrasil.org.br/johann-jakob-von-tschudi>. (Acesso em: 26 fev. 2021).

⁴² Segundo se lê nos importantes registros da Profa. Belloto, D. Luís António de Sousa Botelho Mourão, Morgado de Mateus (21 de fevereiro de 1722 - Vila Real, 5 de outubro de 1798), nobre português, foi governador da então capitania de São Paulo, e importante personagem histórica do Brasil colonial. Mourão era o 4o. Morgado de Mateus, honra hereditária portuguesa, transmitida “em morgadio”, isto é, em uma organização familiar que cria uma linhagem, a partir de uma espécie de código que designa como seus sucessores, assim como o próprio morgado, devem comportar-se. Mourão era o quarto morgado de uma linhagem cujo primeiro morgado fora António Alvares Coelho (1594 - 1647), o Instituidor do Vínculo e Morgadio de Mateus, em 1641 (BELLOTTO, 1979).

portas de entrada, uma central e duas laterais.



Figuras 2.2 e 2.3: Destaque da Casa da Ópera II e mapa da época, com sua localização.

Fonte: Inventário da cena paulista

Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/exibe_teatro/23

Fizemos referência, acima, às controvérsias sobre os primeiros teatros paulistanos, localização, construção e importância. Pois as controvérsias continuam. O próprio Barreto do Amaral defende que essa sucessão de usos de um mesmo prédio, até que fosse transformado em Teatro, pode não ser verdade, já que “[...] documentos existentes no Arquivo do Estado põem a claro que jamais o teatro, ou Casa da Ópera, funcionou no imóvel ocupado pela Casa de Fundação” (AMARAL, 1979, p. 11). Assim, a localização exata desse segundo teatro profano, erguido na cidade de São Paulo, continuou gerando discussões, embora o mesmo Antônio Barreto do Amaral parece estar convencido de que se localizava, mesmo, no Pátio do Colégio, mas no terreno onde depois foi construído o prédio público da Secretaria da Fazenda, que dava fundos para a antiga Rua da Fundação, mais tarde Floriano Peixoto⁴³. Nesse caso, a Casa da Ópera ficava possivelmente no terreno da Secretaria da Fazenda, onde se instalaria a Caixa Econômica Estadual.

⁴³ “Rua da Fundação”: mais tarde, pela lei 1027, de 1º. de agosto de 1907, Floriano Peixoto. A denominação “de Fundação” provém da existência nesta rua da Casa da Fundação do Ouro, instalada em 1680, e cujo funcionamento, posteriormente interrompido, se restabeleceu somente em 1727. (*Revista do Arquivo Municipal*, v. 176, p. 89, jan./mar. 1969).



Figura 2.4: Pátio do Colégio. A construção à direita era a antiga Casa da Ópera. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo⁴⁴.

De qualquer forma, as referências ao Teatro vão se tornando mais frequentes e claras nos últimos anos do século XVII, como nos informa o Prof. Santos Silva, que também escreve sobre a mudança do nome do espaço, de “Teatro da Ópera” para “Teatro de São Paulo”, assim como faz referência ao ano em que o teatro encerrou suas funções, 1870:

Entre 1793 e 1795, no governo de Bernardo José Maria Lorena e Silveira, quinto conde de Sarzedas, fidalgo e administrador colonial, esse teatro foi transformado em sala de espetáculos com capacidade para trezentas e cinqüenta (sic) pessoas. A Casa da Ópera de São Paulo funcionou, até 1870, com o nome de Teatro da Ópera e, a partir de 1840, passou a ser denominada “Teatro de São Paulo” (SILVA, 2009, p. 22-23).

Sempre nos pareceu curioso entender como funcionavam essas casas de espetáculo: de que material dispunham, que artistas tomavam parte nos espetáculos? Tinham um corpo estável de cantores ou atores? Tinham uma orquestra permanente? Que peças representavam? Para algumas repostas, novamente o Prof. Santos Silva vem em nosso auxílio:

Em 1798, no Cartório do Tabelião Público de Notas, José Maria da Luz, o empresário alferes Antonio Joaquim de Oliveira, dez artistas, duas atrizes e um mestre de música assinaram contrato para a

⁴⁴ O carioca Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), um dos maiores nomes da fotografia brasileira na segunda metade do século XIX, deixou um legado único de documentação da cidade de São Paulo entre os anos de 1860 e 1880, quando ainda eram raros os registros urbanos no Brasil. Fonte: “Instituto Moreira Sales, on-line: <https://ims.com.br/> (Acesso em: 26 fev. 2021).

encenação de peças traduzidas para o português: O Avaro, de Molière, e a opereta francesa Le Deserteur, escrita por Monsigny, um dos criadores da ópera cômica francesa. Essa opereta evocava cenas mitológicas em que o carro de Tépis surgia em Atenas pela primeira vez. [...] Os atores eram dirigidos por empresários estrangeiros, principalmente um italiano de nome Zacchelli, que orientava a companhia. [...] De maneira geral, o repertório era composto por dramas pseudo-históricos, sentimentais e políticos, bem como por algumas comédias leves. A interpretação progrediu com a vinda das companhias estrangeiras, que foram boa escola para o desenvolvimento das aptidões naturais dos atores locais, quase todos amadores. Antes disso, os atores eram, em sua maioria, mulatos, e se mostravam brancos por meio de maquiagem. A direção era primitiva e tendia para os efeitos fortes, a indumentária estava presa às tradições do século anterior e os cenários progrediam graças aos pintores locais (SILVA, 2009, p. 23-24).

Percebe-se, pois, pelo relato acima, que as condições eram agora melhores que as do teatro anterior, homônimo. Neste os artistas, embora ainda não profissionais, haviam evoluído. O repertório parece que progredira, as condições da produção foram incrementadas. Havia até mesmo diretores para os artistas. E além do mais, estrangeiros. Mesmo assim, ainda causava certo espanto aos eventuais visitantes estrangeiros.

Saint-Hilaire, que, como sabemos, visitou o Brasil de 1816 a 1822, foi um desses visitantes. Chegou à cidade de São Paulo em 1819 (voltaria uma segunda vez). Ele relata suas impressões ao conhecer o teatro, convidado pelo governador-geral a um espetáculo:

Certa ocasião em que jantei com o general⁴⁵, ele me convidou para assistir a um espetáculo, e às oito da noite dirigi-me ao palácio. Era em frente do prédio que ficava a sala de espetáculos, e nada no seu exterior indicava a finalidade a que se destinava. O que se via era apenas uma casa pequena, de um só pavimento, baixa, estreita, sem ornamentos, pintada de vermelho e com três amplas janelas de postigos pretos. Até mesmo as casas de pessoas de poucas posses tinham melhor aparência. O interior era mais bem cuidado, mas extremamente exíguo. Entrava-se inicialmente num pequeno saguão, que dava acesso aos camarotes e à plateia. A sala, bastante bonita e com três fileiras de camarotes, era iluminada por um belo lustre e por

⁴⁵ Trata-se de João Carlos d'Oeynhausén (1776-1838), então governador-geral de São Paulo. Veio para o Brasil como governador do Pará. Depois governou a capitania do Ceará (1803 a 1807) e em seguida a de Mato Grosso (1807 a 1819). Em julho de 1817 foi nomeado para o governo de São Paulo. Tomou posse em 1819 e governou até 1822.

vários lampiões. Quanto às pinturas no teto, a cortina e a decoração, eram de um mau-gosto mais acentuado do que o encontrado mesmo nas casas mais modestas. Na plateia só se viam homens, todos acomodados em bancos. O camarote do general ficava na segunda fileira, defronte do palco, e era estreito e comprido, com cadeiras dispostas dos dois lados. Uma galeria bastante bonita dava acesso a ele. Quando chegamos, o público já estava presente. O general distribuiu cumprimentos à direita e à esquerda, e nesse instante todos os homens da plateia se levantaram e se voltaram para ele. Sentaram-se todos de novo quando a peça começou, mas voltavam a se conservar de pé nos intervalos. A representação constou de *O Avaro* e de uma pequena farsa (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 144).

Como se vê, parece que Saint-Hilaire não apreciou muito o que viu.

Não queremos encerrar nossas considerações sobre este nosso teatro pioneiro sem mencionar uma de suas noites mais gloriosas, a visita do “Príncipe Regente ainda por vir a ser”, D. Pedro I.

Na noite histórica de 07 de setembro de 1822, compareceu ao Teatro de São Paulo o rei do Brasil, o Príncipe Regente D. Pedro I. Esta é uma demonstração contundente da função do teatro antes do advento do Romantismo: local para encontros políticos e, em alguns momentos, literários. Na ocasião, foi encenada a peça *O Convidado de Pedra*, de Tirso de Molina, cujos protagonistas eram Don Juan Tenório e a estátua de Don Gonzalo de Ulloa, *O Convidado de Pedra* (SILVA, 2009, p. 24).

O fato histórico também é descrito por Jorge Americano:

O mais antigo teatro de São Paulo foi situado no Pátio do Colégio, onde, a 7 de setembro de 1822, o Príncipe D. Pedro, após proclamar a Independência na colina do Ipiranga, assistiu ao espetáculo de gala. D. Pedro arrancara do braço o laço com as cores portuguesas, e substituiu-o por outro, verde e amarelo, com que se apresentou à noite, como sendo as do novo reino (AMERICANO, 1957, p. 246).

Pode ser de interesse a próxima informação do mesmo nobre paulistano a respeito do auditório que acolheu D. Pedro, já praticamente Pedro I (no Brasil), e primeiro imperador (do Brasil): “O teatro era uma simples sala retangular. Não sei até quando durou”⁴⁶ (AMERICANO, 1957, p. 246). Talvez não se possa dizer que era uma

⁴⁶ Diferentemente de Jorge Americano, hoje sabemos que foi demolido em 1870.

simples caixa, já que houve algum cuidado quando o equiparam para receber espetáculos. Tão ou mais entusiasmado mostrou-se Pompeu de Toledo ao tratar do mesmo fato, mais exatamente do dia em que D. Pedro pusera-se a caminho de São Paulo, até que, no dia 7 de setembro de 1822, chegando ao Ipiranga, ergue seu grito de liberdade, e tem seu grande encontro com a história. Dirigem-se, enfim, à cidade e acomoda-se a comitiva.

D. Pedro, recolhido ao palácio, desenhou de próprio punho um molde com a legenda "Independência ou Morte" e ordenou que fosse fundido em ouro. Também teve tempo, ele que tinha formação musical e talento, de compor um hino para a ocasião e às nove da noite, como já sabemos que era de rigor, nessas ocasiões, estavam todos no teatro. O teatrinho de Ópera conheceu então a mais memorável noite de sua modesta existência. Mal D. Pedro entrara e se acomodara em seu camarote, o padre Ildefonso Xavier Ferreira, um dos entusiastas da Independência em São Paulo, postou-se à sua frente e gritou: "Viva o primeiro rei brasileiro!". [...]. D. Pedro inclinou-se, anuindo, o que encorajou o padre a repetir o brado por três vezes. [...] Cantou-se o hino que o príncipe compusera para a ocasião⁴⁷. Um poeta, Aquino e Castro, recitou um poema [...]. Tudo isso antes, nos intervalos e ao término da peça apresentada naquela noite, O Convidado de Pedra, dramalhão inspirado na história de D. Juan (TOLEDO, 2012, p. 294-295).

Qualquer palco, de qualquer teatro, seria sumamente honrado por receber um recém-posto Imperador, já de antes compositor, a estrear pessoalmente um hino pátrio seu, composto e dedicado especialmente para a ocasião, para marcar o fato histórico da independência de um país, no dia mesmo da sua independência. Foi enorme a honra para um tão modesto teatro. Mas além disso, o lugar onde este teatro estava, marcava outro fato histórico, bem anterior, mas que se complementava neste de forma extraordinária: o lugar que vira e embalara o nascimento da povoação jesuíta

⁴⁷ O Hino da Independência, comemorando a declaração da independência do Brasil, foi mesmo composto em 1822 por Dom Pedro I. O texto, do poeta Evaristo da Veiga, canta, em sua primeira estrofe e refrão: "Já podeis da Pátria, filhos, ver contente a Mãe gentil! Já raiou a liberdade no horizonte do Brasil. Brava gente brasileira longe vá, temor servir; ou ficar a Pátria livre, ou morrer pelo Brasil." O mestre de capela da Catedral de São Paulo, André da Silva Gomes, escreveu a partitura e, de fato, o hino foi cantado já no próprio dia 7 de setembro, o "dia do grito", na Casa da Ópera, por cantores e uma pequena orquestra. Sobre todos estes fatos há referências suficientes e confiáveis. Quanto ao hino ter sido composto na tarde do mesmo dia 7, versão que foi divulgada por Eugênio Egas bem mais tarde, já no século XX, embora possível, não tem maior comprovação documental. OBS - Eugênio Egas (Iguape, 1863 - São Paulo, 1956) foi parlamentar, jornalista e historiador, lutando entre outras causas, pela Abolição e pela República.

ao redor do colégio, recém-construídas as primeiras casas de taipa que a 25 de janeiro de 1554 dariam origem ao povoado de São Paulo de Piratininga, agora, mais de dois séculos e meio depois, o mesmo lugar, repito, via a cidade tornar-se a “imperial cidade de São Paulo”. Roberto Pompeu de Toledo trata disso:

Ao velho pátio do Colégio, agora largo do Palácio, o mesmo lugar onde se iniciara a povoação dos jesuítas, cabia agora, 268 anos, sete meses e 13 dias depois, servir de palco à celebração do nascimento de outra entidade - o país chamado Brasil. A viagem de D. Pedro compensara. [...]. No ano seguinte, recompensou a cidade que tão bons momentos lhe proporcionara com o título de “imperial”. O velho lugarejo de serra acima era agora “a imperial cidade de São Paulo” (TOLEDO, 2012, p. 295).

Em 1824 o Teatro passou por grande crise financeira, necessitando ajuda do governo local, o que foi feito através do dinheiro que vinha das loterias, aos poucos prática que foi se tornando uma habitual em várias das províncias. Poucos anos mais tarde, porém, em 1827, foi fundada a Faculdade de Direito, instalada bem próxima ao Teatro. Os estudantes, motivados pela proximidade e certamente graças ao interesse pelas artes de alguns, passaram a se interessar pelo combalido Teatro, o que lhe dá nova vida. Pode-se dizer que foram os acadêmicos os responsáveis pela renovação das suas atividades naquele período.

A partir [...] da fundação da Faculdade de Direito de São Paulo, o Teatro da Ópera [...] adquiriu vida nova, com a participação ativa dos estudantes, que muito contribuíram para o desenvolvimento do teatro, nessa época. E não seria exagero afirmar que foram os acadêmicos os responsáveis pela renovação das atividades teatrais no segundo quartel do século XIX. Basta lembrar que na inauguração dos dois grandes teatros do século XIX, São José e Provisório, foram apresentadas obras de alguns estudantes da Faculdade de Direito: Sizenando Nabuco, Carlos Augusto Ferreira e José Felizardo Júnior (SILVA, 2012, p. 88).

Guinsburg, em seu *Dicionário do teatro brasileiro*, também faz referência ao fato:

Não teve caráter familiar o movimento teatral organizado pelos estudantes dos Cursos Jurídicos, que haviam se iniciado em São Paulo, em 1828. Vivendo em um estado de espírito romântico, os estudantes eram grandes amadores teatrais e foram precursores de todas as organizações estudantis. Na verdade, organizaram muito bem o teatro, fascinados por essa forma de expressão direta e viva.

Uma das primeiras iniciativas conjuntas dos estudantes da nova escola foi alugar, por um período de cinco anos, o Teatro da Ópera, estabelecendo-se nesse lugar, num primeiro momento, como atores. Em 1830, não sem algumas batalhas, está formada a Sociedade Acadêmica da qual faziam parte Sebastião Dias da Mota, José Maria de Souza Pinto e Jósimo do Nascimento (GUINSBURG, 2006, p. 24).

Encerrava-se a fase áurea, porém. O contrato com os estudantes chegou ao fim e o teatro entrou em declínio. Passou por várias mãos, teve diferentes administradores, e viu seu nome mudado para “Teatro São Paulo”. Mas a decadência fez-se cada vez mais rápida, e ali por 1860 estava em estado deplorável:

Em 1860, o Correio Paulistano voltou a clamar contra o estado lastimável em que continuava a Casa da Ópera, lembrando que “os melhoramentos notáveis que apareceram no largo decurso de dez anos foram quanto a arranjos do teatro, o gradeamento dos camarotes de segunda e terceira ordem e a fatura de móveis de palhinha para os mesmos. [...] O pano de boca de vergonhoso, há muito que pede reforma; os panos que formam as poucas vistas que possui o teatro estão no mesmo estado, não falando na pouca propriedade com que foram pintados. A mobília que se apresenta em cena é ridícula, e serve mesmo, quer a ação do drama se passe em Portugal na época atual ou na Alemanha há trezentos ou quatrocentos anos” (AMARAL, 1979, p. 49-50).

Poderíamos concluir aqui nossas observações sobre a “Casa da Opera”, ou “Teatro São Paulo”, não fossem dois eventos importantes que aconteceram em seu palco no ano de 1859, mesmo estando o teatro em franca decadência. O primeiro foi na noite de 21 de julho: “Antônio Carlos Gomes⁴⁸, imortal campineiro, fez sua estreia em público, acompanhado pelo irmão, Santana Gomes, e pelo amigo Henrique Luís Levi⁴⁹” (*sic*) (AMARAL, 1979, p. 50). Ora, Carlos Gomes é o célebre campineiro que

⁴⁸ Carlos Gomes nasceu em Campinas a 11 de julho de 1833. Contava, então, com 26 anos de idade e não era, ainda “O Grande compositor campineiro”. Na noite de 21 de julho a que nos referimos, era só o *Nhô Tônico*, que já aos 15 anos se pusera a compor valsas, polcas, e aos 18 compôs uma Missa, a “Missa de São Sebastião”, sua primeira Missa, obra já interessante. Em 1859 escreve sua segunda Missa, a de Nossa Senhora da Conceição, que este autor teve o privilégio de reger, na Catedral de Campinas, dirigindo a Orquestra Sinfônica Municipal da cidade, coro e solistas, no mês de julho do ano 2000. Em 1861, foi montada no “Teatro Lyrico Fluminense” a ópera “A Noite do Castelo”, seu primeiro trabalho de fôlego. Mas Gomes só será reconhecido internacionalmente mais tarde. Só saíra de Campinas para ir a São Paulo, depois ao Rio de Janeiro. Sua primeira viagem de estudos à Europa, que aos poucos lhe abrirá as portas dos teatros por todo o mundo foi em 1863, com bolsa de estudos do governo imperial.

⁴⁹ Na literatura especializada não há uniformidade quanto à grafia dos nomes da família Levy. Adotamos a que a “Casa Levy” mantém no seu *Site*, incluindo todo o acervo de documentos da família: Henrique

comporá a ópera “O Guarani” em 1870, e Henrique Luiz Levy, o clarinetista, será pai de Alexandre Levy em 1864, compositor que será estudado neste trabalho, ao lado de Alberto Nepomuceno. E houve um segundo concerto, com o mesmo grupo, poucos dias mais tarde. Deixemos o próprio Amaral descrever o evento:

Aí voltaram os três, na noite de 30. Participavam, juntamente com alguns equilibristas do Circo James P. Adams, que passara a se chamar Companhia Ginástica Nacional, do festival promovido pelos acadêmicos em benefício da sociedade “Proteção dos Artistas”. Após haver Santana Gomes executado ao violino *Souvenir*, de Haydn e *Carnaval de Veneza*, coube a Henrique Levi (sic) apresentar, na clarineta, variações sobre o romance *Alta Noite*, de Carlos Gomes, encerrando-se essa parte do programa com a execução, pela primeira vez, do *Hino Acadêmico*, de autoria do jovem Carlos Gomes e letra do estudante sergipano Francisco Leite de Bittencourt Sampaio, executado pela orquestra e cantado pelo sr. Leal com acompanhamento e coro, sob a mais ruidosa e vibrante aclamação da assistência (AMARAL, 1979, p. 50).

Também queremos registrar, sobre este nosso teatro pioneiro, a referência que Amaral faz sobre Henrique Oswald, compositor prodigioso nascido em 1852 e falecido em 1931 no Rio de Janeiro. Oswald foi diretor do Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ, nomeado em substituição ao maestro Alberto Nepomuceno, compositor que muito nos interessa por ser figura chave deste nosso trabalho, como se verá, embora não tenha participado da Semana, pois que morrera dois anos antes daquela data. Quanto a Henrique Oswald aqui mencionado, sua relação com o movimento de 1922 foi oblíqua, curiosa: podemos dizer que se deu por “antítese”, embora não por oposição. Mário de Andrade, apesar de respeitar sua obra, condena-o por não usar elementos rítmicos nacionais em suas composições. Oswald, já era idoso na época e, sempre discreto, não entrou em polêmica. Pois no relato abaixo vemos um Oswald menino, aos 12 anos, subindo ao palco no nosso teatrinho ancião, combalido e já às portas da morte⁵⁰:

Luiz Levy, Luiz Levy e Alexandre Levy. Vide: <https://casalevydepianos.com.br/>. Acesso em 21 mar. 2021.

⁵⁰ Fica aqui registrado que, quatro anos depois, em 1868, no dia 3 de julho, Henrique Oswald, subirá noutro palco, de outro teatro, o São José (o primeiro), para tocar sozinho e depois com seu professor, Gabriel Giraudon, antes de embarcar para a Europa, para estudar. O espetáculo seria em benefício do próprio Oswald e constará que Castro Alves se achará presente e será chamado ao palco, no fim da apresentação, para receber infinitos aplausos.

Um dos últimos espetáculos havidos na Casa da Ópera, foi para apresentação do menino Henrique Oswald, por seu professor Gabriel Giraudon⁵¹. O concerto teve lugar na noite de 5 de abril de 1864, tendo o jovem Oswald executado ao piano *Le Tourbillon*, valsa de seu professor, e *Tema com variações*, de Hunten. Mas, eram muito graves os males que abalavam o prédio. Condenado, por ameaçar ruir, já se cuidava de construir uma casa moderna de espetáculos (AMARAL, 1979, p. 51).

Em fins dos anos 1860 o prédio estava em tão más condições que em meados de 1870 o presidente da província aprovou sua demolição, como escreve Silva: “Em 1870, Dr. Antônio Cândido da Rocha, que foi presidente da Província [...], manda demolir a velha casa de espetáculos” (SILVA, 2012, p. 91). O pequeno teatro, como se viu, conheceu dias de glória. Visitantes ilustres, uma e outra atividade cultural de qualidade, eventos importantes, celebrações. O professor, musicólogo e instrumentista Rogério Budasz assim se refere ao ocaso desse “quase pioneiro” teatro paulistano, a Casa da Ópera:

Durante o século XIX, até ser demolida em 1870, a casa da ópera de São Paulo receberia visitantes ilustres, como o francês Auguste de Saint Hilaire, os bávaros Johann Spix e Carl Martius, e dom Pedro I, que foi ali aclamado ‘rei’ do Brasil em 7 de setembro de 1822 (BUDASZ, 2008, p. 53).

Encerrava-se uma era, mas iniciara-se outra, pois alguns novos teatros, ainda no século XIX, já estavam em funcionamento na cidade de São Paulo, dos quais Edson Santos Silva menciona alguns:

[...] funcionavam [...] em diversos pontos, em casas particulares ou até mesmo em forma de circos improvisados em galpões e em terrenos baldios. Entretanto, algumas salas teatrais, por um motivo ou por outro, adquiriram notoriedade, como o Teatro do Palácio [ca.1813], o Batuira [1860-1870], o São José [o primeiro, 1864 & 1876-1898] e o Teatro Provisório [1873-1899] (SILVA, 2012, p. 91).

Jorge Americano, por sua vez, tratando da cidade de São Paulo nesse mesmo período, fins do século XIX, chegando aos inícios do XX, menciona outros:

⁵¹ Gabriel Giraudon era professor de canto e piano. Chegou em São Paulo no final da década de 1850 e foi muito prestigiado. Além de Henrique Oswald, foi professor de Luis Levy, Alexandre Levy, Antonieta Rudge e Magda Tagliaferro. Tornou-se maestro da orquestra do Teatro Provisório e, além de sua atividade musical, em 1876 organizou uma companhia francesa profissional de teatro na cidade.

Surgiram por êsse (*sic*) tempo o Teatro Apolo, o Santana, na Rua da Boa Vista. Também o Polytheama na Ladeira de São João e pegado, o Cassino Paulista, onde foi depois o Bijou Théâtre, o cinema Central, e em seguida a Delegacia Fiscal do Tesouro Federal. Demolida, ficou a Avenida Anhangabaú, e se fez aí a passagem inferior do cruzamento com a Avenida São João. [...]. Quando se alargou a Rua São João e passou a chamar-se Avenida, o Moulin Rouge transformou-se em Teatro Avenida (AMERICANO, 1957, p. 246-247).

2.3. OS OUTROS TEATROS ANTERIORES AO THEATRO

A maior parte da literatura sobre a história do teatro na cidade de São Paulo faz menção apenas a meia dezena de teatros, ou pouco mais, anteriores à construção do *Theatro Municipal*, – além das duas primeiras “Casas da Opera”, das quais falamos até aqui – embora outros houvesse. Antonio Barreto do Amaral, em seu trabalho dedicado aos teatros antigos de São Paulo, elenca grupo mais completo. Nesta nossa tese, porém, após havermo-nos detido até aqui sobre as primeiras “Casas da Opera” em razão sua importância por seu pioneirismo histórico, faremos referência, por sua importância, a nosso ver, na história do desenvolvimento do teatro musical na cidade de São Paulo, aos seguintes teatros: O Teatro do Palácio do Governo, o Batuira, o São José I, o Teatro Provisório, o Polytheama, o Santana, o Colombo, e o Teatro São José II. Sim, foram dois “São José”. Quanto ao primeiro deles, sobre o qual nos deteremos um pouco mais, adiantamos o que Jorge Americano resume:

Mas no fim do século havia o “São José”, com um grande salão no Largo do Teatro, hoje Praça João Mendes, exatamente onde está a Igreja da Sé. Dava a frente para o Largo do Teatro. Incendiou-se em 1898 (AMERICANO, 1957, p. 24).

Verdade pura: incendiou-se e ninguém sabe como – ao menos não com certeza! Mas do São José trataremos mais tarde. Dos dois.

2.3.1. Teatro do Palácio do Governo

1812c.: Início da utilização

1830c.: Inauguração?

1858/60: Mudança de função.

Endereço original: Largo do Palácio, s.n.

Endereço atualizado: Pátio do Colégio

Sabe-se muito pouco sobre o Teatro do Palácio do Governo. Ficava no entorno do Pátio do Colégio, instalado no próprio Palácio do Governo, provavelmente entre 1811 e 1813. Utilizado pela “Sociedade de Harmonia Paulistana”, em 1832, adotou o novo nome de Teatro Harmonia Paulista. Uma certa empresa “União e Constância”, composta de jovens artistas e negociantes, passou a administrá-lo mais tarde.



Figura 2.5: Palácio do Governo onde se localizava o seu teatrinho. Largo do Palácio, s.n.
Fonte: Acervo histórico Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo
Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/24088_arquivo.pdf

Restam registrados alguns episódios relacionados ao pequeno teatro, como o citado por Barreto do Amaral:

[...] na noite de 23 de março de 1813, tendo chegado a São Paulo a notícia da entrada do exército russo em Berlim, o acontecimento foi festejado com um espetáculo “no teatro particular que o Marquês tinha construído no Palácio [...]. O Marquês [...] era o 16º. governador e capitão-general que teve S. Paulo, D. Luís Teles da Silva, Marques de Alegrete, que governou de 1º. de novembro de 1811 a 20 de agosto de 1813, o que estabelece, mais ou menos, a época da criação desse teatrinho particular (AMARAL, 1979, p. 55).

Era, pois, um teatro mais privado, nas dependências do prédio oficial. Em 1860 o Presidente da Província, Policarpo Lopes de Leão, cassou sua concessão, pois o local oferecia perigo de incêndio. Parece que recebeu ordem de ser destruído.

E assim foi.

2.3.2 Teatro Batuía

1860?: Fundação.

1870?: Encerramento das funções.

OBS. Há enorme discrepância de informações quanto às datas. Encontra-se, além das acima sugeridas, 1864 a 1870, 1864 a 1867, 1860 a 1880.

Endereço original: Rua da Cruz Preta, 4.

Endereços atualizado: Rua Quintino Bocaiúva.⁵²
(trecho entre a Rua do Jogo da Bola, atual Benjamim Constant e a Rua da Freira, atual Senador Feijó).

O Teatro Batuira herdara o nome do seu proprietário, o português Antônio Gonçalves da Silva “Batuira”, que veio jovem para o Brasil e montou um teatro, na década 1860, na “Rua da Cruz Preta”, nº10 (ou No. 4, segundo inventário), no trecho iniciado na “Rua do Jogo da Bola” à “Rua da Freira”, as atuais Quintino Bocaiúva⁵³, Benjamim Constant e Senador Feijó.



Figura 2.6: Rua Quintino Bocaiuva em 1862. Ao fundo a torre da igreja da Misericórdia.
Fonte: São Paulo passado.
Disponível em: <https://saopaulopassado.files.wordpress.com/2015/06/1862a1.jpg>

Era um modesto teatrinho:

Sua pequena plateia e uma única ordem de tribunas não comportavam mais do que duzentos espectadores, quase sempre estudantes da Academia de Direito, entre os quais assiduamente eram vistos Martinho Prado Júnior, Domingos Marcondes e Souza Lima, e, por vezes, o futuro Barão do Rio Branco (AMARAL, 1979, p. 59).

Batuira nascera nos arredores da cidade do Porto, em Portugal, e fora batizado Antônio Gonçalves da Silva, apenas. “Batuira” veio mais tarde. Aos doze anos de idade embarcou para o Brasil, aportando no Rio de Janeiro a 3 de janeiro de 1850. Ficou na então capital do Império por dois ou três anos trabalhando no comércio, até

⁵² Vem de Silva a informação quanto à localização do número 4 da Rua da Cruz Preta, atual Quintino Bocaiúva, a de que ficava no trecho entre a Rua do Jogo da Bola, atual Benjamim Constant e a Rua da Freira, atual Senador Feijó. (SILVA, 2012, p. 92).

⁵³ Parece-nos interessante observar que “a Rua Quintino Bocaiúva foi inicialmente conhecida pelo nome de Rua do Padre Tomé, devido ao cônego Tomé Pinto Guedes que aí residia por volta de 1765. Depois passou a ser chamada de Rua da Cruz Preta, pois na esquina com a antiga Rua da Freira, agora conhecida como Rua Senador Feijó ergueu-se uma grande cruz de madeira pintada de preto. Após a visita da família real a São Paulo, foi chamada de Rua do Príncipe. O nome atual é de 1916”. (LOUREIRO, 2021, s/p).

ir para Campinas, trabalhar na agricultura. Finalmente, chegou a São Paulo onde, vendendo jornais e charutos, juntou dinheiro para montar seu teatro. Também ficou conhecido em São Paulo como importante médium espírita, importante a ponto de ter a rua que abriu, próxima a um terreno que comprara para construir sua casa, recebido o nome de Rua Espírita, nome este, a propósito, que ainda conserva!



Figura 2.7: Rua Espírita no Cambuci por volta de 1905. Ao fundo o Morro do Piolho.

Fonte: São Paulo passado

Disponível em: <https://saopaulopassado.files.wordpress.com/2015/08/rua-esp3adrita-1905.jpg>

Quando estava ali pelos 17 anos, na capital da Província, empregou-se como distribuidor de jornais. E entregava os exemplares do Correio Paulistano andando tão rápido de um lado para o outro que recebeu o apelido de “Batuíra”, nome popular da Narceja, ave muito arisca e ágil. O apelido coube-lhe tão bem que foi abraçado pelo próprio apelidado, e adotado como seu último sobrenome. Batuíra tornou-se muito popular na cidade: foi da convivência estreita com os estudantes da Academia que surgiu a ideia do teatro, que dirigia, mas onde também atuava. O teatrinho ficava nos fundos de uma bodega e os estudantes eram sempre bem-vindos: o ingresso custava mil réis, mas se o estudante não os tinha, entrava do mesmo jeito. Claro que era muito querido, pelos estudantes, ao menos. Batuíra gostava de aparecer em cena quando as cortinas se abriam, “Rei Sol” trajado de sol, um Luís XIV luso-paulistano, reinando em seu próprio palco! Nessa hora os estudantes o saudavam invariavelmente:

Salve grande Batuíra
 Com teus dentes de traíra
 Com teus olhos de safira
 Com tua arte que me inspira
 Nas cordas da minha lira
 Estes versos de mentira!⁵⁴

⁵⁴ José Luis de Almeida Nogueira. *Tradições e Reminiscências*, série 2a., p. 270, apud AMARAL, 1979, p. 59.

Mas Bатуíra não era movido só pela paixão ao teatro, pois que tinha outras, quiçá ainda mais nobres ou altruístas: era de espírito idealista e humanitário.

Foi ativo abolicionista, escondendo, por vezes, escravos em fuga até que conseguissem alforria.



Figura 2.8: Rua Espírita em 1927, vista do alto do Morro do Piolho.

Fonte: São Paulo passado

Disponível em: <https://saopaulopassado.files.wordpress.com/2015/08/rua-espirita-1927.jpg>

Antônio Gonçalves da Silva “Bатуíra” morreu em 1909, aos 69 anos, e foi sepultado no cemitério da Consolação.

2.3.3. Teatro São José (O Primeiro)

1858: Pedra Fundamental.

1864: Início de funcionamento, mesmo inconcluso.

1874: (Re)Inauguração. 1898: Incêndio).

Endereço original: Largo de São Gonçalo, s.n.

Endereço atualizado: Praça João Mendes, s.n.

Iniciaram-se já em 1854 as tratativas do governo para a construção de um novo teatro. Era hora, achavam, pois a cidade progredira nas últimas décadas e, afinal, São Paulo era a capital da Província!



Figura 2.9: Localização do Teatro São José I. Mapa da época.

Fonte: Inventário da cena paulistana

Disponível em” http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/exibe_theatro/163

É de 10 de maio daquele 1854 a lei que autorizava o Executivo a cuidar da construção. Deviam contratar a construção de um novo teatro conforme plano e orçamento de Antônio Quartim⁵⁵ no valor de 28:000\$000 (AMARAL, 1979, p. 63). O governo pretendia que o edifício fosse erguido no mesmo local onde estava a Casa da Ópera. Ora, a Casa da Ópera ainda lá estava e, embora decadente, prestava seus serviços. Com ela, também o Teatro do Palácio do Governo mantinha suas funções, embora mais reservadas, e o do Bатуíra ainda nem fora instalado! Para a construção do novo teatro, inicia-se um longo processo de troca de documentos, nomeação de comissões, desapropriações de terrenos, desavenças, discordâncias e incompetências, redações, rescisões e redações de novos contratos, descumprimentos de prazos, até 1858, quando, enfim, a 7 de abril, foi lançada a pedra fundamental do edifício:

Marcada a data para o lançamento da pedra fundamental, dirigiu Antônio Bernardo Quartim um ofício ao Presidente [...] solicitando uma guarda de honra para o local com "o necessário cartuchame para as três descargas de fuzil, que se tem de dar nessa ocasião".

No mesmo dia foi publicado o "Programa para lançamento da primeira pedra do Teatro São José desta Imperial Cidade" [...], dele constando que "no paço da Câmara Municipal, cuja frente estará adornada, achar-se-ão, às 4 horas da tarde os funcionários públicos e mais cidadãos que quiserem honrar o ato com sua presença" e trinta minutos depois serão recebidos pelo Diretório, empresário e

⁵⁵ Antônio Bernardo Quartim (1822-1888) foi um discutível empreiteiro de obras públicas. Protegido por políticos desenvolveu carreira profissional desastrosa mais de trinta anos, à custa dos cofres públicos provinciais. Tornou-se empreiteiro na década de 1850, quando se ofereceu para reformar o Teatro de Ópera, do Pátio do Colégio, já em ruínas. Depois, ofereceu-se para construir o novo teatro, cujo projeto era, tudo indica, do engenheiro paulistano Francisco Antônio de Oliveira (1796-1871), então coronel do Estado Maior do Exército.

engenheiro do teatro, “o exm.º sr. Presidente da Província e a comissão da Assembleia Legislativa provincial, se ela se dignar nomeá-la” (*sic*) (AMARAL, 1979, p. 76).

Amaral ainda faz interessante observação sobre a escolha do nome do novo teatro, São José. Embora o Santo ali esteja, o José homenageado era outro, o presidente da Província, José Joaquim Fernandes Torres, que esteve no cargo de 1857 a 1860. Transcrevemos abaixo trecho do “Auto da Fundação do teatro da Capital”, que não só trata da escolha do nome, quanto deixa claro a incompetência dos antecessores, que não executaram o contrato anterior, de 1854, isso é, não iniciaram a obra:

O Teatro passa a denominar-se S. José — em atenção a ser o nome do atual Presidente da Província que solícito pelos interesses morais e materiais de S. Paulo, e levando de vencida os obstáculos que se opunham à realização da obra desapropriou os terrenos, celebrou novo contrato com o Empresário, e mandou começar o edifício, e em atenção também ao Bacharel Formado José António Saraiva, atual Ministro e Secretário d'Estado dos Negócios da Marinha e Deputado à Assembleia Geral pela Província da Bahia que sendo Presidente desta Província celebrou a 16 de setembro de 1854 com o Empresário o 1.º contrato para a realização da obra, o qual não foi, porém, executado [...]⁵⁶.

Cerca de quatro semanas após o lançamento da Pedra Fundamental, sanciona-se a lei orçamentária que cria os recursos para a obra, inicia-se a construção. Decorre-se um ano, modifica-se a plano do edifício, tratam do orçamento, celebra-se contrato aditivo e... chegamos a 1860. As obras caminham lentamente e... chegamos a 1862. E logo em 1863, quando “o empresário esperava entregar o edifício dentro de um ano” (AMARAL, 1979, p. 81). Não entregou.

⁵⁶ Amaral fez publicarem, em *fac-simile*, o *Auto da Fundação do Theatro Desta Capital* em seu livro *História dos Velhos Teatros de São Paulo* (1979), nas páginas 75 e 76.



Figura 2.10: O Teatro São José em 1862, ainda inacabado.

Fonte: São Paulo in foco

Disponível em: <https://www.saopauloinfoco.com.br/historia-teatro-sao-jose/>

Recordemos que “o empresário” era o senhor Antonio Bernardo Quartim, que não conseguiu entregá-lo, tampouco adiantar muito a construção. Novas discussões, dúvidas, incompetências, até que decidem paralisar os trabalhos. Só retomam as obras para que não se perdesse o que já se havia construído, obras que lentamente chegam a 1864. Decide-se que seria inaugurado a 4 de setembro deste 1864, e assim se faz, mesmo estando as obras inconclusas. O Teatro S. José passa a funcionar precariamente, não concluído, nem interna, nem externamente. A plateia ainda era de chão batido e, por algum tempo, muita gente assistiria espetáculos sentada em cadeiras levadas pelos escravos.

A obra continuava e não terminava nunca. O presidente Saldanha Marinho, em 1868, ficou escandalizado com a ineficácia de Antônio Bernardo Quartim e, irritado com as trapalhadas na construção interminável do teatro São José, determinou ao Procurador Fiscal do Tesouro que tomasse as providências e, enfim, em 1870 conseguiu que uma lei provincial determinasse a encampação do teatro. O efeito prático só foi surgir em 1873, no governo de João Teodoro, quando um parecer foi emitido e constatadas todas as irregularidades na construção do teatro. Depois de encampado pelo governo e com novo parecer, o teatro passou para a administração de Antônio da Silva Prado, que o reformou de alto a baixo. Passaram-se dez anos, pois, até que, em 1874, novo Presidente, nova comissão, novos construtores dedicam-se ao Teatro, concluindo suas obras, enfim, em 1876, quando então é reinaugurado:

A 11 de março de 1876, achava-se concluído o Teatro São José, apresentando sua fachada dezessete metros de extensão unido à sua profundidade de trinta e três metros, confinando, por um dos lados com a Rua do Imperador, pelos fundos com terrenos que ao mesmo pertenciam e casa de propriedade do Dr. Diogo de Mendonça Pinto. À noite, foi mais uma vez inaugurado, agora pela Companhia Lírica Italiana dirigida por José Mirandola, que encenou a ópera *Lucia di Lammermoor*, [de Gaetano Donizetti], com a soprano Augusta Cortesi, o barítono G. Spalzzi e o tenor Luigi Lelmi (AMARAL, 1979, p. 87).



Figura 2.11: Foto do Theatro São José enfim concluído, em 1876.

Fonte: Acervo da Divisão de Iconografia e Museus / DPH / SMC

Disponível em: <https://jornalempresasenegocios.com.br/especial/pesquisa-busca-resgatar-espaco-memorial-do-teatro-paulistano/>

Enfim a antiga Imperial Cidade de São Paulo tinha um teatro à sua altura, onde poderiam se apresentar grandes espetáculos, como nas demais capitais. O teatro passou a ocupar o centro da vida cultural dos paulistanos. Apesar da vida breve, foi de intensa atividade, recebendo companhias de maior ou menor expressão, artistas de vários países e tendências, atores, cantores e instrumentistas de maior ou menor fama naquela época. O público reagia como usualmente, lotando os mais de mil assentos do teatro às vezes, noutras, nem tanto. A ópera *Lucia de Lammermoor*, montada em 1876, teve dez récitas de assinatura. O sucesso foi tanto que após apresentarem duas récitas extraordinárias, foi aberto um segundo turno de assinaturas com apresentação de *Il Barbiere di Seviglia* tendo o público assistido a 25 récitas (AMARAL, 1979, p. 101). Os paulistanos reagiam bem às propostas de espetáculos do teatro, pois as apresentações mais importantes eram muito bem frequentadas. É bem verdade que alguns dos espetáculos eram realmente especiais:

Em 1881, aconteceria em seu palco uma histórica apresentação de *Il Guarany*, que além de ter como protagonista o mitológico tenor Francesco Tamagno, [...] trazia, no papel de Gonzales, um jovem cantor de 24 anos em sua única visita ao continente americano. Era o

legendário Mattia Battistini, que dentro de poucos anos viria a ser conhecido como “o rei dos barítonos e o barítono dos reis”. Fato comentado com muito orgulho pelos antigos cultores de ópera da cidade, Battistini jamais se apresentou nos Estados Unidos, pois morria de medo de viajar de navio e nunca mais voltou a cruzar o Atlântico. Mas em São Paulo, ele esteve! (CASOY, 2006, p. 22).

No Teatro S. José realizavam-se também reuniões ou sessões cívicas. Nessas ocasiões alguns dos oradores eram personalidades conhecidas e respeitadas, tanto nas letras quanto nas artes e na política: Rui Barbosa, Castro Alves, Assis Brasil, Silva Jardim, dentre vários outros. Algumas celebridades então contemporâneas deixaram no livro de registro do teatro, além do seu autógrafo, palavras amáveis, como as de Sarah Bernhardt transcritas por Gileno Guanabara em artigo para o *Jornal de Hoje: Messieurs. C'est avec une profonde émotion que je responde à votre simpatie... et votre pensée rencontrera la mienne toujours émue et reconnaissante. Vive le Brésil.*⁵⁷

A casa era de boas proporções. Segundo Loureiro (1921), conforme o contrato, o teatro devia ter 72 camarotes e uma tribuna presidencial, cercados por corredores largos. A plateia contava com 350 assentos e 100 cadeiras. Também tinha salas espaçosas para lanches, e duas lanchonetes no saguão.⁵⁸ Acomodava cerca de mil e duzentas pessoas, quando se contavam as lotações dos camarotes, dos assentos e das cadeiras, segundo a maior parte da literatura especializada. Localizava-se no Largo Municipal, atual Praça João Mendes, no lado da praça que fica atrás da Catedral, na rua que se chamava Rua do Teatro, rua que seguia até a Tabatinguera. Pois o teatro que deu nome à rua estava bem ali, o Teatro São José, onde hoje estão os fundos da catedral da Sé.

Jorge Americano, em suas memórias sobre o teatro São José escreve: “Mas no fim do século havia o ‘São José’, como um grande salão no Largo do Teatro, hoje Praça João Mendes, exatamente onde está a Igreja da Sé. Dava a frente para o Largo do Teatro” (AMERICANO, 1957, p. 246). O Teatro São José foi um local importante

⁵⁷ GUANABARA, Gileno. *Fragments do teatro em São Paulo*, in *O Jornal de Hoje*, Natal-RN, No. 4.939, pg. 2. 21 de maio de 2014. Disponível em: <http://ihgrn.blogspot.com/2014/05/f-r-g-m-en-t-o-s-d-o-t-e-tr-o-e-m-s-o-p.html>. Acesso em: 22 mai. 2020.

⁵⁸ LOUREIRO, Edison. O começo e o fim do Teatro São José”. São Paulo Passado. disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com/2015/08/08/o-comeco-e-o-fim-do-teatro-sao-jose/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

para a vida social e cultural da cidade de São Paulo. Teve, porém, início conturbado, vida breve e final trágico. Durante a noite de 15 de fevereiro de 1898, às vésperas do carnaval, um grande incêndio destruiu o Teatro. Pela madrugada a cidade acordou com os sinos anunciando o horror. Quando o sol nasceu já encontrou o São José em ruínas, já não mais existia, deixando a cidade desprovida de um grande teatro. Ficaram apenas as paredes externas.

Na noite de 11 de fevereiro, despediu-se a companhia, sendo o prédio reaberto no dia 13 para um espetáculo do Grupo Dramático Gil Vicente, que apresentou a peça de Manoel Pinheiro Chagas Morgadinha de Val-Flor. Na madrugada do dia 15, um “pavoroso incêndio devorou completamente o prédio. Às 5 horas e 33 minutos da manhã o Corpo de Bombeiros recebeu aviso de incêndio no Largo Municipal, pela caixa n.º 26. A essa hora já as labaredas dominavam o palco-cênico, sendo logo atingidos o madeiramento e acessórios pertencentes ao teatro. Material de fácil combustão auxiliou vigorosamente as chamas que, em breves momentos, propagaram-se pela sala do teatro, apresentando então o horroroso e brilhante espetáculo, dos desastres dessa ordem. O fogo tudo consumiu, balaustrada dos camarotes, teto, móveis, tudo ficou reduzido a cinzas (AMARAL, 1979, p. 158).

Dizem, mas sem qualquer comprovação, que um funcionário, preparando o teatro para o baile de carnaval, havia esquecido um bico de gás aberto. A partir do incêndio o Largo do Comércio passou a ser chamado de Largo do Teatro. Só mais tarde de Praça João Mendes. Surpreendentemente, houve reação imediata das autoridades, que ordenaram a construção de um novo teatro que levasse o mesmo nome, preservando-o. De fato, apenas onze anos depois, renascera em novo local e com novo corpo, no Morro do Chá, maior e mais majestoso, o Novo Teatro São José, inaugurado a 28 de dezembro de 1909. Mas sobre este, falaremos mais tarde.

2.3.4. Teatro Provisório Paulistano

1873: Inauguração.

1878: Desaparecimento. Reaberto várias vezes com distintos nomes.

1898/99: Demolição.

Endereço original: Rua Boa Vista.

Endereço atualizado: Rua 3 de dezembro.

Era o ano de 1873 e passava, ainda, o Teatro São José pela reforma que o

permitiria ser finalmente inaugurado, embora pela segunda vez – reinauguração, pois, enfim concluído – quando foi aberta outra casa de espetáculos na cidade de São Paulo. Desde o fechamento do teatro, a cidade carecia de uma sala, de uma casa que comportasse espetáculos dramático-musicais, espetáculos aos quais os paulistanos se habituaram e dos quais sentiam falta. Horácio de Souza Muniz, empresário e amante das artes, reuniu alguns artistas, intelectuais e empresários amigos, mobilizando-os para alcançarem construir uma nova casa de espetáculos. Era, pois, uma iniciativa particular, privada, algo como uma “ONG”, bem anterior ao conceito ganhar nome e estatuto, já que a denominação “organização não-governamental” começa a aparecer em documentos da ONU apenas a partir da segunda metade da década de 1940, no período do pós-guerra. Para tanto, Souza Muniz e os parceiros decidiram convidar os paulistanos, os cidadãos comuns a juntarem-se a eles, aqueles que quisessem participar do projeto de construção de um novo teatro. Esta era a ideia. Pondo em prática a ideia, fez publicar, na imprensa, a 7 de fevereiro de 1873, o seguinte anúncio:

Horácio de Souza⁵⁹ Muniz & Cia. pelo presente convidam as pessoas que quiserem contratar a construção de um teatro em caráter provisório, nesta Capital, a examinar, no escritório bancário dos srs. B. Galvão, Ribeiro & Gairão, à Rua do Imperador, o plano e mais condições da execução das obras, a fim de habilitarem-se a apresentar suas propostas na mesma casa acima, até o dia 10 do corrente, ao meio dia (*sic*) (AMARAL, 1979, p. 161).

Deu certo a mobilização, e o projeto ganhou corpo.

Horácio de Souto Muniz (e não de Silva Muniz como indica Antonio Barreto do Amaral), baiano de Valença e fiscal na Companhia Dramática Nacional de Augusto Filho nos anos de 1870, assumiu em 1873 a tarefa de organizar, a pedido de um grupo de investidores, a construção de um novo teatro em São Paulo. [...].

[Souto Muniz] abriu prazo à primeira chamada de capitais, na razão de 10% a ação; já tem a planta e o orçamento da obra e bem assim já escolheu o local e comprou os terrenos onde vai ser erigido o edifício, sob a denominação de Ginásio Dramático ao que nos consta. O teatro será construído nas proporções modernamente usadas para tais edificações; nada de barracões monstros, pequeno, harmonizando

⁵⁹ Parece haver pequeno engano aqui, do prof. Barreto do Amaral (ou do articulista do jornal que publicou originalmente o referido texto) quanto ao nome do anunciante: Horácio de Souto Muniz, e não “de Souza”.

com as conveniências da arte, das empresas e do público.⁶⁰

A execução da obra tinha concepção “francesa”, e a planta baseava-se na do teatro de Bordeaux, modelo de excelência para muitos teatros em várias partes do mundo naquele tempo, que parecia desdenhar do passado e da suposta deselegância e do gigantismo das construções anteriores, como o “minotauro” São José, segundo o Correio Paulistano naquela ocasião:

“[...] um teatro em regra, digno desse nome e que sirva de errata e substituição ao minotauro que ali está no largo da cadeia, denominado Teatro de São José [...]. Já abriu prazo à primeira chamada de capitais, na razão de 10% a ação; já tem a planta e o orçamento da obra e bem assim já escolheu o local e comprou os terrenos onde vai ser erigido o edifício, sob a denominação de Ginásio Dramático ao que nos consta. O teatro será construído nas proporções modernamente usadas para tais edificações; nada de barracões monstros, pequeno, harmonizando com as conveniências da arte, das empresas e do público. A planta que vai ser executada é a reprodução exata de um teatro de Bordeaux. Contará o edifício com 104 palmos de frente e 176 de fundo. Internamente, será em forma de ferradura, com 3 ordens de camarotes, admitindo 19 em cada ordem, cenário regular, plateia para 300 e tantos assentos, além de salas e outras acomodações. Será edificado em um terreno entre as ruas de São Bento e São José [atual Líbero Badaró] a pouca distância do Largo de São Bento” (Correio Paulistano, 22/5/1872, *apud* AZEVEDO).

É curioso que o local escolhido para a construção do novo teatro era consideravelmente afastado do centro da cidade de então, diferentemente dos espaços escolhidos para os teatros que antecederam o Provisório. O fato pode, talvez, sugerir uma mudança, certo deslocamento de foco, de descentralização, sugerindo o embate entre força política e poder do dinheiro, da força do comércio.

O local escolhido para o Provisório, ainda que inserido na colina histórica central, afastava-se dos centros de poder, ao contrário da Casa da Ópera, diante do Palácio dos Governadores, no Largo do Colégio, ou o São José (I), ao lado da Câmara. Nas imediações da rua Boa Vista localizavam-se os escritórios da Companhia Paulista (estrada de ferro), do jornal O Correio Paulistano, d' A Província de São Paulo, do gabinete tipográfico de Jules Martin e do Consulado

⁶⁰ AZEVEDO, Elizabeth, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/>. Acesso em: 22 mai. 2020).

Francês, como atividades de destaque.⁶¹



Figuras 2.12 e 2.13: Mapa da época, com localização do Theatro Provisório e Cartaz de divulgação.
 Fonte: Inventário da Cena Paulistana
 Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/exibe_teatro/6

É impressionante como o projeto foi bem sucedido. Constituiu-se a empresa, iniciaram as construções numa rapidez espantosa, o que só pode ser em parte explicado pelo fato de que o grupo de acionistas, que agora dirigia a construção, já havia, anteriormente, feito empreendimentos semelhantes.

As obras correram em ritmo acelerado, deixando admirados os paulistanos, ansiosos para contar novamente com a distração do teatro: "(...) o sr. Souto, que já está fazendo o telhado do teatro provisório. E não é que a coisa já dá esperança de ópera lá pra julho? (...) O certo é que ando com bem saudade do teatro, dessas noites de tanto regozijo, que tivemos nesses bons tempos que lá se vão!" (Diário de São Paulo 18/5/1873 *apud* AZEVEDO, 2020).

A construção, de fato, foi rápida e eficiente, e "já a 1º. de junho, ao meio-dia, realizava-se a cobertura e o batismo do prédio, cerimonia a que não faltou a presença de banda municipal para alegrar o povo que se reuniu no local" (AMARAL, 1979, p. 162).⁶²

Concluído e batizado o edifício, podiam inaugurá-lo e iniciarem-se os

⁶¹ AZEVEDO, Elizabeth R. Inventário da Cena Paulista. ECA/USP, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/>. Acesso em: 22 mai. 2020).

⁶² Se nos lembrarmos que o primeiro São José, construído pelo poder público, cujo início do projeto foi em 1854 e a inauguração definitiva apenas se deu em 1874, o que dizer?

espetáculos na cidade e na nova casa, o que se deu menos de três meses após sua conclusão:

No sábado, 23 de agosto, realizou-se a inauguração do teatro. A empresa dramática, para festejar o acontecimento, adornou a Travessa da Boa Vista, que ia ter ao edifício, com um arco de murta e uma abóbada de folhagem, completamente iluminada *a giorno* tocando, até o anoitecer, uma banda de música, enquanto ao ar subia uma infinidade de foguetes” (AMARAL, 1979, p. 162).

Nascia um teatro, com nome e função provisória, pois que se abria para fechar-se quando o São José, reaberto, pudesse receber novamente seu público. Era aquele, o São José, e não este provisório, o que tinha condições de plateia e palco para comportar e atender o público e as companhias nacionais e internacionais que se apresentavam na cidade, o que se daria – a reinauguração do São José – em 1876.

Abriu-se a casa, o provisório Theatro Provisório. “Em 23 de agosto de 1873, iniciava suas atividades o Theatro Provisório Paulistano, construído na Rua Boa Vista” (CASOY, 2006, p. 22). A cerimônia de batismo constou de discursos e apresentação do drama *Helena*, pelo grupo dramático *Seis de Janeiro*. E ainda como parte dos eventos de inauguração

[...] foi apresentado o drama *A Calúnia*, escrito pelo poeta Carlos Ferreira, antecedida pela recitação do poema *A Arte!*, do mesmo autor, pela atriz Rosina Muniz. Durante a inauguração foi encenado *A República dos Pobres*, com participação do *Coral Germano*, cânticos alemães sob a direção do maestro Gabriel Girandon (GUANABARA, 2020, p. 1).

Inaugurado em 1873, embora breve, teve vida ativa, o novo teatro.

Logo no ano seguinte, a casa seria sede de um evento importantíssimo, abrigando a primeira das muitas temporadas líricas paulistanas. Uma companhia lírica organizada por J. Ferri, que, apesar de contar com artistas de vários países europeus, foi chamada de “italiana” em função das óperas escolhidas e do idioma através do qual seus componentes se comunicavam entre si, apresentou, entre 1º de novembro e 30 de dezembro de 1874, um repertório cujo grande sucesso veio apenas confirmar a preferência do público pela ópera peninsular: *Attila*, *Ernani*, *La Traviata* e *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi; *Norma*, de Bellini; *Lucrezia Borgia* e *Lucia di Lammermoor*, de

Gaetano Donizetti. A tradição operística italo-paulistana já estava consolidada desde a primeira temporada (CASOY, 2006, p. 22).

O Provisório, provisório como devia ser, foi fechado em 1878, apenas cinco anos após sua inauguração, e dois anos após a reabertura do São José. Mas revelou-se não tão provisório quanto se pensou, e parece ter conseguido seu lugar ao sol, já que reabriu, embora com novo nome, em 1879, menos de um ano após ser fechado. Agora chamava-se Teatro Ginásio Dramático⁶³. A partir de 1891, passou a ser o Theatro Minerva. Mais tarde, após nova reforma, reabriu com o nome de Theatro Apolo, a 16 de fevereiro de 1895. Foi demolido provavelmente entre 1898 e 1899.

Ao longo dos anos, o Teatro Provisório seria sucessivamente rebatizado como Teatro Ginásio Dramático, Teatro do Congresso Ginástico Português, Teatro Minerva e por último Teatro Apolo, até ser finalmente demolido em 1899 (CASOY, 2006, p. 22).

Talvez possa ser de interesse observar que o teatro, nascido com intenção e nome provisório, foi um dos mais persistentes teatros da cidade de São Paulo. Embora perdendo o nome original e ganhando outros, sobreviveu cerca de 30 anos. E ainda não seria o fim: depois de demolido, ressurgiu das cinzas, ou mais literalmente, dos escombros, para, ressuscitado em novo corpo, chamar-se Santana. O primeiro dos dois “Santana” que São Paulo conheceu. Sim! Foram dois “Santana”, e dois “São José”!

De fato, o teatro com o nome de Teatro Provisório Paulistano existiu até 1878. A partir de então, até 1883 chamou-se Teatro Ginásio. Depois, em 1886, Teatro das Variedades Paulistas, em 1891, Teatro do Congresso Ginástico Português até 1891, quando teve dois nomes: primeiro Alcazar Paulista, depois Teatro Minerva, com o qual permaneceu até 1894. Desta data, e até, 1899 chamou-se Teatro Apolo, até ser comprado e demolido pelo Conde Antonio Álvares Penteado que construiu no mesmo local o Teatro Santana (I). Houve, portanto, nesse local um verdadeiro empilhamento de atividades teatrais e aquilo que fora planejado para ser provisório consolidou-se

⁶³ Ainda como curiosidade, o Rio de Janeiro também teve um “Teatro Ginásio Dramático”, inaugurado um pouco antes do paulistano, em 1855. E o carioca, tanto quanto o paulista (daí a curiosidade), foi ressurreição de teatros anteriores: nasceu em 1832 e foi inaugurado com o nome Theatro São Francisco de Paula; em 1846 foi denominado Theatro São Francisco e em 1855 foi reaberto enfim com o nome “Teatro Ginásio Dramático”. Mariana de Oliveira Amorim trata do referido teatro carioca em seu interessante trabalho “Folhetins Teatrais e Conservatório Dramático Brasileiro: o espetáculo francês nos palcos da corte (1843-1864)”, de 2008.

como um polo artístico da cidade por quase quarenta anos, uma vez que o Teatro Santana (I) só foi demolido para dar lugar ao viaduto General Carneiro em 1912.⁶⁴

Mas sobre estes, os dois “Santana”, falaremos mais à frente, em hora apropriada.

2.3.5. Theatro Polytheama

1891: Início da construção.

1892: Inauguração.

1914. Incêndio.

Endereço original: Rua São João, 23.

Endereço atualizado: Parque do Anhangabaú, s.n. República.

Fundado em 21 de fevereiro de 1892, era a terceira casa de espetáculos que São Paulo tinha naquele tempo. Chamava-se inicialmente Theatro Polytheama Nacional, nome que foi encurtado depois de um tempo, talvez em razão de excesso de pretensão no início, já que “Nacional” faz parecer coisa grande e extensa, de fronteiras para além do município e Estado. Este Polytheama não pode, porém, ser confundido com o “Braz-Polytheama”, teatro inaugurado anos mais tarde, em 01 de junho de 1922, na Avenida Celso Garcia, 53-55 (hoje número 223), uma enorme sala de cerca de quatro mil lugares, um edifício com estrutura de concreto armado, mas que foge ao escopo de nossa pesquisa, já que é posterior ao Theatro Municipal. O Braz-Polytheama, desapareceu como teatro em 1956, mudando de função. Porém, por curiosidade, registro, e importância histórica, transcrevemos o programa de inauguração daquele teatro⁶⁵:

⁶⁴ AZEVEDO, Elizabeth R. Inventário da Cena Paulista. ECA/USP, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/> Acesso em: 22 de maio de 2020).

⁶⁵ Transcrevemos aqui o programa de inauguração da propaganda jornalística:

Cine-theatro Braz-Polytheama. Inauguração pública: 02/06/1922 Primeira *matinée*: 04/06/1922

Programa Inaugural:

1ª. parte: Sinfonia *Guarani*, de Carlos Gomes, executada por uma orquestra de 20 professores, regida pelo maestro Giovanni Gemme + filme *Os Cavalheiros da Noite*, da Fox-Film Corporation.

2ª. parte: Opereta *A Princesa das Czardas*, executada pela companhia Léa Candini.

Exibidor: Empresa Cinematográfica Serrador. (Observe-se que do exibidor Serrador falaremos logo mais, ao tratar do Teatro Colombo.)



Figuras 2.14 e 15: Programa de inauguração e propaganda jornalística do evento.
Fonte: Inventário da cena paulistana

Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/exibe_teatro/20

De volta ao Polytheama de 1892, o “Polytheama Nacional”, que apesar de comportar cerca de três mil pessoas, era não muito mais que um barracão de zinco e madeira, bem amplo e em formato circular: parecia um circo. E isso não era mera coincidência, já que, de fato, fora mesmo um circo, inicialmente. Um barracão de zinco que tinha sido construído para abrigar o circo de Frank Brown⁶⁶. Depois foi local de apresentações de companhias equestres, primeiro de uma certa “Companhia Ginástica Equestre”, que tinha 20 artistas, três clowns, um palhaço e 10 cavalos, informa Amaral. Depois dela veio a Companhia Europeia Equestre e Zoológica (AMARAL, 1979, p. 200). Até que conheceu seu auge e maior nobreza ou elegância, quando, reformado, passou a acomodar companhias líricas.



Figura 2.16: Foto. Entrada do Polytheama. É a segunda porta à direita, ao lado do Cassino Paulista.
Fonte: Manifesto Jeocaz Lee-meddi
Disponível em: <https://jeocaz.wordpress.com/2008/08/25/os-teatros-da-sao-paulo-dos-baroes-do-cafe/>

Ficava na então Rua São João, acessível por uma pequena porta à altura da Avenida Anhangabaú. Tinha outra porta de serviço na Rua Formosa. Estava junto ao “Casino Paulista”, onde mais tarde funcionou o Cinema Central, com duas salas de projeção. Atualmente é passagem de nível do Anhangabaú.

⁶⁶ Frank Brown (1858-1943) foi acrobata, palhaço e empresário de circo. Filho e neto de palhaços, desde a infância se apresentou em diversos picadeiros na Europa e na América do Sul. Brown visitou o Brasil diversas vezes, trazendo seu circo para aqui se apresentar.

A entrada era por um portão, ao qual se seguia um comprido passadiço de táboas, igualmente coberto de zinco, dando, em um pátio revestido de cascalho miúdo. Em um dos lados, situava-se um botequim como então se dizia, com mesinhas de ferro, fornecidas pela proprietária do prédio, a Companhia Antártica Paulista, com um balcão e uma prateleira contendo garrafas. Do lado oposto, um estande de tiro, com alvos de cartão que se moviam e um pequeno repuxo d'água, sustentando um ovo vasio (*sic*) (AMARAL, 1979, p. 199).

Apesar de seu prédio sem glamour, era o teatro de melhor acústica de São Paulo, supostamente. O Theatro Polytheama, como dissemos, após reforma e adaptação, passou a apresentar óperas. Foi depois do incêndio do primeiro São José que passou a abrigar – mal – a programação do teatro desaparecido, não sem muitas críticas da população e dos jornais. *O Estado de São Paulo* do dia 7 de março de 1893 escreveu:

Devemos dizer com franqueza que o edifício construído para circo de cavalinhos está longe de remediar como teatro. O seu aspecto é horroroso e a sua forma circular impede a grande parte dos espectadores a vista completa da cena. [...]. Os ocupantes das filas das cadeiras [...] são obrigados a pousar os pés na terra, sempre úmida neste tempo de chuva. Pelas frinchas do teto e dos camarotes cai constantemente terra sobre os espectadores (*apud* AMARAL, 1979, p. 200).

Mas após novas reformas pelas quais passou no decorrer da sua existência, foi se tornando mais razoável. Era espaçoso, também como já dissemos, abrigando boa quantidade de público:

Sua lotação era para cerca de três mil pessoas, acomodadas em trinta e sete camarotes, doze frisas, duzentas varandas, uma vastíssima galeria e quinhentas e setenta e quatro cadeiras na plateia, mal colocadas, por ser acharem todas no mesmo plano, obrigando os espectadores das últimas filas a levantarem-se, para presenciar o espetáculo. O recinto não era assoalhado, porém iluminado a luz elétrica e, por isso, fresco e agradável (AMARAL, 1979, p. 199).

Foi um espaço popular, pois abrigou todo tipo de atividade artística e contribuiu para a produção de uma verdadeira bricolagem cultural. Aline Mendes Oliveira deixa claro o multiuso daquele espaço de espetáculos, inclusive como cinema, um local para

exibição de filmes:

[...] o drama teatral, e também a opereta faziam parte cada vez mais do repertório do Polytheama, portanto, a presença do texto teatral se configurou como um elemento cada vez mais presente. E o que observamos é que de uma maneira dinâmica, espetáculos com caráter cênico bastante diferenciado conviveram efetivamente, mantendo suas características originais, como no caso do circo e da ópera. Por fim, o que verificamos é que o Polytheama incorporou todas as formas artísticas que foram representativas do teatro do fim do século em seu espaço, mas também apontou no sentido da modernidade, ao incorporar a linguagem do cinema, dentro de sua estrutura múltipla de espetáculo (OLIVEIRA, 2005, p. 124).

Tudo se acabou em 27 de dezembro de 1914, quando o Polytheama pegou fogo e foi totalmente destruído. O “Instituto São Paulo Antiga” publicou em sua página na internet do dia 8 de outubro de 2014, ano do centenário do incêndio, o seguinte texto escrito pelo jornalista Douglas Nascimento:

O que aceleraria a renovação viária e o surgimento deste novo edifício, foi o trágico acontecimento ocorrido dias depois do natal (*sic*) de 1914: o incêndio do Polytheama [...] O Polytheama foi consumido pelas chamas no final da tarde do dia 27 de dezembro de 1914, apenas algumas horas após o término da matinê, que estava lotada de crianças e adolescentes. Uma chuva torrencial que caiu em São Paulo ocasionou um curto circuito (*sic*) no imóvel que se alastrou rapidamente, facilitado pelo fato da construção ser quase que totalmente de madeira e zinco (*este último no telhado*). [...] Quando o fogo foi dominado e apagado não restava mais nada do velho Polytheama exceto por pilhas de entulho e madeira queimada.⁶⁷



Figura 2.17: O Correio Paulistano em 28/12/1914 aborda o incêndio ocorrido na véspera.
Fonte: São Paulo antiga

Disponível em: <https://saopauloantiga.com.br/cinema-central-delegacia-fiscal/>

⁶⁷ Disponível em: <https://www.saopauloantiga.com.br/cinema-central-delegacia-fiscal/> (acesso em 13 out. 2020).

2.3.6. Theatro Sant'anna I

1899: Início da construção.

1900: Inauguração.

1912: Demolição.

Endereço original: Rua Boa Vista, 16.

Endereço atualizado: Rua 3 de Dezembro. Sé.

O primeiro Theatro Santana, ou Sant'Anna como era então grafado, surgiu construído sobre o terreno do antigo Teatro Apolo, lugar que havia sido, ainda antes, o Teatro Provisório.



Figuras 2.18 e 2.19: Mapa da época. Local do Santana I. Foto da fachada do teatro em 1910.

Fonte: São Paulo Estadão. Acervo

Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,era-uma-vez-em-sp-teatros-santana,11086,0.htm>

O referido terreno do perseverante “Provisório” foi comprado, e a ele se juntaram os terrenos de algumas casas laterais. O professor Casoy, escritor, conferencista e estudioso da música lírica, fazendo referência aos teatros que ocuparam aquele espaço escreve:

No mesmo endereço, Antonio Álvares Leite Penteadó edificou o primeiro Teatro Santana, que funcionou entre 26 de maio de 1900 e 12 de janeiro de 1912, quando foi vendido à prefeitura, que o removeu para construir o Viaduto Boa Vista (CASOY, 2006 p. 23).

Assim, em resumo, no local onde se instalou o Teatro Santana (I), já existira outro edifício para espetáculos que, ao longo dos anos, recebera vários nomes: Teatro Provisório Paulistano, Teatro Ginásio, Teatro Variedades Paulistas, Teatro Congresso Ginástico Português, Alcazar Paulista, Teatro Minerva e Teatro Apolo. Foi Antônio Álvares Leite Penteadó, pois, que em março de 1898 comprou o edifício, de número

16, e algumas casas adjacentes (18 e 18A) para construir um teatro maior e mais luxuoso.

O curioso dessa história é o fato de que, já em nessa época, sabia-se que aquela área estava destinada a ser desapropriada para que fosse construído um viaduto que ligaria a rua Boa Vista (caminho que vinha do Largo São Bento) ao Largo do Palácio (hoje, Pátio do Colégio), centro do governo estadual. (http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/exibe_teatro/11)

O Santana I foi aberto ao público no ano de 1900. Era muito luxuoso, iluminado com luz elétrica e a gás, tinha entradas separadas para artistas e público, que se distribuía pela plateia e por dois níveis de camarotes. As cadeiras e poltronas da plateia e do balcão tinham assentos de palhinha, com pernas ou armações de ferro. Havia serviço de bar – um *bufê*, como se dizia na época – no térreo, outro no segundo piso, e mais um para as galerias acima. O palco era grande, a boca de cena excelente. Contava com 14 camarins privados, e outros mais amplos para coristas, figurantes e orquestra.

O projeto trazia as seguintes medidas: uma edificação de 22 por 23,7m, perfazendo 521,4m², isolado por recuos de 1m de largura em três lados e 2,70 [...]. As plantas do teatro desapareceram, mas o memorial descritivo diz que o prédio teria dois andares. A entrada se faria por um vestíbulo (de 11X6m) no qual haveria entrada para um restaurante, que também teria uma entrada exclusiva na rua Boa Vista. No térreo, a plateia acomodava 281 poltronas e 148 cadeiras. Havia duas ordens de camarotes. A primeira com 22 no térreo medindo 1,40 X 1,80 cada, suficiente para 5 espectadores. No primeiro andar, eram 25. No total, acomodavam 235 pessoas. No segundo andar havia uma galeria de 460 assentos. Nesse projeto o total de espectadores chegava então a 1.124 (AZEVEDO, 2020).

Embora exista boa literatura sobre o primeiro Teatro Santana de São Paulo, pouca é tão extensa e detalhista quanto a de Antonio Barreto do Amaral. Seu livro sobre os antigos teatros paulistanos reproduz documentos em *fac-simile*, aprofunda questões obscuras, discute premissas antes aceitas e, se as contraria, documenta sua afirmação, como deve ser, naturalmente, num trabalho sério como o que ele propôs fazer. E ele nos informa, sobre o teatro:

Concluídas as obras em abril de 1900, no dia 20 foi feita a experiência da luz elétrica com o comparecimento de famílias, que lotavam os

camarotes, e de algumas pessoas que se acomodavam na plateia (AMARAL, 1979, p. 288).

Amaral trata com detalhes da inauguração, a 26 de maio de 1900:

Um mês depois, na noite de 26 de maio, teve lugar a inauguração, subindo à cena o drama *Helena*, do escritor português Pinheiro Chagas, interpretado pelo grupo teatral do Grêmio 6 de Janeiro. No dia seguinte o mesmo conjunto deliciou-o com a comédia *Os Dominós Cor de Rosa* (AMARAL, 1979, p. 288).

Também escreve sobre o concerto musical, inteiro de obras de compositores brasileiros. E brasileiros contemporâneos de então:

A 6 de junho [de 1900], o Maestro João Gomes de Araújo⁶⁸ promoveu um concerto na nova casa de espetáculos, dividindo-o em três partes. Na primeira executou a 1.^a *Sinfonia*, e a *Suite*, de sua autoria, [...], o “andante” da sinfonia, uma belíssima página de uma melodia suave e sentida e o minueto e a tarantela da suite (*sic*); a 2.^a parte foi iniciada pela composição do Maestro António Carlos, *Salve Pátria*⁶⁹, a que se seguiu a 2.^a sinfonia, do Maestro João Gomes; a parte final, foi ocupada com a execução do *poema lírico Brasil*, do mesmo maestro, uma peça descritiva, de muito valor (AMARAL, 1979, p. 288).

Em 12 de janeiro de 1912, o prédio foi vendido ao governo e demolido, para a construção do Viaduto, o que já se sabia desde a compra do terreno, como dito acima.

2.3.7. Theatro Sant'anna II

1912: Início da construção.

1921: Inauguração.

1957: Demolição.

Endereço original: Rua Vinte e Quatro de Maio, 23.

Endereço atualizado: Rua Vinte e Quatro de Maio, 57-77.

⁶⁸ João Gomes de Araújo nasceu em Pindamonhangaba, em 1846, e faleceu em São Paulo, em 1943. É o patrono da cadeira 20 da Academia Brasileira de Música. Maestro e compositor brasileiro, após seus estudos musicais em sua cidade natal, foi ao Rio de Janeiro, para o Imperial Conservatório de Música, onde foi aluno de Francisco Manuel da Silva, o compositor do Hino Nacional Brasileiro. Em 1884, com bolsa de estudos de D. Pedro II, foi para Milão, para estudar, cidade onde já residia Carlos Gomes. Em 1888 viu sua opera *Carmosina* estreada na Itália. Nessa ocasião lá esteve presente a família real brasileira. Voltou ao Brasil nesse mesmo 1888, fixando-se em São Paulo.

⁶⁹ Não se deve confundir este “Salve Pátria”, nem este “Maestro Antônio Carlos”, com o “Hino do Maranhão” e seu autor, o também maestro Antônio Carlos, porém “dos Reis Rayol”, hino este também conhecido por “Salve Pátria”, graças ao seu estribilho: “Salve Pátria, Pátria amada, Maranhão, berço de heróis...”. A letra deste é do professor Antônio B. B. de Godóis. O “Salve Pátria” maranhense, além de pouco apropriado para a inauguração de um teatro na cidade de São Paulo, foi composto anos depois, mais de uma década, em 1911, oficializado pela Lei nº 167562 de 30 de março.

Embora nossa intenção seja tratar neste trabalho apenas dos teatros mais importantes da cidade, construídos e ativos antes da construção do Theatro Municipal, entendemos necessário fazer breve referência, aqui, ao segundo Teatro Santana que, posterior ao Municipal, foi uma espécie de renascimento do primeiro Santana, pois, embora em outra localização, foi construído a partir da planta do anterior.



Figura 2.20: Foto da fachada do Theatro Santana II.
Fonte: Inventário da cena paulistana
Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/exibe_teatro/162

Quer dizer, pois, que a cidade de São Paulo teve dois famosos teatros – e de aparência assemelhada – com o mesmo nome de Santana (ou Sant'Anna), ambos no centro da cidade, embora, como já se disse, em lugares distintos: o primeiro na rua Boa Vista, demolido em 1912 para a construção do viaduto Boa Vista; o segundo, e mais conhecido, na rua 24 de Maio, Nº. 23.⁷⁰ Os arquitetos foram Francisco de Paula Ramos de Azevedo⁷¹ e Maximilian Emil Hehl. Azevedo informa que possuía 28 camarotes, 28 frisas, 426 lugares na galeria. Seu palco media 400 m², 12,5 m de largura por 10 m de altura. Havia ainda 36 camarins distribuídos em seis andares com banheiros. Na orquestra havia espaço para 80 músicos.⁷² Na fachada, o teatro trazia a informação da capacidade: 1.336 pessoas, número diferente do relatado acima, mas de qualquer forma, uma grande sala. Foi inaugurado pela Companhia Italiana de

⁷⁰ Hoje, como se disse, a localização do prédio seria entre os números 57 a 77.

⁷¹ Ramos de Azevedo projetará, dentre muitos edifícios pela cidade de São Paulo, o Theatro Municipal, que se inaugura a 1911. Campineiro de origem, concluirá a catedral da cidade e projetará o Mercado Municipal de Campinas.

⁷² AZEVEDO, Elizabeth R. Inventário da Cena Paulista. ECA/USP, 2014. <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/>. Acesso em: 22 mai. 2020.

Opereta de Clara Weiss e apresentou grupos famosos da época. Grandes artistas e importantes companhias passaram pelo palco dessa casa de espetáculo desde sua inauguração, em 25 de abril de 1921, até o fechamento em 1957.

O novo Teatro Santana, construído por Sylvio Penteado na Rua 24 de Maio, procurando reproduzir a planta do Santana original, abriu suas portas em 25 de abril de 1921. Durou até 1959, quando foi derrubado para dar lugar à atual galeria R. Monteiro (CASOY, 2006, p. 23).

2.3.8. Teatro Colombo

1908: Inauguração.

1966: Incêndio.

Endereço original: Largo da Concórdia s.n.

Endereço atualizado: Largo da Concórdia, 211.

Já ali por 1897 construíra-se no bairro do Brás, bem no Largo da Concórdia, um grande edifício de quatro lados com um chafariz no centro e lojas nas laterais. Era o Mercado do Brás, o que nos leva a supor que o Largo da Concórdia serviu, durante algum tempo, de local receptor de produtos agrícolas produzidos pelas chácaras do Brás, bairro pioneiro na implantação de feiras livres. O mercado acabou sendo extinto poucos anos depois, por força de lei, e a construção foi arrendada para ser transformada em uma casa de diversões. As instalações do próprio mercado foram aproveitadas para a construção do teatro, em 1907, que finalmente estreou suas atividades em 1908. Assim nasceu o teatro Colombo que, como se disse, ficava no Largo da Concórdia, local onde hoje seria o número 211. A sala acomodava bem 1.968 pessoas. Segundo Barreto Amaral, essas quase duas mil pessoas eram atendidas em 39 camarotes e 24 frisas de 5 lugares cada. Dispunha de 750 cadeiras e 3 arquibancadas com 648 lugares. Curioso hoje, mas não muito estranho na época, acomodava ainda mais 260 pessoas em pé, em duas filas arranjadas atrás dos camarotes (AMARAL, 1979, p. 363). Era um edifício amplo e tornou-se o centro cultural dos italianos que viviam no Brás, grandes apreciadores de ópera.



Figura 2.21: Foto Theatro Colombo.

Fonte Almanack Paulista.

Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Teatro_Colombo.jpg

Na inauguração, em 19 (ou 20) de fevereiro de 1908, apresentou-se a Companhia Dramática Italiana, de Antonio Bolognesi – que também já se apresentara no Polytheama – interpretando a peça dramática *Maria Antonieta*, de Giacometti. Apresentações de peças teatrais se sucederam até o dia 26, sempre com casa cheia. Com o tempo foi se transformando em algo como uma espécie de Teatro Municipal mais econômico: era mais popular e de ingressos mais baratos que os do “verdadeiro” Municipal, o do centro, inaugurado em 1911, com o qual conviveu. Sua acústica era considerada, por alguns, melhor que a do irmão mais nobre: talvez esse fato, se bem que não comprovado, ajudava a atrair bons artistas mesmo em temporadas mais populares.

Ainda no ano de sua inauguração, foi arrendado pela Companhia Cinematográfica Brasileira, para projetar seus filmes. Passou, então, o Colombo, a exibir o Cinematógrafo⁷³ de Richebourg, o que era, na época, grande novidade. Curioso é o fato de que o espetáculo cinematográfico era antecedido por uma *ouverture* pela orquestra (AMARAL, 1979, p. 364). Serrador era o nome do empresário do Cinematógrafo, Francisco Serrador. Ele e seu sócio, Antonio Gadotti, tinham iniciado suas carreiras com o Cinematógrafo Richebourg em Curitiba. Como informa

⁷³ Desenvolvido pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière e apresentado ao público em 1895, o cinematógrafo era uma máquina a manivela que permitia captar as imagens, revelar o filme e, depois, também projetá-lo em uma tela. Era portátil (pesava menos de 5 kg) e não usava eletricidade. Essa versatilidade foi uma das características que ajudaram a defini-lo como o marco zero do cinema, mesmo em meio a tantos outros aparelhos parecidos que surgiram na época (ABREU, Katia. Como funcionava o primeiro cinematógrafo. In *Revista Super Interessante*, fev. 2016).

Ramos, “Richebourg, [era] nome de fantasia para um projetor possivelmente Pathé Frères. O empreendimento deve ter sido um sucesso, pois ganhou uma filial no Teatro Guaíra em 1907, repetindo-se o nome Cinematógrafo Richebourg” (RAMOS, 2018, p. 32). Embora o cinema brasileiro estivesse dando apenas seus primeiros passos por essa época, a “sétima arte” não era de todo desconhecida aqui. Segundo Jean Claude Bernardet (2008), “o cinema brasileiro nasce nas deslizantes águas da baía da Guanabara, no ano de 1898, pelas mãos de Afonso Segreto”. É que, em 19 de junho de 1898, a bordo do navio *Brésil*, que vinha de Bordeaux, França, com destino ao Rio de Janeiro, estava o italiano Afonso Segreto, que havia feito na Europa um curso de operação de cinematógrafos e, na travessia até o Brasil, trazia um dos tais aparelhos. Antes de desembarcar, Segreto registrou sua chegada. As imagens da Baía de Guanabara que o italiano gravou naquele dia seriam as primeiras gravadas em território nacional, marcando o início do cinema no País.⁷⁴

Se nos recordarmos que, no dia 28 de dezembro de 1895, numa sala de cinema chamada Eden em Lyon, na França – a primeira nesse gênero e que ainda existe –, foi exibido o primeiro filme de todos os tempos, *Arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (Chegada de um trem à estação da Ciotat), podemos dizer que o cinema chegou rápido ao Brasil, apenas três anos após aquela primeira exibição feita pelos irmãos Lumière. E parece que o Brasil entra logo num circuito de produção cinematográfica, mesmo que rudimentar, pois, segundo Vicente de Paula Araújo em sua obra *A Bela Época do Cinema Brasileiro* (1976), o médico José Roberto da Cunha Sales⁷⁵ teria sido a primeira pessoa a exibir imagens em movimento, ainda no ano de 1897, em solo brasileiro.

Apesar de tantas atividades, o doutor Cunha Salles se interessou pela atividade cinematográfica e, após patentear sua invenção, passou a produzir suas fotografias animadas e exibi-las em diversas casas de

⁷⁴ Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/19-de-junho-dia-do-cinema-brasileiro-2>. Acesso em: 10 mar. 21. Observamos que o feito de Segreto transformou o dia 19 de junho na data em que se comemora o Dia do Cinema Brasileiro.

⁷⁵ O pernambucano José Roberto da Cunha Sales (1840-1903) patenteou em 1897 como sua a invenção de projetar imagens em movimento, apresentando para o registro sequência de cenas do mar batendo num píer. Sales é figura controversa: intitulava-se médico, advogado, poeta, empresário de cinema, comerciante, ilusionista, químico industrial e curandeiro. Foi juiz, exonerado por corrupção, na cidade de Areal, a 90 km do Rio, e chegou até a candidatar-se a deputado em Recife. Cunha Sales é tido por estudiosos como figura fascinante e folclórica. Um típico charlatão, inteligente e criativo. Mas, de fato, parece ter sido dele a primeira “sala de projeções brasileira”, se é que já podemos chamá-la assim.

espetáculos e teatros do Rio de Janeiro, tornando-se, ao mesmo tempo, produtor e exibidor. Entretanto sua inserção no cinema foi curta e não redundou na tentativa de produzir filmes e, assim, estabelecer uma indústria cinematográfica (LEITE, 2005, p. 22).

Assim, quando em 1908 Serrador propôs a exibição de filmes em São Paulo, a projeção de imagens em movimento já não era desconhecida no Brasil, mas ainda causava espanto. O arrendamento do Teatro Colombo, que foi consumado, parece ter sido lucrativo para Serrador (RAMOS, Fernão Pessoa & SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro* – volume 1. São Paulo: Edições Sesc, 2018). Nosso empresário do Cinematógrafo desejou ampliar seu negócio, já que buscava abrir três salas em São Paulo.

Logo depois do início das atividades do Teatro Colombo, inaugurado em 20-2-1908 no bairro do Brás, Serrador instalou ali o seu Cinematógrafo Richbourg. Foi para o “Teatrinho” em frente ao Liceu Coração de Jesus, na Alameda Nothman, em 21 de março. Em abril estava em negociações com o Teatro Guarany, de Santos, para espetáculos teatrais, enquanto fazia circular pelo interior o Richebourg (SOUZA, 2019, p. 212).

Alguns meses mais tarde, passada essa “fase cinematográfica”, o teatro Colombo voltou às suas funções originais, acolhendo novamente as companhias de teatro e ópera:

Somente a 20 de maio [1908] voltou o Colombo a funcionar como teatro, colhendo a Companhia Cômica e Dramática Vergani, da qual participava a atriz Lydia Gauthier, figura principal. [...] Sua estreia encantou a plateia, que a viu como uma artista de grandes méritos. [...] Na noite de 22, foi levada a cena o drama *Il ladro*, de E. Bernstein. [...] Após o espetáculo da noite de 28, transferiu-se a companhia para o Polytheama e deste, foram para o Colombo o imitador Robert Bertion e a Empresa Teatral Brasileira, repetindo, durante uma semana, os trabalhos lá apresentados (AMARAL, p. 364-365).

As observações de Barreto do Amaral acima transcritas revelam-nos atividade intensa no teatro Colombo, com grande alternância de espetáculos, enquanto, ao mesmo tempo, nos mostram que havia saudável interação entre os teatros da cidade, trocando os espetáculos, como à que fez referência, entre o Colombo e o Polytheama. Além disso, fica claro que havia público para isso tudo, especialmente se

considerarmos que, além desses dois, também o Santana e São José II estavam ativos, e ofereciam seus espetáculos. Além desses, em breve um novíssimo Municipal será inaugurado, em 1911, e juntar-se-á à concorrência!

O Theatro Colombo teve muitos dias especiais. Beniamino Gigli, por exemplo, talvez o tenor mais conhecido internacionalmente de seu tempo, grande cantor chamado de “Caruso Segundo”⁷⁶, apresentou-se em seu palco mais de uma vez. Numa delas o “Correio de São Paulo” não poupou elogios ao astro internacional:

**Beniamino Gigli, o maior tenor do mundo, no (sic) super-
produção "Não me esqueças", dia 23.**

O cantor insigno que São Paulo hospeda, actualmente, como, um dos elementos representativos da companhia Lyrica, que occupa o Theatro Municipal, será visto e ouvido, em breve, em "Não me esqueças". Nese (sic) extraordinaria realização, adquirida pelo Programma Europa, encontramos a jovem e deliciosa estrella Magda Schneider, que já se tornou um nome querido do nosso público e confirmará seus méritos artísticos, ao lado de Gigli, no enredo encantador de "Não me esqueças" (sic). (Correio de S. Paulo - Ano IV, Num. 1.005. Segunda-feira, 16 de setembro de 1935, p. 6).

Mas, provavelmente o mais importante fato, o maior evento que o Colombo acolheu, teve estreita relação com a inauguração do Municipal. A companhia de Pietro Mascagni viera para a inauguração deste, mas teve de aguardar alguns dias até a finalização dos acertos do novo teatro. Enquanto aguardava, estreou no Colombo uma ópera inédita por aqui, *Amica*⁷⁷, regida pelo próprio compositor, Mascagni. Para marcar o acontecimento, foi até afixada na entrada uma placa comemorativa.

O grande momento do Colombo, entre tantas apresentações memoráveis, foi a estreia paulistana, em 1911, da ópera *Amica*, regida pessoalmente pelo autor, Pietro Mascagni, com direito a discursos e inauguração de placa comemorativa no saguão do teatro (CASOY, 2006, p. 23).

⁷⁶ O mundo da música conhece muitas histórias sobre Beniamino Gigli (1890-1957), entre elas, uma sobre a comparação que se fazia entre ele e Enrico Caruso (1873-1921), considerado na época – por muita gente do mundo musical – o melhor tenor do mundo. Quando Gigli ouvia dizerem que ele era o “Caruso Segundo”, dizia: “Prefiro ser Gigli Primeiro.”

⁷⁷ *Amica*, de Mascagni, estreou no Théâtre du Casino, em Monte-Carlo, em 16 de março de 1905. É ópera de dois atos e o libreto, em francês, é de Paul Bérél. Foi muito bem recebida pelo público, assim como pela crítica, fato não muito frequente: um sucesso desde sua noite de estreia. Paul Bérél era pseudônimo de Paul Choudens, que além de libretista, era também músico, editor de música, e poeta francês que viveu entre 1850 e 1925.

É bem verdade que o palco acomodava também espetáculos de gosto mais duvidoso, característica de um espaço público popular, bem como das preferências da época. Como exemplo, um curioso anúncio de espetáculo publicado pelo *Correio de São Paulo* a 16 de setembro de 1935, a apresentação de certo Haymond, um cantor e, ao que se depreenda da leitura, um *performer*, de voz versátil e de timbre assemelhado a um Contra-tenor ou Sopranista⁷⁸:

O extraordinário sucesso de Haymond no Colombo

Prosegue no teatro Colombo o grande e extraordinário successo de Haymond — Homem ou mulher — phoeneno vocal que a par de sua interessante voz do soprano [...]. Haymond é um verdadeiro artista [...] Possui as mais variadas o riquíssimas tolletes que vestes com apuradas elegância, o, para attestar o invulga êxito que está obtendo no Colombo, basta attentar nas enchentes consecutivas quo se vê registrando no popular teatro do Largo da Concórdia. Haymond é já o assumpto que fervilha em todo o Braz o não tadará a tomar conta da cidade (*sic*). (*Correio de S. Paulo*, segunda-feira, 16 de setembro de 1935, n. 1.005, p. 7).

Foram quase 60 anos de espetáculos, apresentações, celebrações... até que o Colombo, já decadente – assim como a região onde estava – foi desativado.

Até o ano de 1966 o Colombo foi o “teatro do Brás”, único no gênero, tradicional e querido por todos, abrigando companhias nacionais e estrangeiras, particularmente italianas, que encontravam sempre um público entusiasta e amigo (*Jornal do Brás*, Edição 323, 21 de maio de 2020 Eduardo Martellotta, p. 4).

Em 19 de julho de 1966, fora de atividade, foi consumido pelo fogo de um misterioso incêndio.

Eis que um violento incêndio destruiu o velho casarão no Largo da Concórdia. [...] Há quem diga que o teatro não se incendiou, mas que foi incendiado pelas autoridades públicas que cogitavam a sua demolição, já que, com o abandono, não permitiam que o espaço voltasse a funcionar (MARTELOTTA, 2020, p. 4).

Abandono, má administração, descaso...

Após muitos anos de abandono, o prédio incendiou-se

⁷⁸ Sopranista é o nome que se dá a um cantor do sexo masculino com voz extremamente aguda, mais aguda que a do Contra-tenor, e que canta as partes escritas para voz feminina de Soprano. Os Contra-tenores estão mais confortáveis nas partituras compostas para contralto.

misteriosamente em 19 de julho de 1966. Na manhã seguinte, um dos jornais da capital publicava a seguinte manchete: “O Teatro Colombo deu seu último espetáculo” (CASOY, 2006, p. 23).

Foi, mesmo, um incêndio misterioso. Não se descobriu se foi criminoso. No seu lugar existe hoje um viaduto. Um final nada feliz.

2.3.9. O Segundo Teatro São José

1907: Início da construção.

1909: Inauguração.

1924: Demolição.

Endereço original: Rua Xavier de Toledo esquina com Barão de Itapetininga.

Endereço atualizado: Rua Xavier de Toledo.

O segundo Teatro São José foi erguido em localização distinta do primeiro. Aquele era bem central, e este ficava no Morro do Chá, na Rua Xavier de Toledo esquina com Barão de Itapetininga. Foi inaugurado em 28 de dezembro de 1909, depois de dois anos de construção.

O novo teatro tinha capacidade para cerca de três mil pessoas. “Possuía em torno de 387 assentos na plateia, 356 no anfiteatro, 415 no balcão, 629 na galeria, além de 39 camarotes, 28 frisas e um foço (*sic*) capaz de abrigar mais de 70 músicos.” (SANTOS, Conrado da Silva, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/>). Era um prédio imponente, com uma grande sala, em lugar privilegiado, próximo ao centro da cidade de então. Tão privilegiado que, dois anos depois, à sua frente, seria erguido o Teatro Municipal. Em sua inauguração, a 28 de dezembro de 1909, como já se disse, após a execução do Hino Nacional Brasileiro, foi levada à cena “O Guarany”, de Carlos Gomes. “Às 20 ½ horas, perante a extraordinária assistência que o lotava, ouvida a execução do Hino Nacional e da profonia da ópera *O Guarani*, teve início o espetáculo” (AMARAL, 1979, p. 373).

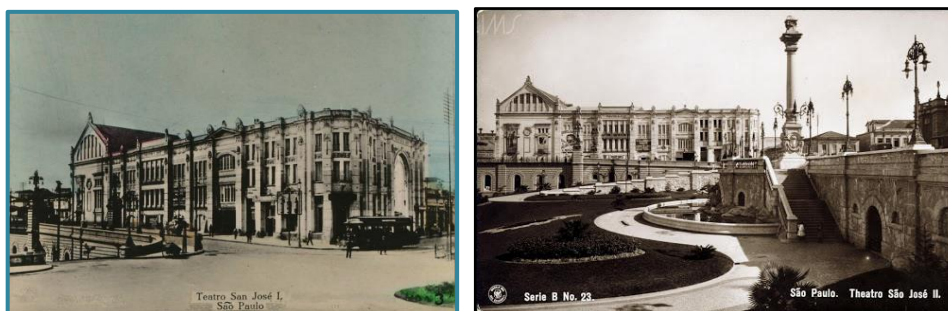


Figura 2.22 e 2.23: Cartão Postal Teatro São José II. Observe-se que a anotação na imagem da foto 2.22 informa, por engano “Teatro San José I”. Foto 2.23: Teatro S. José II, cerca do ano 1909.

Fonte: BV Colecionismo

Disponível em: <https://www.bvcoleccionismo.lel.br/peca.asp?ID=9249178>

Talvez seja pertinente tratarmos aqui de alguns antecedentes da construção deste São José II. A revolução que o concreto armado propunha, bem como as técnicas modernas de construção, revelam a rápida evolução da cidade naquele período de sua história. Um arquiteto sueco, Carlos Ekman, instalara-se em 1895 em São Paulo e propôs algumas obras empregando ferro, e obras com estrutura metálica aparente, inclusive a da construção de um teatro no Largo do Arouche:

[...] uma das primeiras propostas de utilização do metal em edificação "prestigiosa", feita por arquiteto aqui radicado: um teatro no Largo do Arouche. A proposição foi encaminhada à Câmara Municipal em abril de 1900. O teatro seria destinado a um público de 2.220 pessoas e, segundo a descrição do ofício: “Não pretende construir um edifício de luxo; sólido sim, higiênico e confortável sim – porém sem muitos ornatos e decorações”.

Embora o projeto proposto, o de um novo teatro no Arouche, não tenha se concretizado, serviu, parece, de inspiração para a construção do São José II, já que este também foi projeto sob responsabilidade do mesmo Carlos Ekman.

Essa ideia não foi realizada, mas alguns anos mais tarde, ele seria responsável pelo projeto do Teatro São José, construído em uma das cabeceiras do Viaduto do Chá, na Rua Xavier de Toledo, esquina com Barão de Itapetininga. Foi o segundo teatro com esse nome na cidade, pois o primeiro, aberto em 1864, queimara em 1898 (KÜHL, 1998, p. 109).

Projetado, pois, por Carlos Ekman, foi construído pelo engenheiro Regino Aragão.

O construtor e arrendatário desse segundo teatro São José foi o engenheiro Regino Aragão. As obras foram iniciadas em 1907, quando

também se desenvolviam as de seu vizinho Teatro Municipal (KÜHL, 1998, p. 109).

Destacava-se sua iluminação elétrica, extraordinária para a época. Também impressionava sua grande capacidade de público, bem como sua sobriedade moderna, além do uso das estruturas metálicas aparentes, características dos projetos do seu arquiteto, Carlos Ekman.

O teatro, com capacidade para 3.000 pessoas, tinha estrutura portante metálica de origem alemã. Os pilares de sustentação internos, aparentes, eram cruciformes e formados por perfis compostos. Esses pilares sustentavam vigas de alma cheia que, por sua vez, suportavam os balcões. O teatro foi um exemplo de interesse para a história arquitetônica da cidade, por empregar ornamentos que tendiam à geometrização e sem recorrer, de forma excessiva, ao historicismo. Também sua composição era bastante sóbria, destacando-se ainda o uso franco e aparente da estrutura metálica em seu interior (KÜHL, 1998, p. 109).

Além disso, apesar de suas dimensões e da grande capacidade de público, era elogiado especialmente porque a forma de sua plateia permitia boa visibilidade do palco de qualquer lugar da assistência.

Apesar das dimensões grandiosas do prédio, que contava com salas de administração, espera e camararia, além de camarins, bufês e sanitários, o São José (II) se diferenciava das construções teatrais da época pela sua ornamentação discreta. Era uma construção em estilo eclético sustentada por uma grande estrutura metálica. A plateia tinha a clássica forma de ferradura e apresentava uma ótima visibilidade do palco que se localizava ao fundo, na região da, hoje desaparecida, rua Formosa, aproveitando o declive natural do terreno para o Vale do Anhangabaú (SANTOS, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/>).

Após dois anos, breves, porém de intensa atividade musical, e apesar de suas duas boas e bem visitadas temporadas, o São José II passa a ser “dispensável”. É que justamente à sua frente, quase porta a porta, vis-à-vis, o novo e elegante Theatro Municipal foi inaugurado. Não havia, notou-se, público para ambas as soberbas casas. A programação do São José passa a ser mais esparsa e inicia-se uma decadência de longos 10 anos, até o prédio ser vendido. Foi adquirido pela *The São Paulo Tramway, Light and Power Company*, que passou a utilizar o edifício como escritório.

Com a inauguração do Teatro Municipal em 1911, o São José (II) passou a enfrentar um grande problema de falta pública, tendo que ceder áreas do prédio para aluguel de atividades externas como lojas, ateliês e até mesmo residências. Após sobreviver dez anos com programação decadente e esparsa, o teatro foi totalmente desativado em 1919. Em junho do mesmo ano, o prédio foi oferecido por Paulo Assunção à empresa de energia Light and Power que procurava um prédio para instalar seus escritórios. Após um breve período de negociação, em 27 de julho de 1920, a então propriedade de José Estanislau do Amaral, Estanislau de Amaral Campos e Francisco E. do Amaral foi vendida para a Light and Power por 1.300 contos de réis. Seu arrendamento, porém, continuou de posse do empresário teatral português José Loureiro, com quem estava desde 1918, até meados de novembro daquele ano (SANTOS, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/>).

Após menos de cinco anos de uso a empresa decidiu demolir o prédio, em agosto de 1924. Curioso, foi o escritório de Ramos de Azevedo, que construíra o Municipal poucos anos antes, o contratado para a demolição do São José II:

Em 29 de agosto de 1924, assinou-se o contrato para a demolição. O escritório Ramos de Azevedo foi contratado para executar a obra por um valor de 80 contos de réis em um prazo 90 dias. O entulho do antigo teatro foi então utilizado para aterramento do próprio terreno onde seria construído o novo prédio da *Light and Power*, hoje Shopping Light (SANTOS, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/>).

Em resumo, e para concluir uma breve, mas bonita existência, o São José do Viaduto do Chá existiu até 1924, quando foi demolido para a construção do Edifício Alexandre Mackenzie, nova sede da *Light & Power*, depois Eletropaulo. Hoje o prédio é ocupado pelo *Shopping Light*. O edifício, tombado pelo Patrimônio Histórico, transformado em Shopping Center em 1999 após passar por restauração, orgulhava-se de ser “o maior e mais completo centro de compras, serviços e lazer do centro de São Paulo”, segundo informa o próprio “mais completo centro de compras”.

O edifício, que é hoje tombado pelo Patrimônio Histórico, foi inaugurado em 1929, e era a sede da empresa de energia Light. Foi transformado em Shopping Center no ano de 1999, após passar por uma cautelosa reforma e restauração, sendo hoje o maior e mais completo centro de compras, serviços e lazer do centro de São Paulo. (SHOPPING LIGHT. Disponível em: <http://www.oshoppinglight.com.br/o-shopping/>).

Finalmente, sabedores de que ressurreições são coisas raras, registramos nossa alegria – ou ao menos conformismo – ao constatar que existe alguma sobrevida do teatro, ou de partes dele. É que algumas peças do São José foram utilizadas na ornamentação da Vila Itororó⁷⁹, construída pelo mestre de obras português Francisco de Castro e que ainda podem ser vistas (KÜHL, 1998. p.109-110). Mas a Vila Itororó é outra história, para além deste trabalho, ou quiçá para outro destes!

2.4. O THEATRO MUNICIPAL (1911)

1903: Início da construção

1911: Inauguração

Endereço: Praça Ramos de Azevedo, s.n.

Apenas dois anos depois, frente ao S. José, surgiria o Theatro Municipal. Aquele, o São José, como dissemos, existiu até 1924, quando foi demolido para a construção do Edifício Alexandre Mackenzie, nova sede da *Light & Power*, depois Eletropaulo, na esquina da Rua Coronel Xavier de Toledo com o Viaduto do Chá.

Quanto ao novo teatro, ainda no ano de 1895, estando o antigo Teatro São José⁸⁰, em plena atividade, surgiram as primeiras discussões sobre a construção de um teatro especificamente para ópera, planos, pois, para a construção daquele que seria o Theatro Municipal de São Paulo.

Naquela mesma região da cidade, exatamente entre os dois teatros, ainda no final do século XIX fora inaugurado o Viaduto do Chá, ligando a rua Direita (Centro Velho) com a rua do Chá, atual rua Barão de Itapetininga (Centro Novo), o que também significava ligar o centro antigo da cidade à parte nova em rápido desenvolvimento.

⁷⁹ A Vila Itororó constitui-se num conjunto de 16 casas construídas na década de 20. Outras foram sendo construídas e hoje são mais de 30. Fica no antigo Vale do Itororó, atual Avenida Vinte e Três de Maio, e hoje é um dos poucos conjuntos arquitetônicos que sobrevivem às mudanças do centro de São Paulo no decorrer das últimas décadas. A construção se destaca, arquitetonicamente. Foi construída entre 1922 e 1929, sem um estilo arquitetônico definido, pelo empreiteiro e comerciante português Francisco de Castro. A ideia era a de uma ocupação do lugar pela comunidade. Três casas sobrepostas formam a vila, e são sustentadas por colunas adquiridas quando da demolição do antigo Theatro São José, e as janelas redondas que adornam o palacete principal, com vitrais que representavam as bandeiras de diversos países, assim como as esculturas de deuses gregos presentes na vila, podem ter vindo da mesma demolição.

⁸⁰ Referimo-nos aqui ao primeiro São José, sobre o qual falamos anteriormente, e que foi destruído em incêndio.



Figura 2.24: Viaduto do Chá em 1892. Foto: Prefeitura de São Paulo, DPH
A obra foi projetada pelo litógrafo Jules Martin e levou 30 meses para ser concluída.

Disponível em:

https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=461

A inauguração foi no dia 6 de novembro de 1892, e o viaduto tornou-se logo um dos principais cartões postais de São Paulo.

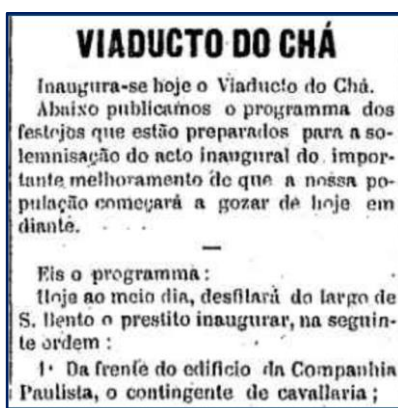


Figura 2.25: Reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*.

FONTE: O Estado de S. Paulo (acervo): edição de 06 de novembro de 1892 - pag. 1

Disponível em:

<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18921106-5278-nac-0001-999-1-not/busca/x>

Trinta meses foram necessários para sua montagem. Construir uma passagem sobre o Morro do Chá, como era conhecida a área da chácara da baronesa de Tatuí, e onde era plantado este tipo de erva, foi proposta do litógrafo Jules Martin. Sempre nos referimos aqui ao primeiro viaduto, construído de metal alemão e com assoalho de madeira. O “novo” viaduto do chá, construído em concreto armado, só seria concluído no século seguinte.⁸¹

⁸¹ Em 4 de janeiro de 1930, o Estado noticiou: "Cogita-se a construcção de um novo viaducto de cimento armado, no lugar onde se acha o do Chá. Sob a principal area do viaducto se abrirá uma via de 50 metros em communicacão directa com a avenida Anhangabaú que está sendo construída" (sic). (O Estado de S. Paulo, 4/1/1930). As obras do novo viaduto só foram concluídas em 1938.



Figura 2.26: Os dois viadutos do Chá lado a lado. O antigo, de metal e madeira, com obras iniciadas em 1888, e o novo, de concreto armado, inaugurado em 1938.

Foto: autoria desconhecida. Data: 1938. Fonte: Coleção Silvia Rizzo

Disponível em: https://br.pinterest.com/sylvia_rizzo/viaduto-do-ch%C3%A1/

Curiosamente, foi ainda em 1898, logo após o incêndio do Teatro São José (o primeiro S. José), que a Câmara Municipal lançara, já, incentivos para a construção de um novo teatro, mediante isenção de impostos. O local também já havia sido escolhido, o Morro do Chá, que, como sabemos, já iria abrigar o Teatro São José. O relato abaixo, embora extenso, tem seu valor por ser relato de testemunha ocular, de fonte primária, Jorge Americano, que viveu o período.

EM TEMPOS muito antigos, quando a cidade se limitava praticamente pelas Igrejas do Carmo, Sé, São Francisco e São Bento, havia, à margem direita do Anhangabaú, onde até hoje está a entrada do Viaduto, na Praça do Patriarca, a casa do Alferes Santos, que depois foi o Barão de Itapetininga. Por trás da casa, no vale do Anhangabaú, era a chácara, cortada pelo córrego, e subia, pela margem esquerda, o Morro do Chá. No lugar do Hotel Esplanada, do Teatro Municipal, da Casa Anglo-Brasileira e da Light & Power Co. Existia ali, ou existira, uma plantação de chá. Em 1892 inaugurou-se o Viaduto do Chá, construção em ferro, substituída em 1937-38 pela atual, de cimento armado. E daí seguiu a cidade pela Rua Barão de Itapetininga. No lugar do Teatro Municipal ficava um retângulo fechado por muros, a "Chácara Rodovalho". Pertencia ao velho Rodovalho, concessionário dos enterros em São Paulo. Escritório e loja "Rodovalho" eram no Largo de São Francisco, em frente à Faculdade de Direito. A chácara foi desapropriada para nela construir-se o Teatro Municipal, inaugurado em 1911. O arquiteto foi o engenheiro (*sic*) Domício Rossi (AMERICANO, 1957, p. 328).

Com projeto de Francisco de Paula Ramos de Azevedo, assessoria de Cláudio Rossi, desenhos de Domiziano Rossi e construção do Escritório de Ramos de Azevedo, em 26 de junho de 1903, foram assentadas as primeiras pedras para a implantação do edifício, que ficou pronto em 1911, o Theatro Municipal de São Paulo.



Figura 2.27: Foto de 1910. Autoria desconhecida
Theatro Municipal, ainda não finalizado. Fonte: Blog História de SP.
Disponível em: <https://alotatuape.com.br/theatro-municipal-de-sao-paulo-104-anos-de-historia/>

A inauguração estava marcada para o dia 11 de setembro, mas devido ao atraso na chegada dos cenários, foi adiada para o dia seguinte, 12 de setembro de 1911.



Figura 2.28: Anúncio da inauguração do Theatro Municipal com a data de 11 de setembro de 1911
Fonte: Alô São Paulo.
Disponível em: <https://alosaopaulo.com.br/theatro-municipal-de-sao-paulo-104-anos-de-historia/>

Sobre a importante noite, novamente Jorge Americano:

Chegou a noite da inauguração, com Tita Rufo. Tínhamos encomendado o “landau” para as oito e meia. Às oito estava parado na nossa porta. Vinte mil réis para levar, esperar e trazer. Quando fomos entrando pela Rua Barão de Itapetininga, tudo parou. Os carros chegavam ao Municipal por todas as direções. Vinham pelo viaduto do Chá, pela Rua Conselheiro Crispiniano, direção do Largo do

Paissandu, pela Rua 24 de Maio. Grande parte pela Rua Barão de Itapetininga. Muitos entravam pela Rua Conselheiro Crispiniano, do lado da Rua 7 de Abril. Finalmente, os que entravam pela Rua Xavier de Toledo. Uns cem automóveis, e tudo mais eram carros puxados por cavalos (landôs, vitórias, caleças). Como o cocheiro veio mais cedo e disse que "a coisa estava ruim para ir até lá", nós nos apressamos para chegar antes da hora marcada, 8 $\frac{3}{4}$ (*sic*). Atingimos a Praça da República às 8,30 e o Municipal às 10,15, no começo do segundo ato. Mas ninguém teve a iniciativa de descer e seguir a pé. Seria escandaloso. No segundo intervalo passeava-se no "foyer". Os homens, de cartola na cabeça, embora dentro de casa. Os que tinham claque (chapéu de molas londrino, que se achatava, e em cujas dobras se apertavam as luvas), esses traziam-no debaixo do braço. Tudo como em Londres ou Paris, vejam-se os quadros de Renoir, do fim do século (AMERICANO, 1957, p. 329-330).

O programa oficial do evento anunciava o programa e destacava a participação de Titta Ruffo, célebre barítono italiano, que na época rivalizava com Enrico Caruso. O espetáculo foi iniciado com a abertura da ópera "O Guarani", de Carlos Gomes. Seguiu-se depois a encenação da ópera Hamlet, de Ambroise Thomas. Mas a data que trazia de capa ainda era a incorreta, dia 11 de setembro de 1911.



Figura 2.29: Programa de Inauguração do Theatro

Fonte: Blog Neuza Guerreiro de Carvalho

Disponível em: <http://vovoneuza.blogspot.com/2011/06/o-theatro-municipal-em-2011.html>

Além da inauguração do novo teatro, o Theatro Municipal, a noite de 12 de setembro foi cenário do primeiro "quase-congestionamento" do trânsito da cidade de São Paulo, também registrado por Jorge Americano, que viveu a experiência:

Na saída foi o mesmo entulho. Era feio sair à rua e procurar o carro. Êle tinha que chegar, sem erro de um metro, ao ponto onde estávamos. Acontecia, entretanto, que no amontoado das portas laterais do teatro, nem todos estavam na ordem e em que chegavam

os carros. Vistos pelo cocheiro, iam varando e pedindo licença. Quando não viam ou não eram vistos, o carro passava, voltava, e aparecia uma hora depois. Chegavam em casa ali pelas duas e meia ou três da madrugada. Foi o primeiro problema de trânsito que São Paulo teve (AMERICANO, 1957, p. 330).



Figura 2.30: Foto. Inauguração do Theatro Municipal. Primeiro Congestionamento da cidade
Data: 1911. Fonte: São Paulo em foco.

Disponível em: <https://www.saopauloinfoco.com.br/o-primeiro-congestionamento-de-sp-inauguracao-do-theatro-municipal>.



Figura 2.31: Conjunto formado pelo Viaduto do Chá, Teatro S. José, Teatro Municipal e Vale do Anhangabaú (1920)

Fonte: smdu.prefeitura.sp.gov.br. - Histórico Demográfico do Município de São Paulo. Disponível em: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1920.php.

Sabe-se que na primeira fase de atividades no Municipal, entre os anos de 1912 e 1926, o teatro levou à cena 88 óperas, de 41 compositores: dezessete italianos, dez franceses, oito brasileiros, quatro alemães e dois russos, num total de 270 espetáculos (CONCERTINO, Theatro Municipal de São Paulo, 2022).



Figura 2.32: Foto. 1914, Viaduto do Chá, parte do Teatro S. José e Vale do Anhangabaú (à esq.); e Teatro Municipal (à dir.). Fonte: Acervo Estadão
Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-o-viaduto-do-cha,9238,0.htm>.

O Teatro São José foi perdendo importância, diminuindo suas atividades. Foram apenas dois anos de atividades musicais, breves, porém intensas. Quase porta a porta, o novo e elegante Theatro Municipal, atraía o público: não havia frequentadores suficientes para ambas as casas. A programação do São José passa a ser mais esparsa até sua total desativação, em 1919. A partir de então o Municipal domina solitário o Morro do Chá.

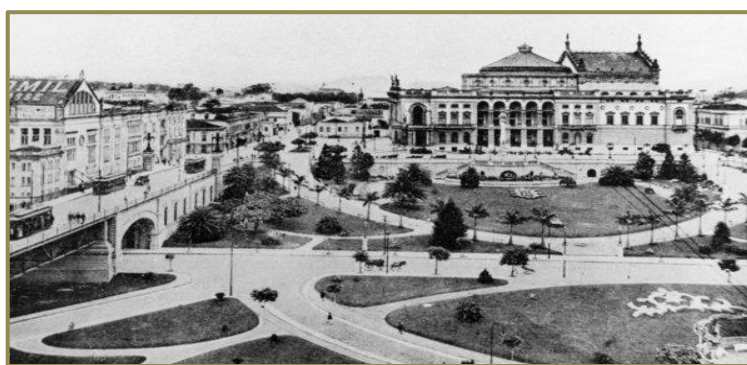


Figura 2.33: Foto de 1922, ano da Semana de Arte Moderna. Vê-se, ainda, quase frente a frente, separados pelo Viaduto do Chá, os dois teatros, o São José e o Municipal
Autoria desconhecida. Fonte: “São Paulo in foco”
Disponível em: <https://www.saopauloinfoco.com.br/theatro-municipal-sp/>.

Mas o acontecimento mais marcante do Theatro Municipal naquele período, e talvez em toda a sua existência, foi o evento que assustaria e indignaria grande parte dos paulistanos da época: a “Semana de Arte Moderna”, em 1922, com seus ideais de modernidade e nacionalismo: uma arte moderna e brasileira. Seria Nacionalista?

3. NAÇÃO, NACIONAL, NACIONALISMO. MODERNO, MODERNIDADE.

*“Le patriotisme, c’est aimer son pays.
Le nationalisme, c’est détester celui des autres.”⁸²*
(Charles De Gaulle, 1890-1970)

*“Was ist Nationalismus?
Das ist ein Patriotismus,
der seine Vornehmheit verloren hat.”⁸³*
(Albert Schweitzer, 1875-1965).

*“Nationalism is an infantile disease.
It is the measles of mankind.”⁸⁴*
(Albert Einstein, 1879-1955).

Seria bem simples se pudéssemos resolver, apenas com o auxílio de um dicionário, as questões relativas à Nação e ao Nacionalismo, ou as definições desses conceitos. Assim, Nação seria apenas: “Agrupamento humano, em geral numeroso, cujos membros, fixados num território, são ligados por laços históricos, culturais, econômicos e linguísticos” (FERREIRA, 1995, vide nota 85). E Nacionalismo seria: “Exaltação do sentimento nacional; preferência marcante por tudo quanto é próprio da nação à qual se pertence; patriotismo”. Também seria fácil encontrar as definições de Moderno e Modernidade. Moderno é “Dos tempos atuais ou mais próximos de nós; recente. Atual, presente, hodierno”. E Modernidade: “Caráter do que é moderno, do que se refere ao tempo presente, ou a uma época relativamente recente; modernismo” (FERREIRA, 1995)⁸⁵. Claro que, neste nosso contexto, tais definições estão longe de esgotar o interesse ou a preocupação em bem entender os conceitos. Definir “Nação”, por exemplo, pode impor-nos alguns cuidados, já que sua definição e seu conceito, são recentes, em termos históricos, mesmo que o Dicionário se disponha a ajudar. Nacional, de sua parte, parece oferecer menos dificuldade: “Que pertence a uma nação, país, pátria, região. Que, de alguma forma, pode ser usado para representar uma nação”. Melhor, já que Nacional será conceito importante neste trabalho, quando tratarmos de arte brasileira e, em especial, da nossa música nacional.

⁸² “Patriotismo é amar seu país. Nacionalismo é detestar o país dos outros”. (Tradução nossa).

⁸³ “O que é nacionalismo? É um patriotismo que perdeu sua dignidade” (nobreza, elegância, compostura...). (Tradução nossa).

⁸⁴ “O nacionalismo é uma doença infantil; é o sarampo da humanidade”. (Tradução nossa).

⁸⁵ Todas as definições do parágrafo foram extraídas do “Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa”, nos seus respectivos verbetes. A “Bibliografia” deste trabalho traz a referência completa do referido dicionário em “FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda”.

3.1. NAÇÃO E NACIONALISMO

A concepção de Nação que parece ter sido mais aceita até o século XVIII, era a de sinônimo de Pátria, algo que se referia ao local de nascimento, simplesmente, ao “lugar Pátrio”, do latim *Pater*, Pai. Neste caso, a concepção podia remeter ao “poder Pátrio”, referindo-se mais ao patrimônio, e menos às questões territoriais e culturais. A palavra “Nação”, embora já conhecida no século XVI, era então usada para apontar grupos sociais com descendência cultural comum, mas ainda sem conotação territorial: tratava-se apenas de uma forma de se referir às minorias étnicas. A palavra teve origem do latim *Natio*, que vem de *Natus*, o particípio passado de *Nasci*, entendido como nascer. Por extensão, era usada para os indivíduos nascidos de uma mesma mãe e, posteriormente, no mesmo lugar.

Hobsbawm, o historiador britânico nascido no Egito, e de pais judeus, debruçou-se repetidamente sobre o assunto, mas especialmente em seu livro *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Logo na introdução o autor adverte que sua obra é apenas uma reflexão sobre o tema, que reconhece complexo, sem pretender ser afirmativa e muito menos definitiva. Hobsbawm assevera que havia, ainda, falta de conteúdo para uma discussão, para um debate sobre os conceitos de Nação e Nacionalidade: não era difícil encontrarem-se textos nacionalistas, especialmente aqueles de conteúdo racista, mas havia muito pouco sobre o conceito de nação e dos seus desdobramentos. Assim:

[...] a principal característica desse modo de classificar grupos de seres humanos é que - apesar da alegação, daqueles que pertencem a uma nação, de que ela é, em alguns sentidos, fundamental e básica para a existência social de seus membros e, mesmo, para a sua identificação individual - nenhum critério satisfatório pode ser achado para decidir quais das muitas coletividades humanas deveriam ser rotuladas desse modo (HOBSBAWM, 1990, p. 14).

De fato, predominam simples critérios objetivos nas tentativas de conceituar Nação: a língua, a etnia, o território comum, os traços culturais ou a história. Porém:

[...] todas as definições objetivas falharam pela óbvia razão de que, dado que apenas alguns membros da ampla categoria de entidades que se ajustam a tais definições podem, em qualquer tempo, ser descritos como "nações", sempre é possível descobrir exceções (HOBSBAWM, 1990, p. 15).

Em síntese, definições simplistas falham ao conceituar Nação, pois os critérios mudam constantemente. Talvez por esta razão, Hobsbawm não quer definir objetivamente o termo, antes quer pensar sobre o conceito, até mesmo, se necessário, destruir conceitos, ao invés de criá-los, novos. Para começar, sugere qualificar Nação apenas como “qualquer corpo de pessoas suficientemente grande cujos membros consideram-se como membros de uma ‘nação’” (HOBSBAWM, 1990, p. 18). Parece óbvio, ingênuo. Mas há mais aí do que parece à primeira vista. Hobsbawm acrescentará que o conceito moderno de nação vem da “Era das Revoluções” (a partir de 1830), “Era”, esta, que pode ser um dos marcos do início da Modernidade. Não significa, porém, que a palavra Nação tenha surgido na modernidade! O termo vinha de muito antes, com significado menos complexo. Em espanhol, até fins do século XIX, *Nación* significava “o agregado de habitantes de uma província, de um país ou de um reino”. Na edição de 1884, o termo passa a significar “um Estado ou corpo político que reconhece um centro supremo de governo comum”⁸⁶ (HOBSBAWM, 1990, p. 27).

Norberto Bobbio, em seu respeitado dicionário de política, parece concordar quanto à evolução do termo, mas propõe um resumo que nos parece pertinente:

O termo Nação utilizado para designar os mesmos contextos significativos a que hoje se aplica, [...] faz seu aparecimento no discurso político – na Europa – durante a Revolução Francesa, embora seu uso estivesse, naquele período, bem distante da univocidade; na literatura, o termo aparece com o romantismo alemão, especialmente nas obras de Herder e Fichte, onde, todavia, é usado unicamente na sua acepção linguístico-cultural. Para encontrarmos uma teorização consciente da Nação como fundamento natural do poder político, isto é, da fusão necessária entre Nação e Estado, precisamos chegar até meados do século XIX, já nas obras de Giuseppe Mazzini (BOBBIO, 1997, p. 795).

Pois durante o século XIX e as primeiras décadas do seguinte, vários outros pensadores refletiram sobre o significado de Nação e a evolução da sua realidade ao

⁸⁶ Para justificar esta sua afirmação, Hobsbawm faz referência ao *Dicionário da Real Academia Espanhola* que, nas edições anteriores a 1884, não usa a terminologia Estado, nação e língua no sentido moderno. Naquelas edições, *nación* significava o agregado de habitantes de um lugar, mas na edição de 1884 foi definida como um Estado, isto é, ganha conotações políticas.

longo da história europeia. Dentre estes estudos destacam-se os de Hans Kohn, especialmente em seu livro *The Idea of Nationalism*, publicado em 1944, traduzido para o espanhol sob o título *Historia del Nacionalismo*.⁸⁷

Kohn considera dois tipos de Nação, a primeira fundamentada nas correntes teóricas do racionalismo, as teorias dos direitos naturais do ser humano, com uma concepção da soberania do povo, como na França, os Estados Unidos e a Grã-Bretanha. A outra, inspirada nas concepções surgidas no romantismo, basicamente do alemão, onde nasce o que Kohn chama de “nacionalismo cultural”, e assim as descreve:

O nacionalismo ocidental baseava-se em uma nacionalidade que era o produto de fatores sociais e políticos; o nacionalismo alemão não encontrou sua justificativa em um conceito social racional, mas sim no fato “natural” de que uma comunidade se mantivera unida, não pela vontade de seus membros ou por qualquer estipulação de algum contrato, mas sim pelos laços tradicionais de afinidade e status. O nacionalismo alemão substituiu o conceito legal e racional da “cidadania” pelo de *Volk* [Povo], infinitamente mais vago que, tendo sido descoberto primeiro pelos humanistas alemães, foi mais tarde desenvolvido por Herder e os Românticos. Se prestava mais facilmente ao bordado da imaginação e à excitação da emoção. [...] Essa diversidade nas ideias de nação e nacionalismo era uma consequência histórica da diferença produzida pelo Renascimento e pela Reforma na Alemanha e no ocidente da Europa (KOHN, 1949, p. 280 s., tradução nossa).

Hoeller (2014), referindo-se a Anderson⁸⁸, escreve que este trata de Nação e Nacionalismo como termos difíceis de definir, e ao qual podem ser atribuídas várias significações. Para Anderson (2008) a ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história. O historiador norte-americano fala de Nação como uma comunidade política imaginada, limitada e soberana, e que se justifica para além dos elementos objetivos que a constituem (língua, etnia, religião e outros). É uma

⁸⁷ Existe também uma tradução portuguesa. Fazemos referência a esta, porém, a espanhola, por conhecê-la melhor e da qual possuímos exemplar.

⁸⁸ Trata-se de Benedict Anderson, historiador e cientista político estadunidense (porém nascido na China, de pais ingleses) e do seu texto *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), traduzido no Brasil sob o título “Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo” (2008).

comunidade imaginada porque será impossível a todos os seus membros conhecerem-se, conviverem, encontrarem-se:

[...] porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (ANDERSON, 2008, p. 32).

Adiante exemplifica:

Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles (ANDERSON, 2008, p. 56, 57).

É uma comunidade limitada:

[...] porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. Nenhuma delas imagina ter a mesma extensão da humanidade (ANDERSON, 2008, p. 33).

E acrescenta que a Nação imagina-se soberana por sonhar com liberdade:

Imagina-se a nação soberana porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. Amadurecendo numa fase da história humana [...], as nações sonham em ser livres [...]. A extensão e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano (ANDERSON, 2008, p. 33-34).

Novamente Bobbio, reconhecendo a complexidade da questão, afirma:

Não obstante isso tudo o conteúdo semântico do termo, apesar de sua imensa força emocional, permanece ainda entre os mais confusos e incertos do dicionário político. Foi justamente sua ambiguidade, com a conseqüente impossibilidade de uma aplicação unívoca no discurso político para identificar na realidade os limites dos diferentes grupos nacionais, uma das principais causas do papel altamente negativo que a ideia de nação tem desenvolvido – nas relações internacionais – na história moderna (BOBBIO, 1997, p. 795-796).

De volta a Hobsbawm, vimo-lo acima tratando de “Nação” no período da “modernidade”, a partir da “Era das Revoluções”, quando o termo entrara no debate

político sob o nome de “princípio da nacionalidade”. O significado dado a Nação, então, foi sua junção entre “povo” e “Estado”, tendo surgido daí o termo “Estado-nação”. A nação deveria ser única e sem divisões, sendo “corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política” (HOBSBAWM, 1990, p. 31). Enfim, e a partir dessas premissas, Hobsbawm mostra o significado de Nação como definido mais recentemente, a então suposta versão final do termo, datada de 1925: “a coletividade de pessoas que têm a mesma origem étnica e, em geral, falam a mesma língua e possuem uma tradição comum” (HOBSBAWM, 1990, p. 28). Entendendo, pois, Nação como entidade social, e relacionando Nação com o Estado territorial moderno, o “Estado-nação”, Hobsbawm defende que as Nações não formam os Estados, nem os nacionalismos. A nação une pessoas, constrói um povo. Ela institui representações, sensação de pertencimento entre essas pessoas. O território que ocupa é a sua concretização material, seu lugar no mundo. A nação, não existe *a priori*. Ela precisa ser estabelecida. Hobsbawm afirma: “as nações não formam os Estados e os nacionalistas, mas sim o oposto” (HOBSBAWM, 1990, p. 19).

No Brasil, vimos os jesuítas catequisarem os povos que aqui estavam e ensinarem-lhes a língua portuguesa. Consequência, a longo prazo? A maioria das línguas nativas do Brasil foi extinta. A formação da nação brasileira é um exemplo de como as nações não existem *a priori*, como fruto “de uma cultura única”, de uma “língua vernácula”, ou a partir de “um território estabelecido pelo povo”. Foi o reino português quem definiu o território. Também definiu uma língua oficial, sua língua, o português, o que também contribuiu para a formação de uma “consciência nacional”, consciência esta, pois, inculcada nos indivíduos.

Bourdieu trata desse fenômeno, o da inculcação de uma imagem nacional. Ao “inculcar” estruturas comuns de conhecimento, pelo sistema escolar ou por “desígnios superiores”, ao produzi-las e reproduzi-las, ao fazer com que fossem incorporadas, o Estado contribuiu com a reprodução da ordem simbólica, que colabora de maneira determinante para a ordem social. Impor estruturas cognitivas e avaliativas idênticas é fundar um consenso sobre o sentido do mundo (BOURDIEU, 2012, p. 230).

Além dessas estratégias puramente políticas, outros fatores são cruciais para

se imaginar as nações. Anderson (2008) mostra o que é preciso como estratégia para a construção imaginária da nação: a história, a memória nacional, que recorda os heróis e as lutas do povo. Este último parece ser um elemento indispensável ao patriotismo que, por sua vez, também é intencional, a ponto de serem criados os símbolos e as histórias de acordo com a necessidade do Estado-nação. Desse modo, os símbolos nacionais derivados da história devem sua existência em parte aos literatos ou intelectuais.

Em *Nações e nacionalismo desde 1780*, Eric J. Hobsbawm fala em Nacionalismo como um conceito que também se altera em relação ao lugar e ao tempo, e escreve que nacionalismo significa “fundamentalmente um princípio que sustenta que a unidade política e nacional deve ser congruente” (1990, p. 18). Hobsbawm localiza o início dos movimentos nacionalistas após as três primeiras décadas do século XIX:

Depois de 1830 [...] o movimento geral em favor da revolução se dividiu. Um dos resultados desta divisão merece atenção especial: os movimentos nacionalistas conscientes (HOBSBAWM, 2012, p. 217).

A nação é uma construção moderna, como vimos, própria da era industrial, que devia ser analisada no contexto político, e em razão do desenvolvimento tecnológico bem como econômico, e em função, ainda, das necessidades demandadas pela estrutura administrativa de onde surgia. Mas convém lembrarmos de Hobsbawm: o nacionalismo antecede as nações, não o inverso, e não necessita apoiar-se numa língua, religião ou percurso histórico comum (HOBSBAWM, 1990, p. 19). Há fartura de casos em que, só quando o Estado foi estabelecido é que se criou culturalmente a nação, mesmo que se afirmasse que aquele era a consequência desta. Apenas como exemplo, vejamos o que escreve Maurício (2012, p. 116), referindo-se a Hobsbawm: “A Itália, como Hobsbawm gostava de lembrar, era uma nação criada antes de existirem italianos, isto é, um povo com uma língua e uma história comuns”.

Hobsbawm (2012, p. 218) também sugere que foram os movimentos jovens, surgidos após o período da revolução, no final do século XVIII e início do XIX, que melhor simbolizaram a evolução para o nacionalismo consciente: “Jovem Itália”, “Jovem Polônia”, “Jovem Suíça”, “Jovem Alemanha”, “Jovem França”, todos surgidos

entre 1831 e 1836, bem como o movimento “Jovem Irlanda”, da década de 1840, este último o mais duradouro e mais conhecido, especialmente por seu braço executivo, o “Exército Republicano Irlandês”, bem conhecido pela sigla de seu nome em inglês, IRA, *Irish Republican Army*. Mas isso não quer dizer que o nacionalismo nasça de ideologias políticas já sedimentadas, que ele sempre seja fruto de posições políticas maduras. Anderson também considera essa questão em seu livro *Comunidades imaginadas*:

O que estou propondo é o entendimento do nacionalismo alinhando-o não a ideologias políticas conscientemente adotadas, mas aos grandes sistemas culturais que o precederam, e a partir dos quais ele surgiu, inclusive para combatê-los (ANDERSON, 2008, p. 39).

Neste caso, é conceito que se aproxima aos de “parentesco” e “religião”, mais do que de alguma ideologia política, diz em seguida Anderson. E voltamos à sua definição de Nação para aqui, neste contexto, entendermos seu conceito de nacionalismo: “[...] dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). Por outro lado, não há qualquer empecilho para que uma “atitude nacionalista” venha nascer como consequência de uma ideologia política, especialmente se extremada: “Os movimentos e os Estados marxistas foram tendendo a tornarem-se nacionais não só na forma como também na substância, quer dizer, nacionalistas” (ANDERSON, 2008, p. 19).

Há quem considere a questão da proximidade entre os conceitos de patriotismo e nacionalismo. Parece, a estes, que é questão mais semântica, ou retórica. Não obstante, “patriotismo” parece soar como coisa mais honrosa que “nacionalismo”, e que este tende a tomar um viés negativo. Zigmund Baumam defende que são próximos, mas reconhece suas distinções:

[...] de fato, há razões para concluir que há pouco que distinga nacionalismo de patriotismo, além de nosso entusiasmo por suas manifestações ou a ausência delas ou o grau de vergonha ou consciência de culpa com que os admitamos ou neguemos. É nomeá-los que faz a diferença, e a diferença é principalmente retórica, e distingue não a substância dos fenômenos mencionados, mas o modo como falamos sobre sentimentos ou paixões que são essencialmente

similares. Contudo são a natureza dos sentimentos e paixões e suas consequências comportamentais e políticas que contam e afetam a qualidade do convívio humano, e não as palavras que usamos para descrevê-las (BAUMAN, 2001, p. 200).

Bobbio parece concordar:

É totalmente privada de fundamento a distinção que se faz entre sentimento nacional, entendido como dedicação extremada à própria pátria, coexistindo com o amor dos outros homens para com sua própria nação, e que não está em oposição à fraternidade e à solidariedade universais, e Nacionalismo, entendido, sob um aspecto, como egoísmo nacional e, sob outro aspecto, como ódio para com as outras nações e como agressividade e espírito bélico em relação às mesmas. É conhecido sobremaneira que a qualificação de “Nacionalismo sadio” é, geralmente, reservada para a própria nação, enquanto a de “Nacionalismo pernicioso” é utilizada com referência às outras nações (BOBBIO, 1997, p. 803).

Talvez essa proximidade relativa entre patriotismo e nacionalismo possa ser consequência do fato de que o Nacionalismo pode tomar um viés mais ideológico, ou outro, mais prático, e de maiores consequências, o de ação política. São suas duas realidades mais evidentes. Quando ideológico, trata-se da identidade nacional, do resultado de origem comum do seu povo, de laços culturais, de etnias e língua. Quando se torna um nacionalismo de ação política, resulta nas questões como autodeterminação, paixão, soberania nos assuntos internos e nas suas relações internacionais. Daí seu distanciamento do Patriotismo, este visto como algo mais nobre, mais honroso.

Patriotismo ou Nacionalismo, ambos são processos de alguma devoção amorosa à nação, com menos ou mais exageros, de consequências menos ou mais desastrosas. E parece que a língua pode ter papel fundamental em seu incremento. O exilado que viveu isolado por muitos anos em nação estrangeira, sente aquecer o coração a audição de textos recitados em sua língua original, um forte sentimento que atravessa tempo e espaço. As canções típicas de um povo, os hinos pátrios, podem despertar enorme sensação de pertença a um grupo de pessoas de uma mesma nação, mesmo que nem ao menos se conheçam.

Tomemos o exemplo dos hinos nacionais, cantados nos feriados nacionais. Por mais banal que seja a letra e medíocre a melodia, há

nesse canto uma experiência de simultaneidade. Precisamente nesses momentos, pessoas totalmente desconhecidas entre si pronunciam os mesmos versos seguindo a mesma música (ANDERSON, 2008, p. 203).

E isso vale para um grupo reunido num grande espaço, num estádio de futebol, por exemplo, ou que estejam sós, em suas residências:

Se sabemos que, além de nós, há outras pessoas cantando essas canções exatamente no mesmo momento e da mesma maneira, não temos ideia de quem podem ser, ou até onde estão cantando, se fora ou não do alcance do ouvido. Nada nos liga, a não ser o som imaginado (ANDERSON, 2008, p. 204).

No que se refere à nação Brasileira, e agora considerando as questões do idioma nacional, lembramos o sergipano de Laranjeiras, João Ribeiro, nascido em 1860, acadêmico da ABL desde 1898, que publica seus “Estudos Filológicos” em 1902, e bem mais tarde seu volume “A língua Nacional”, onde escreve sobre nosso idioma: “a língua portuguesa deixou de ser céltica, latina, arábica ou visigothica, para conquistar a sua individualidade actual” (*sic*) (RIBEIRO, 1933, p. 21).

A língua abre e fecha as nações, cria fortes laços para além dos sanguíneos. Cabe perfeitamente, pois, considerando as personagens deste trabalho, concluir nossas considerações sobre pátria, nação e nacionalismo com a mais conhecida frase proferida por Alberto Nepomuceno: “Não tem pátria um povo que não canta na sua própria língua” (*apud* CORRÊA, 1985, p. 9).

Em 1895, Alberto Nepomuceno iniciava a sua campanha em prol do uso do português em canções brasileiras. Vem daí a frase acima citada e que foi repetida frequente e enfaticamente: “Não tem pátria um povo que não canta em sua língua”. Esta ênfase no uso da língua portuguesa como fator de identidade nacional – aqui em relação à música nacional, estendeu-se até meados do século XX, estando presente nos escritos de Mário de Andrade e no ideal de canto orfeônico de Heitor Villa-Lobos (MAGALDI, 1995, p. 1).

Nosso Nepomuceno era um patriota. E quiçá nacionalista. Mas nesse caso, certamente do ramo Ideológico.

3.2. MODERNO, MODERNIDADE

Em seu livro *Modernidade e Ambivalência*, Bauman propõe-se a analisar a polaridade entre ordem e caos, os grandes embates econômicos, políticos e culturais a que se deu o nome de “modernidade”. Será boa referência neste nosso contexto. Modernidade é substantivo, assim como Moderno, embora deste também se possa fazer adjetivo. Os três, os substantivos e o adjetivo, aparecem em vários momentos da História, sempre fazendo referência ao momento em que se vive, ao “hoje”. Ora, “Moderno” é “Hoje”, e aí não há nada surpreendente, já que chegamos ao próprio significado da palavra, e de forma ainda mais evidente no seu sinônimo “Hodierno”, que se originou do latim *hodiernus*, isto é “referente ao dia de hoje”, que, por sua vez vem do termo *hodie*, ou “hoje”, isto é, o momento atual, agora, isto que agora há. Bauman escreve que “a existência é moderna na medida em que está saturada pela sensação de que ‘depois de nós, o dilúvio’” (BAUMAN, 1999, p. 15). Neste aspecto, toda sociedade viva é “Moderna”, e assim se compreende: de seu ponto de vista sempre enxergará o seu lugar na História obviamente como o presente, onde está, isto é, o *Hodie*. É hodierna, pois. Acrescente-se aqui ainda a questão da expressão “Novo”, isto é, “o que é recente”, mas que vai algo além, pois é, especificamente, o que não existia antes. Novo, a propósito, é palavra que também pode ter função de substantivo e adjetivo.

Na História da Arte, “novo” e “moderno”, substantivos ou adjetivos, foram usados com fartura, e já há muito tempo. A música do século XIV, por exemplo, foi chamada de *Ars Nova* por quem viveu o período. E o fizeram para distingui-la da prática musical do século anterior, prática à qual se referiam como *Ars Antiqua*. Naturalmente a “*Ars Nova*” será considerada envelhecida pelos períodos subsequentes, especialmente pelas novas exigências da Renascença, e assim sucessivamente.

Dois séculos depois da *Ars Nova*, ali pelos fins do século XVI, alteram-se alguns dos princípios aceitos para a composição musical. Questiona-se o estilo da música contrapontística, muito elaborado e de muitas vozes (com muitas linhas melódicas simultâneas), e busca-se um estilo mais simples, valorizando-se o que se chamou

monodia: uma única linha melódica apoiada por poucos acordes instrumentais. Esta música monódica foi chamada “*La Nuove Musiche*”, e o estilo de composição “*stile moderno*”, designando tudo o que viera antes como “*stile antico*”. Aí estão novamente o Antigo, o Novo e o Moderno. E estamos falando do século XVI.

Ainda mais um caso similar, e agora num período histórico mais recente: o período a partir do ano 1900 foi chamado, em relação à Música, de “Período Moderno”. Música Moderna, portanto, foi nome dado à música composta no século XX, sobrando ao período posterior, à música de hoje, nossa contemporânea, apenas o “título” de “Música Contemporânea”, uma espécie de “variação sobre o tema”, como diriam os músicos, já que a palavra deriva do latim “*contemporaneus*”, que significa “algo que é do mesmo tempo”, mas que acaba por ser usada como moderna, atual, recente, nova, hodierna: mais moderna que a Moderna música.

De forma equivalente, também é Moderno o período pós Idade Média, ou o início dos “Tempos Modernos”, a também chamada “Modernidade”, como por Bassalobre, por exemplo, referindo-se apropriadamente àquele período:

A grande revolução que introduz a modernidade, após o medievo centrado na contemplação das verdades reveladas, foi provar que a ciência é somente o que se comprova pela experiência e pela pesquisa, abandonando todas as outras formas de saber (BASSALOBRE, 2007, p. 174).

Aqui não nos interessarão outros aspectos da Modernidade, mesmo que importantes, como os abordados por Zygmunt Bauman, ao retratar a mudança do que ele chamou de “sociedade sólida” para a “líquida”. Não é este aspecto da “Modernidade” do qual tratamos neste trabalho. O recorte de Bauman é de “*Fin de siècle*”, da sociedade “pós-moderna”, e, no seu caso, para tratar do mundo globalizado. Seu livro *Modernidade Líquida* foi lançado em 2001, na virada do século, período que trouxe inquietações por todo o mundo. Ouviram-se previsões de catástrofes, de crises tecnológicas, viveríamos o temido “*bug do milênio*”, que geraria um caos tecnológico nos diversos setores e segmentos da vida moderna. Nesta pesquisa tratamos de mais distante e anterior virada, a do século precedente, e a crise que, em termos históricos, foi muito mais um *Début* do que um “*Fin de siècle*”, o “*Début du siècle XX*”: Bauman definiu como “modernidade líquida” o período que se iniciou

após a 2ª. Guerra Mundial e que se tornou mais perceptível a partir da década de 1960. A nós interessa período anterior, talvez o que Bauman tenha chamado de modernidade sólida. Mas em sendo assim, apesar de “sólida”, ainda se trata de Modernidade, o que talvez já nos possa interessar.

Foi Habermas (2000, p. 9) quem considerou Hegel o primeiro pensador a conceituar “modernidade”. Porém, no caso de Hegel, a expressão valia especialmente quando se tratava da História, dos períodos da História, como em “tempos novos”, ou “tempos modernos”. Mas Habermas traz outros teóricos para sua discussão, Koselleck, Max Weber⁸⁹, por exemplo, ampliando Modernidade e tempo, falando em tempo mais recente, tempo histórico. E de Idades, até a clássica divisão da história ocidental: Antiga, Média, Moderna. Pensar em modernidade, assim, era considerar espaço e tempo, o passado e o presente, mas também o futuro.

Le Goff (1990, 1997, p. 2) amplia a questão quando fala em moderno, modernidade, modernização e modernismo. Para o historiador francês, Moderno contrapõe-se ao conceito de Antigo, na comparação Antigo-Moderno. Ele acrescenta que esse conjunto pode trazer alguma dificuldade: “[...] cada um dos termos e conceitos correspondentes nem sempre se opuseram um ao outro: ‘antigo’ pode ser substituído por ‘tradicional’, e ‘moderno’, por ‘recente’ ou ‘novo’ [...]”. E ainda “[...] porque qualquer um dos dois pode ser acompanhado de conotações laudatórias, pejorativas ou neutras”. Assim, no conjunto Antigo-Moderno, em termos históricos, mas também dialéticos, aparece a consciência da modernidade que nasce do sentido de ruptura com o passado (LE GOFF, 1997, p. 2).

“Moderno” pode fazer ainda outras parcerias quando indica “novidade” e “progresso”, por exemplo. Se Moderno, como acima, pode significar ruptura com o passado, os conceitos de Novo, Novidade e Progreso provocam novas possibilidades de interpretação. [...] “mais do que uma ruptura com o passado”, sugere Le Goff (1990, p. 179) “‘novo’ significa um esquecimento, uma ausência do passado [...]”. Além disso “‘moderno’ também se defronta com o que se situa na esfera do progresso”.

⁸⁹ E Max Weber, o importante sociólogo e destacado economista alemão relaciona-se com esta pesquisa de forma apropriadíssima: as datas de seu nascimento e morte coincidem exatamente com as do compositor Alberto Nepomuceno, principal referência musical desta tese, 1864 a 1920.

Quanto à contribuição dos escritos de Le Goff para nossa reflexão, devemos acrescentar que as expressões modernismo, modernização e modernidade, todas derivadas de “Moderno”, marcaram alguns eventos, ou centros de evolução, mas também de conflito, que podem ser de interesse neste nosso contexto (LE GOFF, 1990). Um deles surgiu quando houve o embate, o encontro de países desenvolvidos e países atrasados que leva para fora da Europa e dos Estados Unidos os problemas da “modernização” que se radicalizam com a descolonização, o que se deu depois da Segunda Guerra Mundial.

Para concluir esta parte, destacamos um segundo foco do “Moderno”, como destacou Le Goff, na área da cultura ocidental, e que faz emergir um novo conceito que se impõe no campo da criação estética, da mentalidade e dos costumes: ‘a modernidade’. E, enfim, o que mais nos interessa aqui: para Le Goff, foi na transição dos séculos XIX e XX, que surgiram os “movimentos de ordem literária, artística e religiosa” considerados “modernismo” (LE GOFF, 1990, p. 185). E além da questão das datas, jamais perderemos de vista que modernidade é bem mais que a novidade, apenas. Monarcha (2009, p. 74) muito nos ajuda ao afirmar que “a modernidade reduzida tão-somente ao ideal do novo arrisca-se a excluir as gerações de ontem e anteontem”.

A partir do que consideramos até aqui, deve ser natural inferir que a designação “Moderna” pode ser perfeitamente atribuída à sociedade dos anos 1920 em São Paulo, sociedade e local hospedeiros da Semana de Arte Moderna de 1922. Porém, a partir das considerações acima, também poder-se-á considerar “moderna” a sociedade da segunda metade do século XIX se comparada à sociedade da primeira metade do mesmo século; ou deste último, à do século anterior. E essa modernidade certamente se verá refletida nas artes. No caso da música, não há qualquer dúvida, já que durante toda sua história isso aconteceu: a música nova surpreendendo a que a antecedeu. Hoje, pensando na música brasileira da virada do século XIX para o XX, só podemos imaginar o quanto soaram Modernos e nacionais o “Samba” da “Suíte Brasileira” de Alexandre Levy, em 1890, e as ousadias harmônicas e formais do “Trio em fá sustenido menor” de Alberto Nepomuceno, em 1916. Ambos, extraordinários compositores brasileiros, nacionalistas e modernos.

3.3. NAÇÃO E MODERNIDADE BRASILEIRA

Touraine (1998) faz sua crítica da modernidade mostrando conexões entre os atores da modernidade, a empresa, o consumidor e a nação. Para ele também é o Estado que forma a nação; que aparece de forma mais evidente e intensa no fato da nação, mesma. E o nacionalismo é apropriar-se da tradição e do passado para a construção do futuro e da modernidade. Assim:

[...] a nação não é a figura política da modernidade, ela é o ator principal da modernização, o que significa que ela é o ator não moderno que cria uma modernidade sobre a qual ela procurará exercer o controle, ao mesmo tempo em que aceitará perdê-lo em parte, em benefício de uma produção e de um consumo internacionalizados (TOURAINÉ, 1998, p. 146).

Isto porque a modernidade comercial e a industrial priorizam as questões de produção e de mercado: não desejam preocupar-se com o conceito de nação, da tradição e cultura nacional. Parece lógico, já que a luta dos atores das atividades comerciais, para inserirem seus países na concorrência internacional, esforçaram-se por lutar contra as formas de vida mais arcaicas – “tradicionais” – tanto em âmbito social, econômico, mas também cultural. As mudanças econômicas iniciadas nos fins do século XIX chegando até as primeiras décadas do XX, notabilizaram-se por ter atingido, de forma inédita, todos os níveis da experiência social. Sevcenko escreve:

Nunca em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos [...]. Essas transformações drásticas do modo de vida ocorreram concentradamente em especial entre a última década do século XIX e as primeiras do século XX [...] quando o impacto da Revolução Científico-Tecnológica se faz sentir na sua plenitude, alterando [...] os hábitos e costumes cotidianos (SEVCENKO, 1998, p. 7-11).

É claro que esse processo não se deu apenas no Brasil, “mas no mundo tomado agora como um todo integrado” (SEVCENKO, 1998, p. 7). Assim, nas três últimas décadas do século XIX, esse efeito globalizante e as novas ideias que traziam, assegurariam a inserção do Brasil nesse conseqüente contexto modernizador.

Nos primeiros anos do século XX percebe-se o Brasil em luta para consolidar-se como nação, procurando firmar-se como tal de forma tanto objetiva quanto subjetiva. Busca institucionalizar o uso da língua oficial e nacional, oficializar seu território, e para isso precisa homogeneizar-se, tentando cultivar suas tradições e enfatizar sua cultura, tudo para preservar sua identidade como nação. Subjetivamente, leva à consciência nacional, estimulando aos seus cidadãos à noção de pertencimento a uma “nação brasileira”, exortando seu patriotismo, valorizando, para isto, datas históricas importantes e vultos heroicos nacionais. Tudo isso enquanto também luta por modernizar-se:

Ao mesmo tempo em que o Brasil – pelo critério da homogeneização – buscava a identidade e despertar a consciência e sentimento nacionais, também procurava estabelecer-se como nação moderna. Progredir e alcançar ideais de modernidade era também firmar-se como nação brasileira. Firmar-se como nação (brasileira) moderna era investir na superação dos problemas que se apresentavam. [...] No movimento de mudanças políticas de um regime político-administrativo imperial para o republicano, transformações sociais são reafirmadas ou requeridas no desejo de consolidar a nação republicana, levando-se em conta ideais de progresso balizados por um ethos moderno (HOELLER, 2014, p. 30-31).

Mas é importante, aqui, destacarmos que, desejar modernizar-se não é anseio só desse período. Já no Brasil imperial o discurso da modernidade era conhecido. Schwarcz (1998, p. 573-574) lembra que o Imperador D. Pedro II (1825-1891) gostava de apresentar-se como “moderno, cosmopolita e cidadão”. E essa modernidade do monarca podia ser bem representada e exercitada nas Exposições Universais⁹⁰, que ele sempre visitava, exposições estas que datam já do final do século XVIII, na França e na Inglaterra.

Organizadas nacionalmente desde [...] (em países como Bélgica, Prússia, Áustria e Espanha), é só a partir de 1851 que se transformam

⁹⁰ As exposições internacionais condensaram o que o século XIX entendeu como modernidade: o progresso construído sobre ciência e indústria; a liberdade do livre mercado; o cosmopolitismo na ideia de que o conhecimento humano e a produção seriam transnacionais e sem limites. As cidades onde as exposições foram montadas - Londres, Paris, Chicago, foram epicentros da modernidade. As exposições universais queriam ser um retrato em miniatura desse mundo moderno avançado, composto de espetáculos nos campos da ciência, das artes, da arquitetura, dos costumes e da tecnologia. (CPDOC-FGV. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CentenariIndependencia/ExposicoesUniversais>.)

em mostras internacionais, contando com a participação de representantes europeus, americanos, orientais e africanos. A primeira exibição, que durou 141 dias, apresentava um tipo de estrutura que vingaria nas demais. Nessa ocasião, estabeleceram-se quatro categorias, o que se tornaria um padrão de organização para as demais mostras. Os produtos expostos eram divididos nos seguintes grupos: manufaturas, maquinarias, matéria-prima e belas-artes (SCHWARCZ, 1998, p. 573).

Já no século XIX o Brasil experimentou o impacto dos movimentos de modernização que vinham da Europa, pós II Revolução Industrial. Como enfatiza Silva (2013, p. 1): “A década de 1870 foi um momento de efervescência do discurso de modernidade no contexto intelectual brasileiro”. Discurso de modernidade, observe-se bem! Um desses movimentos, que parecem ter nascido do descontentamento com o estado da cultura, da educação e das instituições nacionais, foi o da “Geração de 1870”, primeiro em Portugal – Coimbra, depois Lisboa – e quase simultaneamente no Brasil. As relações comerciais, políticas e culturais, entre Brasil e os outros países, impulsionaram a modernização das nossas estruturas sociais: era necessário adaptar-se. E foi em função desses desafios e perspectivas internacionais que surgiu a chamada “Geração de 1870”, num conjunto que reuniu liberais, republicanos, positivistas e federalistas, discutindo as ideias de Spencer, Comte e Darwin.

Animados pela visão científica da ordem social de Comte (muitas vezes combinada ao liberalismo de Stuart Mill e ao evolucionismo de Spencer), esses intelectuais estavam preocupados com os problemas de unificação política, com a construção do Estado-nacional em bases modernas e com a superação das heranças arcaicas do período colonial. Também estavam interessados no avanço da implantação de uma estrutura socioeconômica moderna. Sentiam-se vislumbrados (*sic*) com o futuro brilhante apontado pelo desenvolvimento econômico e científico europeu e com a promessa do triunfo da civilização e da modernidade. Mas também estavam atormentados pelas evidências de atraso cultural, político e econômico do país quando comparado com as potências imperialistas (COUTO, 2016, p. 99).

A Geração de 1870 portuguesa era integrada, entre outros, por Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins e Teófilo Braga. A “nossa”, também era composta por nomes ilustres, como Joaquim Nabuco, Alberto Salles, Sílvio Romero, Lopes Trovão, André Rebouças. E esta “Geração de 1870”, a brasileira, almejava também o florescimento das artes, da literatura, do teatro, da arquitetura, da música e

das artes visuais. Propunha-se a pensar na imagem que o país queria criar de si mesmo. Esse grupo envolveu-se profundamente com o temário da modernidade, através de campanhas e reformas salvacionistas da sociedade brasileira em que, dentre outros elementos, a educação e a escola eram apresentadas nas discussões e propostas. Buscavam, pois, a modernização, trinta anos antes do início do século XX. Note-se que a modernização também era de ordem educacional e cultural.

Monarcha fala da Geração de 1870 como portadora de propósitos para criar uma ordem harmoniosa pela confiança na educação.

[...] através de campanhas e reformas salvacionistas da sociedade brasileira em que, dentre outros elementos, a educação e a escola eram apresentadas nas discussões e propostas abolição do elemento servil, questão religiosa, cultural, ocaso do Império, Proclamação da República, modernização, renovação do espaço urbano, saneamento rural e urbano, reformas do ensino e institucionalização da ciência e tecnologia. Em síntese: o grito de alerta 'Fora da escola não há salvação' (...) (MONARCHA, 2009, p. 67).

O tema do moderno e da modernidade, pois, parece ter interessado intelectuais e artistas brasileiros bem antes da década de 20 do século XX. No campo da política internacional, da produção interna nacional e das relações comerciais, o par “antigo – moderno” já tinham destaque, implicando ao segundo, o moderno...

[...] abarcar os sentidos do que ele próprio representava (o moderno como consciência da modernidade), a modernização (como modernas técnicas agrícolas, industriais e de infraestrutura que respondessem às necessidades do momento histórico), o modernismo (as transformações sugeridas e efetivadas no campo cultural, sobretudo no campo das artes). Pode-se propor que a constituição do par antigo/moderno designa ao último abarcar sentidos do que representava a modernidade, a modernização e o modernismo, reservadas as proporções e contextos (históricos e sociais) destas apropriações nos diversos segmentos da sociedade: cultural, político, econômico entre outros e, por pertinência, no âmbito educacional (HOELLER, 2014, p. 37).

Pensando exclusivamente no Brasil, e agora especificamente nos anos de 1920, havia outro forte apelo pela modernização, pela busca da renovação: a consciência de marcos simbólicos. E de um, específico, o imaginário que se construía em torno do primeiro centenário da Independência, em 1922. Era tempo de avaliação

do passado em rumo ao futuro. O país queria não apenas “ser” moderno, mas também “parecer” moderno:

Além dessas questões, nos anos de 1920, é possível perceber outros aspectos que se apresentavam pelo desejo de transformação e renovação: a pretensão de ser um país moderno que se articulava com questões ligadas à identidade da nação brasileira; as consequências externas, como as advindas da ocorrência da Primeira Guerra Mundial que tiveram influências em diversos países, dentre eles, no Brasil; remodelação dos espaços sociais, quando o espaço urbano, em certos casos, era apresentado como parâmetro que contrastava com a precariedade do meio rural e, neste sentido, as campanhas de saneamento, higiene e saúde reverberavam; ruptura ocorrida no campo cultural, com destaque para o que se ligava às artes (HOELLER, 2014, p. 34-35).

Finalmente, devemos destacar que há quem proponha discutir o par “antigo-moderno” valorizando o antigo. Sergio Buarque de Holanda em seu *Raízes do Brasil*, de 1933 (publicado em 1936), defende que conhecer o Brasil, para fazê-lo caminhar, não é fechar os olhos para o passado, somente olhando em direção ao futuro, antes, que o Brasil só pode ser entendido se conhecermos bem seu passado, isto é, buscar as raízes – daí o título do livro. É preciso conhecer o passado, é importante ir-se às “raízes”.

Gilberto Freyre também, em seu célebre *Casa Grande e Senzala* – escrito no mesmo ano das “Raízes” do Sérgio Buarque de Holanda –, considera o passado em sua relação com o presente, no seu caso, da força da mestiçagem, do hibridismo. Valoriza a convivência dos contrários, representados pelos senhores e escravos, pela casa grande e a senzala; por sinhás e mulatas; pela vida social pública e vida privada; pela luta entre magia e ciência. No par antigo-moderno, pois, não é necessário olvidar-se do antigo na procura pelo moderno, ao contrário, a modernidade pode – deve? – ser construída sobre as bases oferecidas pelo passado, desde que estudadas, conhecidas e reconhecidas como alicerces firmes, que suportarão a estrutura do novo.

Pois bem: Mario de Andrade, personagem dos mais importantes dentre os organizadores da Semana de 22, grande defensor da modernidade, como se sabe e já o dissemos, escreve sua *Pauliceia Desvairada*, em 1922. Logo no início do volume,

como nos lembra Lajolo (2022, p. D4), cita como epígrafe, antes do primeiro poema, um trecho do Frei Luis de Sousa: “[...] até na força do verão havia tempestades de ventos e frios de crudelíssimo inverno”. Não é extraordinário que a primeira e talvez principal obra literária “modernista” brasileira abra seu texto principal com um trecho poético de um escritor português nascido cerca do ano 1555? O grande crítico do velho, na busca pelo novo, parece concordar sobre a importância do antigo na construção do moderno.

De nossa parte, concordamos. E cremos que nossos dois compositores, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, fizeram exatamente isso, revelando em suas obras todo seu arcabouço teórico, as tradicionais técnicas de composição musical que aperfeiçoaram na Europa, aplicadas à realidade que viam e viviam no Brasil do seu tempo.

4. ALBERTO NEPOMUCENO E ALEXANDRE LEVY

*Contemplare et contemplata aliis tradere.*⁹¹
(Tomás de Aquino, “*Summa Theologiae*”)

Fortuna ingrata, a de ter nascido compositor de música “Clássica”⁹² no breve período antes de Villa-Lobos (1887-1959) e depois de Carlos Gomes (1836-1896). Ambos marcaram de forma indelével suas épocas e a História da Música no Brasil, Gomes por alcançar enorme sucesso aqui e reconhecimento na Itália, em época que grandes homens faziam uma grande nação, e Villa-Lobos, por também alcançá-los, sucesso e reconhecimento, aqui e alhures – no seu caso a França – país que, excetuando-se o Brasil, primeiro curvou-se ante sua música. Aqui, ao menos em relação a Carlos Gomes, cabe a observação de Temístocles Cezar:

Portadora de *exempla*, todos positivos, a biografia dos grandes homens é um projeto de ordem historiográfica muitas vezes provado anteriormente. Não se trata de uma posição irrefletida, mas de um sinônimo aproximado do movimento da história. O mundo se transforma graças aos grandes homens” (CEZAR, 2004, p. 25)

Bastante personalista e de temperamento exuberante, Villa-Lobos foi a outros países já seguro de si e da qualidade da sua arte. Ao chegar à França em 1923, o primeiro país visitado e que era, então, uma referência mundial em termos culturais, Villa-Lobos afirma “não vim para aprender, vim mostrar o que fiz” (GRIECO, 2009, p. 60), frase que usou algumas vezes, considerada quase um cartão de apresentação do compositor. Ele tentava deixar claro sua imagem de compositor original e autônomo. Polêmico, de forte temperamento, combativo ao buscar parceiros para seus projetos, foi a maior personalidade musical brasileira do século XX, graças também, é claro, à proposta inegavelmente inovadora e à reconhecida qualidade da sua música. Como lembra Alberto Ikeda, escrevendo sobre Villa-Lobos:

De fato, o compositor teve a sua vida toda pautada pelas polêmicas,

⁹¹ Contemplar e, aquilo que se contemplou, partilhar com outros. (Tradução nossa).

⁹² “Clássica” é termo ruim; “Erudita”, pior. Clássica é a música composta no período do Classicismo, após Barroco e antes do Romantismo. “Erudita” pode levar à impressão de música apenas para iniciados, para eruditos, não para “gente comum”, o que não é verdade. Temos usado a expressão “Música de Concerto” para fazer referência à música dos grandes mestres, mesmo que ainda não a defina indubitavelmente. Ficaremos com a consagrada “Clássica”, mesmo discordando dela, na falta de melhor terminologia aceita. Usaremos Erudita apenas quando o adjetivo cabe no contexto, o de música para as elites.

que soube utilizar muito bem a seu favor, pois seu temperamento autocentrado o fez se aproximar [...] de todos que o pudessem auxiliar na consecução de seus propósitos, incluindo mecenas ricos, músicos e outros compositores consagrados, e políticos, inclusive de vertentes autoritárias. Porém, muito da consagração de suas criações ocorreu mesmo por sua reconhecida verve inovadora e por seu intenso labor de divulgação em vários países da Europa e das Américas. Villa-Lobos conviveu com praticamente todos os músicos e compositores notórios de sua época, e em muitos países recebeu prêmios e condecorações, até mesmo os títulos de doutor *honoris causa* em música nas Universidades de Nova York e de Miami, nos Estados Unidos (IKEDA. Disponível em: <http://latinoamericana.br/verbetes/v/villa-lobos-heitor>).

Villa-Lobos integrou o governo Vargas, mas sua música foi, felizmente, muito além de uma eventual ferramenta política ou de qualquer função ideológica. Sua obra propõe a novidade da música centro-europeia, sua contemporânea, temperada com toda a tradição brasileira. Villa negou influências e foi livre de mentores, o que não parece ser totalmente possível. Tanto que, e o registramos apenas como complemento da frase anterior, Camargo Guarnieri foi o compositor definido pela História da Música brasileira recente como aquele que não se deixou influenciar por qualquer estética estrangeira.

Villa-Lobos tem em seu repertório música que dialoga com o novo classicismo francês de Vincent d'Indy, com o primitivismo de Stravinsky, com o neoclassicismo dos anos 30 e com as encomendas musicais direcionadas a Hollywood após os anos 40. Contudo, a historiografia musical convencionou Camargo Guarnieri como compositor nacionalista, que nunca se 'corrompeu' por outras convicções estéticas (MOREIRA, 2011, p. 89).

Villa-Lobos passou parte de sua juventude desenvolvendo-se como compositor. Costuma-se afirmar que, em 1905, saiu pelo interior do Brasil, à busca de material folclórico, canções tradicionais de povos ribeirinhos, caboclos e povos originais, material este que serviu de inspiração, mais tarde, para que compusesse música brasileira "autêntica". Villa-Lobos quis conhecer a música original dos povos brasileiros para reescrevê-la, transformá-la, adaptá-la ao espaço do teatro e da grande orquestra sinfônica, em formato que se podia classificar como erudito. Permitimo-nos uma ligeira digressão, que julgamos pertinente aqui, para registrar que outros pesquisadores, contemporâneos de Villa-Lobos, e interessados pela música brasileira

“de raiz”, também a buscaram, mas para mostrá-la no seu formato original. Cornélio Pires⁹³, por exemplo, jornalista, contista, divulgador da cultura popular, interessava-se por analisar a sonoridade caipira como ela era. Semelhantemente ao que fez Villa-Lobos, Pires viajava pelo interior, ouvindo e coletando a música local, as falas e os poemas. Diferentemente de Villa, porém, não procurou a música caipira para utilizá-la como ponto de partida para grandes criações eruditas. Antes, queria trazê-la para as cidades e mostrá-la “ao natural”, na sua forma original.

Cornélio Pires desde jovem já fazia suas incursões entre interior, cidade de Tietê e cidade de São Paulo, absorvendo e realizando trocas culturais de uma região para a outra. As impressões que obtinha nos espaços da cidade eram levadas para o interior e vice e versa, em forma de rodas de conversas, textos de contos, anedotas [...] (RIBEIRO, 2019, p. 48).

O Instituto Cornélio Pires, que busca preservar sua memória, e de onde vem a maior parte destas nossas informações sobre ele, registra que Pires escreveu em 1910 seu *Musa Caipira*, livro sobre as “poesias dialetais”, isto é, escritas no dialeto caipira, o jeito próprio de expressar-se no interior paulista. É o primeiro registro em livro de tais poesias. Note-se, portanto, que mais de uma década antes de 1922 existia, já, preocupação com a cultura nacional, e neste caso, da cultura popular original. O que pode ser ainda de maior interesse para esta nossa tese é que, no mesmo ano de 1910, Cornélio Pires, apresentou no Colégio Mackenzie, hoje a Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo, um espetáculo que reuniu catireiros, cururueiros, e duplas de cantadores do interior. E foi um sucesso. Esta teria sido a primeira vez que a cultura raiz caipira paulista se apresentara em palco na capital paulista.⁹⁴

Pois os dois músicos que maiormente consideraremos para nossas reflexões neste trabalho, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno⁹⁵, foram grandes compositores, importantes para a História da Música, mas apropriados exemplos dentre os desafortunados compositores aos quais nos referimos no início deste

⁹³ Cornélio Pires (1884-1958) nasceu, no bairro do Sapopemba na cidade paulista de Tietê.

⁹⁴ FONTE: Instituto Cornélio Pires. Disponível em: <https://www.corneliopires.com.br/cornelio-pires/biografia>. Acesso em: 07 mar. 2022.

⁹⁵ ALBERTO NEPOMUCENO: 6 de julho de 1864, Fortaleza - 16 de outubro de 1920, Rio de Janeiro, 56 anos de idade. ALEXANDRE LEVY: 10 de novembro de 1864, São Paulo - 17 de janeiro de 1892, 27 anos de idade.

capítulo: nasceram no período imediatamente anterior a Villa-Lobos (1887-1959), e posterior a Carlos Gomes (1836-1896), e tiveram seus nomes e realizações ofuscados pelo brilho que vinha do sucessor e do antecessor. Ambos, porém, Levy e Nepomuceno, foram grandes músicos, frutos de movimentos anteriores, e que defendiam, já, algumas das ideias defendidas pela revolucionária Semana de 22 no que se refere à música, arte na qual nos concentramos. Foram modelo de criadores e criações artísticas (musicais) com intenções nacionalistas antes da “Semana de 22”. Escolhemo-los para esta tese, como já dissemos, por terem, ambos, nascido no mesmo ano, em 1864; por representarem distintas e entre si distantes regiões do Brasil, Nepomuceno, Fortaleza, no Ceará, Levy, a cidade de São Paulo; e o que praticavam em sua obra refletia aspirações que já se disseminavam pelo Brasil. Ambos faleceram antes de 1922, mas mostraram em sua música muito dos ideais da “Semana”, em especial de uma Arte nacional e moderna.

Refletir sobre a vida de alguém, porém, falar sobre sua biografia, pode ser missão complexa, especialmente se a vida em questão tiver sido rica em eventos, contatos, experiências, comprovando, já de saída, a tese de que é difícil pensarmos no biografado de forma linear e uniforme. Em seu estudo sobre biografias, Pierre Bourdieu discute a dificuldade desse “retrato linear”, cronológico, como se tudo ocorresse de forma lógica e organizada. Já no título do seu texto, o sociólogo francês deixa claro suas ideias sobre biografias, o perigo de que o resultado se torne uma “ilusão biográfica” (2006). Almeida comenta as ideias de Bourdieu e lembra que, para este:

[...] não se podia tratar a vida como um relato coerente de fatos, pois assim agindo o historiador estaria reduzindo a vida de um indivíduo a uma ilusão retórica. Complementava dizendo que tal procedimento era incorreto, pois a vida de qualquer pessoa era descontínua e fragmentada (ALMEIDA, 2014, p. 296).

Bourdieu, ainda, em outro de seus estudos, adverte que não há uma sequência cronológica, linear e pré-organizada das ocorrências, dos acontecimentos que formaram a história da vida de qualquer pessoa, especialmente enquanto a vida se passa, enquanto ela vive (BOURDIEU; PASSERON *et al.*, 1968). Montagner, referindo-se às ideias de Bourdieu, escreveu:

Os eventos biográficos não seguem uma linearidade progressiva e de causalidade, linearidade de sobrevoos que ligue e dê sentido a todos os acontecimentos narrados por uma pessoa. Eles não se concatenam em um todo coerente, coeso e atado por uma cadeia de inter-relações: esta construção é realizada a posteriori pelo indivíduo ou pelo pesquisador no momento em que produz um relato oral, uma narrativa (MONTAGNER, 2007, p. 251-252).

De sua parte, François Dosse (2009) trata daquele que escreve e não do sujeito, do biógrafo e não do biografado, e sugere que, no processo histórico, três fases se sucederam no percurso das biografias. A primeira, que chamou de “idade heroica”, caracteriza-se por supor ter, o autor da biografia, a tarefa de transmitir valores, modelos de conduta e procedimentos para as gerações seguintes: seu biografado devia parecer um herói, pois. Uma segunda fase, a que chamou de “biografia modal”, foi aquela na qual a biografia teria valor somente para apontar o coletivo, o plural, isto é, a sociedade do biografado nos diferentes e distintos tempos e espaços. Por fim, a terceira fase, que chega até hoje, e que ele chamou de “idade hermenêutica”, quando a biografia se transformou no campo de experimentação do historiador, influenciado por diversas tendências disciplinares (*apud* BORGES, 2005, p. 207). São dificuldades, estas e outras, que o biógrafo deve enfrentar, apontadas de forma mais poética por Saramago:

Por isso estou tão seguro desta minha simples verdade: o eu deste instante preciso é fundamentalmente diferente do que era um segundo antes, algumas vezes o contrário, mas sem dúvida, sempre, outro (SARAMAGO, 1992, p. 44-45).

Pretendemos, pois, ao falar das vidas e das obras de Nepomuceno e Levy – já que aqui é inevitável –, fazê-lo de forma a não contrariar desejáveis preceitos nossos contemporâneos.

4.1. ALBERTO NEPOMUCENO

Não é pequena a quantidade de informação de que dispomos a respeito de Nepomuceno. Razoável literatura foi produzida já durante sua vida e, mais tarde, vários trabalhos acadêmicos dedicaram-se a refletir sobre nosso compositor cearense e sua obra. Quanto às publicações mais importantes, uma se destaca, o Catálogo Geral de suas obras, editado por seu neto, Sérgio Alvim Corrêa.

Em 1966, [Corrêa] foi nomeado diretor administrativo da Orquestra Sinfônica Brasileira. Organizou a discografia de música erudita da primeira edição da "Enciclopédia da música brasileira", em 1977, tendo preparado mais de 200 verbetes para esta edição. Foi convidado pela Funarte para publicar os catálogos contendo as obras completas de seu avô, Alberto Nepomuceno (Funarte/MEC, 1985-1996) e de Lorenzo Fernandez (Rio Arte, RJ, 1992), além de "Carlos Gomes: uma discografia" (Ed. Unicamp, Campinas, SP, 1992). (ALBIN, verbete Sergio Nepomuceno Alvim Correa.).

O Catálogo Geral é um dos mais valiosos trabalhos sobre a obra de Alberto Nepomuceno e da sua história, já que vem acompanhado de uma robusta relação de fatos e datas significativas da vida do compositor. Há também informações pertinentes em pretéritas e atuais publicações, oriundas da região nordeste – documentos acadêmicos, livros, revistas e jornais – dedicadas a preservar a memória do ilustre filho cearense.

No centenário da morte de Nepomuceno, o jornal *Diário do Nordeste* fez uma bela homenagem ao compositor, uma reportagem que assim se inicia:

Entre a rua Senador Pompeu e a avenida Alberto Nepomuceno, ambas situadas no Centro da Capital cearense, cabe contar uma história de mais de um século atrás. Para isso, voltemos ao dia 6 de julho de 1864, quando nasce, naquela rua, o filho de Maria Virgínia de Oliveira Paiva e de Victor Augusto Nepomuceno. A mãe da criança era irmã primogênita do escritor Manuel de Oliveira Paiva, autor do romance regionalista "Dona Guidinha do Poço". Já o pai era violinista [e violonista], professor, mestre de banda e organista da antiga Catedral de Fortaleza, cuja avenida da frente ganharia, anos mais tarde, o nome do pequeno que acabara de vir ao mundo (SOUZA e BARBOSA, disponível em: <https://diarionordeste.verdesmares.com.br/verso/no-centenario-de-morte-de-alberto-nepomuceno-familia-e-pesquisadores-homenageiam-legado-do-cearense-1.2962302>).

Nepomuceno nasceu, pois, em 1864, na cidade de Fortaleza, tornou-se compositor, regente, organista, pianista e professor. O menino Alberto começara a estudar música ainda muito jovem, com o pai, violinista e violonista, com quem se apresentava em dueto, Alberto ao piano. O pai – e primeiro mestre – morreu jovem e coube ao filho a responsabilidade de manter a família.

Por dezesseis anos Alberto foi “o filho do Victor”, o menino-prodígio a acompanhar o pai em suas apresentações de piano e violino, primeiro

em Fortaleza, depois no Recife, para onde a família se mudaria em fins de 1874. Com a perda precoce de Victor, vitimado por um aneurisma em 21 de junho de 1880, aos 40 anos, Alberto assumira o posto de homem da casa, responsável pelo sustento da mãe e da irmã, a também pianista Emília Rosa. Deixariam a capital pernambucana retornando para o Ceará, de onde ele seguiria para a Corte a ouvir os derradeiros suspiros do Império. Com seu merecido sucesso a toada se inverteria: Victor Augusto Nepomuceno passava a ser “o pai do Alberto” (LEAL, disponível em: <https://www.focus.ior.br/o-pai-do-alberto-por-angela-barros-leal/>).

Talvez seja de interesse, para nossas considerações futuras, dedicarmos mais algumas linhas ao pai de Alberto, o Sr. Victor Nepomuceno. Seu mérito parece não ter sido apenas o de ensinar ao filho os rudimentos da música, mas também ensinar-lhe valores morais. Ângela Leal, em sua pesquisa sobre o Sr. Victor, encontrou algo curioso sobre o caráter deste: aqui, modéstia, e a seguir, honestidade:

A primeira referência que encontro sobre ele nos jornais cearenses digitalizados pela Biblioteca Nacional data de 16 de janeiro de 1861. Tinha 21 anos e uma modéstia sem idade. “O abaixo assinado, residente nesta capital, se oferece a lecionar as pessoas que quiserem se utilizar de sua profissão de música, rabeca e violão”, anunciava, e envolvia-se no manto cauteloso de quem dá os primeiros passos: “Assegura que não sendo ele um dos mais habilitados, contudo nesses dois instrumentos tem o conhecimento necessário a um professor” (*Ibid.*).

A próxima referência revela o professor Nepomuceno, pai, dispondo-se a devolver qualquer quantia financeira ao aluno caso este não aproveitasse bem as aulas, se a razão disso fosse imperícia do professor. Algo como honestidade pedagógica, talvez:

[...] em maio de 1862. Novo anúncio informava que Victor continuava residindo em Fortaleza, disposto a auxiliar quem desejasse aplicar-se à arte da música, destacando um diferencial gerado pela experiência e autoconfiança conquistada em pouco tempo: “Obriga-se a restituir toda e qualquer quantia que houver percebido quando, por falta sua, deixe [o ensino] de ser aproveitado em benefício de seus alunos” (*Ibid.*).

Passados dez anos a situação era outra, mas o professor Victor Nepomuceno continuava honesto, tinha coragem, e revela alguma antipatia pelo regime político vigente. E quanto às finanças, ia às últimas consequências, neste caso, sua demissão:

A mesma seriedade quanto a pagamentos aplicaria uma década depois, em celeuma com a capela da Sé, da qual era organista e maestro. Na celebração pelos 50 anos da Imperatriz Tereza Cristina recusara-se a tocar pela quantia oferecida, e não entregara a chave do órgão: “Não era essa migalha que faria quebrar o tesouro municipal, nem os pobres músicos tornar-se-iam ricos com ela”, registrara, ainda ofendido, no jornal Pedro II. E “se eu tivesse recebido ordem escrita do Sr. Vigário Geral para entregar a chave do órgão, eu o teria feito”. No dia seguinte vira-se exonerado “a bem do serviço público eclesiástico” (*Ibid.*).

O jovem Alberto tinha ideias e comportamentos que parecem, mesmo, herdadas do pai: ligou-se aos abolicionistas quando a família voltou ao Ceará em 1884, e até regeu, a 25 de março, um “Concerto pela Abolição”, que se fez realizar no prédio onde hoje fica o Museu do Ceará e que à época era o prédio da Assembleia. Há registros de que escreveu artigos em panfletos e jornais da época, clamando contra a escravidão. Além disso, tinha opiniões contrárias à política vigente, como nos parece que o pai tivera. Consequência de sua postura política, ao fixar-se no Rio de Janeiro e candidatar-se a uma bolsa de estudos para a Europa, Alberto não a recebeu, por ordem do Imperador, tão-somente em razão de suas ideias republicanas.

Voltemos nossa atenção ao início da vida de estudante do talentoso e dedicado jovem Alberto. A Academia Brasileira de Música, da qual Nepomuceno é patrono da cadeira 30, assim resume a primeira etapa da formação musical do seu imortal:

Em 1872 se transferiu para Recife, onde iniciou os estudos de piano e violino. Em 1880 se tornou aluno de harmonia de Euclides Fonseca. No ano seguinte conheceu Tobias Barreto, que o iniciou nos estudos de filosofia e língua alemã. Torna-se republicano e abolicionista. Retornou ao Ceará em 1884. No ano seguinte partiu para o Rio de Janeiro. Residindo com a família Bernardelli, passa a estudar com Miguel Cardoso e revela suas primeiras composições. Apresentou-se como pianista no Clube Beethoven e realizou turnê de concertos com o violoncelista Frederico Nascimento (ABM, *Compositores*. Disponível em: [https://abmusica.org.br/.](https://abmusica.org.br/))

Observe-se, pois, que a carreira de compositor parece não ter sido tão precoce, antecedendo-se a ela uma grande atividade como pianista:

Antes de sua partida para a Europa Nepomuceno se fizera notar mais como pianista do que como compositor. Escrevera, apenas, algumas

composições para piano. Lá, entretanto, é sobretudo ao estudo da Composição que ele se dedica; e ao do Órgão, pois Miguéz (*sic*) o fizera titular dessa cadeira, no Instituto Nacional de Música (BISPO, disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/139/Nepomuceno-Arno-Kleffel.html>).

Apesar das dificuldades, especialmente a de ver negada sua bolsa de estudos na Europa pelo Imperador, o dia da viagem chegaria, e com ela toda a competente formação musical do talentoso brasileiro. Em 1888, aos 24 anos de idade, Nepomuceno parte para seus estudos fora do Brasil. Primeira parada, Roma:

Em 1888 partiu para a Europa matriculando-se no Liceo Musicale Santa Cecília de Roma, onde estudou harmonia com Eugenio Terziani e Cesare De Sanctis e piano com Giovanni Sgambatti. Participou, em 1890, do concurso que, após a Proclamação da República, iria escolher o novo hino nacional brasileiro. Obteve o terceiro lugar e uma pensão do governo que permitiu ampliar sua estada na Europa. Seguiu para a Alemanha, onde estudou na *Academia Meister Schulle*⁹⁶ e no Conservatório Stern de Berlim com Heinrich Herzogenberg, Theodor Lechetitzky, Arnó Kleffel e Max Bruch (*Ibid.* Grifo nosso).

Berlim, portanto, foi o próximo destino, em 1892.

Partindo para a Alemanha, [...] [vai a] Berlim, a fim de ouvir as lições de Heinrich von Herzogenberg. Havendo, porém, esse grande professor deixado a cátedra, por motivos de doença, Nepomuceno ingressa no *Stern'scher Conservatorium* seguindo os cursos de Composição e Órgão de Arno Kleffel, e o de Piano de Heinrich Ehrlich." (HEITOR, 1956, p.163).

Kleffel, a quem o texto acima se refere, era nome conhecido do meio musical europeu, uma referência no estudo do órgão, bem como da composição musical. Foi um privilégio para Nepomuceno tornar-se seu aluno, e um dos primeiros:

À época dos estudos de Nepomuceno no *Stern'scher Conservatorium*, Arno Kleffel transferira-se há pouco de Colônia, onde vivera e atuara de 1886 a 1892, de modo que Nepomuceno foi um de seus primeiros alunos (BISPO, *Id.*)

Os estudos eram de alto nível:

⁹⁶ O nome da primeira instituição em que Nepomuceno estudou, aqui chamada *Meister Schulle* é incorreto. Supomos que o engano se deve à estrutura acadêmica da Alemanha de então. À *Akademie der Künste* de Berlim estavam subordinadas as diversas *Meisterschulen für musikalische Komposition*, escolas de composição lideradas por um Mestre (*Meister*). Não eram distintas instituições acadêmicas.

O *Stern'sches Konservatorium* (hoje *Universität der Künste Berlin*) era um dos mais renomados estabelecimentos de ensino musical de uma cidade que era marcada pelas suas muitas escolas de música, surgindo como uma "conservatoriópolis" alemã. Nepomuceno esteve nessa instituição em época que se encontrava em pleno desenvolvimento, que se mantinha sem subsídios governamentais através de grande número de alunos, atraídos pelo fato de oferecer ensino musical de alto nível qualitativo e pelo renome de seus professores. Alberto Nepomuceno iniciou os seus estudos no Conservatório no dia primeiro de abril de 1892. Ainda que Kleffel atuava sobretudo como professor de teoria musical, era, como outros docentes da instituição, flexível nas suas atividades de ensino em correspondência a seus múltiplos talentos de instrumentista, compositor e regente. Passou, assim, a dar aulas de Composição e Órgão a Nepomuceno (BISPO. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/139/Nepomuceno-Christian-Capellen.html>).

Finalmente Paris e depois, regresso ao Brasil:

Retornou ao Brasil em 1895, após estada em Paris para estudos na Schola Cantorum, com Guilment (ABM, *Compositores*. Disponível em: <https://abmusica.org.br/>).

4.1.1. Grieg, Nepomuceno e a Música Nacional

Foi durante o tempo dos estudos na Europa, de aprendizado e desenvolvimento do jovem brasileiro, que um importante fato mudou o rumo e a história de sua vida, fê-lo repensar seu papel na História da cultura brasileira, e sua produção como compositor de música "clássica": foi o encontro e a convivência íntima com Grieg.

Edvard Grieg, o conhecidíssimo compositor norueguês, era de longe o mais célebre compositor da Noruega, e determinante na criação de um estilo musical erudito próprio do seu país. Foi ele, também, um dos responsáveis pela afirmação da identidade nacional da Noruega. Preocupado em compor música tipicamente norueguesa, especialmente após conhecer o nacionalista norueguês Rikard Nordraak, compositor do atual hino nacional da Noruega, Grieg seguiu uma nova corrente estilística de inspiração folclórica. O folclore do seu país passou a ser essencial à sua obra, fazendo com que se tornasse um dos grandes expoentes da música nacionalista, e o mais importante representante da cultura musical escandinava.

Nepomuceno foi apresentado a Grieg pela pianista norueguesa Walborg Bang, aluna do compositor norueguês. Nepomuceno conhecera Walborg durante seus estudos em Berlim e Viena, e mais tarde casou-se com ela, em 1893. Por essa época Nepomuceno tinha 29 anos de idade e Grieg 53. O antigo professor e o jovem esposo da aluna, o experiente compositor e o aprendiz, tornaram-se amigos, a ponto de Grieg convidar o casal para morar por um tempo em sua casa em Bergen, na Noruega.

Tendo conhecido a pianista norueguesa Walborg Rendtler Harmanssen Bang durante aulas de aperfeiçoamento em Viena, em 1891, com ela se casou em Christiania, a atual Oslo, em 1893. Através da sua esposa, que havia sido discípula de Edvard Grieg (1843-1907), manteve estreitas relações com este compositor, que o hospedou na sua casa Troidhaugen, próxima de Bergen, e que hoje abriga o Museu Grieg. Ali compôs a sua *Suite Antiqua (Prélude, Air, Menuet, Rigaudon)*, executada em encontro ali realizado e impressa em Christiania (casa *Brødene Halls*), assim como uma *Valse-Impromptu* para piano solo (BISPO. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/139/Nepomuceno-Christian-Capellen.html>).

Foi Grieg quem primeiro exortou Nepomuceno a escrever música que refletisse a essência do seu povo: música brasileira! Que não compusesse nos moldes – ou à imitação – dos estilos musicais centro-europeus do final do século XIX. Grieg lutava por uma música de expressão nacional, a dele norueguesa, a de Nepomuceno, necessariamente brasileira. Suas ideias influenciaram vivamente o jovem compositor que, em contato mais estreito com as ideias de Grieg, passa a valorizar a utilização do folclore como fonte para a composição musical.

Os elos de Nepomuceno com a cultura norueguesa decorreram em época decisiva da intensificação do movimento nacional da Noruega, país que se encontrava ainda em união pessoal com a Suécia. É compreensível, assim, que na historiografia sejam salientados os impulsos recebidos por Nepomuceno de Grieg relativamente à valorização de expressões tradicionais populares a serviço de uma criação musical de expressão nacional. O significado dessas relações não pode ser de fato suficientemente salientado, pois estabelecem pontes entre o movimento nacional na Noruega e desenvolvimentos culturais no Brasil. É justamente pelas suas composições de orientação nacional que Nepomuceno passou a ter o seu significado salientado na historiografia nacionalista do Brasil dos anos 20 e 30 e que estabeleceu critérios de apreciação que se mantiveram em

décadas posteriores (BISPO. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/139/Nepomuceno-Christian-Capellen.html>. Acesso em: 05 nov. 2021).

É bem verdade que a semente do “nacionalismo”, da valorização da música nacional, não fora necessariamente plantada por Grieg. Parece que lá já estava, aguardando adubagem eficiente que a fizesse germinar. Ou se não estava, encontrou terra fértil para receber a sementeira:

[...] salientando-se ter este já anteriormente, em Fortaleza, criado em 1887 e executado, em 1888, a sua *Dança de negros*, para piano, composição que assume um significado emblemático em anos marcados pela emancipação dos escravos e que se voltaria a ser utilizada como o *Batuque da Suíte Brasileira*, obra considerada como “marco inicial da orientação nacionalista” (AZEVEDO, 1964, p.15).

Nepomuceno passou a pensar mais intensamente nas tradições musicais brasileiras e interessou-se pela cultura nacional, tanto do Brasil quanto da Noruega, país que agora faria parte de sua vida e história.

Já os nomes nórdicos de seus filhos manifestam os íntimos elos de Nepomuceno com o país da sua esposa. Esta alcançou renome como pianista no Brasil, dedicando-se em particular à divulgação da obra de Grieg e de J. Brahms (1833-1897). (BISPO. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/139/Nepomuceno-Christian-Capellen.html>).

Influenciado por Grieg e Walborg absorveu algo da cultura do país do seu mestre e da sua esposa, para então apropriar-se da rica cultura musical do Brasil e do seu povo, passando a valorizar a utilização do folclore como fonte para a composição musical⁹⁷. Ao retornar ao Brasil, Nepomuceno empreendeu uma campanha pela nacionalização da música erudita.

A união entre Walborg e Nepomuceno foi profícua, em vários sentidos. A família era grande e o envolvimento de Walborg na vida musical brasileira foi notável, sendo apreciada como pianista respeitável, especializada na obra do seu mestre Grieg, e da

⁹⁷ Nepomuceno foi chamado “o pai da música brasileira” (trataremos disso mais à frente) e por isso, entre os músicos que estudam a rica relação entre Grieg e Nepomuceno, costumamos dizer – naturalmente como gracejo – que se Nepomuceno foi o pai, Grieg foi, necessariamente, o “avô da música brasileira”.

obra de Brahms, compositor que Nepomuceno muito respeitou.

Nepomuceno e Walborg Bang constituíram, com os seus filhos Eiving, Sigurd, Sigrid e Astrid a família norueguesa-brasileira mais conhecida nos meios musicais e artísticos do Brasil, tendo sido perenizada em quadro do pintor Eliseu Visconti (1866-1944) (BISPO. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/139/Nepomuceno-Christian-Capellen.html>).



Figura 4.01: “Família do Maestro Nepomuceno” – Pintura. Coleção particular
Autoria: Eliseu Visconti, 1902. Fonte: Saber Cultural:
<http://www.sabercultural.org/template/ArteBrasilEspeciais/ViscontiEliseu1.html>

Visconti já havia retratado o amigo Alberto alguns anos antes, em 1895, que se tornou o mais conhecido retrato de Nepomuceno.



Figura 4.02: “Maestro Alberto Nepomuceno”. Pintura.
Autoria: Eliseu Visconti, 1895
Fonte: Projeto Eliseu Visconti: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p229/>

Foi proveitoso seu tempo de estudos na Europa. No dia 21 de março de 1894, a diretora do *Stern'schen Konservatorium*, Jenny Mayer, e o Colégio de Docentes, dentre estes os professores do jovem brasileiro, H. Ehrlich e Arno Kieffer, assinam um certificado do seu aproveitamento, uma espécie de parecer sobre Nepomuceno. Ele

havia apresentado seu *Scherzo* para Orquestra, um dos trabalhos de fim de curso para seu diploma no *Konservatorium* (ao lado da Suíte Antiga). Nesta ocasião a peça foi apresentada pela Orquestra Filarmônica de Berlim, sob a regência do compositor. É fácil perceber nas entrelinhas do documento o nível de aproveitamento do aluno e a admiração dos seus mestres:

O Sr. Alberto Nepomuceno do Ceará, Brasil, frequentou o Conservatório de 1 de abril 1892 até agora. O tocar piano do Sr. Nepomuceno testemunha formação musical, correta concepção e calor de sentimento. Quanto à técnica, demonstrou muito bons progressos nos últimos tempos, de modo que também nessa direção espera-se sucessos de aplicação. Durante dois anos, com breves interrupções, tomou ele lições em Composição e cerca de um ano e meio em órgão. Durante esse tempo, mostrou-se ser um temperamento artístico diligente, com desejo de progredir e bem talentoso. No órgão, nesse relativamente curto espaço de tempo, adquiriu um notável desenvoltura e capacidade, de modo que já está em condições de vencer perfeitamente obras organísticas bastante difíceis como a Fuga de Schumann sobre o nome Bach, assim como a grande Toccata em ré menor de Sebastian Bach. Como compositor, Nepomuceno possui uma fantasia viva, capacidade fácil de concepção e, apesar de todo o anelo de oferecer algo de novo e particular, conservou um sentido puro e autêntico pelo bem soar e segurança de forma, em sua Suíte para Orquestra de Cordas, assim como em seu *Scherzo* sinfônico para grande orquestra, ambos executados sob a direção do próprio Sr. Nepomuceno, que foram executados nos exames públicos do Conservatório pela Orquestra Filarmônica de Berlim com grande sucesso, e contém alguns traços tão sensíveis que se pode com boa razão esperar do compositor - a saber se conseguir intensificar as suas forças ainda mais - que consiga com o tempo conteúdo e oferecimentos ainda mais valiosos. O Sr. Nepomuceno pode retornar à sua terra natal na consciência de ter empregado o seu tempo de Berlim no Conservatório aplicadamente, de ter bem aprendido algo de utilidade e que será acompanhado com os sinceros votos de bênçãos da diretora do Conservatório, de seus professores e colegas (Trad. do original publicado por Sérgio Alvim Corrêa. CORRÊA, 1996, p. 25).

Em 1895 Nepomuceno voltou ao Brasil para lecionar no Instituto Nacional de Música, o qual, mais tarde, viria a dirigir.

Ao chegar assumiu a cadeira de professor de órgão do Instituto Nacional de Música, que viria a dirigir em dois períodos, o primeiro entre 1902 e 1903, após a morte de Leopoldo Miguéz, e o segundo

entre 1906 e 1916 (ABM, *Compositores*. Disponível em: <https://abmusica.org.br/>).

Logo tornou-se presidente da Associação de Concertos Populares, que dirigiu por dez anos (1896-1906), associação esta que lutava pela nacionalização da música erudita, promovendo o reconhecimento de compositores brasileiros.



Figura 4.03: Alberto Nepomuceno.
Foto: Autoria desconhecida. Data: 1897, quando presidente da Associação dos Concertos.
Fonte: Acervo Alberto Nepomuceno.

Logo nesse período voltou a envolver-se, com mais ardor que antes, nas lutas que travaria até o fim da sua breve vida, a mais intensa delas, a busca de uma música nova, nacional, brasileira:

No dia 4 de agosto de 1895, Nepomuceno realizou um concerto histórico, marcando o início de uma campanha que lhe rendeu muitas críticas e censuras. Apresentou pela primeira vez, no Instituto Nacional de Música, uma série de canções de sua autoria em português. Estava deflagrada a guerra pela nacionalização da música erudita brasileira. O concerto atingia diretamente aqueles que afirmavam que a língua portuguesa era inadequada para o bel canto. A polêmica tomou conta da imprensa e Nepomuceno travou uma verdadeira batalha contra o crítico Oscar Guanabara, defensor ardoroso do canto em italiano, afirmando: "Não tem pátria um povo que não canta em sua língua" (CONCERTINO PORTAL. Disponível em: https://concertino1.websitesequero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1168&Itemid=103).

Seus esforços na busca de uma música de assinatura brasileira, que representasse seu povo, sua história cultural e seus valores, aumentam.

A luta de Alberto Nepomuceno pela nacionalização da música erudita foi ampliada com o início de suas atividades na Associação de Concertos Populares, que dirigiu por dez anos (1896-1906),

promovendo o reconhecimento de compositores brasileiros. A pedido de Visconde de Taunay, restaurou diversas obras do compositor Padre José Maurício Nunes Garcia e apoiou compositores populares como Catulo da Paixão Cearense. Em 1907 iniciou a reforma do Hino Nacional Brasileiro, tanto na forma de execução quanto na letra de Osório Duque Estrada. No ano seguinte, a realização do concerto de violão do compositor popular Catulo da Paixão Cearense, no Instituto Nacional de Música, promovido por Nepomuceno, causou grande revolta nos críticos mais ortodoxos, que consideraram o acontecimento "um acinte àquele templo da arte". Até hoje Nepomuceno é lembrado como um dos maiores compositores clássicos brasileiros (ABM, *Compositores*. Disponível em: <https://abmusica.org.br/>)

Em 1900 voltou à Europa com a mulher e os filhos: um dos dois meninos e as duas meninas. O mais velho, Einvind, nascera em Cristânia, Noruega, em 1893. Sigurd faleceu aos treze meses, em 1895. As duas meninas, Sigrid e Astrid, nasceram em Petrópolis, em 1896 e 1898, respectivamente, conforme Pereira (2007). Na Europa encontrou-se, na Ópera de Viena, com o compositor Gustav Mahler, com o objetivo de encenar sua ópera *Artêmis* na capital austríaca. Nunca aconteceu. Ficou bastante enfermo e foi recuperar-se na casa do amigo Grieg, na Noruega. Voltou logo ao Brasil.

Sua busca por um “abrasileiramento” da música de concerto leva-o a se aproximar dos bons compositores brasileiros mais alinhados à música popular, o que lhe causa alguns dissabores dos que defendiam uma música mais alinhada aos padrões europeus, como habituados:

Compôs, foi diretor do Instituto Nacional de Música, e provocou um mal-estar em 1908, quando levou Catulo da Paixão Cearense, violonista e compositor popular, para uma apresentação naquele templo conservador. Catulo era outro “exilado”. Saiu do Maranhão, onde nasceu, depois de problemas com a família, passou pelo Ceará, e gostou tanto que passou a ser Catulo da Paixão Cearense, o autor do “Luar do Sertão”, clássico da música sertaneja (CARVALHO, disponível em: <https://agenciaeconordeste.com.br/o-coracao-querreiro-de-alberto-nepomuceno/>).

Em 1910, faz sua terceira viagem à Europa, agora comissionado pelo governo brasileiro. Regeu obras de compositores brasileiros em Bruxelas, Genebra e Paris, onde visitou Debussy em sua residência, e dele recebeu a partitura autografada de *Pelléas et Mélisande* (CORRÊA, 1996, p. 12).

Em 1910 empreendeu viagem à Europa, regendo concertos em Bruxelas, Genebra e Paris, onde conheceu Debussy. Em 1913 estreou sua ópera *Abul* no Teatro Coliseo de Buenos Aires, apresentada também em Rosário e Montevideu no mesmo ano e em 1915 no Teatro Constanzi, de Roma (ABM. *Compositores*. Disponível em: <https://abmusica.org.br/>).

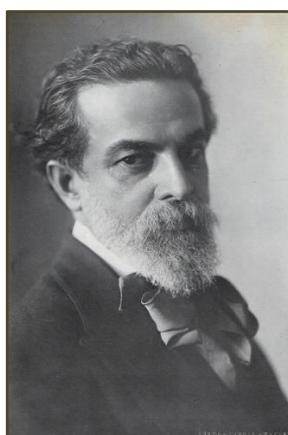


Figura 4.04: Retrato de Alberto Nepomuceno.
Autoria desconhecida. Data: aproximadamente 1908
Foto: Acervo Alberto Nepomuceno.

Suas obras orquestrais mais e mais refletem os ritmos, melodias e estruturas harmônicas da música brasileira, folclórica, regional e étnica.

De sua obra orquestral podemos destacar a *Série Brasileira*, de 1891, onde pela primeira vez aparece um instrumento típico brasileiro, o reco-reco, no famoso *Batuque*. Outras obras importantes são: o *Trio* para violino, violoncelo e piano, (1916), os três quartetos de cordas, escritos entre 1890 e 1891, a *Sinfonia em sol menor*, escrita em Berlim em 1894; a abertura *O Garatuja* (1904), as *Seis Valsas Humorísticas*, para piano e orquestra (1902), a *Serenata* para orquestra de cordas (1906) e o episódio lírico *Artemis* (1898) (*Ibid.*).

Sua última canção confirma e reforça o “brasileirismo” de Nepomuceno: “*A Jangada*”, com poema de Galeno. “Foi sua despedida do Ceará, antes de morrer, aos 56 anos, deixando um legado formidável que precisava ser mais bem trabalhado pelo Ceará” (CARVALHO, disponível em: <https://agenciaeconordeste.com.br/o-coracao-guerreiro-de-alberto-nepomuceno/>).

E quanto a Villa-Lobos, de quem tanto falamos no início deste capítulo? Sim, conheceram-se. E respeitaram-se mutuamente.

[...] não só conheceu Villa-Lobos, como também, observando neste

um possível continuador de alguns de seus princípios estéticos, como aqueles relacionados ao valor do folclore local, ajudou-o a divulgar suas obras, sobretudo através da publicação conjunta das mesmas: Nepomuceno publicava suas partituras, e no fim ou na contracapa imprimia conjuntamente alguma obra do jovem Villa-Lobos (PERDIGÃO, disponível em: <https://www.diariopopular.com.br/opiniaovilla-lobos-nepomuceno-e-ary-barroso-164849/>).

A Academia Brasileira de Música, da qual Villa-Lobos foi Presidente da primeira diretoria, tem Alberto Nepomuceno como patrono da Cadeira 30. Em tempo, Alexandre Levy é patrono da Cadeira 29.

Nepomuceno faleceu no Rio de Janeiro, a 16 de outubro de 1920, enfraquecido e doente, mas de causa desconhecida, aos 56 anos de idade.

4.1.2. Sobre a obra de Nepomuceno: Nacional e Moderna

A importância do compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920) na história da música brasileira tem produzido vários estudos cujo enfoque central é a contraposição das duas temáticas encontradas em sua obra: a nacional e a universal (ROCHA, p. 118). Acrescentamos aqui seu evidente interesse pela modernidade, pela música nova, até experimental, como se percebe em parte de sua obra.

[...] os procedimentos [...] adotados por Nepomuceno em seus quartetos de cordas representaram um dos marcos da modernidade em sua época [...]. Ademais, as questões ligadas à construção de uma identidade cultural brasileira, que também deveriam figurar nas obras dos seus artistas representantes de uma alta cultura e seus espaços de práticas, coexistem de maneira clara na proposta acadêmica destas peças (ROCHA, 2017, p. 124, grifo nosso).

Diferentemente das artes visuais e da literatura, a música no Brasil tinha influências italianas até o final do século XIX.

Num segundo momento, [...], ela [a música brasileira] passou a dividir esse vínculo com as culturas alemã e francesa (nesta ordem), tidas como referência de um ideal “moderno”. [...]. Em 1915, Nepomuceno publica *Cloches de Noël* para piano solo, dedicada aos príncipes Leopoldo e Carlos e à princesa Maria José, filhos do rei Alberto I da

Bélgica, solidarizando-se com aquele país atacado pelas forças germânicas. No ano seguinte, estreou no salão do Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, o Trio em fá sustenido menor, onde Nepomuceno utilizou a forma cíclica nos moldes da “escola francesa”, além da escala de tons inteiros – anteriormente adotada na sua ópera *Abul* (1899) – no terceiro movimento, Scherzo (ROCHA, 2017, p. 126).

O “Trio” a que Rocha se refere é um dos testemunhos mais gritantes da Modernidade de Nepomuceno. Há ousadias rítmicas, melódicas e harmônicas impressionantes, naturalmente considerando-se o Brasil de então. Trata-se do “Trio em Fá sustenido menor, para Piano, Violino e Violoncelo”, composto em 1916, no Rio de Janeiro. Não é nossa proposta uma profunda análise da produção musical dos compositores estudados, mas as breves observações analíticas que passamos a fazer sobre o Terceiro Movimento do referido Trio, pretendem apenas confirmar o que defendemos aqui, a obra de Nepomuceno como ousada e moderna, para qualquer definição de Modernidade que se queira utilizar.

No terceiro movimento (*Scherzo*), Nepomuceno utiliza a escala de tons inteiros, o que já utilizara em sua ópera *Abul*, cria sequências rítmicas surpreendentes – novamente considerando a data da obra e o fato de ser no Brasil – assim como a escolha da fórmula de compasso, 5/8 (cinco por oito), que certamente pareceu bastante moderno naquela época, no Brasil. Quanto às estruturas melódicas, há trechos atonais, como o exemplo abaixo, no qual uma progressão cromática é reservada ao piano, enquanto as melodias do violino e do violoncelo são tratadas polifonicamente:

The image shows a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The score is for the first movement of the Trio in F# minor, measures 32 to 34. The Violino and Violoncello parts are written in 5/8 time and feature complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The Piano part features a chromatic progression. Dynamics include *f*, *rit.*, *p*, and *dim.*

Figura 4.05: Exemplo 01, NEPOMUCENO. Trio, I Movimento, *Molto lento*, compassos 32 a 34.

Quanto à sua originalidade rítmica muito se escreveu. André Messager

impressionou-se logo no concerto de estreia da obra, em 1916, assim como o crítico musical do jornal argentino *La Prensa*, quando da *Audición de Obras de Compositores Brasileños*, evento acontecido em Buenos Aires, Argentina, em 1919, três anos após a estreia (*La Prensa*, 11 dez. 1919). Veja-se o caso de uma variação rítmica, nascida de um dos motivos cíclicos extraídos da Introdução do Trio (Exemplo 02), e que será reutilizado com curiosa variação, fundamental bem no início do Scherzo (Exemplo 03).



Figura 4.06: Exemplo 02, NEPOMUCENO, Trio, I Movimento (Molto Lento). Introdução, compassos 2 e 3. Tema cíclico.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staves, and the bass part is in the lower staves. The time signature is 5/8. The piano part starts with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *Con spirito*. The bass part starts with a dynamic marking of *pp*. There are dynamic markings of *sf* in the piano part. The score shows a variation of the rhythmic motif from Exemplo 02.

Figura 4.07: Exemplo 03, Movimento III, Scherzo, compassos 1 a 5. Variação rítmica do tema.

Quanto à Harmonia, aos encadeamentos harmônicos, há fartura de inovações e novidades sonoras. A tonalidade escolhida é Si menor, mas esta não fica tão evidente, antes, é quase que escondida pela sequência de tons inteiros, assim como nas inesperadas relações melódicas que aparecem no final do segundo movimento, o Scherzo.

E há muito mais: nas figuras de transição, na volta ao *Scherzo*: uma base em ritmo *ostinato* sustenta uma passagem musical em técnica composicional surpreendente, e tão moderna que raramente foi vista naquela época, até mesmo em outras obras do próprio Nepomuceno: uma passagem polimétrica de compassos em

tempo ternário (para Violino e Violoncelo) postos em simultaneidade a quinários (no Piano), ou seja, de 3/4 “contra” 5/8 (Exemplo 04):

The image shows a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The Violino and Violoncello parts are in 3/4 time, while the Piano part is in 5/8 time. The score includes markings for 'Tempo I', 'pizz.', 'f', 'p', and 'cresc.'.

Figura 4.08: Exemplo 04, Trecho polimétrico na transição do Trio à reapresentação do Scherzo Movimento III, Scherzo, Compassos 153 a 160.

Nepomuceno compõe aqui uma obra extraordinária para seu tempo, especialmente considerando que este Trio, de 1916, é uma das suas primeiras obras para conjunto de câmara. Antes dele, havia apenas composto os Quartetos de Cordas, nos fins dos anos 1800. Mas é óbvia a sua importância no conjunto da obra do compositor, e seu valor para a moderna música de câmara brasileira, tal como expressou Henrique Oswald, citado na crítica de Luiz de Castro para o jornal *A Noite*, em 1 de setembro de 1916:

Não hesito em afirmá-lo, porque essa é opinião de outros mais competentes do que eu, como Henrique Oswald, que não hesitou em dizer, com a mais absoluta sinceridade, que não conhece na moderna literatura de Trio nenhuma obra que lhe seja superior (CASTRO, disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/noite/348970>).

Essa opinião é compartilhada por vários musicólogos, que consideram ser esta obra uma das mais importantes de Nepomuceno. Almeida (1942, p. 433) refere-se ao Trio como “uma das suas melhores peças de música de câmara”. Neves (1977, p. 22) o julga de grande importância. O Trio foi recebido com entusiasmo, elogiado por personalidades do mundo musical, especialmente os modernos e experimentalistas. André Messager, por exemplo, e Darius Milhaud, destacaram “seus lances de modernidade e expressividade que colocavam o compositor, ao lado de Oswald, entre os melhores da nação” (ROCHA, 2017, p. 127). O crítico Luiz de Castro faz um dos primeiros diagnósticos, ainda em 1916, sobre as transformações na música de Nepomuceno, cujas ousadias harmônicas, facilmente observadas em seu “Trio para piano, violino e violoncelo” (1916), tinham-no convertido definitivamente em um

Vai nessa mesma linha de raciocínio a análise que faz Rocha da obra de Nepomuceno:

No caso da obra de Nepomuceno, os elementos musicais extraídos do folclore e da música popular urbana coexistiram em sua obra com as demais referências europeias aceitas pelo gosto das elites burguesas da virada do século XIX. Mais que isto, sua vertente internacionalista se configurou em genuína representação da modernidade da época, através de um *metier* conquistado através de sólidos estudos e estreitos contatos com artistas de várias nacionalidades. Os resultados desta prática estão presentes em obras camerísticas como os Quartetos de Cordas e o Trio (ROCHA, 2017, p. 127, grifo nosso).

Pereira aprofunda a análise, questionando a visão turva de que Nepomuceno teria sido apenas “precursor” do nacionalismo musical brasileiro, o que o desqualificaria, e não o valoriza, como pode parecer. É que Pereira, como também nós defendemos, entende Nepomuceno como compositor “nacionalista e moderno”. Precursor pode ter sido da obra de Villa-Lobos, o que não o desmerece, ao contrário, coloca-os no mesmo pódio:

Na tradição de estudos sobre a música brasileira, Alberto Nepomuceno aparece como um “precursor” do nacionalismo musical, escrevendo música de “caráter nacional”. Segundo essa tradição, a parte interessante de sua obra são as peças em que o cearense exercitou o ofício de compor a partir das tradições musicais rurais ou urbanas do país. A consequência é a desqualificação e o esquecimento da maior parte de sua obra e também a dificuldade em se compreender seu papel no contexto histórico-cultural em que viveu. [...] A questão orientadora é entender por que Nepomuceno é visto como “precursor”, expressão que, se por um lado parece valorizá-lo, por outro, compromete a compreensão de seu papel, ao retirar dele seu sentido próprio, deslocando este sentido para um momento posterior àquele em que viveu e compôs. “Precursor” de quê? Do nacionalismo modernista que se desenvolveu e se tornou hegemônico na música brasileira entre as décadas de 1920 e 1950 e que teve em Heitor Villa-Lobos seu expoente máximo. O resultado disso é que Nepomuceno passou a ser ouvido com os ouvidos de quem ouve Villa-Lobos (Grifos nossos) (PEREIRA, 2007, p. 21-22).

De nossa parte, costumamos classificar o “Trio em fá sustenido menor” como a primeira obra de câmara na qual se percebe com clareza o interesse de Nepomuceno pela nova linguagem musical que conheceu na Europa, mas que estava disposto a “abrasileirar”, de forma a poder ser qualificada como nacional – brasileira –

e “moderna”. Mas moderna e nacional aos ouvidos dos seus contemporâneos, não aos que queriam, mais tarde, ouvi-lo como ouviriam Heitor Villa-Lobos.

Nepomuceno passa a compor música para poemas em português. Os defensores de uma arte vocal “purista” defendiam, naquele tempo, que o português era uma língua impropria para o canto erudito. Sua imagem de defensor do caráter nacional na música, intensificou-se a partir de sua volta ao Brasil, em 1895. É dessa época sua célebre frase “Não tem pátria um povo que não canta em sua língua” (MARCONDES, 1977, p. 528).

Nepomuceno fez uma grande ruptura quando começou a compor canções em língua portuguesa. Disse “não ter pátria um povo que não canta em sua língua”. Fez mais de 80 canções a partir de poemas de grandes nomes como Olavo Bilac, Machado de Assis, Coelho Neto, e dentre seus parceiros se destacou o poeta cearense Juvenal Galeno, chamado “pai” da poesia a partir das tradições populares (CARVALHO, disponível em: <https://agenciaeconordeste.com.br/o-coracao-querreiro-de-alberto-nepomuceno/>).

Consequência desse esforço foi a aceitação, aos poucos, da língua nacional servindo de texto para o repertório da música vocal “erudita” no Brasil. Precursor é muito pouco, pois, para quem tanto inovou:

Alberto Nepomuceno marcou com fulgor o seu lugar na história da nossa música. Perdurará a sua obra pelo seu significado brasileiro, pelo que contém de original e pela busca de novos caminhos através das fontes do canto nativo. As suas páginas de sentido brasileiro, as suas canções de sabor nativo, a sua inspiração na terra, tudo com que procurou abrigar a nossa música foi uma contribuição do mais alto alcance para a arte nacional, de que foi um dos primeiros realizadores (ALMEIDA, 1942, p. 435).

Foi feliz Camargo Guarnieri, quando o definiu – a Nepomuceno – como verdadeiro “pai da música brasileira” (CORREA, 1996, p. 9). Concordamos com Guarnieri!

4.2. ALEXANDRE LEVY (1864-1892)

O mundo todo reverencia Wolfgang Amadeus Mozart, e com razão: sua obra

extraordinária, sua enorme produção, sua precocidade e sua habilidade em adaptar-se às diferentes necessidades de diferentes gêneros musicais, cada uma dessas características já garantiria a Mozart, por si só, o direito a lugar de honra na história da música universal. Mas, e talvez acima de tudo, sua breve vida causa espanto: o gênio de Salzburg morreu jovem, com apenas 35 anos de idade⁹⁹. Pois também temos “nosso Mozart”, tupiniquim, paulista, paulistano, e que viveu sete anos menos que o precoce Wolfgang.

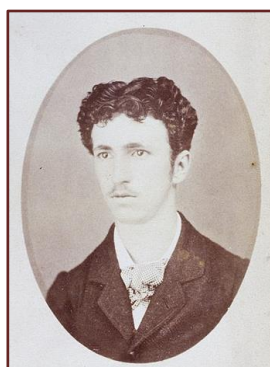


Figura 4.10: Alexandre Levy aos 17 anos
Foto de Militão Augusto de Azevedo, 1881
Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP

Alexandre Levy nasceu na cidade de São Paulo a 10 de novembro de 1864 e faleceu, também na capital paulista, a 17 de janeiro de 1892, com apenas 27 anos de idade – completaria 28 anos alguns meses depois. Precocidade e talento, a comparação com o famoso menino músico de Salzburg foi inevitável, já durante sua breve vida, mas também mais tarde.

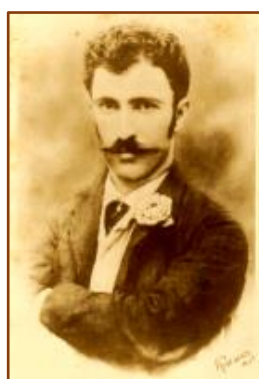


Figura 4.11: Foto. Alexandre Levy. Data ignorada
Fonte: Arquivo da ABM, Academia Brasileira de Música

Compositor, pianista, regente e crítico musical, era filho do clarinetista francês

⁹⁹ Mozart (Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart) nasceu em Salzburgo a 27 de janeiro de 1756 e morreu em Viena, a 5 de dezembro de 1791.

Henri-Louis Levy e da suíça Anne Marie Theodoreth. Vindos de Campinas, o casal se estabeleceu em São Paulo, em 1860, e fundou a Casa Levy¹⁰⁰, loja de pianos e partituras musicais.

Diferentemente de Nepomuceno, não há muita informação impressa sobre Levy. Talvez em razão de sua prematura morte, ocorrida antes de delinear-se, com todos os contornos, a figura do compositor que apenas se prenunciava. Valemo-nos dos dados preservados pela família Levy, aos quais tivemos acesso em razão de nossa relação pessoal com um seu descendente, bem como pela oportunidade de acesso ao material catalogado durante anos por outro seu familiar, além das publicações da Casa Levy.

Podemos recomeçar por aí: em meados dos anos 1800, Henri-Louis Levy, no Brasil chamado Henrique Luiz, o patriarca, chega da França, aportando no Brasil. Tinha 19 anos. Em 1856 fixou-se em Campinas, antiga Vila de São Carlos¹⁰¹, no interior do Estado de São Paulo e, músico que era, passou a relacionar-se com os músicos da cidade. Torna-se amigo e hóspede do velho Maneco Músico (Manuel José Gomes, Santana do Parnaíba, 1792 – Campinas, 1868), patriarca de família de músicos, herança dele para os filhos. Maneco, regente da banda municipal e da orquestra, fora oficialmente nomeado, em 1820, mestre-de-capela da vila e ganhara grande respeito da população. Além da sua atividade musical, era uma das poucas pessoas que sabiam ler e escrever. Por isso, esclarece Nogueira (2018), era chamado para assinar “a rogo” de pessoas analfabetas, as quais representava em transações comerciais, imobiliárias e matrimoniais.

Os filhos do Maneco Músico eram “os meninos”, Carlos Gomes (1836-1896), que aos 20 anos já demonstrava sua genialidade como compositor, e José Pedro de Sant’Ana Gomes, o Juca Músico, nascido dois anos antes do irmão que se tornaria famoso. Foi Henrique Levy quem estimulou Carlos e o irmão José Pedro a se

¹⁰⁰ Desde 1860, a Casa Levy existe até hoje. Inicialmente localizada na rua 15 de Novembro – então chamada de rua da Imperatriz – mudou-se para outros endereços na cidade de São Paulo, como rua Barão de Itapetininga e rua da Consolação. Desde 1994 está na rua Girassol, 812, na Vila Madalena (Sumarezinho).

¹⁰¹ Em meados do século XVIII o bairro rural do Mato Grosso foi transformado em freguesia, depois em Vila de São Carlos (1797) e, em 1842, Cidade de Campinas.

apresentarem em público pela primeira vez. O concerto foi no Teatro S. Carlos, de Campinas, no dia 23 de abril de 1859, com Juca Músico na Rabeca, Carlos Gomes ao Piano e Henrique Levy na Clarineta.



Figura 4.12: Foto Daguerreótipo Cynismo. Henri-Louis Levy, ao clarinete, é o segundo.
Fonte: Acervo Levy. Sem data.

Carlos Gomes já havia composto algumas obras respeitáveis, algumas delas dedicadas ao amigo Henrique Levy. Nada, ainda, que revelasse o genial compositor de *O Guarani*.

[...] o jovem Carlos Gomes, o Tônico, já possuía em sua bagagem peças que, pelo seu caráter, prenunciavam a eclosão do nacionalismo musical Brasileiro. É o caso de “A Cayumba” a primeira dança negra do nosso repertório pianístico, datada de 1857, ou da “Fantasia sobre o romance Alta Noite” para clarineta, cuja apresentação ficou a cargo de H. L. Levy (CASA LEVY. Disponível em: http://www.casalevydepianos.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=51:historia-alexandre-levy&catid=38:historia&Itemid=62).

E foi Henrique Levy quem acompanhou Carlos Gomes à capital paulista. Apresentaram-se em concerto na capital e, a seguir, foram ao Rio de Janeiro. Ali se dividiram: Carlos Gomes começa sua carreira internacional e Levy volta para São Paulo, não mais Campinas, para abrir sua loja de música:

Acompanhando Carlos Gomes à capital paulista, onde se apresentaram novamente em concerto e posteriormente ao Rio de Janeiro, de onde Carlos Gomes se projetaria para sua celebridade internacional, H.L. Levy retorna à capital de S. Paulo e funda em 1860 a Casa Levy de Pianos e Musicas (*sic*), existente até hoje (*Ibid.*).

Observemos que, até aqui, o “nosso” Levy, o Alexandre, ainda não era nascido. Viria ao mundo quatro anos após o acima narrado, e depois da abertura da loja de

música dos Levy, então na Rua da Imperatriz – hoje Rua 15 de novembro –, no número 33.

Casado o patriarca Henrique Levy com a suíça Anne Marie, a família começou a formar-se. Em 1861 nasceu Luiz Henrique Levy. Compositor e pianista, Luiz Henrique, aos dezessete anos, visitou a Exposição Universal de Paris e apresentou-se como pianista na célebre *Salle Érard*, naquela cidade.



Figura 4.13: Foto da “Casa Levy: descarregamento de pianos”.
A loja em seu primeiro endereço
Fonte: Acervo Levy. 1870, sem autoria

Como além de vender instrumentos musicais – especialmente pianos – vendia também partituras, a Casa Levy passou a editá-las. E lançou obras musicais que se tornaram célebres, como *A Sertaneja*, de Brazílio Itiberê da Cunha (Paranaguá, 1846 – Berlim, 1913), ou como a famosa modinha de Carlos Gomes, *Quem Sabe*. Esta última viria a se tornar tão ou mais conhecida que a Abertura de *O Guarani*, do compositor campineiro.



Figura 4.14: Foto Casa Levy, ainda na Rua da Imperatriz, hoje 15 de Novembro.
Data:1891? Sem autoria.
Fonte: Acervo Levy – Casa Levy.

Em 1864 nasceu Alexandre, que viria a ser o compositor e pianista prodígio:

Da prole de 4 filhos, resultante do casamento com a Sra. Anne Marie Theodoreth, de origem suíça, dois rebentos do velho Levy assumiriam papel marcante na atividade musical do país: Alexandre Levy (1864-1892) e Luiz Henrique Levy (1861-1935). Alexandre Levy, falecido na flor da idade, pois não chegou a completar 28 anos, é o nome que

figura em nossa história musical, com Alberto Nepomuceno, como fundadores do nosso nacionalismo musical (Grifo nosso) (*Ibid.*).

Observe-se, acima, a referência que o redator das memórias familiares faz a Nepomuceno, atribuindo a este e a Alexandre a “fundação do nacionalismo na música brasileira”. Concordamos, em grande parte. E isso apesar da tradição francesa que ainda era conservada na casa da família Levy:

A cultura francesa deve ter influenciado *Alexandre Levy*. A família provavelmente falava francês em casa: seu pai era francês de nascimento e sua mãe vinha da parte francesa da Suíça. O compositor costumava dar títulos em francês às suas obras (*Ibid.*).

Não há dúvidas de que a importância da Casa Levy e a popularidade de seu fundador, Henrique Luiz, propiciaram ao jovem Alexandre contato direto com todos os músicos paulistas importantes, e com os músicos de fora, que vinham apresentar-se na cidade. E não só com estes, mas com intelectuais e gente da elite paulistana da época.

Não é demais imaginar o importante papel que deve ter representado esse espaço musical para o jovem Alexandre, seja como provedor de recursos materiais através de partituras e instrumentos que eram comercializados pela Casa, seja pelos importantes contatos que deve ter travado com inúmeras personalidades que por ali passavam (TUMA, 2008, p. 51).

Alexandre Levy desenvolveu-se musicalmente muito cedo. Tornou-se, como já dissemos, pianista e regente, mas também crítico musical. Interessou-se pela música brasileira e quis vê-la refletida em sua obra, o que teria feito ainda mais evidentemente, se sua carreira não fosse tão prematuramente interrompida.

4.2.1. Anos de estudo e formação

Tudo começou em casa – na casa dos Levi, casa de músicos –, natural e informalmente. O irmão Luís foi quem ensinou a Alexandre os rudimentos do piano. Música, instrumentos, partituras, concertos e concertistas, eram temas de conversas cotidianas da família que recebia, como *habitué*, músicos de vários lugares e tendências.

Desde cedo, [Alexandre] interessou-se pela música. Seu irmão mais velho Luís foi quem o introduziu ao piano, prosseguindo os estudos com o russo Louis Maurice em 1872. Pouco tempo depois, passou a ter lições com Gabriel Giraudon (que também ensinara ao irmão), sem abandonar a supervisão do professor anterior. Torna-se figura frequente nos concertos e recitais da cidade e é considerado um virtuose (VILELA, 2016, p. 29).

A estreia do jovem Alexandre, pianista precoce, foi aos oito anos de idade: “Seu talento foi amplamente reconhecido, tendo sido mesmo comparado a Mozart por críticos musicais de seu tempo” (ABM, *Compositores*. Disponível em: <https://abmusica.org.br/>).

Criado neste ambiente musical e de grandes personalidades, ele apresenta-se ao público aos 8 anos. Ainda garoto, continua sua formação como instrumentista com aulas com os pianistas franceses radicados em São Paulo, Louis Maurice e Gabriel Giraudon e, mais tarde, em 1883, estuda harmonia e contraponto com o compositor o alemão radicado em São Paulo Georg von Madeweiss. Em 1885, retoma os estudos de harmonia e composição com o professor austríaco, naturalizado brasileiro, Gustavo Wertheimer (ALEXANDRE Levy. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa593911/alexandre-levy>).

Eram frequentes os serões musicais na casa dos Levy, visitados por conhecidos intelectuais, amigos da casa, músicos amadores e profissionais, que traziam seus instrumentos e praticavam juntos, quase sempre com Alexandre ao piano.



Figura 4.15: Foto Henrique Levy, Leopoldo Miguez¹⁰² (violino) e a esposa Alice. Alexandre Levy ao piano
Foto: Origem Acervo Casa Levy. Sem data, sem autoria.

Os primeiros anos de atividade musical de Alexandre, portanto, foram dedicados ao estudo do piano, como dissemos, interessando-se paulatinamente,

¹⁰² Leopoldo Miguez, o compositor do Hino da Proclamação da República era um dos *habitué*.

porém, pela composição musical, aprofundando mais e mais sua formação nesta área. Começa a compor, primeiro para o piano, aos doze anos (MARIZ, 1994, p. 119). Ainda não se pode falar em “estilo” nas composições do jovem Alexandre. Mas alguma influência de compositores, seus contemporâneos, já se pode observar, ao menos nas primeiras obras publicadas:

Suas primeiras composições são publicadas, ainda na adolescência, no início da década de 1880. Em algumas delas se identifica a influência da amizade de Carlos Gomes com a família, como nas variações em forma de Fantasia sobre temas do O Guarani (1880, para dois pianos) e Fosca (1881). Como é comum à época, essas partituras são editadas na Europa (*Ibid.*).

Como pianista de considerável virtude, o jovem Alexandre passa a apresentar-se em concertos de maior envergadura e para grande público, inclusive fora do Brasil:

Em 1882 viaja a Buenos Aires onde se apresenta com o irmão Luiz no Club Unión Argentina, executando a quatro mãos a Segunda Rapsódia Húngara, de Franz Liszt (1811 - 1886) (*Ibid.*).

Em São Paulo envolve-se em atividades artísticas, como a fundação do “Clube Haydn”, que vinha para promover eventos culturais, apresentações e concertos, enquanto arrisca-se na direção e regência de pequenas orquestras:

Em 1883, estudantes de direito e várias pessoas da sociedade paulistana se reuniram na Casa Levy, fundando o Club Haydn, importante marco na história musical de São Paulo. O clube tinha por finalidade promover concertos, com participação tanto de músicos amadores, quanto profissionais. Alexandre foi eleito diretor dos concertos e foi no 20º concerto organizado pelo clube, no Teatro São José, em 31 de março de 1885, que Alexandre regeu uma orquestra pela primeira vez (VILELA, 2016, p. 30)

A partir daí, além dos concertos do jovem pianista que se sucedem, inclusive fora do Brasil, como dissemos, suas atividades como compositor e regente de orquestras começam a se ampliar.

Em 1885, rege, no 20º Concerto no Teatro São José, uma orquestra de 26 instrumentistas, a Sinfonia nº 1, de Joseph Haydn, e uma Abertura de Otto Nicolai (1810 - 1849) (ALEXANDRE Levy. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa593911/alexandre->

[levy](#)).

Alexandre começa, por essa época, após uma fase um tanto autodidata, a dedicar-se mais seriamente à composição. Para isso “[...] se dedicava seriamente ao estudo dos grandes mestres clássicos e românticos, perlustrando com devoção as obras de Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Chopin, Mendelssohn e Shumann (*sic*)” (PIMENTA, 1908, p. 3).

Era muito comum que no século XIX os compositores brasileiros de música de concerto, com raras exceções, fossem à Europa, como já vimos, para concluírem sua formação musical. Também Alexandre Levy o fez. E a Europa, como se sabe, foi berço dos primeiros traços de nacionalismo nos seus produtos culturais, o que muito contribuirá para a evolução de Alexandre Levy como compositor, e muito especialmente um compositor consciente de sua origem, interessado nas tradições do seu país.

Durante o ano de 1887 [Alexandre] passa nove meses estudando entre Milão, onde conhece os professores Cerare Dominicet (1821 - 1888) e Alberto Giannini (1842 - 1903), e Paris, onde tem aulas de harmonia e contraponto com Émile Durand (1830 - 1903), mestre de Claude Debussy (1850 - 1918), e Vizenzo Ferroni (1858 - 1934) (*Ibid.*).

4.2.2. Composições após regresso

Retornando ao Brasil, volta às suas atividades em São Paulo, como pianista e regente, e amplia suas atividades artísticas, passando a fazer crítica musical regularmente, no jornal *Correio Paulistano*.

[...] faz crítica musical no jornal *Correio Paulistano*, assinando artigos com o pseudônimo Figarote. A partir deste momento torna-se compositor prolífico, compondo entre outras, obras sinfônicas como *Werther* (1888), *Sinfonia em Mi Menor* (1889) e a *Suíte Brésilienne* (1890); música de câmara, como o quarteto de cordas *Reverie* (1889); música vocal, *Marcha com Coros* (1888) e *Aimons* (1889); e solos para piano, como *Variations sur un Thème Populaire Brésilien (Vem cá Bitu - 1887)*, *Tango Brasileiro* (1890) e *Schumanniana* (1891) (*Ibid.*).

Pouco a pouco seu estilo de composição começara a mudar. Sua ênfase, mais do que antes, passa a ser o Brasil e suas tradições, enquanto busca alinhar-se às

tendências mais modernas de composição.

Sua passagem pela Europa no final da década de 1880 significa seu amadurecimento artístico. A experiência europeia teria também influenciado o jovem compositor nos projetos de modernização da cultura musical paulistana e brasileira, apoiando a formação de um circuito musical na cidade de São Paulo composto por instrumentistas, público e crítica. Para alguns intérpretes, a partir deste momento ele deixa as influências Românticas em segundo plano e assume um caráter mais modernizador e de acordo com a geração intelectual do final do século XIX (*Ibid.*).

No caso de Levy, caminham juntas as questões de modernidade e “brasilidade”, a sua consciência de Nação. Para integrar o Brasil na cultura ocidental fazia-se necessário “modernizar as estruturas do país e elevar o nível cultural e material da população” (VELLOSO, 2003 *apud* TUMA, 2008, p. 114). Isso se traduziu em “uma constante preocupação em se atualizar com o modo de vida promanado da Europa, reconhecida como verdadeiro ideal de modernidade e civilização” (TUMA, *op. cit.*, p. 13). E o mesmo Tuma defende que “a análise dos artigos de Levy é bastante ilustrativa para mostrar o papel ocupado pela Europa e sua música nas concepções de progresso musical” (*Ibid.*, p. 129).

A viagem à Itália e França, em 1887, pode ser considerada, assim, um marco, “pois a partir do seu regresso, o ‘moderno’ se torna para ele verdadeira obsessão” (*Ibid.*, p. 11).

Levy não só falava da necessidade da criação de uma música que pudesse ser chamada de brasileira e moderna, mas também passou a buscá-la e depois fazê-la. As “Variações sobre um tema popular brasileiro” representam uma das suas primeiras tentativas nessa busca: o tema é trabalhado de diversas formas, mas evita se afastar demasiadamente de seu caráter inicial (VILELA, p. 39).

Algumas das suas composições dessa época, pois, já seguem clara tendência nacionalista.

[...] ele inspira-se em temas populares em suas composições e é identificado com o processo formativo da música nacionalista. No entanto, não são temas exclusivamente folclóricos e indigenistas, como era voga à época: ele busca elementos no mundo urbano e na cultura afro-brasileira (ALEXANDRE Levy. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa593911/alexandre-levy>).

No caso acima citado, o das “Variações sobre um tema popular brasileiro”, de 1887, Levy usa a melodia da famosa canção “Vem cá, Bitu”. A versão original é para piano, e Levy apresenta o tema infantil logo no início da peça, como uma abertura de oito compassos: apenas a linha melódica, sem qualquer harmonia ou acompanhamento. Na orquestração feita por Leopoldo Miguez¹⁰³, a linha inicial, a do tema principal de oito compassos, é tocada pelo oboé, em solo, sem qualquer acompanhamento.

Essas Variações, como acima deixamos entender, “são a primeira obra do gênero a revelar uma reflexão sobre o aspecto nacional na música e uma das primeiras a utilizarem um tema popular no Brasil” (MARIZ, 1994, p. 119). O desejo de mudar, de atualizar, de valorizar a cultura do seu país, são evidentes nas composições da maturidade musical de Levy.

[Em Levy, são] três os casos característicos associados aos aspectos fundador e modernizador da nacionalidade musical. O primeiro é o uso da canção popular infantil Vem Cá, Bitu (Vem cá, Bitu! Vem cá, Bitu! Vem cá, meu bem, vem cá! Não vou lá! Não vou lá! Não vou lá! Tenho medo de apanhar, cuja variação mais conhecida contemporaneamente é Cai-cai balão! Cai-cai balão...) que utiliza em 1887 nas Variações sobre um tema popular brasileiro. A peça é originalmente escrita para piano solo (1884) e somente mais tarde orquestrada (*Ibid.*).

Em 1890 Levy compôs outras obras nitidamente nacionalistas, tanto em sua temática, quanto nos títulos e no conteúdo, como o “Tango brasileiro”¹⁰⁴, para piano.

Já no Tango Brasileiro (1890), peça para piano solo, o compositor nitidamente incorpora a influência do maxixe ao utilizar de maneira clara a síncope característica deste gênero (*Ibid.*).

¹⁰³ Leopoldo Miguez (1850-1902), regente e compositor, o mesmo que compôs o “Hino da Proclamação da República”, em 1890 com letra de Medeiros de Albuquerque, hino este pensado como o novo Hino Nacional.

¹⁰⁴ “Tango Brasileiro” é expressão criada, ao que parece, por Ernesto Nazareth (1863-1934) para nomear suas obras inspiradas na Polca e no Lundu – o que mais tarde se tornaria o “Choro”. Até o fim do século XIX ainda não se usava a palavra Choro para designar esse gênero. Outros compositores do período, como Chiquinha Gonzaga (1847-1935), usaram “Tango” para designar seus “maxixes”, já que este nome era considerado vulgar, podendo prejudicar o comércio de partituras se viessem com esse título. Nosso “Tango” não tem qualquer relação com a música argentina (ou uruguaia?): “Tango Brasileiro” é brasileiro, mesmo sem ser Tango.

Alexandre, pois, segue a incorporar em sua obra elementos da música brasileira folclórica e de tradição mais popular, como em seu Poema Sinfônico “Comala”, e a “Suíte Brasileira”. Se as artes visuais e a literatura anteriormente já haviam se interessado pela pesquisa folclórica, no campo da música o interesse sistemático por esta, a pesquisa folclórica, foi posterior. Mas Levy já demonstrava interesse nessa busca, e dizia que “cada nação tinha a sua música característica e que o Brasil um dia haveria de revelar a sua. [...] e para escrever música brasileira era preciso estudar a música popular de todo o Brasil, sobretudo a do norte do país” (REZENDE, 1946b, 7ª coluna).

Na Suíte¹⁰⁵, uma de suas obras mais conhecidas – e talvez o caso mais emblemático – o último movimento, intitulado “Samba”, utiliza elementos da música rural paulista.

Esta sua Suíte foi primeiro chamada *Suíte Brésilienne*, assim em francês em razão de possível publicação na França. Tem quatro partes: “Prelúdio”, “Dança rústica/Canção Triste”, “À beira do regato” e “Samba”. Nos compassos iniciais do “Prelúdio”, primeira parte da “Suíte”, ouve-se a conhecida melodia “Vem cá, Bitu”, como dissemos acima, extraída do cancionário popular infantil.

Para o “Samba”, o último movimento, Levy empregou duas melodias populares, “Se eu te amei” e “Balaio, meu bem, balaio”, ambas bem conhecidas à época. A canção “Balaio”, vinda do Sul do país, fora anteriormente utilizada na peça para piano “A Sertaneja”, de Brasília Itiberê (1846-1913), compositor paranaense.

¹⁰⁵ Suíte é uma palavra francesa que significa "sequência" ou "conjunto". Como forma musical é uma sucessão de peças ou “andamentos” instrumentais, dispostos com algum elemento de unidade para serem tocados sem interrupções. As partes costumam ter caracteres diferentes, mas compostas na mesma tonalidade. .

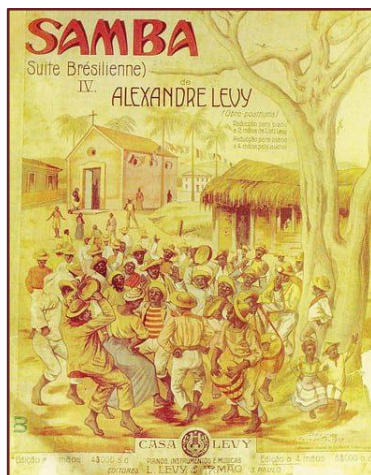


Figura 4.16: Capa da partitura do “Samba”, de Levy, editado pela Casa Levy.
Fonte: Casa Levy, acervo histórico.

O “Samba” de Levy, no que se refere ao estilo da composição, é mais próximo do samba rural e das danças urbanas de então, o maxixe, a polca, o tango brasileiro (o futuro “choro”). É diferente do samba carioca e antecipa o ritmo da música de salão que viria com Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934). Mas o samba da Suíte de Levy, como obra musical de concerto, tem outra primazia e um total ineditismo: é a primeira vez que se utiliza o ritmo do samba para uma composição “erudita”, especialmente assumindo o nome do gênero, “Samba”, como título de um dos movimentos de uma Suíte clássica, para grande e convencional orquestra. É um inédito uso da música brasileira folclórica e popular em uma obra sinfônica. E o atrevido “Samba” tornou-se a parte mais conhecida da Suíte, frequentemente executado só, separado das outras partes, em concertos sinfônicos. Aparece como abertura, encerramento, ou “Bis” de um concerto, o que não é prática somente de agora, nos nossos dias:

[...] o caso mais conhecido é a quarta parte da Suite, intitulada Samba. Esse trecho é o único estreado separadamente no Rio de Janeiro, com regência de Leopoldo Miguez, com Levy ainda vivo e tudo indica que bem acolhido pelo público. De acordo com o musicólogo G. Behague, Levy usou como referência nesta peça dois temas folclóricos do samba rural muito conhecidos na cidade de São Paulo: Balaio, meu bem, balaio e Se eu te amei (*Ibid.*).

Observe-se novamente o nome de Leopoldo Miguez, amigo da família, frequentador da casa dos Levy, compositor do “Hino da Proclamação da República”, aqui como o arranjador para orquestra sinfônica, das “Variações sobre um tema

popular brasileiro”, composição original para piano do Alexandre, e regendo, no Rio de Janeiro, o “Samba” da Suíte do colega.

4.2.3. Últimos anos: Nacionalista, sim. Modernista, em parte.

Algumas das obras primas de Alexandre Levy, com claro perfil nacionalista, foram compostas nos últimos anos de sua breve vida. Apenas isto já pode demonstrar que seu interesse não era passageiro ou experimental, apenas, antes intensificara-se com a maturidade, se é que se pode falar em “maturidade” para quem viveu tão pouco. “O fato de que suas composições nacionalistas vieram nos últimos anos de sua vida é digno de nota, pois mostra que o aspecto nacionalista de sua produção não era meramente experimental e transitório” (BEHAGUE *apud* TUMA, op. cit., p. 125).

Levy teve tudo para esquecer-se do Brasil, considerando sua origem, sua família, seus contatos e suas viagens ao exterior. Poderia ter olvidado seu povo e sua cultura popular. Mas não o fez. Valorizou a cultura brasileira, buscou as tendências musicais populares do seu tempo, lembrou-se e reconheceu a importância das tradições do seu país:

Sua formação e orientação europeia, fruto do cosmopolitismo da elite paulistana e da ânsia modernizadora da “geração de 1870” - além dos professores e da família, de origem europeia -, não são absolutamente incompatíveis com seu desejo por uma música nacional. Pelo contrário, era porque cada nação tinha a sua própria música que o Brasil também poderia ter a sua (VILELA, p. 39).

Alexandre Levy teve morte prematura e misteriosa aos 27 anos de idade.

Ao que se saiba não sofria de nenhum mal, mas subitamente faleceu, deixando já uma produção espantosa para quem teve apenas 28 (*sic*) anos de vida. “Um anúncio de gênio”, disse Mario de Andrade (CASA LEVY, Disponível em: http://www.casalevydepianos.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=51:historia-alexandre-levy&catid=38:historia&Itemid=62).

O compositor está sepultado no Cemitério da Consolação. A lápide, em mármore, traz na parte superior o relevo de uma concha marinha que, desde os primórdios do cristianismo, simboliza o túmulo, do qual o ser humano ressuscitará.

Logo abaixo, instrumentos musicais – violino, harpa, e aparentemente parte de um instrumento de sopro – representam sua vida artística. Abaixo desses, em lugar central da lápide, sua imagem, num medalhão.



**Figura 4.17: Foto. Túmulo de Alexandre Levy no Cemitério da Consolação, SP.
Fonte: São Paulo antiga.**

Finalmente, abaixo do medalhão, a lápide registra, num “pergaminho”, suas obras mais conhecidas: “Sinfonia em mi menor”, “*Suite Brésilienne*” (Suíte Brasileira), “*Allegro Appassionato*” e “Schummanianas”.



**Figura 4.18: Foto. Túmulo de Alexandre Levy (detalhe)
Fonte: São Paulo antiga**

4.3. CONCLUINDO O CAPÍTULO

Alexandre Levy é considerado pela história da música, assim como Nepomuceno, como um dos “precursores” – e o termo é usado frequentemente – de uma nova música brasileira, de cunho nacional, característica do nosso povo e das nossas tradições. Queremos crer, porém, que Levy e Nepomuceno foram mais do que isso. “Precursor” é quem anuncia, prenuncia; quem prepara ou indica a vinda de alguém ou de alguma coisa; aquele que anuncia algo novo, sem tomar parte no anunciado. É verdade que precursor também pode ser “o que se antecipa”, ou que vai

adiante, e nesse caso seria mais aceitável o qualificativo. Parece-nos, porém, que no caso de Levy e Nepomuceno, os que os consideram “precursores”, querem compreendê-los como o que prepara o caminho, apenas, mas não inicia o caminhar.

Caberia aqui, pois, ligeira reflexão sobre considerar-se Levy e Nepomuceno “precursores”. Já o fizemos antes, ao falarmos de Nepomuceno, ainda, e lembrando Pereira (2007), quando este afirmou que chamá-lo – a Nepomuceno – de “precursor” pode parecer valorizá-lo, mas por outro lado pode comprometer nossa compreensão de seu papel, de sua real importância. É retirar dele seu sentido próprio, que foi muito mais que o de mero “precursor”. Vale aqui também a consideração de Pereira, mesmo que, então, referindo-se a Nepomuceno:

[Ele] é visto como "precursor", expressão (*sic*) que, se por um lado parece valorizá-lo, por outro, compromete a compreensão de seu papel [...], ao retirar dele seu sentido próprio, deslocando este sentido para um momento posterior àquele em que viveu e compôs. "Precursor" de quê? Do nacionalismo modernista que se desenvolveu e se tornou hegemônico na música brasileira entre as décadas de 1920 e 1950 e que teve em Heitor Villa-Lobos seu expoente máximo. O resultado disso é que Nepomuceno passou a ser ouvido com os ouvidos de quem ouve Villa-Lobos (PEREIRA, 2007, p. 21-22).

De fato, no caso de Alexandre Levy, é inegável que este ainda iniciava seu caminho na busca de uma nova “música nacional”. É certo que já estava num “percurso”, não era apenas “precursor”. Talvez ainda no início dele – do percurso –, de uma carreira iniciada precocemente, mas que já ia revelando o compositor que, se primeiro produzira músicas de características evidentemente Românticas, influenciado, certamente, pelo repertório usual ao qual tinha acesso nos concertos da São Paulo de então, ou pelas partituras que ali chegavam, comercializadas por sua família na “Casa Levy”, passara logo a desenvolver uma consciência da importância da música do seu tempo e tradicional do seu país. Seus estudos na Europa, nos anos finais de 1880, amadureceram-no como compositor, mas especialmente como “compositor brasileiro”, semelhantemente ao que se passou com Nepomuceno: ambos precisaram distanciar-se do seu país para poder melhor enxergá-lo. Foi a partir da sua experiência internacional que melhor perceberam o Brasil.

Vem de país estrangeiro a consciência nacionalista de ambos, consciência esta que influenciou sua obra marcadamente, tanto na escolha dos temas e dos ritmos, quanto no atrevimento de algumas ousadias no campo da harmonia – ainda poucas, na obra de Levy, mas muitas nas de Nepomuceno –, que atestam, já, o artista moderno que teria sido Levy e que foi Nepomuceno, se a morte tão prematura do primeiro não impedisse definitivamente seu desabrochar como compositor: sua vida foi interrompida, como sabemos, aos 27 anos de idade.

Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy foram precursores? Talvez sim, se os entendermos como quem vai à frente, quem já está no percurso. Não preparavam, apenas, mas já trilhavam o caminho, numa caminhada revelada por suas obras, que mostram o compositor nacionalista e moderno que foi Nepomuceno, e que apontavam o compositor que Levy igualmente teria sido, se o seu percurso não fosse interrompido tão precocemente.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Estas coisas que escrevo,
se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as,
mas não é de propósito que o faço.
Se nunca as li, estou-as inventando,
e se pelo contrário li, então é porque as aprendera
e tenho o direito de me servir delas
como se minhas fossem e inventadas agora mesmo.
(José Saramago, “Manual de pintura e caligrafia”).*

Logo no início de minha carreira como aprendiz de músico, muito jovem ainda, durante meus estudos básicos, e que seguiram até o período acadêmico, interessei-me, como era natural, pela “Semana de 22”, aqueles efervescentes dias no Theatro Municipal de São Paulo. Estudava os textos dos dois Andrade e visitava o repertório dos concertos; copiava as obras de arte expostas ao público, sabia das reações deste, bem como da imprensa e dos críticos. Interessava-me especialmente a participação de Villa-Lobos no evento: busquei as partituras das suas obras apresentadas nos três dias de eventos. Nós, estudantes, não tínhamos qualquer dificuldade em atribuir à Semana tudo o que sobre ela ouvíamos, especialmente a revolução estética que causara, a violenta guinada que, de um dia para outro – ou de uma semana para outra – toda a história da arte brasileira foi repensada, e que enfim, graças à Semana, a Modernidade chegara ao Brasil, e logo em São Paulo, considerável privilégio paulistano. Até então, Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy eram, na nossa concepção, compositores menores, assim como vários outros, dos quais não havia muito o que dizer, e dos quais as obras só conhecíamos os nomes. Foi com o passar dos anos, ampliando o repertório musical, a atenção voltada a muitos dos compositores brasileiros de música de concerto olvidados pela crítica e pelo público, que passei a pesquisar obras que minha atividade demandava, especialmente de composições brasileiras para serem interpretadas por orquestras que devia reger aqui e no exterior. Foi então que descobri as obras de compositores extraordinários, que passei a dirigir com frequência. Nepomuceno e Levy surpreendiam-me a cada nova partitura estudada e, ao interpretá-las, com distintas orquestras de diferentes países, percebia a surpresa e o entusiasmo que tais obras despertavam, tanto entre os músicos, como também no público ouvinte. Durante mais de quatro décadas, à medida que analisava e regia mais e mais obras dos dois compositores, e de outros, seus contemporâneos, passei a questionar tudo o que até então eu aprendera sobre a

Semana de 22. Pode-se dizer que a Tese que aqui apresento, iniciou-se ali.

Entendi que a historiografia musical do nosso país compreendia de forma oblíqua as relações de Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy com a música nacional e moderna, e aparentemente esqueceu-se de parte considerável das suas composições, deles e de outros admiráveis compositores brasileiros do final do século XIX, obras que não foram mera contribuição ao “desenvolvimento da modernização” da música brasileira, antes podem – e devem – ser incluídas, já, no catálogo das obras Modernistas do nosso país, talvez algo como modernistas de uma primeira onda, ou de compositores “primeiro modernistas”. Grande número desses nossos compositores já movimentavam a arte da música no Brasil com ideias de modernidade, sem esquecerem suas raízes nacionais, consequência do que experimentaram em outras culturas. Muitos passaram anos de suas vidas estudando com grandes mestres europeus, e nesse encontro redescobriram a música do seu país. Graças ao convívio com tais mestres europeus, ganharam ferramentas para expressarem-se bem, dominando modernas técnicas de composição musical, inspirados, porém, pela tradição cultural do Brasil. A antropofagia cultural já acontecia, pois. Não fora invenção pós década de 20, e não se tratava de um movimento nascido de repente, de simples transladação de ideias e procedimentos, mas sim de um complexo jogo de apropriações que, depois de adequadas a uma realidade local, legitimavam-se. O conceito não fora inventado por Oswald de Andrade em 1928, mesmo que a palavra para defini-lo tenha sido.

Como creio e aqui defendo, Alberto Nepomuceno pertenceu à primeira geração do modernismo, quando ser internacionalista era não só necessário, mas essencial, inclusive na busca pelo próprio significado de nacionalismo musical. Também por isso, as relações de Nepomuceno com outros legítimos representantes do modernismo na música, tanto brasileiros quanto europeus, mostram afinidades nas discussões, experiências, e nos planos estéticos, que ocorriam simultaneamente no Brasil e em outros países. Note-se, neste contexto, a boa relação de Nepomuceno e seu total apoio a Glauco Velásquez, Villa-Lobos e Darius Milhaud, compositores absolutamente dedicados à música nova – os dois primeiros, brasileiros, o terceiro, francês com breve passagem pelo Brasil –, às experiências harmônicas, rítmicas e melódicas da composição musical. Importa-nos lembrar que

Nepomuceno interessou-se grandemente pelo *Harmonielehre* (“Tratado de Harmonia”) de Schoenberg, e chegou a esboçar, em 1916, um projeto de tradução daquela obra para o português, o que, porém, não chegou a concretizar-se (SOUZA, 2006, p. 70-71). Talvez seja necessário recordarmos aqui que Arnold Schoenberg (1874-1951) era tido como o mais surpreendente compositor do seu tempo, criador do dodecafonismo, a mais revolucionária técnica de composição da música moderna, rompendo com o sistema tonal convencional e propondo uma linguagem absolutamente distinta da praticada até então. É notável e revelador o interesse de Nepomuceno por essa obra, por uma tão moderna quanto controversa linguagem musical.

Apesar disso tudo, após a Semana, manifestações modernistas anteriores foram descartadas totalmente: parecia ser, consciente ou inconscientemente, algo como a “imposição do Modernismo de 1922”.

Quanto a Alexandre Levy, por sua vez, apesar de ter se aproximado da música popular desde cedo, foi após seus estudos na Europa – assim como o que se passou com Nepomuceno – que tal aproximação se tornou mais efetiva e sistemática. Sua viagem à Europa parece representar, mesmo, um ponto de inflexão na carreira intelectual do compositor e crítico musical. Após seu regresso a São Paulo, Levy foi, paulatinamente, abandonando alguns dos seus traços românticos em favor de uma verdadeira modernidade. Como defendemos, vivesse ele mais algumas décadas – e não falecendo aos 27 anos de idade – suas experiências de “música nova” possivelmente passariam a ser sua própria linguagem de composição musical.

Quanto a mim, parecia-me estranho o fato de que Villa-Lobos fora chamado do Rio de Janeiro, convidado como compositor oficial da Semana, mesmo que o movimento tenha sido claramente um evento de iniciativa paulista. Convidá-lo significava, pois, que naquela cidade havia um compositor que poderia ser considerado moderno, bem como instrumentistas capazes de realizar sua música, aclimatados a uma nova prática musical que ali se desenvolvia. É o reconhecimento de que o Rio de Janeiro possuía um representativo movimento musical moderno, e o que se ouvia em São Paulo era o que já se ouvia no Rio. Parecia-me, pois, que

embora os paulistas da Semana se considerassem os primeiros modernistas, tal convite demonstrava a existência de um Modernismo anterior.

Passei a rever minhas ideias sobre a Semana de 22. Preocupava-me, porém, defender publicamente algumas destas minhas novas convicções, nascidas, como deixei claro, do contato praticamente cotidiano, e de muitos anos, com as obras da maior parte dos compositores brasileiros que mencionei nesta tese, bem como de outros. Confesso que temia ser “voz do que clama no deserto”, ainda após o início das minhas pesquisas para este trabalho. Porém, o centenário da Semana chegou e, em seu influxo, grande número de reportagens sobre o importante evento foi veiculado por todas as mídias, escrita, falada, televisiva e internet. Entre elas, algumas vozes defendiam o que também acredito.

No mês de março, por exemplo, falando à revista *Veja*, o professor de literatura Luís Augusto Fischer afirmou sobre a Semana de 22: “o valor dela foi inflado”. Segundo o professor, o modernismo da Semana “impôs uma visão limitada e linear das vanguardas, como se arte tivesse chegado a um estágio melhor que o anterior e o futuro será ainda melhor”. A seguir faz afirmação que nos é muito cara: “O problema é que a arte não anda em linha reta, não tem nem sequer um ponto de chegada. São processos que avançam e retrocedem dependendo de muitas variáveis”. E referindo-se aos participantes da Semana afirma: “Os modernistas paulistas não são início de um processo, mas parte dele. Não são a última bolacha do pacote, como eles achavam, especialmente o Mário.” E acrescenta: “Mas tem um problema, o que fazer com os autores que já eram modernos antes do modernismo? A solução, a mais tacanha possível, foi criar um hipotético pré-modernismo”. E voltando a falar sobre a Semana, afirma que houve certa obsessão “...de marcar o antes e depois da Semana, ver a história cultural brasileira como um processo que preparou terreno para o modernismo e depois, tudo decorre dele”. Então conclui: “A modernismolatria reforça essa ideia de que a Semana é o Big Bang”.¹⁰⁶

Ruy Castro, escritor e jornalista, alguns meses antes, ainda no estertor de 2021,

¹⁰⁶ A fonte de todas as citações deste parágrafo é a reportagem de Diego Braga NORTE, “O acadêmico que detona a Semana de 22: Valor dela foi inflado”. In: *VEJA*, 17, mar. 2022. Versão on-line. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/o-academico-que-detona-a-semana-de-22-valor-dela-foi-inflado/>.

concedeu entrevista a Ubiratan Brasil, publicada pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 30 de dezembro de 2021, na qual afirmou: “A Semana de 22 arrombou uma porta aberta”. Castro acredita que “muitos autores banidos das prateleiras já praticavam uma literatura modernista antes mesmo da eclosão da Semana de Arte de 1922, mas, mesmo assim, foram tachados de ‘pré-modernistas’, o que também ajudou em seu processo de esquecimento”. “Criminosamente”, afirma, “dividiu a literatura brasileira, que desqualificou a geração dos primeiros 20 anos do século 20 como ‘pré-modernista’ - como se ela só tivesse existido para fazer a preliminar do jogo principal, que seria a Semana de Arte Moderna. É uma piada, não?”.¹⁰⁷

A ensaísta, crítica literária, escritora e professora universitária Marisa Lajolo escreveu artigo para o jornal *O Estado de São Paulo*, publicado a 11 de fevereiro de 2022, cujo título, “Talvez fosse justo olhar precursores”, prepara o leitor para sua pertinente e central questão sobre a Semana:

Mas... não vale a pena incluir - na celebração de centenário dela - a hipótese de que as inovações literárias que a ela são atribuídas pelos estudos literários mais canônicos talvez não tenham sido fruto exclusivo do esforço de seus participantes? Talvez valha. Euclides da Cunha, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Juó Bananere e Hilário Tácito - para ficar apenas em São Paulo e no Rio de Janeiro -, por exemplo, já traziam para seus textos preocupações e procedimentos de ruptura com a tradição. Talvez seja muito produtivo conceber a hoje centenária SAM [Semana de Arte Moderna] como ponto de uma curva que, iniciando-se pelo menos duas décadas antes de 1922, continuou a desenvolver-se posteriormente, gerando novas designações (LAJOLO, 2022. C2, p. D4).

Apesar das opiniões discordantes – não muitas – geralmente os musicólogos brasileiros tendem a olhar o século XIX com olhos – e ouvidos, posso acrescentar – do século XX. Já em 1928, Mario de Andrade, numa espécie de autocrítica, denunciou essa impostura:

Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistematizada. É comum entre nós a rasteira

¹⁰⁷ A fonte de todas as citações deste parágrafo é a reportagem de Ubiratan BRASIL, “A Semana de 22 arrombou uma porta aberta, diz Ruy Castro”. In *Jornal O Estado de São Paulo*, Caderno Cultura/Literatura, 30 de dezembro de 2022. Versão on-line disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,a-semana-de-22-arrombou-uma-porta-aberta-diz-ruy-castro,70003937406?utm_source=headtopics&utm_medium=news&utm_campaign=2021-12-31. Acesso em: 4, mar. 2022.

derrubando da jangada nacional não só as obras e autores do passado como até os que atualmente empregam a temática brasileira em uma orquestra europeia ou no quarteto de cordas (ANDRADE, 1962, p. 13).

Talvez devêssemos, ainda, recordar uma das inquietações subjacentes desta tese, mas que a percorre, por sua importância: Por que é que Nepomuceno, e em certa medida também Levy, foram tidos como modernos por seus contemporâneos, mas não mais o foram após a Semana de 22? O que aconteceu durante a famosa Semana que alterou julgamentos, análises e percepções?

Dentre vários textos da época, escritos por quem conheceu em primeira mão a música de Nepomuceno, selecionei um, apenas, para esta nossa conclusão. Foi escrito pelo jornalista Luiz Castro em reação ao concerto de estreia do “Trio em fá susenido menor para piano, violino e violoncelo”, no dia 31 de agosto de 1916, ao qual assistiu. A matéria foi publicada no dia seguinte, no jornal *A Noite*:

A quem tem acompanhado de perto a carreira artística de Nepomuceno, a primeira impressão que logo se sente ao ouvir o Trio é da completa transformação operada no systema harmônico adoptado pelo autor da ‘Symphonia em sol menor’. Acompanhando, como todo artista digno desse nome, a evolução musical, elle se tornou um compositor completamente moderno, que não recua deante das mais ousadas combinações harmônicas, sem que, entretanto, haja nellas cousa alguma que offenda os ouvidos; e é assim que, no seu Trio ha efeitos novos, bizarros, curiosos, interessantes. Essa transformação, a que me refiro, [...] se accentuou na comedia musical ‘O Garatuja’, [...]. [Sobre o Trio] ...nas suas combinações harmonicas, ha uma riqueza extraordinária [...]. Ao primeiro ‘allegro’, em que se notam contrastes impressionantes, efeitos novos, precisão, succede um ‘andante’ de profundo sentimento, página de rara elevação, que commove e traz fielmente todo o sentimentalismo da alma cearense. [...] O Final inicia-se com o thema do começo, a que se segue logo um allegro de uma alegria communicativa. [...] O Trio em fá susenido menor de Alberto Nepomuceno é uma obra prima (sic) (CASTRO, 1916, p. 4, grifos nossos).

O texto de Luiz Castro fala em modernidade (“um compositor completamente moderno”), em ousadias (“ousadas combinações harmônicas”), e sugere seu nacionalismo: “página de rara elevação, que commove (*sic*) e traz fielmente todo o sentimentalismo da alma cearense”.

Repetimos, em razão do texto do jornalista Luiz Castro, a pergunta feita acima: Por que é que Nepomuceno (assim como outros seus contemporâneos) foi tido por seus contemporâneos como moderno e nacionalista – e creio que a reportagem jornalística não deixa dúvidas quanto a isso –, mas não mais o foi após a Semana de 22?

Creio haver respondido nesta tese, ao menos parcialmente, esta intrigante questão. Defendemos que, após a Semana, o Modernismo e o novo, o Nacionalismo e a música nacional, passaram a ser avaliados e julgados através das lentes da Semana e, no caso da música, pelos ouvidos de quem ouve Heitor Villa-Lobos. Se reconhecêssemos, porém, já naquele tempo, a grande riqueza e extensão dos anteriores ideais de modernidade, bem como de nacionalismo nas artes, como a musicologia atual procura fazer, seguramente nossos primeiros modernistas seriam reconhecidos como tais, isto é, seu julgamento teria sido outro.

É certo que a evolução da técnica e da estética é constante, decorre da soma de experiências pregressas, num frequente diálogo entre passado e presente. O progresso constrói-se sobre erros e acertos experimentados, e olhos no futuro. A partir da tradição é que se pode estabelecer a proveitosa dialética que leva aos tempos modernos, que se instalam, sempre reformando-se, de acordo com as demandas de cada lugar, de cada grupo cultural, a cada civilização. A relação do moderno com o passado não é privilégio de um povo, de um país: “ser moderno” não é ansiedade brasileira revelada pela Semana.

Como defendemos, e a partir das questões aqui discutidas, reafirmamos nosso reconhecimento de que Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy – dentre outros compositores nascidos ainda no século XIX – foram representantes da cultura musical brasileira da Primeira República: eram compositores modernistas, nacionalistas, ecléticos e autênticos, no Brasil do seu tempo.

Concluimos esta tese convencidos de que a Arte em geral, e em especial a música, seja ela brasileira ou de qualquer outra nação, deve ser entendida de forma ampla, aberta, sem restringir a critérios simplistas e dogmáticos a fruição estética

que dela podemos fazer, critérios estes que parecem desconhecer processos culturais e históricos a partir dos quais são geradas as manifestações artísticas. Almejamos poder ter contribuído, ao menos modestamente, com as propostas de pesquisas em Musicologia no nosso país, na busca pela interdisciplinaridade, interesse constante do nosso meio acadêmico, tanto da Musicologia quanto das outras possíveis abordagens para o estudo das artes brasileiras.

Assim, finalizamos referindo-nos novamente à “Semana de Arte Moderna de 1922”: Embora reconhecendo sua grande importância na história das artes brasileiras, modernas e nacionalistas, estamos convictos de que seu papel, de fato, não foi de pioneirismo, de início de um processo de modernidades e nacionalismos, mas sim o de apogeu de uma caminhada, iniciada ainda no século XIX, das artes em geral e, no nosso caso da Música, tipificada aqui na vida e na obra dos compositores Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, que não foram, defendemos, “pré-modernistas” ou “precursores do modernismo”, mas sim nossos primeiros modernistas. A “Semana” propunha uma modernização das artes, enquanto buscava uma pretendida identidade nacional. Mas foi, acreditamos, uma súmula competente, um resumo eficiente, e eficiente mostra dos movimentos artístico-culturais que brotavam pelo país – assim como por outros países – já há bom tempo, e não apenas a partir daqueles dias.

Mil novecentos e vinte e dois foi o ano da “Semana de Arte Moderna”. Completava-se o primeiro centenário da independência do Brasil. Neste ano de 2022 chegamos ao segundo centenário, bem como, obviamente, ao primeiro centenário da “Semana de 22”. Completa a lista o 111º. aniversário do “Theatro Municipal de São Paulo”, palco da “Semana”. Decerto – e o repetimos uma última vez – é um bom tempo para reavaliações!

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. REFERÊNCIAS (Obras citadas)

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*, 2a. ed. Rio de Janeiro: Briguiet 1942.

AMARAL, Antônio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. (Coleção paulística; v. 15). São Paulo: Governo do Estado, 1979.

AMERICANO, Jorge. *São Paulo atual (1935-1962)*. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Ed. Saraiva, 1957.

AMERICANO, Jorge. *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Martins col. Obras Completas de Mario de Andrade, vol. VI, reprint:1962.

ANDRADE, Mário de. *Evolução social da música no Brasil*. In Aspectos da música no Brasil, 2ª ed., SP, Martins/INL, 1975.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Editora, 1963.

ANDRADE, Mario de. *Pequena história da música*. 10. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. Memórias e Confissões. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002.

ANGLÉS, H., Pena, J. *Diccionario de la Música Labor*, v. 2, 1954.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1985.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

AZEVEDO, Luís Heitor Correa. In LAMAS, Dulce Martins. *Nepomuceno: Sua posição nacionalista na música brasileira*", Revista Brasileira de Folclore I V/8-10, 1964, 13-27.

BAUMAN, Zygmunt. *A Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BEHAGUE, Gerard. *The beginnings of musical nationalism in Brazil*. Monographs in musicology, Detroit: Information Coordinators, n. 1, p. 4-43, 1971.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. *Autoridade e conflito no Brasil colonial: o governo do Morgado de Mateus em São Paulo, 1765-1775*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.

BOAVENTURA, Maria Eugênia Alves. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. Vol. 2.

BORGES, Vavy P. *Grandezas e Misérias da Biografia*. In PINSKY, Carla B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo, Contexto, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 182-191.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude e CHAMBOREDON, Jean-Claude. *Le métier de sociologue*. Paris: Mouton, 1968.

BOURDIER, Pierre. *Sobre o Estado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008.

CALDEIRA, Jorge (org). *Brasil; a história contada por quem viu*. São Paulo: Mameluco,

2008.

CAMARGOS, Marcia. *13 a 18 de fevereiro de 1922, a Semana de 22: revolução estética?* São Paulo: Companhia Editora Nacional, Lazuli, 2007.

CARDIM, Fernão, 1540?-1625. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

CARDOSO, J. M. & MIRANDA, Margarida Lopes, (coord.). *Sons do clássico*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

CASOY, Sergio. *Ópera em São Paulo, 1952-2005*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CENICCHIARO, Vincenzo. *Storia della música nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1929)*. Milan, Fratelli Riccioni, 1926.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertand, 1990.

COELHO, Frederico. *A Semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2012.

COELHO, Teixeira. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

COELHO, Teixeira. *Moderno, pós-moderno*. 2ª. ed. São Paulo: L&PM, 1990.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*, 2ª. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Projeto Memória Musical Brasileira, 1996.

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

COSTA, Marta Morais da. *O Modernismo segundo Mário de Andrade*. In Estudos sobre o Modernismo – COSTA, Marta Morais da; FARIA, João Roberto G. de; BERNARDI, Rosse Marye – Curitiba, Criar, 1982.

DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (Org.). *O tempo do*

liberalismo excludente: da Proclamação da República a Revolução de 1930. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil republicano, v. 1).

DINIZ, Jaime Cavalcanti. *A sinfonia de Alberto Nepomuceno*. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

FIGARO, Roseli (org. está coord.). *Na cena paulista, o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*. São Paulo: Ícone Editora, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Atual, 2002.

GÓES, Synésio Sampaio. *Navegantes, Bandeirantes, Diplomatas*. FUNAG, IPRI: Brasília, 1991.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (coord). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: SESC/Perspectiva, 2006.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2005.

HEITOR, Luiz. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio 1956.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era das Revoluções, 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era do Capital, 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Impérios, 1875 – 1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

KOHN, Hans. *Historia del nacionalismo*. FCE: México-Buenos Aires, 1949.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria de Cultura, 1998.

LE GOFF, J. *História e memória (1924)*. Trad. Bernardo Leitão (et al.). Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LE GOFF, J. *Antigo/moderno*. In: Enciclopédia Einaudi, Lisboa, IN- CM, (reed.), vol.1. Memória-História, p. 370-392, 1997.

LEITE, Edson. *Música na Semana de 22: tradição e ruptura na cidade de São Paulo*, in Revista USP, 94, junho-agosto / 2012.

LEITE, Rogério César de Cerqueira. *Um roteiro para a música clássica*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomos I e II: Porto: Tipografia Porto Médico, 1938.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. 1ª edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2005.

LIMA, Jorge Alves de. *Carlos Gomes: fui e sempre serei o Tônico de Campinas*. Campinas, SP: Solution, 2016.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Universitária, 1972.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Sobre a ópera O Garatuja, de 1904*. Enciclopédia da

Música Brasileira. São Paulo: Art Editora, 1977.

MARIZ, Vasco. *A Canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENDA, Mari Elizabeth; SANTOS, Vanessa Costa. *80 anos da Semana de Arte Moderna de 1922*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

MONARCHA, C. *Brasil arcaico, Escola Nova: ciência, técnica e utopia nos anos de 1920-1930*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

MONTEIRO, John Manuel. *Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: a história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORAES, Rubens Borba de. *Introdução à Saint-Hilaire. Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

MORSE, Richard M. *Formação econômica de São Paulo (de comunidade à metrópole)*. 2ª ed., São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

NEVES, Cylaine Maria das. *A Vila de São Paulo de Piratininga: fundação e representação*. São Paulo: Annablume. Fapesp, 2007.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

NOGUEIRA, Lenita Waldige. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a república Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

PIGNATARI, Dante. *Canto da língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

- PORTELA, Fernando. *Bonde: saudoso paulistano*. São Paulo: Terceiro nome, 2006.
- PRADO, João Fernandes de Almeida (Yan de Almeida Prado). *A grande Semana de Arte Moderna: depoimentos e subsídios para a cultura brasileira*. São Paulo: EDART, 1976.
- RAMOS, Fernão Pessoa & SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro – volume 1*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- RIBEIRO, J. *A Língua Nacional*. Cia Editora Nacional, São Paulo, 1933.
- SAID, Edward. *Elaborações musicais*. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- SAIT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- SAINT-HILAIRE, M. Auguste. *Voyage dans l'Interieur du Brésil*. Quatrième Partie. Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine. Tome Premier. Paris: Arthus Bertrand Libraire-Éditeur, (fac-simile.), 1851.
- SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Vértice, 1988.
- SANTOS, Marco Antônio Carvalho. *Heitor Villa-Lobos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, Coll. Educadores, 2010.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SEVCENKO, Nicolau. *O Prelúdio Republicano, Astúcias da Ordem e Ilusões do Progresso*. In: NOVAIS, Fernando A. (coord. Geral); SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida privada no Brasil: república*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7 - 48.
- SEVCENKO, Nikolau. *Orfeu extático na metrópole; São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). *Os diários de Langsdorf*, Vol. II. São Paulo (26 de agosto de 1825 a 22 de novembro de 1826). Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1997.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2019.

TAUNAY, Afonso de E. *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1931.

TAUNAY, Afonso de E. *História do Café no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Café, 1939.

TAUNAY, Afonso de E. *História geral das Bandeiras paulistas*. São Paulo: Tip. Ideal, H. L. Canton, 1924.

TAUNAY, Afonso de E. *João Ramalho e Santo André da Borda do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1968.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da solidão: Uma história de São Paulo das origens a 1900*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A Capital da Vertigem: Uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TOURAINÉ, A. *Crítica da modernidade*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

VELLOSO, Monica Pimenta. *O modernismo e a questão nacional*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves, (org). *O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo oligárquico – Da Proclamação da República à Revolução de 1930*. 8. Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2016.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários; a música em torno da Semana de 22*. São Paulo, HUCTTEC, 1983.

6.2. BIBLIOGRAFIA GERAL (Obras consultadas) 186

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Trad. de Luiz João Baraúna. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história das*

artes no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 1972.

AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: IEB/ Edusp, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. (Obras completas de Mário de Andrade). São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

BARR, Alfred. *Que é a pintura moderna?* Nova York: The Museum of Moderna Art, 1953.

BENNET, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BINZER, Ina von (Ulla von Eck). *Leid und Freud einer Erzieherin in Brasilien*. Berlin: Richard Eckstein Nachfolger, 1883.

BOSI, Alfredo. *As Letras na Primeira República*. In: III: O Brasil Republicano, 2, Sociedade e Instituições (1889-1930). HGCB, São Paulo, DIFEL, 1977. p. 293-319.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CASTELO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999 v. 1.

CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas, SP: Papirus, 1989.

CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: A Crítica de Arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporânes, 2007.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

DTV – *Lexikon der Antike*, Band 1, A – Ko. München: Deutschen Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG:, 1970.

ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra, berço da Arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1994 (col. Estudos/Arte), 1994.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GARCEZ, Benedicto Novaes. *O Mackenzie*. 2ª. ed. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HERSCHMANN, M. M.; PEREIRA, C. A. M. *O imaginário moderno no Brasil*. In: *A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUHLMANN JUNIOR, M. *As grandes festas didáticas: a educação brasileira e as exposições internacionais (1862-1922)*. São Paulo: USF/CDAPH, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LEÃO, A. C. *Os deveres das novas gerações brasileiras*. Rio de Janeiro: Soc. Ed. de Propaganda dos Países Americanos, 1923.

LEWI, Georges. *Les Marques, mythologie du quotidien*. Paris, Village Mondial, 2003.

LINDEMANN, Gottfried; BOEKHOFF, Herman. *Lexicon der Kunststile*. Band 1: Von der griechischen Archaik bis zur Renaissance. Braunschweig: RORORO Rowolt, 1979.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MICHELS, Ulrich (org.). *dtv-Atlas zur Musik*, Band 1. Historischer Teil: Vom den Anfängen bis zur Renaissance. Kassel: Deutschen Taschenbuch Verlag, München: Bärenreiter-Verlag, 1977.

MICHELS, Ulrich (org.). *dtv-Atlas zur Musik*, Band 2. Historischer Teil: Vom Barok bis zur Gegenwart. Kassel: Deutschen Taschenbuch Verlag, München: Bärenreiter-Verlag, 1986.

NAZZARI, Muriel. *Disappearance of the dowry*. Women, families and social change in São Paulo, Brazil (1600-1900). Stanford: Stanford University Press, 1991.

ODÁLIA, Nilo; CALDEIRA, João Ricardo de Castro (orgs). *História do Estado de São Paulo*. A formação da unidade paulista, Vol. 2 República. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

PINHO, Ernesto Gonçalves de. *Santa Cruz de Coimbra*. Centro de Actividade Musical nos séculos XVI e XVII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

- READ, Herbert. *História da pintura moderna*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- RENAULT, Delso. *A vida brasileira no final do século XIX*; visão sócio-cultural e política de 1890 a 1901. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- RENNER, Hans; SCHWEIZER, Klaus. *Reclams Konzertführer*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1978.
- RESENDE, Neide. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática, 1993.
- RESENDE, Neide. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática, 2006.
- STACHEL, JOHN. *O Annus Mirabilis de Einstein*. Cinco Artigos que Revolucionaram a Física. Gradiva, Lisboa, 2005.
- STEFANI, Gino. *Para entender a música*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. Ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 2007.
- THOMPSON, Judith. *John Thelwall in the Wordsworth Circle: The Silenced Partner*. Palgrave Macmillan. New York: St. Martin's Press LLC, 2012.
- VALLE, José Nilo e Joselir Nisio Guimarães Adam. *Linguagem e Estruturação Musical* – 3ªed. Imprensa Cacique Ltda – Curitiba, 1986.
- ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

6.3. TRABALHOS ACADÊMICOS

- AVVAD, Ana Paula da Matta Machado. *A influência das peças de caráter do romantismo em obras para piano de Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2009.
- BARONGENO, Luciana. *O espírito da canção: Ensaio de interpretação a partir da obra de Mário de Andrade*. Dissertação. São Paulo, ECA-USP, 2007.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

HOELLER, Solange A. de O. *As conferências educacionais: projetos para a nação e modernidade pedagógica nos anos 1920 – Brasil*. Tese. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, 2014.

LAZARINI, D. F. *Da Semana de Arte Moderna de 22 ao Ministério da Educação e Saúde: processo de consolidação do Moderno no Brasil*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2007.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. *Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana*. In *Sociologias*, Porto Alegre, ano 9, nº 17, jan./jun. 2007, p. 240-264.

MORSE, Richard. *A linguagem na América: A volta de McLuhanaíma*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MOURA, Rogério Soares de. *Recompondo o Passado: Alberto Nepomuceno sob a batuta Modernista*. 2008. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História). Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2008.

OLIVEIRA, Aline Mendes de. *Teatro Polytheama: Uma Visão Múltipla do Teatro, do Circo e do Cinema na São Paulo do Final do Século XIX*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, 2005.

PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. 2007. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro*, Dissertação: Mestrado em História. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1995.

RIBEIRO, Matheus Henrique Pinheiro. *O pioneiro Cornélio Pires: do regional ao nacional*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, SP, 2019.

SANTOS, João Marcelo Pereira dos. *Os trabalhadores da Light São Paulo, 1900-1935*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, sob a orientação do Prof. Dr. Michael McDonald Hall. Campinas, SP, 2009.

SEGALA, Camila Durigan. *Alexandre Levy (1864-1892): uma revisão*. São Paulo, 2003. 122 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. 2003.

TUMA, Said. *O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um*

projeto de modernidade. São Paulo, 2008. 202 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2008.

6.4. PERIÓDICOS

ABRAMCHUK, Mônica. *O Modernismo na Literatura brasileira para além da Semana de Arte Moderna de 1922*. Semina, Vol.18(2), pp.189-203. 01 de dezembro, 2019.

ABREU, Martha; Dantas, Carolina Vianna. *Música popular, identidade nacional e escrita na história*. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, Vol.13, p.7, 2016.

ALMEIDA, Emiliano César de. *Retrato paulista do Brasil: Paulo Prado, o Modernismo e a Semana de Arte Moderna de 1922*. Letras Escreve, Vol.5(2), pp.127-137. 01 de outubro, 2015.

ALMEIDA, Francisco Alves de. *A biografia e o ofício do historiador*. In Dimensões, vol. 32, 2014, p. 292-313.

AZEVEDO, Luís Heitor Correa, cit. in LAMAS, Dulce Martins. *Nepomuceno: Sua posição nacionalista na música brasileira*. Revista Brasileira de Folclore I V/8-10, 1964, 13-27.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BASSALOBRE, Janete Netto. *A educação em tempos de crise paradigmática: análise da proposta de Edgar Morin*. Cadernos de Educação, Faculdade de Educação/UFPel, Pelotas, n. 29, p. 173-189, jul./dez. 2007.

BEHAGUE, Gerard. *The beginnings of musical nationalism in Brazil*. Monographs in musicology, Detroit: Information Coordinators, n. 1, p. 4-43, 1971.

CASTELLO, José. *Negação e dogma*. In Revista Bravo! Ano I, São Paulo, maio, 1998/8.

CHAN, Renata Cristina. *Avante! A construção da identidade nacional brasileira na modernidade*. Letras Escreve, Vol.5(2), pp.29-40. 01 outubro 2015.

COELHO, Teixeira. *Mário de Andrade e a Música Brasileira*. Revista Música, São Paulo, v. 5, nº 1: 33-47, maio, 1994.

COELHO, Teixeira. *O Nacional na Música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. In Revista de História e estudos culturais, out.-dez./2004, vol. 1, ano 1, nº 1.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *O Nacional na Música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. Revista de História e estudos culturais, vol. 1, ano 1, nº 1. out.-dez./2004.

DIMITROV, Eduardo. *Vicente do Rego Monteiro: De expoente modernista a integralista esquecido*. Novos estudos CEBRAP, n. 208, nov. 2015.

FABRIS, Annateresa. *Figuras do Moderno*. Catálogo de Exposição - Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 41-51. 2002.

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Vanguarda: O Caso Brasileiro*. Fabris, Annateresa (org.). Modernidade e Modernismo no Brasil. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010 (2a. edição), p. 9-24.

FREITAS, Mariana Portas de. *A Escola de Canto de Orgão (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular no contexto da teoria musical luso-brasileira*. In: Lucas, Elizabeth; Nery, Rui Vieira (orgs.). *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Estudos Musicológicos. Lisboa, INCM e Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

FRENCH, John. *Riqueza, poder e mão de obra numa economia de subsistência*. São Paulo, 1596-1625. Revista do Arquivo Municipal de São Paulo. São Paulo, Arquivo Municipal de São Paulo, vol. 195, jan.-dez., 1982.

GODOY, Patrícia Bueno. *O Nacionalismo na Arte Decorativa Brasileira: de Eliseu Visconti a Theodoro Braga*. In: Atas do I Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP, Volume III - ISBN 85-86572225, pg. 317, 2005.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. *Alberto Nepomuceno: vínculos Modernistas no Trio em Fá sustenido menor (1916)*. In *Música em Perspectiva*, Curitiba, UFPR, v.3, n.1, p. 54-87, março 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História - Movimentos da População em São Paulo no século XVIII*. Revista Instituto de Estudos Brasileiros, n.1, p. 55-111, dez. 1966.

KALEWSKA, Anna. *Os autos indianistas de José de Anchieta e a iniciação do teatro luso-brasileiro*. Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos, ISSN 1507-7241, p. 175-193, 2007.

LAMAS, Dulce Martins. *Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira*. Revista brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8-10, p. 13-27, jan.-dez. 1964.

MAGALDI, Cristina. *Alguns Dados sobre o Canto em português no Século XIX*. In Anais do VIII Encontro anual da ANPPOM, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa, 1995. Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/muscompairel2.htm. Acesso em: 18 fev. 2022.

MAURÍCIO, Carlos. Hobsbawm, ou quando o nacionalismo inventa a nação. "Ler História" n. 62, 2012, p. 113-116.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *Que "gênio" foi Villa-Lobos? In: Música em perspectiva*, v.4 n.2, p. 81-92. set. 2011.

PINTO, J. R. de S., & MIGNOLO, W. D. *A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial*. Civitas - Revista De Ciências Sociais, Porto Alegre, v. 15, n. 3, p. 381-402., jul./set. 2015.

ROCHA, Anderson. *A música de Câmara de Alberto Nepomuceno e a Modernidade na Belle Époque Brasileira*. Anais do VII Simpósio Internacional de Musicologia Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG Musicologia e Diversidade. Goiânia, GO - 19 a 23 de junho de 2017. Escola de Música e Artes Cênicas da UFG - Centro Cultural UFG, 2017.

SCABIN, Rafael Cesar. *A discussão sobre João Ramalho no IHGSP: construção da memória e leitura documental*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho de 2011.

SILVA, Dalmo de Oliveira Souza. *Tarsila do Amaral: ensaio sobre "Brasilidade"*. Extraprensa, Vol.8(2), 01 July 2015.

SILVA, Daniel Pinha. *Machado de Assis e a nova geração brasileira de 1870: disputas em torno da recepção crítica do moderno*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

SILVA, Edson Santos. *De arribanas a teatros: espaços teatrais em São Paulo no século XIX*. Pitágoras 500, Revista de Estudos Teatrais – vol. 02 – abr. 2012, p. 83-95, Instituto de Artes – Unicamp, 2012.

SILVA, Edson Santos. *Em busca de um mercado fictício: as casas da ópera na cidade de São Paulo*. Todas as Musas, Ano I Número I, p. 19-32, 2009.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. *A influência de Wagner e Verdi na marcha processional e na dançaritual de "Abul" de Nepomuceno*. In: Simpósio Internacional De Musicologia Da Ufrj "Verdi, Wagner E Contemporâneos", 2014, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro, UFRJ, 2014, p. 259-78.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. *Aspectos de Modernidade na Música de Nepomuceno Relacionados ao Projeto de Tradução do Harmonielehre de Schoenberg*. Em Pauta - v. 17 - n. 29 - julho a dezembro de 2006.

TACUCHIAN, Ricardo. *Reavaliando o Romantismo musical brasileiro*. Revista Brasileira. Rio de Janeiro: n. 14, p. 2-7, maio de 2003.

VILELA, Henrique Salgado. *O nacionalismo de Alexandre Levy em suas Variations sur un thème populaire brésilien*. In Orfeu nº 1, junho de 2016, p.25-43.

6.5. JORNAIS

BRASIL, Ubiratan. *A Semana de 22 arrobou uma porta aberta, diz Ruy Castro*. In Jornal O Estado de São Paulo, Caderno Cultura/Literatura, 30 de dezembro de 2022. Versão on-line disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,a-semana-de-22-arrobou-uma-porta-aberta-diz-ruy-castro,70003937406?utm_source=headtopics&utm_medium=news&utm_campaign=2021-12-31. Acesso em: 04 mar. 2022.

CASTRO, Luiz. *Trio Barroso-Milano-Gomes*. A Noite, Rio de Janeiro, 01 set. 1916, p.4. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/noite/348970>. Acesso em: 11 nov. 2021.

LAJOLO, Marisa. *Talvez fosse justo olhar precursores*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 11 fev. 2022. C2 Especial, p. D4. Versão on-line disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,talvez-fosse-justo-olhar-precursores,70003975058>. Acesso em: 04, mar. 2022.

LA PRENSA. Buenos Aires, 11 dec. 1919. Disponível em: <https://www.laprensa.com.ar/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

LEAL, Ângela Barros. *O pai do Alberto*. Focus.jor, Fortaleza, 24 set.21. Disponível em: <https://www.focus.jor.br/o-pai-do-alberto-por-angela-barros-leal/>. Acesso em: 23 out. 2021).

PERDIGÃO, Thiago. *Villa-Lobos, Nepomuceno e Ary Barroso*. Diário Popular, Pelotas, 30 de setembro de 2021. Disponível em: <https://www.diariopopular.com.br/opiniaio/villa-lobos-nepomuceno-e-ary-barroso-164849/>. Acesso em: 21 out. 2021.

PIMENTA, Gelasio. *Alexandre Levy*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 23 mar. 1908. n. 10697, p. 3.

REZENDE, Carlos Penteado de. *Alexandre Levy na Europa em 1887: I*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 jan. 1946. n. 21683. p. 4.

6.6. MEIO ELETRÔNICO

ABM, Academia Brasileira de Música. *Compositores*. Disponível em: <https://abmusica.org.br/>. Acesso em: 7 mai. 2022.

ABUD, Kátia Maria Abud. *Cidades do ABC comemoram 450 anos, mas história dá outra interpretação dos fatos*. Agência USP de Notícias, 08 abr. 2002. Disponível em: <http://www.usp.br/agen/repgs/2003/pags/064.htm>. Acesso em: 04 jun. 2020.

AJZENBERG, Elza. *A semana de arte moderna de 1922*. Revista de Cultura e Extensão USP, [S. l.], v. 7, p. 25-29, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-9060.v7i0p7-7. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46458>. Acesso em: 14 jan. 2021.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, versão on-line. Disponível em: <https://www.dicionariompb.com.br/> Acesso em: 22 out. 2021.

ALEXANDRE Levy. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa593911/alexandre-levy>. Acesso em: 07 jul. 2020.

AMPÁRO, Breno. *Música, História e Trabalho: o drama do compositor brasileiro no século XX*. In: XXIV Encontro Regional da ANPUH- São Paulo: Anais Eletrônicos, 2018. Disponível em: <https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 20 fev. 2022.

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro. *Inventário da Cena Paulista*. ECA/USP, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/> Acesso em: 11 set. 2020.

BISPO, Antônio Alexandre. *Correspondência Euro-Brasileira*. Revista Brasil-Europa 139/2 (2012:5). Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/139/Nepomuceno-Christian-Capellen.html>. Acesso em: 05 nov. 2021.

BISPO, Antônio Alexandre. *Correspondência Euro-Brasileira*. Revista Brasil-Europa 139/3 (2012:5). Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/139/Nepomuceno-Arno-Kleffel.html>. Acesso em 23.out. 2021.

CARVALHO, Gilmar. *O coração guerreiro de Alberto Nepomuceno*. In Eco Nordeste, Cultura História Música. 12 de julho de 2020. Disponível em: <https://agenciaeconordeste.com.br/o-coracao-guerreiro-de-alberto-nepomuceno/>. Acesso em: 24 out. 2021.

CASA LEVY. *Acervo Histórico*. Página web oficial da Casa Levy, São Paulo. Disponível em: <https://casalevydepianos.com.br/historia-casa-levy-de-pianos/>. Acesso em: 24 out. 2021.

CASA LEVY. *Página web oficial da Casa Levy*. Disponível em: http://www.casalevydepianos.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=51:historia-alexandre-levy&catid=38:historia&Itemid=62. Acesso em: 06 out. 2019.

CASTRO, Luiz. *Trio Barroso-Milano-Gomes*. A Noite, Rio de Janeiro, 01 set. 1916, p.4. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/noite/348970>. Acesso em: 11 nov. 2021.

CEZAR, Temístocles. *Lição sobre a escrita da história: Historiografia e nação no Brasil do século XIX*. In: Diálogos. DHI/UEM, v. 8, n. 1, p. 11-29, 2004. Disponível em: [Vista do Lição sobre a escrita da história historiografia e nação no Brasil do século XIX \(uem.br\)](http://www.uem.br/~dhi/uem.br) Acesso em: 27 abr. 2022.

CONCERTINO, Portal de pesquisa de música clássica, verbete Alberto Nepomuceno. Disponível em: <https://concertino1.websitesequero.com/index.php>. Acesso em: 23 out. 2021.

CONCERTINO, Portal de pesquisa da música clássica. Theatro Municipal de São Paulo, Inauguração. Disponível em: https://concertino1.websitesequero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1168&Itemid=103 . Acesso em: 19 mar. 2022.

CPDOC FGV – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro. São Paulo. Verbetes Exposições Universais. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CentenariIndependencia/ExposicoesUniversais>. Acesso em: 12 fev. 2022

GUANARABA, Gileno. *Fragmentos do teatro em São Paulo*. Página on-line (blog) do IHGRN - Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte. Disponível em: <http://ihgrn.blogspot.com/2014/05/f-r-g-m-en-t-o-s-d-o-t-e-tr-o-e-m-s-o-p.html>. Acesso em: 22 mai. 2020.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/>. Acesso em: 17 fev. 2021.

IKEDA, Alberto. verbete *Villa-Lobos, Heitor*, Enciclopédia Latino Americana. Disponível em: <http://latinoamericana.br/verbetes/v/villa-lobos-heitor>. Acesso: em 08 set. 2021.

INVENTÁRIO DA CENA PAULISTA. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>. Acesso em: 06 ago. 2021.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria de Cultura. 1998. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=dXBcjKgVWPwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 20 fev. 2021.

LEVI, Alexandre. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa593911/alexandre-levy>>. Acesso em: 07 jul. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

LOUREIRO, Edson. *O roubo da cruz preta*. São Paulo Passado. Disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com/2015/06/09/o-roubo-da-cruz-preta> Acesso em: 28 fev. 2021.

MARTELLOTTA, Eduardo. Teatro Colombo lembra epopeias do Brás. *Jornal do Brás*. Notícias Jornal do Brás. Edição 323, 20 julho de 2017. Disponível em: www.jorbras.com.br. Acesso em: 21 mai. 2020.

MENDES, Vinícius. *Consciência Negra: Do pelourinho à Igreja dos Pretos, o roteiro que reconta a história da maior cidade do Brasil*, BBC News Brasil de 19 novembro 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-46100624>. Acesso em: 23 set. 2020.

MÚSICA BRASILIS, Instituto. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/>. Acesso em 24 mar. 2022.

NORTE, Diego Braga. *O acadêmico que detona a Semana de 22: Valor dela foi inflado*. In: VEJA, 17, mar. 2022. Versão on-line. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/o-academico-que-detona-a-semana-de-22-valor-dela-foi-inflado/>. Acesso em: 06 abr. 2022.

OS TEATROS DA PAULICEIA. Correio Paulistano: Quinta-feira, 7 de setembro de 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 5 mar. 2020.

PAIVA, Theotonio de. *O Movimento Modernista, visto por Mário em 1942*. In: Outras Palavras. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/o-movimento-modernista-20-anos-depois/>. Acesso em: 03 mar. 2022.

PAIXÃO, Samuel Batista. *Semana de Arte Moderna de 1922*. Hotsite desenvolvido para a disciplina de história da arte e do design do 2º semestre do curso de design gráfico da faculdade 7 de setembro. Disponível em: <http://static.samuelbatista.com.br/semana-de-arte-moderna-de-22/#5>. Acesso em: 20 out. 2020.

PORTAL ARTES. *A Semana de 22*. Disponível em: <https://portalartes.com.br/historia/a-semana-de-22/semana-de-arte-moderna.html>. Acesso em 09 mar. 2020.

RENAN, Ernest. *Que és una nació?* Madrid: CEC, 1982. Versão em inglês do texto disponível em: http://www.cooper.edu/humanities/core/hss3/e_renan. Acesso em: 07 abr. 2021.

RUAS PRINCIPAIS DE SÃO PAULO NO ANO 1822. Revista Do Arquivo Municipal, V. 176, Ano: XXXII, p. 89, Jan-Mar 1969. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Il2S-JnbrE8C&pg=PA89&lpg=PA89&dq>. Acesso em: 17 fev. 2021.

SANTOS, Conrado da Silva. *Inventário da Cena Paulista*. ECA/USP, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/> Acesso em: 22 mai. 2020.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. [versão online]. Disponível em: <https://blogdorusuca.files.wordpress.com/2010/11/as-barbas-do-imperador-d-pedro-ii-um-monarca-nos-tropicos.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2021.

SHOPPING LIGHT. *Shopping Light*. Disponível em: <http://www.oshoppinglight.com.br/o-shopping/>. Acesso em: 14 out. 2020.

SOUZA, Roberta e BARBOSA, Diego. *No centenário de morte de Alberto Nepomuceno, família e pesquisadores homenageiam legado do cearense*. Diário do Nordeste, Fortaleza, 04 de julho de 2020. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/no-centenario-de-morte-de-alberto-nepomuceno-familia-e-pesquisadores-homenageiam-legado-do-cearense-1.2962302>. Acesso em: 13 nov. 2021.

VIDEIRA, Antônio Augusto Passos. *O ano miraculoso de Newton*. Revista eletrônica Ciência Hoje. Departamento de Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Matéria publicada em: 07.06.2016. Disponível em: <https://cienciahoje.org.br/artigo/o-ano-miraculoso-de-newton/> Acesso em: 08 ago. 2020.

VILARINHO, Sabrina. *Modernismo – Primeira fase literária*. Mundo Educação. Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/literatura/modernismoprimeira-fase-literaria.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.