

Os elos do modernismo: raça, música e política no palco do Theatro Municipal

The Bonds of Modernism: Race, Music and Politics on the Stage of the Theatro Municipal

Sarah J. Townsend*

RESUMO

O filme *AmarElo: É Tudo Pra Ontem* entrelaça cenas do concerto realizado pelo rapper Emicida no Theatro Municipal de São Paulo em novembro de 2019 com uma narrativa histórica que transforma o teatro em um “elo” entre o movimento modernista, a música negra e a militância política negra. A exemplo do filme, este artigo aborda o Theatro Municipal como o cenário de lutas em torno da raça, mas focaliza tensões e contradições raciais existentes entre os modernistas que se registraram na música e nos debates relacionados com ela. O artigo se centra em três eventos: a Semana de Arte Moderna, uma “noite cultural” organizada pela Ação Integralista Brasileira em 1935 e uma comemoração da abolição em 1938. A análise procura iluminar diferentes “elos” musicais que conectavam o movimento modernista com fenômenos políticos divergentes e atavam a vanguarda ao passado.

ABSTRACT

The film *AmarElo: É Tudo Pra Ontem* interweaves scenes from the concert performed by rapper Emicida at the Theatro Municipal de São Paulo in November 2019 with a historical narrative that turns the theater into a “bond” or “link” between the modernist movement, black music, and black political militancy. Following the film’s example, this article approaches the Theatro Municipal as the scene of struggles around race, but it foregrounds racial tensions and contradictions among the modernists that were registered in music and related debates. The article focuses on three events: the Semana de Arte Moderna, a “cultural night” organized by the Ação Integralista Brasileira in 1935, and a commemoration of abolition held in 1938. The analysis seeks to illuminate different musical “links” that connected the modernist movement with divergent political phenomena and tied the avant-garde to the past.

* The Pennsylvania State University (Penn State University), Pennsylvania, USA. sjtownsend178@gmail.com <<https://orcid.org/0000-0002-2490-3736>>

Palavras-chave: Emicida; música; raça; Semana de Arte Moderna; Mário de Andrade; integralismo.

Keywords: Emicida; Music; Race; Week of Modern Art; Mário de Andrade; Integralism.

O que os participantes da Semana de Arte Moderna teriam pensado do concerto do *rapper* Emicida no Theatro Municipal de São Paulo em novembro de 2019? Com uma plateia lotada e uma multidão de fãs congregados em torno aos telões e às caixas de som instalados fora do edifício, o artista nascido como Leandro Roque de Oliveira tomou posse do templo tradicional da elite paulista, transformando um palco construído para receber companhias de ópera europeias em uma plataforma para denunciar a desigualdade de raça e gênero e dar voz e ritmos variados às experiências dos negros brasileiros¹. Contudo, no seu filme *AmarElo: É Tudo Pra Ontem* (Fred Ouro Preto, 2020), não é o fantasma da ópera que assombra as cenas do concerto e os seus bastidores; é o espectro da Semana de Arte Moderna, evento realizado no mesmo teatro em fevereiro de 1922 e posteriormente consagrado como o gesto fundacional do movimento modernista no Brasil.

AmarElo abre com uma citação de *Pauliceia desvairada* (1922) de Mário de Andrade, uma figura invocada múltiplas vezes durante o filme e louvada por Emicida como “nosso modernista favorito” – preferência devida em parte ao fato de Mário ter sido afrodescendente, mas também ao seu pioneirismo nos estudos da música afro-brasileira e à sua íntima associação com o Theatro Municipal. Em um momento chave da narrativa histórica traçada no documentário, a voz de Emicida (no seu papel de narrador) propõe voltar ao “arregaço” de 1922, quando pessoas “de várias origens reivindicavam o direito de sonhar e transformar” um país que ainda estava preso ao legado colonial; enquanto isso, o cantor aparece na tela em forma de desenho animado, sentado numa poltrona e vestindo um paletó e uma gravata no estilo dos intelectuais do passado. Ele tira os óculos e, logo depois, um close-up mostra sua mão colocando-os sobre uma mesinha... Mas, no próximo quadro, quando a mão pega os óculos e os leva para a cara, o artista é substituído por Mário. Esta sequência parece ser o prelúdio para uma discussão da Semana de Arte Moderna, mas de repente se ouve o som de uma cuíca e o rumo da narrativa se desvia para outro acontecimento do ano de 1922: a viagem dos Oito Batutas a Paris, ocasião que fez o grupo (formado principalmente por artistas negros) ser celebrado “no coração da vanguarda artística”. Só após esta lição de história musical Emicida

declara que, “no mesmo ano em que o samba ganha o mundo, um terremoto em nossa arte teve como epicentro o palco em que tô prestes a subir”. Sua visão da Semana é celebratória e (devemos dizê-lo) bastante convencional, e, embora reconheça que os modernistas eram em sua maioria homens brancos e burgueses, realça sua afinidade artística pelos afrodescendentes, indígenas e imigrantes, chegando à conclusão de que os modernistas “reivindicavam, meio sem saber, que a arte daqui fosse mais... samba”. Na narrativa construída pelo filme, Mário de Andrade serve como um vínculo não só entre estas duas vanguardas artísticas, mas também com a vanguarda política negra. Em um clipe de uma entrevista com Ismael Silva (já idoso), o famoso sambista menciona ter conhecido o escritor e musicólogo modernista, e outro segmento destaca uma celebração do cinquentenário da abolição da escravidão organizada em 1938 por membros da Frente Negra Brasileira com o apoio de Mário, o então Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo.

Será coincidência que este evento “estava previsto para os arredores do Theatro Municipal”? De forma alguma. Este episódio é precedido e seguido por outros destaques históricos ligados ao teatro: o concerto em 1975 de Leci Brandão, sambista (e mais tarde deputada estadual) que Emicida consagra como “a madrinha do rap” – porque o samba, segundo ele, é progenitor do rap e do hip-hop brasileiro – e um protesto nas escadarias do teatro em 1978, coordenado por militantes do Movimento Negro Unificado, alguns dos quais comparecem ao concerto de Emicida e são apresentados ao público por ele na cena seguinte. É assim que todos os fios da narrativa de *AmarElo* convergem em seu histórico *show*. O filme transforma o Theatro Municipal – símbolo de exclusividade social e sítio onde se encenam as hierarquias culturais e raciais – em um nexa (ou “elo”) entre o modernismo, a música negra e a militância política, tentando realizar uma síntese liberatória que estava apenas latente na Semana de Arte Moderna. A lógica deste gesto se exprime no provérbio iorubá repetido por Emicida no começo e no fim do filme: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”.

Além de suas admiráveis qualidades artísticas e de seu valor inspirativo, *AmarElo* tem o mérito de trazer à luz acontecimentos ausentes do arquivo oficial do teatro e revelar este famoso ponto de referência arquitetônico não só como um *lieu de mémoire* (ou lugar de memória, na frase perenemente citada de Pierre Nora, 1984), mas também como o que Guy Beiner (2018) chama um *lieu d’oubli* (lugar de esquecimento). Ao mesmo tempo, seu esforço por sintetizar e superar o passado exige suas próprias omissões, assim como a simplificação de certas complexidades históricas. O filme privilegia o modernismo

paulista como vanguarda artística da nação, representando-o como um fenômeno monolítico, heroico e politicamente progressivo que rompe radicalmente com o passado e democratiza a arte ao incorporar os negros e indígenas no campo da representação; isto é dizer que promove uma noção do modernismo contestada por muitos críticos que destacam a heterogeneidade regional do fenômeno (Hardman, 1992; Bomeny, 1994), as tensões ideológicas entre as diversas facções, particularmente na década dos trinta (Candido, 1987; Lafetá, 2004; Prado, 2010), e as contradições temporais – para não falar das raciais – intrínsecas aos projetos de muitos modernistas, inclusive os de Mário de Andrade (Wisnik, 1977). Naturalmente, *AmarElo* não obedece aos mesmos critérios que a crítica acadêmica, dirige-se a um público distinto, e um certo nível de simplificação é inevitável dado o longo arco histórico abarcado no filme. Ainda assim, devemos reconhecer que Emicida não deseja nem desmantelar o mito vanguardista e nacionalista do modernismo, nem desmorar o poder aurático do Theatro Municipal; pelo contrário, ele se apropria da sua força simbólica para lograr a incorporação dos negros em uma narrativa vanguardista da brasilidade.

O presente artigo segue o instigante exemplo de *AmarElo* ao abordar o Theatro Municipal de São Paulo como um cenário de conflito e lutas em torno da raça. No entanto, os fios da narrativa tecida aqui são diferentes, e a maneira em que se articulam não é igual. Em vez de transformar o teatro em um elo onde o modernismo, a música negra e a política emancipatória convergem, eu considero o Theatro Municipal como um sítio onde diversos atores vinculados com a Semana de Arte Moderna encenam visões concorrentes (mas às vezes musicalmente congruentes) das conexões entre a raça, a cultura e a política. Melhor dizendo, busco problematizar os laços que ligam o modernismo mesmo, examinando seus conflitos internos e revelando elos inesperados com outros movimentos e fenômenos culturais sem evadir os desencontros ou atar as pontas soltas. A primeira parte retorna à cena da Semana de Arte Moderna – uma cena mais invocada que analisada, não só no filme de Emicida mas também em muitos estudos críticos – e focaliza as contradições e tensões raciais mediadas pela música em performance e os debates em torno dela. A segunda parte pretende reconstruir outro evento realizado no teatro que até agora passou despercebido pelos historiadores: uma “noite cultural” organizada pela Ação Integralista Brasileira em janeiro de 1935. O programa de música apresentado no evento aponta para os elos entre o integralismo e o modernismo e sugere que, de certa maneira, a A. I. B. reivindicava a memória do ato inaugural do modernismo brasileiro, ao mesmo tempo em que procurava superá-lo.

A terceira secção toca nos festejos do cinquentenário da abolição em 1938, e a conclusão retorna brevemente a *AmarElo* para reavaliar o projeto do rapper à luz dos nexos alternativos revelados ao longo do artigo.

Enfim, este artigo não é, como o concerto e o filme de Emicida, uma obra de arte (embora aspire a demonstrar certas qualidades artísticas), e tem uma missão diferente em relação ao passado; ou talvez só empregue diferentes métodos para matar o mesmo pássaro.

NOTAS RACIAIS NA SEMANA

No começo de *AmarElo*, Emicida observa que a riqueza que facilitou a ascensão de São Paulo e a construção do Theatro Municipal (concluído em 1911) tinha suas raízes históricas no café e no labor de negros escravizados. Do mesmo modo, Abguar Bastos, já em seu artigo “O café, pai do movimento modernista de 1922” (1943), assinalou que o apoio financeiro para a Semana de Arte Moderna não proveio da nova classe industrial, mas das grandes fortunas cafejeiras de Paulo Prado e de Olívia Guedes Penteado. Discursivamente, porém, muitos vanguardistas paulistas vinculavam seu movimento com a industrialização e com o legado dos bandeirantes, os prospectores e desbravadores da época colonial que, além de procurarem ouro e diamantes, capturavam e escravizavam indígenas. Dois dias antes da abertura da Semana, Menotti del Picchia – membro do chamado Grupo dos Cinco, junto com Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti – publicou uma crônica no *Correio Paulistano* declarando que “São Paulo – berço de um futurismo racial, industrial, económico – é o berço do futurismo cultural” (1922). Sob o pseudônimo de Hélios, o autor brande o tom triunfante daqueles que saíram vitoriosos das “violências fecundas” da “diversidade das características raciais em choque”, transformados em agentes de uma forma singularmente pujante do capitalismo empresarial que era “antípoda completa dos seismarentos patricios do norte, os quais ainda descansam, pacíficos, nas velhas normas ancestrais”. Os bandeirantes lograram a “fixação” inicial da nacionalidade ao impulsionarem o “natural desnervamento” do “primeiro estrato étnico” do país, deixando o chão fertilizado para as “novas levas latinas”. Com o desaparecimento dos indígenas e a chegada dos imigrantes latinos (sobre os negros, Del Picchia não diz palavra nenhuma), é como se “uma parte do mundo europeu se deslocasse, geograficamente, para a América brasileira”, “daí [a] surgir, em São Paulo, um futurismo artístico tão sadio, tão moderno, tão vivo como o mais evolvido do

resto do mundo” – fato que seria demonstrado pelos eventos iminentes no Theatro Municipal, aos quais estavam ligados “os nomes dos mais genuínos representantes da mais fina aristocracia paulista”.

Nesta crônica já estão em evidência ideias que, nos anos seguintes, contribuiriam às divisões entre os vanguardistas e estariam ligadas aos verde-amarelistas – a facção nativista formada por Del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, outro participante na Semana que em 1932 fundaria o Partido Integralista. Mas, no momento da Semana, a retórica do bandeirismo era comum entre os proto-modernistas, embora, em alguns casos, a dimensão racial não se articulasse explicitamente. No segundo dia da Semana, Oswald de Andrade subiu ao palco e soltou seu humor mordaz sobre Carlos Gomes, o venerável prodígio paulista (nascido em Campinas) que tinha conseguido fama na Itália e era o único nome brasileiro inscrito acima do palco do Municipal, ao lado de Verdi, Mozart, Beethoven, et al.². Não existe registro de suas palavras exatas, mas devem ter ecoado em uma crônica que o autor tinha publicado no *Jornal do Comércio*:

Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória da família, engolimos a cantarolice toda do *Guarani* e do *Schiavo*, inexpressiva, postiça, nefanda. E quando nos falamos no absorvente gênio de Campinas, temos um sorriso de alçapão assim como quem diz: “É verdade! Antes não tivesse escrito nada... Um talento!” (Andrade, O., 1922, p. 5).

O desprezo de Oswald é devido em parte ao estilo das óperas: a seu modo de ver, Gomes não acompanhava o ritmo do seu século porque seguia o exemplo dos italianos em vez de se unir à “revolução de Bayreuth” liderada por Richard Wagner (Andrade, O., 1922, p. 5). Mas há algo mais em jogo, e Gomes não é o alvo principal. Enquanto *Il Guarany*, ópera adaptada do romance de José Alencar, gira em torno do amor entre um bom selvagem e a filha de um colonizador português, *Lo Schiavo* está dedicada à Princesa Isabel e homenageia a Lei Áurea – embora a versão final do libreto transponha a ação para o século XVI e dramatize o amor entre uma escrava indígena e o filho de seu amo português. Oswald não menciona essa estranha supressão do tema da escravidão negra, mas delata outro tipo de evasão racial quando afirma que Gomes “conseguiu difamar profundamente o seu país, fazendo-o conhecido através dos Peris de maiô de cor cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis”. É dizer que Gomes fez espetáculos exóticos para plateias em Milão e Paris, e a artificialidade de um ator branco bancando

um indígena visibilizou divisões raciais e culturais que eram verdadeiras demais. Suas óperas servem como um elo cultural entre as elites brasileiras, mas não porque evoquem genuínas emoções ou porque ofereçam personagens e cenários com os quais os espectadores podem se identificar – ao contrário, o que os unifica é a vergonha compartilhada mas nunca articulada (e continuamente negada) provocada pela percepção de que a apresentação no palco é “nefanda” ou moralmente errada³.

Felizmente, Oswald tem uma solução: sua diátribe resulta ser o prelúdio de propaganda para a música de Heitor Villa-Lobos. Este compositor sim acompanha o compasso da sua era, sintonizando com o experimentalismo de Igor Stravinsky e Gian Francesco Malipiero, e de artistas como Jean Cocteau. Villa-Lobos era do Rio (uma falha que Oswald generosamente lhe perdoa), mas o futuro autor do Manifesto Antropófago assegura que “São Paulo vai ouvi-lo. E como São Paulo é a cidade dos prodígios – herdeira das migrações e das entradas – vai aceitá-lo. O nosso velho e caduco ambiente de musicalidade decadista e convencional estalará ao peso da mão genial do compositor de Kankukus e Kankikis” (Andrade, O., 1922, p. 5). Ao longo de sua crônica, Oswald se regozija em machucar a vaidade da elite paulista, mas acaba invocando o mesmo discurso ufanista de Menotti del Picchia, afirmando a excepcionalidade de São Paulo e invocando sua história violenta como fronteira colonial para demonstrar sua capacidade de assimilar os “outros”. É irônica sua declaração? Pode ser, mas há um elemento de cinismo na ironia de Oswald que cria dúvida sobre sua intenção.

Com o floreio final desta crônica, Oswald se livra da incomodidade provocada pela encenação das óperas de Gomes ao deixar para trás o componente teatral. Os indígenas postiços e ítalo-falantes de *Il Guarany* somem do palco histórico e cedem seu lugar à negritude abstrata e puramente aural de “Kankukus” e “Kankikis,” duas “danças africanas” que, apesar de tal denominação, não foram escritas para serem coreografadas nem bailadas. Sobre a música na Semana, José Miguel Wisnik observa que seu valor principal foi o de “espetáculo” “acontecimento” ou “happening,” e – referindo-se não só aos números musicais mas ao evento como um todo – assinala “um certo desequilíbrio entre o que se alardeia e o que se mostra” (1977, p. 64). Dos cinco compositores executados, três (Debussy, Satie, Poulenc) eram franceses e dois (Émile-Robert Blanchet e Henri Stierlin-Vallon) eram suíços francófonos, se bem que o único brasileiro, Heitor Villa-Lobos, ocupou uma parte preponderante dos três dias⁴. Vale notar também os títulos das três peças europeias que constam no programa oficial (todas elas tocadas pela pianista Guiomar Nova-

es): se “Au jardin du vieux Serail (Andrinople)” de Blanchet evoca o mundo proibido do harém e a antiga capital do império otomano, “La soirée dans Grenade” de Debussy emprega a escala árabe para evocar o sul da Espanha e, embora a inspiração de “Minstrels” (também de Debussy) seja ambígua, outras peças do compositor (como “Golliwog’s Cakewalk”) apontam para os menestres afro-americanos. Tal exotismo contribuiu a estabelecer a modernidade de “Farrapos,” “Kankukus” e “Kankikis”, as *Três danças africanas* de Villa-Lobos (realizadas por um octeto: piano, flauta, clarinete e quinteto de cordas), que registram sua impressão da música dos Karipuna – um grupo indígena da Amazônia miscigenado com negros fugidos da escravidão – e que resultaram ser as peças mais louvadas e vaiadas da Semana.

Então, como se posicionou “o nosso modernista favorito” em relação a essa exaltação musical da outredade racializada? Como é bem sabido, Mário de Andrade era professor no Conservatório de São Paulo, e imagens e alusões musicais se encontram ao longo de *Pauliceia desvairada* (publicada poucos meses depois da Semana), associando-se à mestiçagem racial e cultural, como nas imagens de um “Tupi tangendo o alaúde” (1987, p. 83) e um guitarrista “mulato cor de ouro./ Com cabeleira feita de alianças polidas...” (p. 95). Mas vale lembrar também que o próprio Mário tinha um alter-ego operístico. No artigo “O meu poeta futurista” (publicado em maio de 1921), Oswald de Andrade apresentou seu amigo Mário – filho de um tipógrafo, guarda-livros e jornalista, e neto de duas avós escravizadas – ao público burguês de São Paulo, retratando-o como um “lívido e longo Parsifal bem-educado” (1921, p. 229). *Parsifal*, a última ópera de Wagner, gira em torno de um cavaleiro virgem, um louco inocente e puro que não sabe seu próprio nome; porém, ele restaura o vigor e a retidão da irmandade do Santo Graal ao resistir à sedução do sexo feminino e recobrar a Lança Sagrada, que lhe permite curar uma antiga ferida (e a vergonha ferida) do rei e desvelar o sagrado cálice. Em seu artigo, Oswald jamais revela o nome de Mário (“proibiu-me o casto, o bom, o tímido”, p. 228), mas compara os ritmos “estranhos” do seu futuro livro *Pauliceia desvairada* à “formidável alteração cotidiana da própria graça fisionômica” da “metrópole incontida, absorvente, diluvial de um povo novo” (p. 229); ou seja, em uma inversão do mito tratado por Wagner, o escritor/artista é um estranho (“pobre delicioso”) que chega para salvar o mundo fechado e caduco da cultura em São Paulo, não conservando sua pureza e elitismo, mas dando-lhe uma injeção de sangue *misto* e abrindo-o à “alteração” da “graça fisionômica” de uma cidade “absorvente”. Estas alusões veladas à raça de Mário (e possivelmente à sua sexualidade, dado que *Parsifal* tinha fama, inclusive entre os futuristas italianos,

de ser uma ópera homossexual ou afeminada⁶) também se encontram nos escritos de Menotti del Picchia e ajudam a explicar por que Mário negava ser cavaleiro do movimento “futurista”⁷.

No segundo dia da Semana, como parte da escalação de escritores e artistas que se seguiu à palestra de Menotti del Picchia e serviu (de acordo com o programa) como ilustração de suas ideias, Mário leu poemas de *Pauliceia desvairada*; em certo momento interrompeu seu recital em face dos vivos e das vaiaas, saindo às pressas do palco⁸. Aqui a história chega a seus limites, mas podemos especular: Sentia-se fora de lugar sob os holofotes, depois de tantas insinuações sobre sua raça e origem de classe? Por acaso ouviu na plateia alguma menção a seu alter-ego como Parsifal paulista – um vanguardista paradoxalmente atrasado (ligado à arte oitocentista da ópera), e um cavaleiro virgem e louco inocente (personagem que ele mesmo, aliás, desenvolve em *Pauliceia desvairada*, na figura do arlequim)? Será que sofreu na carne viva sua associação com o futurismo bandeirista de Del Picchia e a possibilidade de confusão com sua própria celebração da mistura racial? Em sua própria recordação do evento, Mário apenas ressalta seu choque ao experimentar as vaiaas “*in anima nobile*” e “de corpo presente” (1950, pp. 231-232). De qualquer maneira, parece curiosa sua decisão de realizar sua segunda intervenção na Semana – uma palestra pronunciada durante o intervalo pouco depois de seu recital – na “escada nobre” que leva desde o saguão à entrada do auditório, ficando de pé abaixo de dois mosaicos venezianos que representam cenas de óperas wagnerianas (o *Ouro do Reno* e a *Cavalgada das Valquírias*). Segundo testemunhos e o próprio Mário, o discurso tratava de artes plásticas⁹. Apesar disso, alguns críticos e inúmeros sites da web insistem em que ele leu trechos de *A escrava que não é Isaura* – um texto cujo título, com sua alusão ao romance de Bernardo Guimarães sobre uma escrava branca, sugere uma complexa dinâmica de racialização e negação que também estava em jogo na Semana, registrando-se na música e nos discursos em torno dela¹⁰.

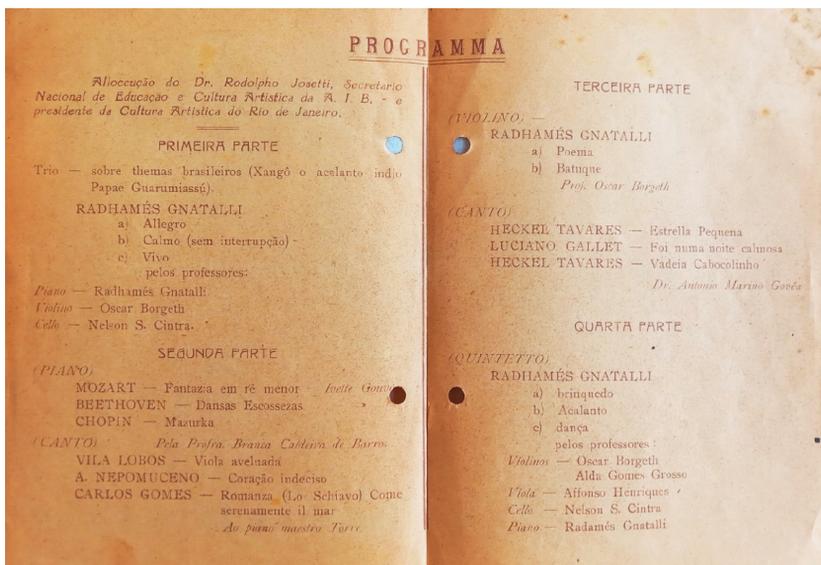
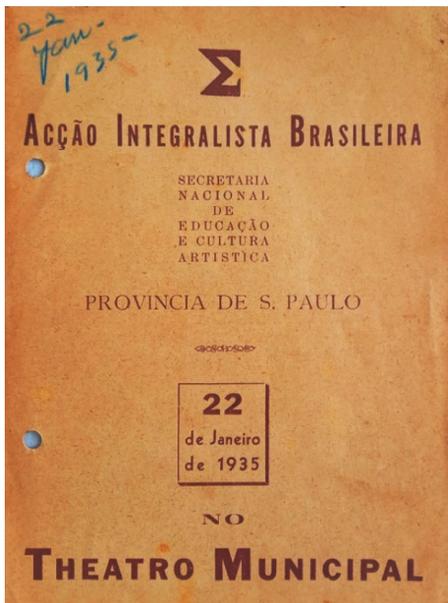
RESSONÂNCIAS MODERNISTAS NUMA NOITE INTEGRAL

Antonio Arnoni Prado, no contexto de um estudo valioso sobre as correntes reacionárias ligadas ao modernismo, põe em relevo os “elos aleatórios” (2010, p. 125) que explicam a participação de figuras como Plínio Salgado na Semana de Arte Moderna e que, depois, levaram o grupo verde-amarelista a se constituir mediante a publicação da revista *Novíssima*. Sua ênfase em contatos pessoais e redes textuais oferece uma saída saudável da versão monolítica do

modernismo, mas conserva o ideal de uma vanguarda “verdadeira”, ignorando que, desde a divisão entre os futuristas italianos e os russos, a vanguarda sempre foi um campo de conflito e bifurcações ideológicas (ver Griffin, 2007; Antliff, 2007). Ao mesmo tempo, não devíamos negar que, no momento da Semana, quase todos os participantes se aproveitavam de um repertório comum de tropos e ideias, ainda que existissem tensões entre eles. Finalmente, vale lembrar que os movimentos – particularmente os movimentos de massa como o integralismo (o ponto final da trajetória traçada por Prado) – não são formados apenas no papel ou através de encontros individuais, mas mediante práticas performativas e corporais.

A Frente Integralista foi oficialmente lançada com o Manifesto de 7 de outubro de 1932 – data em que, a partir da metade dos anos trinta, se comemorava anualmente na Noite dos Tambores Silenciosos, uma das três festas no calendário ritual do movimento. Rosa Maria Feiteiro Cavaleri assinala a importância dos símbolos e ritos como “estratégias de padronização e unificação do Integralismo, responsáveis por criar, junto aos militantes, a *mística* do Movimento” (1999, p. 163). Porém, os historiadores ainda não tinham se dado conta de eventos menos regimentados, como a “noite cultural”, organizada pela Secretaria Nacional de Educação e Cultura Artística da Ação Integralista Brasileira e realizada no Theatro Municipal de São Paulo em 22 de janeiro de 1935. Segundo o *Correio de São Paulo*, o motivo era o aniversário de Plínio Salgado (Recital integralista, 1935, p. 6), embora ele não se encontrasse no estado; de fato, o recital sim coincidia com o natalício do líder da A. I. B., mas precedia outro evento significativo: o primeiro Congresso Provincial Paulista da A. I. B., no próximo dia, nos salões do Clube Germânia, com a participação de representantes de 235 municípios do estado (Realizou-se hontem o primeiro..., 1935, p. 1). No auge de sua popularidade, com mais de um milhão de integrantes, a A. I. B. entrou no reduto cultural da elite paulista, ocupando um palco irremediavelmente ligado aos “futuristas” de 1922.

Imagens 1-2 – Programa da noite cultural da Ação Integralista Brasileira no Theatro Municipal de São Paulo (Secretaria Nacional de Educação..., 1935).



Fonte: Arquivo Histórico do Centro de Documentação e Memória do Theatro Municipal de São Paulo

A noite cultural, assistida por milicianos da A. I. B., começou com as “saudações de protocolo” (Anauê!) para as autoridades integralistas, sob o comando de Lima Netto, o chefe municipal (Uma festa de arte promovida..., 1935, p. 5). O palestrante designado para inaugurar as atividades era Rodolfo Josetti, um médico e músico oriundo de Porto Alegre que ocupava o cargo de Secretário Nacional de Educação e Cultura Artística da AIB. Josetti tinha estudado violino na Alemanha e, em 1934, fundou a Sociedade de Cultura Artística do Rio do Janeiro; pouco depois seria nomeado para o Conselho Administrativo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, em 1945, seria um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Música, liderada por Heitor Villa-Lobos¹¹. O programa não fornece informações sobre a “alocução” que Josetti pretendia dar, mas provavelmente era semelhante a outro discurso que ele parece ter proferido em uma ocasião similar cinco meses depois. No texto daquele discurso (“O sentido estético do Integralismo”, 1935), o médico gaúcho invoca o ideal do “homem integral” que será o fundamento futuro de uma arte brasileira – e de uma nação brasileira – que ainda não se formaram. Ele insiste na necessidade de se ligar o aperfeiçoamento do corpo com a elevação espiritual, identificando como ameaças “as emoções espontâneas, mas incontestavelmente rudimentares dos sambas e choros, agravados ainda pelo jazz-band” e a “nevrose deste modernismo tão cheio que extravagâncias, aberrações e paradoxos”. Qual será a conexão entre o modernismo e esses três gêneros musicais que – apesar de terem bastantes expoentes e ouvintes brancos – associavam-se às suas raízes negras? Josetti não se preocupa em explicar, mas um dos atributos que o samba, o choro e o jazz têm em comum é a síncope, ou o deslocamento do acento métrico “natural” – talvez um equivalente musical das “aberrações” da arte modernista que (segundo Josetti) “tudo deforma e enfeia”¹².

Josetti faz eco aqui a uma certa tendência do discurso eugênico ao ligar os ritmos “irregulares” com a debilitação do corpo e a degradação racial. Ironicamente, por razões de sua própria saúde, ele não pôde viajar a São Paulo, e foi Gustavo Barroso, Secretário Nacional de Milícia da A. I. B., quem deu início à noite cultural. Em 1922, Barroso tinha sido nomeado como presidente do recém-criado Museu Nacional de História e, no ano seguinte, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, honra que se devia a suas abundantes contribuições a diversos campos (folclore, história, mitologia indígena, ficção, jornalismo, crítica, etc.) e, em especial, a seus escritos sobre seu estado natal, o Ceará. No outro extremo de sua bipolaridade cultural, ele servira, no final da década dos vinte, como diretor-presidente da Empresa Teatral Ítalo-Brasileira, uma sociedade privada subvencionada pelos governos do Rio e de São Paulo para

contratar músicos e cantores (principalmente da Europa) e programar as temporadas líricas dos Teatros Municipais nas duas cidades – temporadas que sofreram ferozes críticas da parte de Mário de Andrade por seu elitismo e alto preço dos ingressos, assim como por ocasionar um enorme dispêndio de dinheiro público, sem contribuir ao desenvolvimento de companhias nacionais¹³.

Enquanto o modelo de Josetti era a Grécia de Platão, o discurso que Barroso proferiu para inaugurar a noite propôs o Renascimento como o início de uma “inquietação multi-secular” de providência europeia que tinha seu correlato americano na inquietação de “uma raça desaparecida”: os tupis, que atravessaram todo o território do que seria o Brasil em busca da Terra da Promissão. Os bandeirantes – caçadores de indígenas – eram herdeiros dos seus sonhos e do “sentido telúrico e místico dessas migrações”, impulsionados a andar à procura de esmeraldas e cidades douradas. E as migrações forçadas dos negros escravizados transportados ao Brasil desde África? Nenhuma menção aparece no extenso sumário do discurso incorporado a uma reportagem sobre o evento no *Diário de São Paulo* (Uma festa de arte promovida..., 1935, p. 5). O sumário conclui exclamando que, ao renovar a supracitada “inquietação” (já dissipada pelos movimentos culturais modernos), “o Integralismo, obedecendo ao sentido americano e europeu, está cantando para os brasileiros o maior poema da raça”.

Ora, como soava esse “poema da raça” que os integralistas cantavam? Além do discurso inicial do comandante de milícias, a festa da A. I. B. consistia inteiramente de música vocal e instrumental, e, apesar dos sonhos helênicos de Josetti e das predileções operísticas de Barroso, a única parte do programa dedicada aos compositores europeus era o breve recital da pianista Ivette Gouvea, com peças de Mozart, Beethoven e Chopin. Curiosamente, nem o programa oficial nem os jornais faziam menção ao hino integralista (“Avante!” por Plínio Salgado), e nenhuma das canções executadas tratava de temas explicitamente ideológicos. Nenhum dos compositores destacados era integralista (até onde eu posso determinar), e a maioria dos músicos e cantores eram profissionais em ascensão para quem o evento pode ter sido apenas uma oportunidade para exercerem sua arte sobre um palco proeminente: a reportagem no *Diário de São Paulo* apontou que a pianista Gouvea, identificada como afiliada à A. I. B., recebeu uma corbelha de flores do Departamento Feminino, sugerindo talvez que ela fosse excepcional entre os artistas no que tangia a seu compromisso ao movimento. Finalmente, o programa exemplificava algumas das noções raciais articuladas por Barroso e (em outras ocasiões) por Josetti, mas divergia

em muitos aspectos – e coincidia, em grande medida, com as redes musicais dos modernistas.

O grande nome da noite era Radamés Gnattali, o autor de múltiplas peças interpretadas durante a noite. Gnattali, nascido em Porto Alegre de uma família musical emigrada da Itália, levava o nome do protagonista da ópera *Aida* como signo de sua herança cultural; mas, apesar de receber elogios ao fazer sua estreia como um jovem pianista clássico no Rio, ele optou por trabalhar no terreno entre a música “erudita” e a popular, obtendo sucesso como regente, compositor e arranjador de choros, sambas e canções regionais. Para os fardados congregados no Theatro Municipal, Gnattali prescindiu desses gêneros “comerciais” detestados por Josetti, mas ainda assim evocou o elemento africano ausente da história nacional que Barroso traçou. As primeiras notas que chegaram aos ouvidos dos milicianos eram de seu Trio n. 1 para violino, violoncelo e piano, executado por Oscar Borgerth e Nelson Cintra (frequentes intérpretes das obras de Gnattali) e pelo próprio compositor; o programa salientava os “temas brasileiros” em que a peça se baseava, descritos como “Xangô ou acalanto índio Papae Guarumiassu” – uma invocação ao orixá de uma cerimônia de candomblé e uma cantiga de caboclos do Pará (corretamente escrito: “Papae Curumiassu”) que tinha sido recolhida pelo antropólogo Edgar Roquette-Pinto e adaptada previamente por Heitor Villa-Lobos. Subsequentemente, depois do interlúdio clássico de Ivette Gouvea e de um segmento vocal, Borgerth tocou duas peças no violino: um “poema” (provavelmente de uma série de obras inspiradas em versos do gaúcho Augusto Meyer), e uma recomposição de um batuque. Finalmente, para fechar o concerto, um quinteto de cordas e piano tocou uma composição que, julgando pelos nomes das formas musicais (brinquedo, acalanto, dança), incorporava ou se inspirava em material folclórico¹⁴.

Não é difícil perceber por que os magnatas culturais da A. I. B. abraçavam a música deste jovem compositor. Como progênie de imigrantes italianos, Gnattali representava uma importante base social de apoio ao movimento e um agente privilegiado na narrativa integralista sobre a criação de uma nova raça brasileira; seu gesto de lançar mão de melodias e ritmos associados com diversas regiões e raças do país concordava com o impulso sintético daquela fábula teleológica (e do aparato organizativo da A. I. B.), e sua transformação de gêneros originados em comunidades subalternas em versões “cultas” para instrumentos orquestrais era congruente com uma concepção idealista e anti-materialista da cultura. Seu batuque para violino é exemplar neste sentido, já que, no Brasil, o termo não se refere a um gênero ou ritmo particular; tem uma

multiplicidade de significados (barulho ou ruído de golpes, um tipo de tambor, uma reunião festiva com instrumentos de percussão, qualquer dança ou música de origem africana), mas o vínculo entre todos é sua dupla associação com os afrodescendentes e a percussão¹⁵. Assim, a classificação do “batuque” de Gnattali era uma abstração paradoxal: seu nome evocava a negritude e a festividade comunal, mas a peça era um solo que exemplificava a prática (típica dos arranjos orquestrais do compositor também) de transferir os ritmos da bateria às cordas ou sopros (Barbosa; Devos, 1985, pp. 35-38). Além disso, no contexto do evento da A. I. B. – e em vista da aparente ausência de músicos negros – sua execução pelo violinista Borgerth se podia entender como a encenação do sumiço histórico dos africanos e a reencarnação da sua cultura no corpo de um brasileiro branco.

Um “batuque” interpretado por um violinista branco, “danças africanas” (na Semana) tocadas mas não bailadas por músicos brancos: ambos são atos de substituição, ou *surrogation*, o termo que o teórico de performance Joseph Roach propõe para entender os ritos corporais mediante os quais as culturas circulam e se reproduzem, e que, em contextos circum-atlânticos como o Brasil (ou Nova Orleans e Londres, as cidades focadas por ele), tendem a tomar a forma de imitações ou evocações racializadas que lembram histórias violentas de escravidão e genocídio (1996, p. 2). No Brasil tais atos de substituição foram essenciais ao processo de transformar gêneros como o samba em expressões de “brasilidade” e confluíram com as peculiaridades mediáticas da fonografia, que capta um registro da voz desarticulado do corpo vocalizante¹⁶. A expansão da indústria fonográfica no final dos anos vinte, que coincidiu com o crescente interesse de companhias como Columbia e Victor em gravar músicas regionais, criou as condições de possibilidade pelas inovações formais de Gnattali – ao mesmo tempo em que propulsou a fama de ninguém menos que Pixinguinha, o líder dos Oito Batutas, com quem Gnattali trabalhava na Victor Recording Company, às vezes sob sua batuta como pianista na Orquestra Típica Victor. Em outras palavras, a “síntese” racial e nacional almejada por Josetti e Barroso estava predicada na mesma música comercializada que eles criticavam; contudo, por sua parte, o modernismo e seus esforços por fazer “que a arte daqui fosse... mais samba” (para voltar a *AmarElo*) dependiam das mesmas práticas performativas e estavam marcados por algumas das mesmas condições.

De fato, os números vocais do recital da A. I. B. delatam a coincidência entre o integralismo e o modernismo na área da política musical. Todas as canções que figuravam no programa eram de compositores brasileiros, dos

quais só dois – Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno – não eram contemporâneos. Em vista da falta de um relato mais detalhado da noite, é tentador especular se a soprano Branca Caldeira de Barros (ou talvez algum mestre de cerimônias) aludiu ao tema racial da ópera (ou à ascendência indígena de Gomes) em sua apresentação de “Come serenamente il mar”, uma ária de *Lo Schiavo*. Treze anos antes, sob o mesmo palco, o inconveniente racial das óperas de Gomes tinha sido alvo do escárnio de Oswald de Andrade, mas não todos os modernistas concordavam com sua avaliação; Mário de Andrade, por exemplo, especulava sobre a semelhança entre certas toadas populares do Brasil e melodias das obras do compositor, e considerava-o como o precursor de Villa-Lobos¹⁷. Mário também admirava Alberto Nepomuceno, outro compositor com formação clássica que usava material folclórico e que era o autor da canção (“Coração indeciso”) interpretada pela professora Caldeira de Barros. Antonio Marino Gouveia, um marchand que representava Anita Malfatti (Batista, 2006, p. 401) e estudava canto com a famosa cantora afrodescendente (e amiga de Mário) Elsie Houston (Bertevelli, 2016, p. 386), cantou três números igualmente próximos ao mundo modernista. Duas delas (“Estrela Pequenina” e “Vadeia Caboclinho”) eram de Heckel Tavares, um alagoano que tinha conseguido um grande sucesso com “Casa de caboclo” (1928). Encaixada entre as canções dele estava a modinha “Foi uma noite calma”, de Luciano Gallet, o compositor pós-romântico de obras como “Tango-batuque” (1919) e “Suíte sobre temas negros brasileiros” (1929) que, em 1930, com o apoio de seu amigo Mário de Andrade, tinha assumido a diretoria do Instituto Nacional de Música apenas para morrer no ano seguinte.

Porém, há um exemplo ainda mais intrigante dos elos musicais que ligavam o integralismo com o modernismo: uma canção de Heitor Villa-Lobos. Não é tanto a presença de seu nome que parece fora de lugar (já na metade dos anos trinta, Villa-Lobos era quase um ícone nacional, sua fama inflada pela música patriótica que compunha para o governo de Getúlio Vargas¹⁸), mas sim a composição escolhida para inclusão. Segundo o programa, a professora Caldeira de Barros interpretou sua “Viola aveluada” – um detalhe enigmático, já que, no repertório do compositor, não existe nenhuma canção com esse título. De fato, a única com título semelhante é “Viola Quebrada”, a famosa modinha que Villa-Lobos harmonizou a partir de uma melodia (e com a letra) de Mário de Andrade. Incluída em *Chansons típicas brasileiras* (1929), uma compilação publicada pelo compositor em Paris que contava também com sua versão de “Papae Curumiassu” e “Xangô”, a canção expressa os lamentos de um caipira

sobre seu amor não correspondido, imitando o dialeto do interior do estado de São Paulo e evocando o instrumento típico da região.

Suponhamos pelo momento que a canção era “Viola Quebrada”: era acidental esta presença velada (ou “aveluada”) de Mário de Andrade na noite cultural da A. I. B.? Ou era intencional – mais uma evocação da mestiçagem racial? Na verdade, “Viola Quebrada” se enquadra na onda regionalista e ruralista tão proeminente nas seleções musicais da noite, e segue a mesma lógica de citar o meio instrumental ou corporal (neste caso, a viola) no mesmo ato de deslocá-lo e substituí-lo (no recital o piano acompanhava a cantora). Além disso, sua interpretação implicava um ato de substituição ou *surrogation* em que uma mulher, urbana e de certa classe e educação, servia como ventríloqua de um homem rural e sem educação. Enfim, seja a canção de Mário ou não, “Viola Aveluada” se pode ver como o espectro da Semana de Arte Moderna registrando sua incompleta substituição pela noite cultural da A. I. B.

PROJETOS INACABADOS

Quatro meses depois da festa da A. I. B. no Theatro Municipal, em meio à polarização política e sob a sombra de um Estado a caminho da ditadura, Mário de Andrade tornou-se diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, assumindo seu cargo ao final de maio de 1935. Entre suas diversas responsabilidades estava a programação de eventos no Theatro Municipal.

Curiosamente, *AmarElo* omite qualquer menção deste detalhe, preferindo destacar um evento de índole mais política que Mário fomentou durante seu mandato como administrador cultural: a comemoração do cinquentenário da abolição da escravidão em 1938. Segundo o filme, a celebração foi “organizada por remanescentes da Frente Negra Brasileira” e, assim como o protesto do Movimento Negro Unificado quarenta anos mais tarde (nas escadarias do teatro), “estava prevista para acontecer nos arredores do Theatro Municipal”, mas “infelizmente, o evento não foi concluído apesar dos esforços” de Mário. De todos os momentos históricos aludidos no filme, este é o nexos mais claro entre o modernismo e a política negra – mas o episódio passa rapidamente, deixando sem resposta perguntas sobre a natureza da celebração e as razões pelas quais ela ficou inacabada.

Na realidade, a comemoração foi organizada sob os auspícios do Departamento de Cultura com a colaboração das associações negras da cidade, e a tarefa de elaborar os planos foi atribuída a uma “Comissão Mista” formada por representantes da municipalidade, como Mário e o escritor e pintor modernis-

ta Sérgio Milliet, além de membros da comunidade negra, entre eles o escritor e jornalista Fernando Góes e Francisco Lucrecio, um dos fundadores da Frente Negra Brasileira (dissolvida no ano anterior). Em 22 de março, o *Correio Paulistano* reportou sobre os planos da comissão: uma romaria aos túmulos de abolicionistas e a decoração das estátuas de Ruy Barbosa, Luis Gama e Carlos Gomes; uma série de conferências que “provavelmente realizar-se-ão no Theatro Municipal”; e, finalmente, uma congada e cerimônia de coroação do Rei do Congo (Comemorações do Cincoentenário da Abolição, 1938, p. 9). No final das contas, os doze dias de conferências, iniciados em 28 de abril, realizaram-se no Palácio do Trocadero, edifício localizado perto do teatro que servia como sede do Departamento de Cultura. Similar à comissão, o grupo de palestrantes era “misto” e incluía o antropólogo Artur Ramos (falando sobre “Castigos de escravos”), o ex-verde-amarelista Cassiano Ricardo (“O negro no bandeirismo paulista”) e Francisco Lucrecio (“A liberdade e o negro”)¹⁹.

Portanto, ao contrário do que *AmarElo* sugere, o festejo não se desenrolou completamente à margem do Theatro Municipal. No dia 2 de maio, o teatro foi cenário de uma “sessão solene” presidida por Justiniano Costa, ex-presidente da Frente Negra Brasileira, com a interlocução de Mário, Ramos, Lucrecio e mais representantes das associações negras²⁰. Costa iniciou a cerimônia dizendo que “vinha falar a linguagem do negro” e realçando o papel dos negros na sociedade brasileira. Depois, Lino Guedes, figura central na imprensa negra em São Paulo, discursou sobre brasileiros negros que sobressaíam pela erudição, concluindo que “no livro está o valor do negro e na união sua força”. O elemento artístico também não ficou fora do programa: houve declamação de poemas (“Navio negreiro”, de Castro Alves, e “A redenção do negro”, de Couto de Magalhães Neto) seguida por um concerto do Coral Paulistano sob a regência de Camargo Guarnieri. O Coral cantou três números: “Catereté” (1930) de Francisco Mignone, título que se refere a uma dança típica do interior de São Paulo e estados vizinhos que tem prováveis raízes indígenas e africanas; um maracatu de Pernambuco, gênero ligado às cerimônias de coroação dos Reis do Congo; e, finalmente, o “Changô” (ou “Xangô”) de Villa-Lobos. Para concluir a sessão, Fernando Góes proferiu um discurso sobre o preconceito de cor.

Mais uma vez, como na Semana e na noite integralista, as seleções musicais eram de compositores brancos que procuravam sintetizar a música “cultura” com ritmos e melodias indígenas, afro-brasileiras e regionais (o maracatu, cujo autor ou arranjador não é mencionado, é uma possível, mas improvável exceção). Dadas as limitações de acesso à infraestrutura cultural, é provável que a

maioria dos cantores tenham sido brancos também. Neste caso, porém, os processos de abstração e substituição racial efetuados pela música eram contrariados pela presença de numerosos negros no auditório, falando na “linguagem do negro” sobre a desigualdade e o racismo. Entretanto, como Angela Teodoro Grillo (2019) explica, o potencial deste encontro ficaria frustrado. No dia seguinte à sessão solene, o interventor do Estado Novo em São Paulo expulsou o prefeito Fábio Prado, colocando Francisco Prestes Maia em seu lugar. Em 10 de maio, dia em que estava programado para dar uma palestra ao lado de Lucrécio, Mário não compareceu ao Palácio Trocadero; em 11 de maio, renunciou ao seu cargo, e se bem que o ciclo de conferências tenha continuado sem interrupção, o novo diretor do Departamento de Cultura, Francisco Pati, cancelou o evento culminante – a congada do dia 13 de maio –, deixando os desenhos da Comissão Mista inconclusos.

HISTÓRIA INCONCLUSA

Primeiro na Semana, logo na noite cultural dos integralistas e até na sessão solene do cinquentenário da abolição, os negros – junto com os indígenas e as classes populares – foram invocados mediante a música e incorporados no imaginário auditivo da nação, mas como objetos e não sujeitos da arte. Décadas depois, Emicida subiu ao palco do Theatro Municipal não só para falar, mas também para cantar na “linguagem do negro”. Como todas as lutas pela inclusão em discursos e espaços dominantes, e como todas as tentativas de reivindicar e re-significar os símbolos do poder, seu projeto está marcado por ambivalências. Tomemos como exemplo a canção “Libre”. Produto de uma parceria com o duo afro-franco-cubano Ibeyi (que não participou no concerto), a canção tem tonalidades árabes sobrepostas ao batuque, impedindo qualquer desejo de amarrar a música ou o “nóis” da letra (palavra repetida insistentemente) ao espaço nacional do Brasil. O referente do “nóis” e o objeto dos elos afetivos que a canção estende (“Love. Libre. Libre. Libre. Aqui somos libres”) são os residentes do espaço periférico do gueto, visto como o sítio de um poder latente:

*Pretos em roda
É o GPS da moda
Se o gueto acorda
O resto que se foda*

Nos cliques do concerto, Emicida primeiro canta estes mesmos versos, mas, ao repeti-los, troca o terceiro por outro: “Se ocupamos o Theatro Municipal/ O resto que se foda”. Como num samba de roda, os espectadores, todos eles ficando de pé, repetem a palavra “nóis”. Mas, quem é o “nóis” invocado aqui? E em que sentido é um concerto equivalente à “ocupação” de um prédio, palavra que, no contexto da letra da canção, sugere uma violação das leis da propriedade privada? É difícil não perceber que só uma minoria dos espectadores vistos no filme parece ser negra e, independentemente da questão da raça, a inclusão no “nóis” da plateia teve um preço: o preço da entrada²¹. Os elos do amor e o poder da arte são fortes; apesar disso, a mesma necessidade de “ocupar” o Theatro Municipal, e de substituir e superar a Semana de Arte Moderna, apontam para uma história de outros elos difíceis de romper e desigualdades que ainda estruturam o presente.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. s.d. Disponível em: <https://abmusica.org.br/academicos/>. Acesso em: 15 dez. 2021.
- AMARELO – É tudo pra ontem. São Paulo: Netflix; Laboratório Fantasma, 2020. 1 DVD.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Chiarato & Cia., 1928.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1950. pp. 231-55.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1987.
- ANDRADE, Mário de; CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. “*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta*”: uma “autobiografia” de Mário de Andrade. São Paulo: USP; IEB; Secretaria Municipal de Cultura; Prefeitura do Município de São Paulo, 1992.
- ANDRADE, Oswald de. Carlos Gomes versus Villa-Lobos. *Jornal do Commercio*, São Paulo, 12 fev. 1922, p. 5.
- ANDRADE, Oswald de. O meu poeta futurista. In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1958. pp. 199-201.
- ANDRADE, Oswald de. O modernismo. *Revista Anhembi*, v. 17, n. 49, p. 31, 1954.
- ANTLIFF, Mark. *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*. Durham: Duke University Press, 2007.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali; o externo experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Música, 1985.
- BASTOS, Abgvar. O café, pai do movimento modernista de 1922. *Diretrizes*, p. 17, 24 jun. 1943.

- BEINER, Guy. *Forgetful Remembrance: Social Forgetting and Vernacular Historiography of a Rebellion in Ulster*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- BERVEVELLI, Isabel. Elsie Houston e o canto nacional dos anos 1920 a 1940: trajetória profissional da “genuína voz brasileira”. *Revista Brasileira de Música*, v. 29, n. 2, pp. 365-397, 2016.
- BEST, Stephen M. *The Fugitive's Properties: Law and the Poetics of Possession*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- BOMENY, Helena Maria Bousquet. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- CANDIDO, Antônio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. pp. 181-198.
- CAVALARI, Rosa Maria Feiteiro. *Integralismo: ideologia e organização de um partido de massa no Brasil, 1932-1937*. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999.
- COMEMORAÇÕES DO CINCOENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 9, 22 mar. 1938.
- FREIRE, Júlio. Crônica...! Futurista...! *A Vida Moderna*, v. 18, n. 425, pp. 1, 23, 1922.
- GOLSTON, Michael. *Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science*. New York: Columbia University Press, 2008.
- GRIFFIN, Roger. *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- GRILLO, Angela Teodoro. Uma história recuperada: O volume 13 das Obras Completas de Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2019.
- HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto (Ed.). *Tempos e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 289-305.
- JOSETTI, Rodolfo. O sentido estético do Integralismo. 18 mai. 1935. Disponível em: www.integralismo.org.br/documentos/o-sentido-estetico-do-integralismo/. Acesso em: 16 abr. 2022.
- LAFETÁ, João Luís. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MARINETTI, Filippo. T. Abbasso il tango e Parsifal!. 11 jan. 1914. Disponível em: <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/56.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2022.
- MILLIET, Sérgio. Une semaine d'art moderne à São Paulo (Les arts plastiques). *Lumière*, v. 3, n. 7, 1922.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. 3 Vols. Paris: Gallimard, 1984.
- NOTÍCIAS DIVERSAS: Cincoentenário da abolição. *Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 3 mai. 1938.
- PICCHIA, Menotti del (Hélios). Chronica social: Maravalhas. *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 nov. 1921, p. 6.

- PICCHIA, Menotti del (Hélios). *Chronica social: Semana de Arte Moderna. Correio Paulistano*, São Paulo, 11 fev. 1922, p. 5.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes da Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- REALIZOU-SE HONTEM O PRIMEIRO Congresso Paulista da Acção Integralista Brasileira. *Correio de São Paulo*, São Paulo, p. 1, 24 jan. 1935.
- RECITAL INTEGRALISTA. *Correio de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 23 jan. 1935.
- ROACH, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- RODRIGUES, Lutero. Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, n. 1, pp. 105-127, 2011.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SECRETARIA NACIONAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA ARTÍSTICA DA ACÇÃO INTEGRALISTA BRASILEIRA. *Acção Integralista Brasileira no Theatro Municipal* (programa). 22 jan. 1935. Arquivo Histórico do Centro de Documentação e Memória do Theatro Municipal de São Paulo.
- TOWNSEND, Sarah J. *The Unfinished Art of Theater: Avant-Garde Intellectuals in Mexico and Brazil*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2018.
- UMA FESTA DE ARTE PROMOVIDA pela Acção Integralista Brasileira no Theatro Municipal. *Diário de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 23 jan. 1935.
- WEHELIYE, Alexander G. *Phonographies: Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Durham: Duke University Press, 2005.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria da Cultura; Ciência e Tecnologia, 1977.

NOTAS

¹ Outro tema enfatizado por Emicida foi a discriminação contra as mulheres e as pessoas trans; a lista de artistas convidados para seus dois shows, ambos realizados em 27 de novembro, incluiu Pablo Vitar e Majur.

² Numerosas crônicas mencionam esta diatribe de Oswald. Ver, por exemplo, Freire (1922).

³ Sobre Gomes e os modernistas, ver Rodrigues (2011).

⁴ Guiomar Novaes tocou “L’arlequin” de Stierlin-Vallon por insistência do público e Ernani Braga (também no piano) interpretou peças de Satie e Poulenc para ilustrar a conferência de Graça Aranha (Wisnik, 1977, p. 70).

⁵ Para uma análise mais estendida do papel de Mário na Semana e sua caracterização como um Parsifal paulista, ver Townsend (2018, pp. 137-174).

⁶ Em “Abbasso il tango e Parsifal!” (1914), o futurista Filippo Marinetti ridiculiza as “lagrime

mistiche” dos “vergini quarantenni” e vincula o amor dos burgueses pela ópera de Wagner com o tango, gênero favorecido por “invertiti alla Oscar Wilde.”

⁷ Ver “Futurismo sensacional” (1921), no qual Picchia começa uma lista das figuras principais do movimento com Mário. O nome de Mário é associado à imagem suspeita da “feira da praça Tiradentes, onde há o cosmopolitismo estonteante de raças mal acampadas e longos lírios parsifalescos com Legornos e Carijós.”

⁸ Um cronista da época interpretou o episódio como sinal de arrogância (Freire, 1922, p. 1), mas trinta anos depois Oswald atribuiu a reação de Mário à sua timidez e vergonha (Andrade, 1954, p. 31).

⁹ Ver Sérgio Milliet, “Une semaine d’art moderne” (1922), e o discurso dado por Mário em 1942, “O movimento modernista” (Andrade, 1950, p. 232).

¹⁰ A noção de que Mário leu trechos de “A escrava que não é Isaura” pode ter se originado com Telê Ancona Lopez, a curadora do seu arquivo durante muitos anos. Ver, por exemplo, o ano de 1922 em sua “Cronologia” da vida do autor (Andrade; Centro Cultural São Paulo, 1992).

¹¹ As informações sobre Josetti são do site da Academia Brasileira de Música (s.d.).

¹² Sobre o assunto da síncope no Brasil, ver Sandroni (2001). Para um estudo fascinante sobre as conexões entre o ritmo e o discurso racial na Europa e nos Estados Unidos, ver Golston (2008).

¹³ Mário fez uma campanha contra as temporadas líricas da Empresa Teatral Ítalo-Brasileira nas páginas do *Diário Nacional* durante o mês de setembro de 1928.

¹⁴ O quinteto deve ser sua Pequena Suíte para dois violinos, viola, violoncelo e piano (1931).

¹⁵ Sobre a indefinição do batuque e outras classificações associadas à africanidade (como o maxixe), ver Sandroni (2001), caps. 2 e 3.

¹⁶ Para duas aproximações à relação entre a fonografia e a negritude que ressaltam sua desarticulação da voz do corpo, ver Best (2004, pp. 29-90) e Weheliye (2005).

¹⁷ Por exemplo, Mário nota a semelhança entre certa melodia de *Il Guarany* e uma toada de Minas Gerais (1928, p. 5).

¹⁸ Em 1932, Villa-Lobos tornou-se diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA).

¹⁹ Para mais detalhes sobre os festejos, ver Grillo (2019).

²⁰ Os detalhes sobre a “sessão solene” vêm de “Notícias diversas: Cincoentenário da abolição” (1938).

²¹ Entende-se que Emicida deu outro concerto grátis para crianças e mais pessoas da periferia.

Artigo submetido em 31 de dezembro de 2021.

Aprovado em 21 de abril de 2022.

