


# *Esgalga Chama*: a participação da bailarina Yvonne Daumerie na Semana de Arte Moderna

*Tuck flame*: the participation of the ballerina Yvonne Daumerie  
in the Modern Art Week

DOI: 10.20396/rhac.v3i2.17282

ELIZABETH FERREIRA CARDOSO RIBEIRO AZEVEDO

Professora Sênior Livre Docente da Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas

 0000-0003-2583-2615

## Resumo

Yvonne é uma das figuras menos conhecidas do grupo de artistas que participou da Semana de Arte Moderna de São Paulo. O artigo apresenta a bailarina Yvonne Daumerie, que se apresentou na segunda tarde da Semana. Resgata suas atividades anteriores como bailarina e professora; sua colaboração em novo evento ligado ao Modernismo, ainda em 1922; seu trabalho como coreógrafa de óperas e o desenvolvimento de sua carreira voltada, a partir dos anos 30, para a música popular brasileira como violonista. Traz também um breve levantamento das bailarinas "modernas" que estiveram em São Paulo entre as décadas de 10 e 20, e que, declaradamente, foram influências importantes sobre o estilo e as performances de Yvonne Daumerie.

**Palavras-chave:** Yvonne Daumerie. Semana de Arte Moderna. Teatro. Dança.

## Abstract

Yvonne is one of the lesser-known figures in the group of artists who participated in the São Paulo's Modern Art Week. The article presents the participation of the dancer Yvonne Daumerie in the second afternoon of the Week. She recovers her previous activities as a dancer and teacher; her participation in a new event linked to Modernism, still in 1922; her work as an opera choreographer and the development of her career focused on Brazilian popular music as a violinist from the 1930s. It also brings a brief survey of the "modern" dancers who were in São Paulo between the 10's and 20's, and who, reportedly, were important influences on Yvonne Daumerie's style and performances.

**Keywords:** Yvonne Daumerie. Semana de Arte Moderna. Theatre. Dance.

É lugar comum dizer-se que “não houve teatro” na Semana de Arte Moderna de 1922, apesar de ela ter sido realizada no Theatro Municipal de São Paulo. A afirmação funciona em geral como um paradoxo retórico e meio provocativo, mas não vai muito além disso. Poucos tentaram explicar ou contextualizar o acontecido (ou o não acontecido), mesmo que passando apenas rapidamente pela questão. Mário de Andrade, em 1942, por exemplo, em sua famosa palestra de avaliação sobre o modernismo, sequer menciona a palavra *teatro*, a não ser para falar do local onde o evento teve lugar, ainda que, em 1922, ele mesmo já tivesse escrito obras para o palco<sup>1</sup>. Contudo, esse não é um problema menor, sobretudo se lembrarmos que em 1922 o teatro era a forma mais consolidada de “arte de massa<sup>2</sup>”.

Seria possível contestar tal ideia? Difícil. Explicá-la? Possivelmente. Dois importantes críticos do teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, registraram suas opiniões sobre o caso. Disse Décio<sup>3</sup>: “Nós do teatro, não podemos deixar de nos sentir um pouco à margem, como que excluídos da festa.... A verdade, a dura verdade, é que não estivemos na SAM, nem presentes, nem representados por terceiros”. Portanto, para Décio, nada de teatro. Nem mesmo por *terceiros*. Será? Quem seriam os *terceiros*? Outras formas de artes cênicas?

Sábato Magaldi, escrevendo com Maria Thereza Vargas, também em 1975, vai no mesmo sentido<sup>4</sup>: “O teatro, como se sabe, não figurou na Semana de Arte Moderna de 1922. Talvez porque, sendo uma síntese de elementos artísticos, ele supusesse a renovação prévia das artes que o constituem”. Nesta perspectiva, o teatro ainda não estaria em um processo de modernização que pudesse já ter alguma experiência para apresentar. Mas, quais elementos artísticos do qual ele é síntese faltariam ser modernizados para que, o teatro como um todo, também o fosse? Lembrando que as obras plásticas, musicais e literárias apresentadas na Semana já haviam sido criadas alguns anos antes. A exposição de pintura e escultura procurava fazer um balanço do que de mais novo estava sendo produzido. E por que não havia ocorrido tal transformação na área teatral? Orna Messer Levin apresenta uma razão: “O teatro enquanto ingrediente da nascente cultura de massas mantinha-se distante das propostas vanguardistas, pois permanecia em consonância com as exigências do esquema comercial... [bilheteria]”<sup>5</sup>. Acho este

---

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário. O movimento modernista. *O Estado de S. Paulo*, 13 fev. 1942. Disponível em: <https://www.cedem.unesp.br/Home/documentodasemana/o-movimento-modernista---mario-de-andrade.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2023.

<sup>2</sup> Uma vez que o cinema ainda não havia se tornado hegemônico como atração do grande público. Lembrando que o rádio acabava de ser criado no Brasil (1922) e o primeiro filme sonoro, *O cantor de Jazz*, só seria lançado em 1927 nos Estados Unidos.

<sup>3</sup> PRADO, Décio de Almeida. O teatro e o modernismo. In: ÁVILA, Affonso. *Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Stylos, v. 1, 1975, p.139.

<sup>4</sup> MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2001, p. 192.

<sup>5</sup> LEVIN, Orna Messer. O Teatro dos Escritores Modernistas. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, v. 2, p. 33.

argumento bastante válido, apontando para o fato de que a maior parte do teatro existente não interessava *modernizar-se*. Pelo menos, no sentido da experimentação. Ainda assim, não haveria nenhuma tentativa de renovação da cena nacional, fora do âmbito do teatro comercial? Alguma peça dos autores simbolistas, que estavam sendo encenados desde os anos de 1910?<sup>6</sup> Para Sebastião Milaré, em seu livro sobre Renato Viana, a questão estava posta de outra maneira.

Para os modernistas a renovação deveria ocorrer através do texto. Pouca atenção davam à natureza da modernização teatral, que passa, necessariamente, pela encenação, implicando o aparecimento do encenador, a introdução de novas tecnologias, a reconceituação da cenografia e da iluminação, a pesquisa de novos meios interpretativos. A renovação dentro de uma realidade cênica arcaica dificilmente ocorre; e, se ocorrer só interessará como literatura, já que sua materialização cênica é inviável...

Sim, os modernistas se interessavam pelo teatro, mas a modernização dessa arte era maior do que a sua capacidade.<sup>7</sup>

Acho que vale também lembrar que a Semana se propôs a criticar a arte acadêmica, o parnasianismo, a tradição. Será que o teatro era uma arte acadêmica ou parnasiana naquele momento? Não seria o teatro a mais popular das artes? Sempre se atualizando? Mudando muito mais rapidamente que a poesia ou a música erudita ou as artes plásticas? Valeria a pena lutar contra ele?

Acredito que se procurarmos o “teatro”, aquele do texto, atores, enredo, fábula... de fato, não o encontraremos na Semana. Mas se pensarmos em termos de: performatividade, atuação, roteiro... poderemos recuperar uma espetacularidade da Semana. Uma espécie de camada oculta, cripto teatro, que esteve presente nos três dias de fevereiro.

Não é novidade a vinculação dos modernistas da Semana com o Futurismo. Embora alguns, como Mario, até a negassem. Mas, mesmo que não fosse assim que eles se definissem, era assim que eram vistos. E não faltavam motivos. Os anúncios e debates que precederam e seguiram o encontro faziam referência ao Futurismo, os documentos falavam o mesmo<sup>8</sup>.

A conferência de abertura de Graça Aranha começava alimentando a provocação, tipicamente futurista:

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de horrores. ... não está terminado o vosso espanto. Outros “horrores” vos esperam... juntando-se a essa coleção uma poesia liberta, uma música

<sup>6</sup> Autores como Paulo Gonçalves ou Roberto Gomes, por exemplo.

<sup>7</sup> MILARÉ, Sebastião. **Batalha da Quimera**. Rio de Janeiro, Funarte, 2009.

<sup>8</sup> Basta lembrar do recibo emitido pelo Theatro Municipal de São Paulo aos organizadores do evento, onde lê-se “Semana Futurista”.

extravagante, mas transcendente, virão revoltar aquele que reagem movidos pelas forças do passado. [...] . Ignoro como justificar a função social da Academia. O que se pode afirmar para condená-la é que ela suscita o estilo acadêmico, constrange a livre inspiração, refreia o jovem e árdego talento que deixa de ser independente [...] E os primeiros anúncios da nossa esperança são os que oferecemos aqui à vossa curiosidade. São estas pinturas extravagantes, estas esculturas absurdas, esta música alucinada, esta poesia aérea e desarticulada [...]<sup>9</sup>

Menotti em seu discurso na 2ª noite, dia 17, tratou diretamente da relação:

Para eles [passadistas] somos um bando de bolchevistas da estética, correndo a 80 HP. rumo à paranóia. Somos o escândalo em duas pernas, o cabotinismo organizado em escola. Julgamo-nos uns cangaceiros da prosa, do verso, da escultura, da pintura, da coreografia, da música, amotinados na jagunçada do Canudos literário da Pauliceia desvairada [...] A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. [...] Não somos nem nunca fomos futuristas. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti [...] No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, pq o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminé de fábrica, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte!<sup>10</sup>

Assim, é possível sublinhar a proximidade das atrações da Semana de Arte Moderna com as seratas futuristas<sup>11</sup>, que tiveram início a partir da primeira apresentação dos futuristas italianos, organizada por Filippo Tommaso Marinetti no Teatro Chiarella em Turim, em 1909<sup>12</sup>. As seratas constituíam-se em eventos de divulgação dos princípios e obras futuristas, sabidamente, propositalmente, provocativos, nos quais era esperada uma reação violenta por parte da plateia. Os modernistas, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, sobretudo, em suas viagens pela Europa, em 1912-13, tiveram conhecimento da prática e das iniciativas de Marinetti. Yan de Almeida Prado confirma, e desaprova, a tática de criar escândalo<sup>13</sup>. Annateresa Fabris concorda com ele, “[...] Prado tem razão quando afirma que o escândalo da Semana de Arte Moderna foi planejado”, não só por Oswald, como se costuma

---

<sup>9</sup> ARANHA, Graça. A emoção estética na arte moderna: conferência na Semana de Arte Moderna, 1922. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

<sup>10</sup> DEL PICCHIA, Menotti. Arte moderna: conferência na Semana de Arte Moderna, 1922. In: TELES, op. cit.

<sup>11</sup> FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1994. A autora também cita os pesquisadores Norval Baitello Junior e Silvio Castro, ainda que sem concordar com eles, que apontam a proximidade da Semana com o Dadaísmo.

<sup>12</sup> O manifesto futurista (publicado na Itália e, depois, divulgado pelo *Le Figaro*, de Paris) em fevereiro, antecedeu de pouco a *serata*.

<sup>13</sup> PRADO, Yan de Almeida. *A grande Semana de Arte Moderna*: depoimento e subsídios para a cultura brasileira. São Paulo: Edart, 1976.

mencionar, mas também por Mario, para quem se deveria fabricar “o carnaval da Semana de Arte Moderna”<sup>14</sup>. A estratégia era futurista em sua essência e teatro o local ideal para ela uma vez que:

O futurismo introduz uma nova metodologia na práxis artística, privilegiando o **contato direto com o público** no recinto sagrado por excelência, o teatro, local de encontro e de reunião da sociedade burguesa. É nesse espaço institucional que irrompe a violência futurista, que se constrói um **espetáculo sui generis**, feito de improvisações e de choques com o público [...] A dimensão da ação é o traço peculiar da noitada futurista.<sup>15</sup>

Então, a presença física dos artistas (*em anima nobis*, como disse Mário de Andrade<sup>16</sup>) diante de um público surpreso e hostil, a provocação de lado a lado (já antecipada pela imprensa) pode bem ser considerada a dimensão “espetacular”, “performativa” do evento.

Na segunda noite, o ambiente estava bem mais agitado do que na primeira, e *acabou num triunfo*, segundo Menotti mascarado como *Helios*<sup>17</sup>. Oswald e Mário foram furiosamente vaiados ao lerem suas obras. A algazarra se instalou. “Talvez isso também estivesse nas intenções dos promotores da reunião, embora não figurasse no programa [...] a ponto de lembrar em certos momentos a famosa noite de estreia de Tortola Valencia”<sup>18</sup>, ironizou *O Estado de S. Paulo*. Continuava o artigo: “Espontânea manifestação da galeria ou claque de novo gênero, o certo é que as frases e atitudes menos respeitadas atingiram [...] artistas respeitáveis”<sup>19</sup>. Vale lembrar aqui que a prática da manifestação da “claque” era comum no teatro daquele período, organizada, inclusive, pelos próprios empresários. A novidade talvez fosse sua presença no Theatro Municipal. O fato é que a audiência só se acalmou com as presenças de Guiomar Novaes e de Yvonne Daumerie. Terminadas suas participações, voltaram os combates. Um sucesso!

Mas, haveria ainda outro argumento válido para contestar a afirmação da falta do “teatro” em 22? Bem, ainda que não se houvesse apresentado nenhum texto dramático (lido ou encenado), entre uma e outra apresentação houve o número de dança, o que aponta para um mínimo de presença das artes cênicas (*a representação por terceiros* clamada por Décio) e alguma possível “narrativa dramática” ainda que “apenas mimética”. É exatamente sobre essa participação, sobre a qual pouquíssimo se sabe que este artigo se debruçará. Em primeiro lugar, traçando um rápido perfil da protagonista, Yvonne,

---

<sup>14</sup> FABRIS, op. cit. p. 137.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 153-4, grifos nossos.

<sup>16</sup> Na conferência proferida na segunda noite, 15 de fevereiro. ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*, in *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974.

<sup>17</sup> O CORREIO Paulistano, São Paulo, 15 fev. 1922, p. 4.

<sup>18</sup> Tortola Valencia, bailarina moderna. Ver adiante.

<sup>19</sup> O ESTADO de S. Paulo, São Paulo, 16 fev. 1922.

antes e depois de 1922, e também procurando contextualizar rapidamente a presença da dança “moderna” nos palcos paulistanos antes mesmo da Semana bem como sua possível relação com a performance vista no Theatro Municipal.

Então, para abrir a segunda parte da segunda noite, a jovem professora de dança, cantora e musicista, Yvonne Daumerie, ao lado de Guiomar Novaes, apaziguou a plateia que vinha vaiando as apresentações iniciais. *Helios* já antecipara a reação: “Número de alta estesia: danças de Yvonne Daumerie. Não bastasse a apresentação dos franco-atiradores da estética moderna, a graça fina e felina dessa plástica e esplêndida Yvonne garantiria o êxito da noitada”<sup>20</sup>.

Como Guiomar Novaes, Yvonne era vista como alguém que margeava a *loucura* e a provocação dos futuristas, ainda que se dispusesse a apresentar-se junto a eles. Talvez ela fosse mais modernista do que, propriamente, futurista como a pianista?

É verdade que a gloriosa artista [Guiomar] está visceralmente em desacordo com as irreverências dos futuristas para com os mestres, que ela adora. Isto não a impede de achar altamente intelectual o galhardo movimento dos avanguardistas, que estão afirmando, no Municipal de S. Paulo, a existência de uma arte profundamente autônoma, moderna e nacional.<sup>21</sup>

Juntamente com Guiomar, Yvonne era apresentada como uma espécie de antídoto ao veneno futurista. “Quem detesta a casta modernista deliciar-se-á com a graça levipe de finamente estética de Yvonne”<sup>22</sup>.

A presença de Yvonne na programação também não é clara. Menotti em suas memórias registra a programação de cada dia. Para 15 de fevereiro, à tarde, enumera as seguintes atrações:

Dia 15 à tarde - A literatura e a poesia: “Romance moderno” por Menotti del Picchia, apresentador do grupo, com leitura de páginas de Oswald de Andrade e poesias de Álvaro Moreyra, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Luís Aranha, Afonso Schmidt, Plínio Salgado e música executada por Guiomar Novaes.<sup>23</sup>

Portanto, nada de dança. Nem, aliás, da palestra proferida por Mário sobre as pinturas da exposição. Mas no relato mais detalhado do texto, Menotti retoma a descrição:

---

<sup>20</sup> O CORREIO Paulistano, São Paulo, 15 fev. 1922, p.4.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> DEL PICCHIA, Menotti. **A longa viagem, segunda etapa**. São Paulo: Martins/Cons. Est. de Cultura, 1972, p. 132.

Eu estava incumbido de apresentar o pugilo rebelde o qual declamaria seus versos ou leria trechos de seus escritos documentado assim, com textos revolucionários, a essência da Reforma. Depois haveria um programa mais ameno: Yvonne Daumerie, a mais notável bailarina da geração moça, dançaria. A grande Guiomar Novais [sic] [...] tocaria uma música, não como prova de adesão ao movimento, mas apenas como homenagem à cultura, da qual considerava a festa como uma demonstração respeitável.<sup>24</sup>

E Menotti apresentou Yvonne ao público assim:

Como todos os Precursores, encontrarão os Herodes da crítica a querer decapitá-los. Invertendo, porém, a anedota bíblica, a Salomé dançarina, longe de querer-lhes as cabeças em salvas de prata, vai interceder por eles dançando ao vosso conspeito. A poesia viva do seu corpo rimando as estrofes efêmeras dos seus gestos, será, para vossos olhos, a alegria que os versos aqui recitados foram para os vossos ouvidos. Yvonne Daumerie, a esgalga chama musical e esguia vai dançar. Os Percursores partem, fica Salomé<sup>25</sup>.

A rara expressão, *esgalga chama*, usada para descrever a performance de Yvonne como uma esguia labareda foi tirada do poema *Tu*, de *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, lido na mesma noite, no qual o poeta descreve as várias origens da população da cidade, envolvida no confronto entre a modernidade e o atraso.

O *Correio Paulistano* elencou as atrações do dia anterior. Yvonne foi citada como atração depois das leituras, antecedendo o concerto de Guiomar. No programa fala-se em "danças", no plural, mas sem nenhuma outra informação. Quantas danças? Quais danças? Quem a acompanhou na música? Sua performance (ou parte dela) foi descrita em apenas uma linha: "[...] atravessava o palco como uma grande borboleta, ou como uma libélula", segundo os escassos testemunhos<sup>26</sup>. Ainda que, aparentemente, seu número já se afastasse do balé clássico<sup>27</sup>, foi bem aceito pelo público. Nas poucas referências posteriores à sua participação, encontramos a afirmação de que ela estaria *vestida de borboleta*. Sabemos, porém, que várias outras bailarinas modernas daquele período se apresentavam também caracterizadas como borboletas ou libélulas, buscando reproduzir a delicadeza e leveza desses pequenos animais.

Na verdade, pouco se sabe sobre sua participação na Semana ou sobre suas atividades artísticas antes ou depois do evento. A bailarina, que é sempre mencionada entre *as mulheres da Semana* ou na

---

<sup>24</sup> Ibid., p.135.

<sup>25</sup> BRITO, Mário da Silva. As muitas vaias do segundo sarau. *Suplemento do Estado de S. Paulo*, 20 fev. 1972, p. 230

<sup>26</sup> CORREIO Paulistano, São Paulo, 16 fev. 1922, p. 2.

<sup>27</sup> No sentido que hoje damos a essa expressão.

lista dos *esquecidos da Semana* é, de fato, a mais desconhecida dentre eles<sup>28</sup>. O que é possível saber sobre ela e sobre seu estilo de dança?

Já havia algum tempo, desde 1920, Yvonne vinha apresentando-se como professora de dança clássica e moderna e coreografando bailados para suas alunas em eventos sociais na cidade, como movimentos beneficentes, no Teatro Municipal ou no salão do Trianon.

As imagens disponíveis na imprensa, sejam das alunas ou dela própria, apontam para referências ao estilo da bailarina norte-americana Isadora Duncan<sup>29</sup> [Figura 1]. Nas poses fotográficas, em gestos congelados, vê-se que o figurino remete à estética clássica, leves e esvoaçantes, cabelos soltos (ainda que a maioria das bailarinas usasse cabelos curtos, segundo a moda vigente), movimentos mais naturais do corpo, ainda que não tivessem abandonado as sapatilhas, e referências a elementos da natureza. Outro aspecto semelhante era o fato de Isadora dançar ao som de músicas que, originalmente, não haviam sido escritas para balé, como obras de Chopin, Schumann ou Wagner, por exemplo.

Duncan estivera em São Paulo, em setembro de 1916 [Figura 2]. Desde o início do século, vinha fazendo turnês ao redor do mundo, a princípio ao lado de outra bailarina moderna, Loïe Fuller<sup>30</sup>. Em São Paulo, foram dois dias de apresentações organizados pelo empresário Walter Mocchi, nos quais ela foi acompanhada pelo pianista Maurice Dusmenil. Nos anúncios do Theatro Municipal seu estilo era chamado de “danças clássicas”. No repertório: *Ifigênia em Aulis*, de Gluck; *Sonata ao luar*, de Beethoven, valsas de Brahms e de Schubert, além de trechos de Borodine, Rachmaninov, List e Schumann. A prática não estava isenta de críticas, mas Isadora justificava-se dizendo: “Certamente que é um crime artístico dançar sobre uma tal música [...] tenho-o feito, mas por necessidade: porque essa música acorda a dança morta, desperta um ritmo. Danço “sob” essa música, arrastada por ela como uma folha ao vento”<sup>31</sup>.

Em crítica no *Correio Paulistano*, Hermes Fontes, apesar de desfavorável, pois, do ponto de vista do autor, a dança não teria como equiparar-se à complexidade expressiva da música, descreveu a performance da bailarina:

---

<sup>28</sup> De maneira geral, muito pouco se conhece sobre a prática e o ensino do balé e da dança no Brasil desde o século XIX até meados dos XX. A bibliografia a esse respeito é praticamente inexistente.

<sup>29</sup> Isadora Duncan, bailarina norte-americana (1877 - 1927).

<sup>30</sup> Loïe Fuller (1862 - 1928) esteve em São Paulo, em junho de 1904, no Teatro Santana.

<sup>31</sup> CORREIO Paulistano, São Paulo, 6 set. 1916, p. 6.





**Figura 1:**  
VIDA Moderna, n. 390, 2 set.  
1920, p. 13.  
Disponível em: Hemeroteca  
Digital - Biblioteca Nacional.



**Figura 2:**  
**Isadora Duncan.** Foto de Arnold Genthe de Isadora dançando descalça em sua turnê americana em 1915-18. Fonte: Wikipedia.



**Figura 3:**  
**Loïe Fuller.** Foto de Frederick Glasier, 1902.  
Fonte: Wikipedia.

O único trecho de Beethoven verdadeiramente dançado - outros não passaram de pretexto para quadros de “pose” - foi o allegro da sonata op.13. Isadora dançou vestida de bacante, túnica curta, coroa florida nos cabelos. [...] A clássicos de emoção tão diferente, de técnica tão variada, de harmonia tão distinta, Isadora deu uma expressão quase uniforme. Nos graves e nos adágios, era sempre o mesmo passo curto, os mesmos movimentos cadenciados, o mesmo recorte de perfil, a mesma invocação a um sol imaginário, a mesma representação muscular dos braços e das mãos, as mesmas curvas, os mesmos meneios de cabeça. Nos alegros e prestos, eram os mesmos passos largos e sem variedade, copiados daquelas pinturas murais que a antiguidade nos legou [...] Isadora Duncan, em bacante copiada dos dípticos litografados das coleções de artes, foi monótona. [...] Seria mais exato dizer-se, que não interpreta, mas que Isadora dança ao som da música de Beethoven, de Gluck, de Liszt. [...] Esses passos tanto recordariam a Loie Fuller, em execução das valsas lentas de Franz Lehar ou de Crémier, como de qualquer bailadeira oriental, uma Sadda Yacco<sup>32</sup> de opereta, dançando ao som do gongo japonês.<sup>33</sup>

A avaliação dos jornais e dos críticos a bailarinas *modernas* não se resumiu a Isadora. Loie Fuller já havia estado em São Paulo anos antes da norte-americana. Sua performance, que conjugava a dança com grandes faixas de tecido refletindo cores diversas projetadas sobre elas, encantava as plateias [Figura 3].

No ano seguinte às apresentações de Duncan, passou por São Paulo uma de suas discípulas, Norka Rouskaya<sup>34</sup>. Ainda que longe do sucesso da predecessora, recebeu avaliação mediana. No *Correio Paulistano*, Wenceslau de Queiroz<sup>35</sup>, julgou “[...] sua criação, *Arabie*, tem muito mais de pantomima musical do que de dança característica propriamente dita. *A Marcha Fúnebre*, de Chopin, [...] não passa de um mau arremedo da interpretação [...] dada por Isadora Duncan”<sup>36</sup>.

Em uma lembrança de juventude, Rubem Braga descreveu a performance que assistiu da bailarina no Teatro Fênix no Rio de Janeiro:

[...] ela dançava um tanto desnuda, com umas gazes a flutuar, e ao mesmo tempo tocava violino. [...] eu achei vagamente exagerado [...] No alto do teto do teatro, havia um globo de luz, cheio de espelhos ou vidrinhos que girava no escuro, enchendo a sala de estrelas [...] nunca mais ouvi pronunciar seu nome. Esquecê-lo é que não era possível<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> Sadda Yacco (1871 - 1946). Atriz japonesa.

<sup>33</sup> FONTES, Hermes. [s.t.]. *Correio Paulistano*, São Paulo, 6 set. 1916, p. 3.

<sup>34</sup> Norka Rouskaya (Suíça 1899 - ?). Seu nome de batismo era Delia Franciscus. Pouco tempo depois de passar pelo Brasil, esteve em Lima onde causou escândalo ao apresentar-se dançando a *Marcha Fúnebre*, de Chopin, no cemitério da cidade.

<sup>35</sup> Wenceslau de Queiroz (1863 - 1921) além de crítico da sessão *Theatros e Salões*, era professor de Estética no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde permaneceu até seu falecimento, sendo substituído por Mário de Andrade.

<sup>36</sup> QUEIROZ, Wenceslau de. *Theatros*. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 mai. 1918, p. 2.

<sup>37</sup> BRAGA, Rubem. [s.t.]. *O Globo*, 24 abr. 1955. Braga refere-se ao incidente na matéria citada (nota 17): “no semanário chileno Vistazo, em uma matéria sobre o líder comunista Mariátegui, leu: Norma Rouskaya dançou ao luar, saltando sobre o mármore dos tímulos [...] a coisa deu em escândalo, campanha na “imprensa sadia”, falando em profanação de mortos, protestos tremendos, prisões e perseguições.” Disponível em: <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/11226/norka>. Acesso em: 18 jan. 2023.

Pouco tempo depois de deixar o Brasil, a coluna do crítico Wenceslau publicou uma nota denunciando a artista como uma falsa bailarina russa. Segundo relatou, matéria de um jornal de Buenos Aires apontava que ela era conhecida como violinista, de nome Delia Franciscus, residente naquela cidade.

O evento marcante de dança de 1918 foi a apresentação dos *Ballets Russes*, de Diaghilev, também no Theatro Municipal em agosto. Os elogios foram unânimes e numerosos. Diante deles, rebateu-se a avaliação de que o balé não estava à altura da expressividade da música. O sempre presente Queiroz explicava:

[...] pois que ele [balé] pode exprimir os sentimentos e as paixões mais exatamente do que o faria tão somente a música, que tem só a medida e o ritmo, mas não tem a pantomima. [...] A fábula do balé moderno não é um simples pretexto para virtuosidade dos que dançam, mas fornece o argumento inspirador da ação dramática<sup>38</sup>.

E volta a mencionar Duncan como a fonte de inspiração para as novas composições e práticas da dança: “Este [espírito organizador] apareceu primeiro com Isadora Duncan, que pode ser considerada a precursora de tal movimento e, depois, se encarnou em alguns mais, entre os quais Nijinski”<sup>39</sup>.

Mais próximo da Semana, em 1921, vale mencionar a presença de outra bailarina solista. Mas, ainda que, de fato, fosse uma artista internacionalmente reconhecida e que se tivessem sido criadas muitas expectativas sobre suas apresentações, o desfecho não foi dos mais positivos. Trata-se de Tórtola Valência<sup>40</sup>. Era tida como uma discípula de Duncan e desenvolveu um repertório baseado em referências africanas, árabes e indianas, a partir de um substrato teórico antropológico.

Tortola iniciou sua carreira em 1908 em Londres e logo passou a apresentar-se na Europa continental. Em 1915, fez sua primeira viagem à América do Norte, exibindo-se em Nova Iorque. Cinco anos mais tarde, esteve em vários países das Américas Central e do Sul, inclusive no Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo). Como Duncan, costumava dançar sem sapatilhas e chegou a ser identificada como *a bailarina descalça*.

Nas notícias que antecederam sua apresentação no mês de abril em São Paulo, assim como Duncan, foi chamada de *bailarina clássica*. Foram anunciadas as danças: *O cisne de Tuonela*, de Sibélius, *Dança hindu*, de Valverde e *Domadora de serpente*, de Bantock, *Bayadera*, *Marcha fúnebre*, de Chopin, entre

---

<sup>38</sup> QUEIROZ, Wenceslau. [s.t.]. *Correio Paulistano*, São Paulo, 31 ago. 1917, p. 4.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Carmen Tortola Valencia (Espanha, 1882-1955). Bailarina, coreógrafa, figurinista e artista plástica. Feminista e republicana, chegou a ser presa durante a Guerra Civil Espanhola.

outras, inclusive, uma *Salomé*, a mesma figura que Menotti invocaria para descrever Yvonne em 1922. Tortola, assunto das revistas locais, comparada não só à Isadora, mas também à Pavlova. Era descrita como: “Tortola é a própria poesia, a escultura viva, o supremo quadro, a harmonia suprema”<sup>41</sup> [Figura 4].



**Figura 4:**  
VIDA Moderna, n. 405, 28 abr. 1920, capa.  
Disponível em: Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional.

Ou bem a expectativa era alta demais ou, de fato, a bailarina já não mais correspondia às descrições baseadas em apresentações de anos anteriores. A decepção com sua performance foi tamanha que a mesma revista, *Vida Moderna*, publicou um pedido de desculpas aos leitores por ter-lhes recomendado as apresentações no Theatro Municipal. Alguns jornalistas, identificados nominalmente, enfrentaram uma situação constrangedora. Lellis Vieira<sup>42</sup>, na mesma revista escreveu:

<sup>41</sup> VIDA Moderna, 28 abr. 1921, p. 19.

<sup>42</sup> João Lellis Vieira (1880-1949). Jornalista criador do personagem Juca Pato, desenhado por Belmonte em 1925 e transformado em nome de prêmio em 1967 pela União Brasileira de Escritores.

[...] Então, batidos por esse sonho coreográfico frigidamente [sic] novo, alcateamo-nos, à espera da rajada de arte tortolante que nos vinha rasgar as estradas novas, de uns *pés descalços* livres [...] Nesse êxtase apocalíptico, de pés de fada, nos veio, abracadabrantementíssimamente, o sonho fakirisado de os vermos no tablado marfinesco do Municipal, voar como plumas aeroplânicas [...]. A vida se nos tornou ronça e monótona, carregada bovina e pestilentamente, até que chegasse a aurora boreal dos pés castanholantes. [...] E nada! Eram pés como outros, burgueses e conhecidos [...] Houve um derrame de gelo pela sala e a atmosfera quedou-se no ambiente sibérico de Osasco. No dia seguinte, o Orfeão da imprensa cabalística desafinou no azorrogue de uma crítica encrespada [...] <sup>43</sup>.

A *Cigarra* registrou: “A representação de Tortola fracassou. Quem a viu dançar e fez coro na surriada por certo que já não lembra da maravilha de seus pés desnudos nem tão pouco que ela é a exegeta dos velhos ritos assírios e babilônicos...”<sup>44</sup>. Apenas o jornal da colônia espanhola saiu em defesa da bailarina, que ainda se apresentou no Teatro Santana no início de junho. O fato é que as apresentações ficaram marcadas ainda durante um bom tempo como uma grande decepção. Até mesmo um trauma. Será que isso explicaria porque não se pensou em dar mais destaque à dança na Semana?

Assim, pelo menos, nesses cinco anos que antecederam a Semana, diversos espetáculos de dança clássica [moderna] foram apresentados na cidade. Uma jovem bailarina em formação como Yvonne, poderia ter-se impressionado e inspirado naquilo que viu em cena para direcionar sua própria experimentação artística? De fato, foi assim. Em entrevista anos mais tarde ao *Jornal do Brasil* declarou: “Pavlova é empolgante. [...] E a acho cada vez mais admirável”<sup>45</sup>. Fora Pavlova que despertara nela o interesse pela dança e a levava a abrir seu curso de dança em São Paulo quando ainda tinha só quatorze anos.

Anna Pavlova<sup>46</sup> esteve no Brasil em 1918, 1919 e 1928 [Figura 5]. Seus espetáculos eram compostos por bailados como *A flauta mágica*, e *divertissements*, como *Idyl* (valsa de Chopin), ou a *Rapsódia Húngara*, de Liszt.



**Figura 5:**  
**Anna Pavlova.**

Fonte: Performing Arts Library & Museum.

<sup>43</sup> VIEIRA, Lellis. [s.t.]. *Vida moderna*, 26 mai. 1921, p. 8.

<sup>44</sup> A CIGARRA, 1 jun. 1921, p. 17.

<sup>45</sup> JORNAL do Brasil, 25 jul. 1928, p. 17.

<sup>46</sup> Anna Pavlova (1881-1931).

As performances de Yvonne deveriam corresponder à expectativa dos modernistas em relação ao bailado? Certamente, ela fazia parte desse círculo, que se interseccionava com o da elite paulistana<sup>47</sup>. E, embora sua contribuição à Semana tenha sido discreta, ela voltou a trabalhar junto a outro expoente modernista no mesmo ano de 22 [Figura 6].

Em setembro daquele ano, estive em São Paulo para conferências na cidade o escritor português Antonio Ferro<sup>48</sup> acompanhado de sua mulher, a poetisa Fernanda de Castro. Ferro, amigo de Sá Carneiro<sup>49</sup>, trabalhou com ele na histórica revista *Orpheu* quando tinha só 19 anos. Modernista em sua juventude, viria a repudiar essa posição anos depois, preferindo apresentar-se sobre esses anos como um *irreverente*. Mas, no momento em que estive no Brasil, defendia a postura contemporânea de combate ao imobilismo acadêmico literário (contra Almeida Garrett sobretudo), de renovação das artes e dos costumes de maneira geral. Ferro obteve grande sucesso entre o público brasileiro nas diversas conferências que realizou no país nesses anos, destacando por seu viés performativo<sup>50</sup>.

A participação de Ferro foi anunciada como parte de um Festival de Arte Portuguesa<sup>51</sup>. O programa da noite incluía poesias recitadas por Fernanda, canções pela cantora lírica portuguesa Cacilda Ortigão (1888 - 1956), de Auber e Ravel, por exemplo, e músicas por Ernani Braga. Ferro realizou sua conferência, *A idade do jazz-band*, em meio a essas atrações. O escritor foi apresentado ao público do teatro por Guilherme de Almeida.

Em sua participação, que antecedeu à última sessão de poesias, Ferro discorreu com humor, calcado em trocadilhos e paradoxos, primeiro sobre a postura das mulheres modernas, como deixou registrado pouco tempo depois no livro em que publicou a conferência [Figura 7]:

---

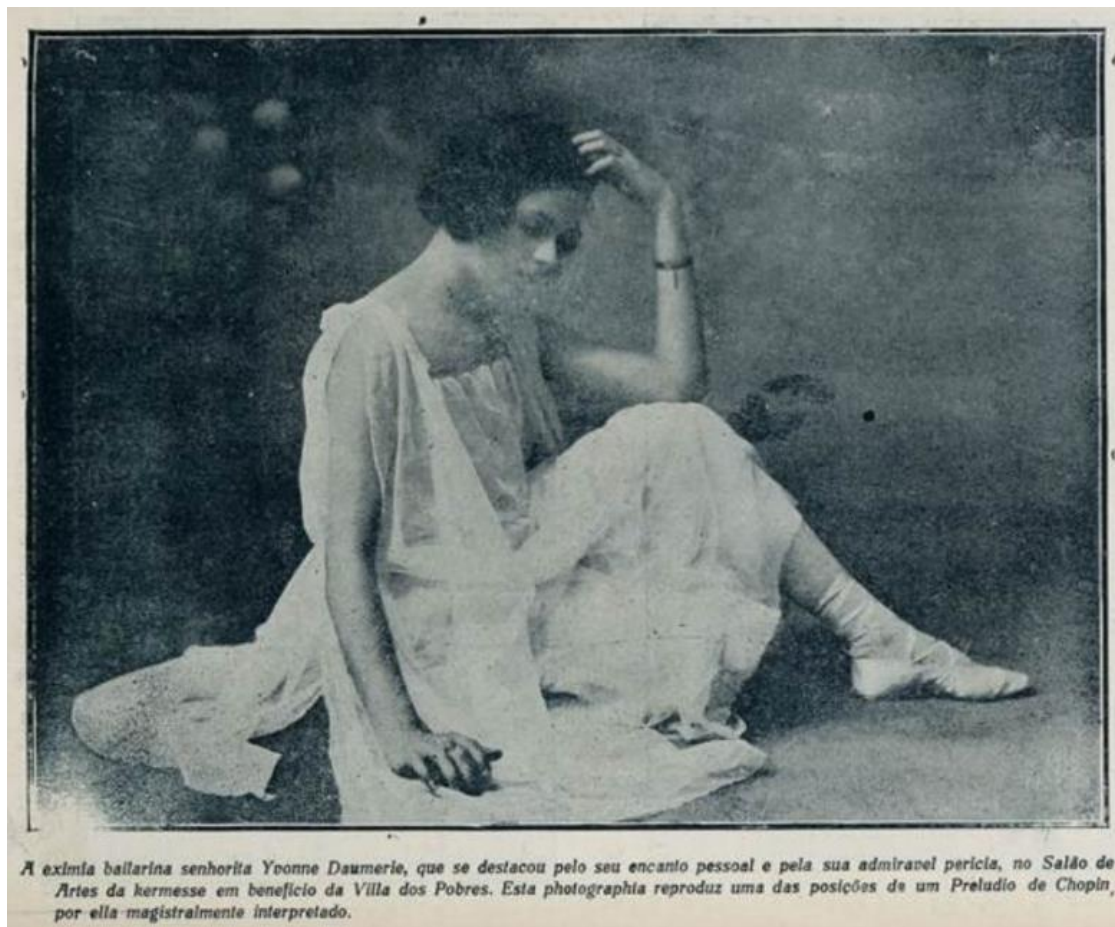
<sup>47</sup> Yvonne Kuhnert Daumerie (Bahia, ? - Rio de Janeiro, 1977). Era membro de uma família de comerciantes importadores/exportadores baianos que se transferiram para São Paulo no início do século XX. Entre 1910 e 1919 o nome de sua avó, Jeanne Daumerie, aparece como dona de uma loja de roupas femininas na cidade. Seus pais foram Eduardo Stumpe e Jeanne Kuhnert Stumpe.

<sup>48</sup> Antonio Joaquim Tavares Ferro (Lisboa, 1895-1956). Escritor, jornalista, político e diplomata português. Republicano de início, acabou por fazer parte da burocracia do governo salazarista.

<sup>49</sup> Mário de Sá Carneiro (1890 - 1916). Editor da polêmica revista portuguesa *Orpheu*, ao lado de Antonio Ferro formou o grupo modernista com Fernando Pessoa e Almada Negreiros. No Brasil, ligou-se aos modernistas “heróicos”, tendo publicado um manifesto sobre o modernismo, *Nós*, na revista *Klaxon*. Oswald, sobretudo, tornou-se bastante próximo do trabalho de Ferro. No ano da palestra no Municipal, 1921, também colaborou com a revista *A Cigarra* assinando a coluna *Theoria da Indiferença*, a partir do livro de mesmo título publicado um ano antes, composto por aforismos e paradoxos. Neles tem por temas os mesmos assuntos de suas conferências: o comportamento feminino, a arte, a literatura, a música. São frases do tipo: *Chopin é o Pierrot do meu tédio* (A CIGARRA, 15 jun. 1921, ano VIII, n. 162, p. 45).

<sup>50</sup> Foram quatro conferências no Rio de Janeiro (no Trianon e no Theatro Municipal) de *A arte de bem morrer*, na qual foi acompanhado pela companhia da atriz portuguesa Lucilia Simões e apresentado por Ronald de Carvalho, duas em São Paulo, uma em Santos (no Teatro Guarany em 10 de outubro de 1922), em janeiro de 1923 esteve em Ribeirão Preto SP, depois em Belo Horizonte, no fim de março, em Salvador, e, em abril, em Recife.

<sup>51</sup> A mesma conferência já tinha sido apresentada no Rio de Janeiro em 21 de junho e em 30 de julho, no Trianon e no Teatro Lírico, respectivamente.



**Figura 6:**

A CIGARRA, n. 152, 15 jan. 1921, p. 25.

Disponível em: Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional.



**Figura 7:**

REVISTA da Semana, Rio de Janeiro, 1 jul. 1922, p. 25.

Disponível em:  
Hemeroteca Digital -  
Biblioteca Nacional.

Mal sabem as mulheres, as mulheres de hoje que tanto desconfiam dos modernistas e que tanto admiram certos escritores de alma empoada e falsa, como elas próprias estão influenciadas pela arte moderna, pela arte que elas fingem detestar... Desde as suas toilettes barioladas, fogueteadas, incandescentes, às danças modernas que elas preferem.<sup>52</sup>

Depois, passou a elogiar a música moderna, o *jazz-band*, pelo que ela tinha de vibrante e dinâmica, especialmente sua expressão através da dança. Para provar sua tese sobre a “influência que música báquica americana exerceu sobre a Europa exaurida e o seu poder orgíaco”<sup>53</sup>, fez ilustrar suas palavras pela coreografia de danças apresentadas por Yvonne em três momentos da conferência.

A bailarina foi acompanhada por uma orquestra, dirigida por Ernani Braga. Apresentou alguns bailados modernos e um *autêntico jazz-band*. Segundo artigo na revista *Vida Moderna*<sup>54</sup>, “constituindo esse festival de um dos mais belos, ultimamente realizados”. Uma semana depois, a mesma conferência foi repetida no Automóvel Clube de São Paulo, local de encontro da elite paulista. Yvonne voltou a participar do programa.

Em 5 de dezembro de 1922, Ferro e sua mulher organizaram uma nova apresentação no Theatro Municipal como despedida de sua estadia na cidade. Dessa vez, o tema da conferência de Antonio foi *A arte de bem morrer*. Novamente, Yvonne fez parte do espetáculo. Segundo Menotti, que fez as apresentações nesse dia, “Yvonne Daumerie, a graciosa dançarina, que tem marcado com êxitos contínuos suas aparições na ribalta, dançará, para alegria de nossos olhos”<sup>55</sup>.

O ano de 1922 marcou ainda mais a carreira de Yvonne como bailarina e coreógrafa. Além dos eventos luso-brasileiros modernistas, em fevereiro, setembro e dezembro, ela se apresentou-se no Theatro Municipal de São Paulo, em maio, como coreógrafa dos bailados da ópera *Carmen*, de Bizet, um dos sucessos mais populares do repertório lírico [Figura 8].



**Figura 8:**  
VIDA Moderna, n. 431, 31 mai. 1922, p. 14-15.  
Disponível em: Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional.

<sup>52</sup> Antonio Ferro publicou a obra *A idade do Jazz-band* em 1923 com prefácios de Carlos Malheiro Dias, Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho. FERRO, Antonio. **A idade do Jazz-band**. Rio de Janeiro: H. Antunes & C<sup>a</sup> Editores, 1923, p. 62.

<sup>53</sup> O COMBATE, 13 set. 1922, p. 1.

<sup>54</sup> VIDA Moderna, 5 out. 1922, p. 12.

<sup>55</sup> HELIOS [Menotti del Picchia]. [s.t.]. **Correio Paulistano**, 26 nov. 1922, p. 4.



A obra foi apresentada pela Companhia da Escola Nacional de Ópera Lírica<sup>56</sup>, criada em São Paulo e dirigida pelo maestro Alessio Filippo<sup>57</sup>, que segundo a revista *Vida Moderna*, “tem feito tudo sozinho, sem apoio de quem quer que seja, contando, apenas, com sua energia e sua boa vontade”<sup>58</sup>. Foram três récitas, nos dias 31, 1 e 2 de junho<sup>59</sup>. A orquestra contava com 50 músicos e o coro com 60 cantores. Os figurinos foram cedidos por uma companhia lírica italiana que se apresentava em outro grande teatro da cidade, o Teatro Santana. Já os cenários foram concebidos por um importante cenógrafo nacional, Rômulo Lombardi, e bastante apreciados: “Os cenários não deixaram nada a desejar: as melhores companhias que nos têm visitado não nos têm apresentado melhores”<sup>60</sup>.

O espetáculo teve sucesso de estima. Reconheceram-se os esforços dos amadores, ainda que tivessem que, além de tudo, enfrentar um surto de gripe no elenco. Elogiou-se a capacidade do maestro Alessio em conduzir a companhia, os “professores” da orquestra e os promissores talentos individuais. Sua direção cênica do conjunto igualmente mereceu aplausos. Os balés coreografados por Yvonne, no primeiro e quarto atos, também foram louvados: “Mlle Yvonne Daumerie encarregou-se dos bailados dos primeiro e quarto atos, com a graça e *esquise* que lhe é própria”<sup>61</sup>.

Nos anos seguintes, Yvonne parece ter-se afastado dos modernistas; ou foram eles mesmos que se dissiparam enquanto grupo. Ela prosseguiu dando aulas de balé, apresentando-se com suas alunas no Trianon, no Theatro Municipal e mesmo em sua residência no seletto bairro de Higienópolis. Porém, manteve-se junto à Companhia Lírica Nacional para a qual coreografou mais dois balés de óperas.

O primeiro foi em 1924 para o conto lírico *A bela adormecida*, com libreto de João Köpke<sup>62</sup> e música de Carlos de Campos<sup>63</sup>, na ocasião, governador do Estado de São Paulo recém-empossado. O cenógrafo

---

<sup>56</sup> A Companhia já tinha encenado *A Tosca* e *A Bohemia*.

<sup>57</sup> Felipe D’Alessio ou Felipe Alessio ou Alessio Filippo (?). Chegou ao Brasil em 1913. Maestro e compositor, diretor da Escola Nacional de Canto e de Arte Cômica, idealizador da Companhia Nacional de Ópera Lírica que, como o nome indica, foi uma tentativa de se criar um conjunto de cantores nacionais para a arte lírica, sempre dependente, entre nós, das companhias estrangeiras que nos visitavam. A história de uma companhia de ópera nacional é longa, desde sua primeira experiência no Rio de Janeiro entre 1862 e 1864. Os cantores, amadores, da montagem de *Carmen* eram: Luiza Cioccio de Miranda (*Carmen*), Hermínia Russo (Micaela), João Giraldeili (D. José), Armando Mondego (Escamillo) e João Romeu (Bunigaldi). Quando *Carmen* estreou, já haviam sido encenadas pelo mesmo grupo *Bohemia (La Bohème)* e *Tosca*.

<sup>58</sup> VIDA Moderna, 31 mai. 1922, p. 14-15.

<sup>59</sup> Em agosto e setembro desse mesmo ano, o espetáculo foi reapresentado no Municipal. Primeiro como benefício para o maestro e depois como parte das comemorações pela inauguração da estátua de Olavo Bilac, iniciativa da Liga Nacionalista.

<sup>60</sup> O COMBATE, 25 ago. 1922, p. 2.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> João Köpke (Petrópolis, 1852 - Rio de Janeiro, 1926). Advogado, escritor e importante educador. Nos últimos anos de sua vida, dedicou-se à adaptação de contos infantis clássicos para o teatro como *Chapeuzinho vermelho*, *Branca de Neve* e *A bela adormecida*. Ver: SILVA, Cláudia Panizzolo Batista da. **João Köpke e a escola republicana**: criador de leituras, escritor da modernidade. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/10533>. Acesso em: 18 jan. 2023.

<sup>63</sup> Carlos de Campos (1866-1927). Advogado, político, jornalista e compositor de diversas valsas, polcas, suites, óperas e operetas. Tinha sido aluno de Köpke.

foi o mesmo Lombardi. A estreia se deu em 28 de abril de 1924. O ensaiador foi Gomes Cardim<sup>64</sup>, diretor do Conservatório e também da Companhia Dramática Nacional. A obra é composta por um prólogo, dois atos e um *intermezzo-ballo*. Para cantar a parte da princesa, foi chamada do Rio de Janeiro a professora do Instituto Nacional de Música, Antonieta Souza, os demais cantores eram amadores e o coro formado por alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo<sup>65</sup>.

As partes do bailado se concentram no fim do prólogo e no *intermezzo* entre o primeiro e segundo ato. Matéria do *Correio Paulistano* o descreveu da seguinte forma, destacando que o papel de fada da floresta era dançado pela própria Yvonne:

Baile de ninfas da floresta, em guarda ao Castelo, em que a princesa dorme. Cena mímica da fada da floresta contando a história da princesa e prevenindo o assalto dos gnomos que a vem raptar, a mandado da fada má. Cena com um pastor que, surpreendendo as ninfas, com elas baila extasiado. Luta dos gnomos e das ninfas que, vitoriosas, dançam a marcha da vitória e retomam o baile anterior.<sup>66</sup>

As críticas à sua performance são sempre positivas: “[...] inegavelmente, uma das mais interessantes figuras do nosso meio artístico [...]”<sup>67</sup>.

Os comentários ao espetáculo também foram elogiosos. Como poderia ser diferente tendo como autor o chefe do executivo? Certamente é difícil obter uma crítica isenta. Misturavam-se expressões contraditórias na mesma crônica como: “triunfal” e “várias incorreções”. E, apesar do tema estrangeiro, a presença “dos dolentes ritmos da raça [...]” apresentando um “espírito brasileiro”, segundo a avaliação de Hélios [Menotti]. De fato, o mais valorizado na música e no espetáculo como um todo foram a graça, leveza, delicadeza etc.: “Yvonne Daumerie, leve e estonteante fada, soube transmitir às suas companheiras todas a graça balançante e amável dessa graciosa página musical de Carlos de Campos. [...] Só para conhecer o bailado de *A Bela Adormecida* vale a pena deixar a monotonia de seus serões e ir ao Municipal”<sup>68</sup> [Figuras 9-10].

---

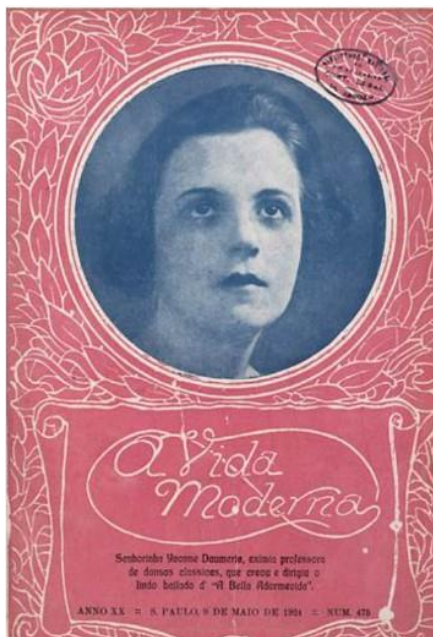
<sup>64</sup> *Ensaaiador* - antigo termo para designar as funções de um diretor artístico de teatro. Pedro Augusto Gomes Cardin (1865-1932).

<sup>65</sup> Encontramos a informação de que Yvonne foi professora no Conservatório Dramático e Musical em São Paulo, mas não foi possível confirmá-la.

<sup>66</sup> CORREIO Paulistano, São Paulo, 24 abr. 1924, p. 2.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> CORREIO Paulistano, 29 abr. 1924, p. 2.



**Figura 9:**  
VIDA Moderna, 25 abr. 1924, capa.  
Disponível em: Hemeroteca Digital -  
Biblioteca Nacional.



**Figura 10:**  
VIDA Moderna, n. 475, 9 mai. 1924, p. 25.  
Disponível em: Hemeroteca Digital -  
Biblioteca Nacional.

Foi, sem dúvida, um evento ligado à elite social e artística da cidade. Provocou inúmeras reportagens nos jornais e nas melhores revistas de então, inclusive no Rio de Janeiro. Yvonne chegou a ser capa da *Vida Moderna*, revista que costumava estampar em seus números fotos de atrizes hollywoodianas<sup>69</sup>. Depois das apresentações no Municipal, a ópera ainda foi montada em um dos mais populares na cidade, o Teatro Colombo, no Brás, a preços populares.

Uma reprise do espetáculo foi organizada para inaugurar o novo Teatro Colyseu de Santos, de propriedade do Comendador Fins Freixo, da Companhia Cinematográfica Brasileira, com a presença do governador-compositor<sup>70</sup>, a inauguração ocorreu em junho com os discursos e homenagens de praxe. O desempenho da orquestra, músicos e cantores da Cia Lírica e do Conservatório Dramático foi bastante elogiado. A pequena nota destoante (afinal!) foi a observação do crítico de *A Tribuna*, que questionou os autores por não terem se debruçado sobre alguma lenda ou tema nacional e sim em uma história europeia:

<sup>69</sup> Não se pode deixar de registrar que o diretor da revista era Armando Mondego, membro da Companhia Lírica e responsável pelo papel de "caçador" que contracenou com Yvonne.

<sup>70</sup> Estiveram também presentes: Pedro A. Gomes Cardim e João Gomes Araújo, do Conservatório, e o maestro Francisco Mignone.

A paisagem brasileira proporcionaria ao artista o espetáculo das coisas como as coisas são, como nos deslumbram no seu aspecto real. [...] nos pendores da alma nacional encontram-se temas altamente sugestivos para para um “raconto” musical. [...]. O inspirado autor de *A bela adormecida* teria contribuído poderosamente para a criação de um ritmo brasileiro que poria fim a esse cambiante reflexo do espírito europeu, que se constata nas adaptações de escola e estilo, embora com brilho e fulgor.<sup>71</sup>

Apesar do reparo, o mesmo crítico elogiou as *romanzas*, os *intermezzos* e os duetos. E acrescentou: “[...] o bailado, por exemplo. A tessitura dessa página da partitura agrada bastante; comenta com maestria melódica e orquestral as surpresas, como a paixão do pastor pela fada da floresta”. Ainda que não mencione, especificamente, o desempenho cênico do bailado, parece aprová-lo em sua inteireza. Mais direto, o jornalista do *Correio Paulistano* registrou: “os bailados do segundo ato, sob direção da senhorita Yvonne Daumerie, despertaram vivo entusiasmo, sendo, a instantes pedidos da assistência, bisados”.<sup>72</sup>

Mas a tranquilidade do cotidiano paulistano foi profundamente abalada em meados de 1924<sup>73</sup>, quando uma revolta militar (dos tenentes) logrou controlar a maior parte da cidade, forçando o compositor-governador a refugiar-se no afastado bairro da Penha. Apoiado por forças legalistas federais, com o bombardeamento indiscriminado de bairros paulistanos, a sedição foi subjugada e o movimento teve fim, ainda que não as queixas contra o governo central. Retomada a normalidade, os eventos artísticos e culturais puderam ter sequência. Ainda em novembro de 1924, *A Bela Adormecida* foi apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mas com outro elenco, basicamente saído do Instituto Nacional de Música, e outro coreógrafo para o *Intermezzo*.

Em 1926, Yvonne voltou a trabalhar com o mesmo grupo de artistas, coreografando o balé da ópera nacional *Um caso singular*, também de Carlos de Campos sobre libreto de Gomes Cardim, apresentada no mesmo Teatro Municipal de São Paulo, com a mesma atenção dada pela imprensa.

Dessa vez, o destaque foi a brasilidade da obra, dos “nossos temas”, tirados na história nacional. Mais uma vez, a revista *Vida Moderna* deu realce ao acontecimento e trouxe um resumo do enredo: “Reconstitui um período dos mais interessantes da nossa história, quando Portugal se liberta do jugo castelhano e aqui como um reflexo começa a despertar a consciência da nacionalidade e as primeiras bandeiras iniciam a conquista do sertão”<sup>74</sup>. Comicidade e romance, através de um quiproquó baseado em travestimento (um Mário que é Maria) combinam-se para recriar o mito do heroísmo paulista.

---

<sup>71</sup> A TRIBUNA, 22 jun. 1924, p. 4.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>73</sup> Entre 5 e 28 de julho de 1924.

<sup>74</sup> VIDA Moderna, 24 jun. 1924, p. 3.

Disse o *Correio Paulistano*: “[...] arte genuinamente nacional. Brasileiro era o compositor, brasileiro o autor da letra da comédia. A língua em que cantariam os cantores era a nossa clara, sonora e bela língua. O assunto, os atores, a orquestra, tudo era genuinamente brasileiro”<sup>75</sup>. Menotti comparou a letra de Cardim a obras de Guilherme de Almeida, de Mario e de Oswald de Andrade. E resumia: “Inspiração, originalidade e técnica perfeita, eis o que a música de Carlos de Campos contém em máximas proporções. Sua linha geral é clara e magnífica”<sup>76</sup>. Abner Mourão, crítico da revista musical *Ariel*, concordava com a avaliação de Del Picchia<sup>77</sup>. Os cenários de Lombardi e figurinos da Casa Theatral de São Paulo também foram elogiados. O sucesso parece ter sido bastante grande, tendo havido, inclusive, transmissão ao vivo de uma récita pela *Rádio Educadora Paulista*. A crítica ficou por conta do nível amadorístico incontornável dos intérpretes, nem tanto na cantoria, mas, principalmente, na interpretação da comédia, que requeria mais timing e desenvoltura.

Os bailados tiveram um viés mais realista dessa vez, afastando-se das ninfas dos bosques. Eram “danças típicas” portuguesas, espanholas e indígenas. Desta vez, ao lado dos rápidos elogios houve também crítica negativa apontando a concepção “extravagante” e a falta de marcação<sup>78</sup>.

Em março, o espetáculo fez sua temporada popular no Teatro Colombo e, em julho, partiu para o Rio de Janeiro, onde se apresentou no Teatro Municipal, tendo como cantora no papel principal a jovem Bidu Sayão e cantores profissionais contratados pelo empresário Walter Mocchi. As relações entre Mocchi e o poder público a partir desse período foram objeto de inúmeras críticas<sup>79</sup>.

Não se tem notícia, depois dessa época, de que Yvonne tenha coreografado outros balés de óperas, nem para a Companhia Lírica Nacional, nem para outro grupo. Os registros de suas atividades no fim da década de 1920 e durante toda a década de 1930 passam a se ligar mais à música do que à dança, ainda que durante algum tempo apresentasse espetáculos híbridos. Ela tornou-se, de fato, cantora e violonista, dedicada a composições populares brasileiras.

---

<sup>75</sup> CORREIO Paulistano, 29 jan. 1926, p. 3.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Menotti del Pichia escreveu outro artigo no mesmo jornal, em 28 de janeiro, assinado com seu próprio nome, onde reforça a tese do nacionalismo da obra.

<sup>78</sup> A GAZETA, 29 jan. 1926, p. 2. Assinado por “W”. Talvez Wenceslau Queiroz?

<sup>79</sup> Mocchi era proprietário da Empresa Teatral Ítalo-brasileira S/A, que arrendou o Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro entre 1912 e 1926. Segundo Juliana Marília Coli: “Os negócios de Mocchi na América do Sul passariam, então, a ser sustentados por duas organizações teatrais: a STIA e a STIn [...] Através de uma visão empresarial que compreendeu a gestão dos principais teatros italianos e latino-americanos, Mocchi inaugurou um novo modelo de gestão teatral que, além de intensificar o monopólio italiano do mercado da ópera no Brasil, não passou despercebido à crítica local de sua época, porquanto tenha representado um fator limitante para o florescimento de compositores, de artistas e de um projeto de ópera nacional. Cf.: COLI, Juliana Marília. **O negócio da arte**: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo. *OPUS*, [s.l.], v. 22, n. 2, p. 173-192, set. 2016. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/401>. Acesso em: 18 jan. 2023.

Apresentava-se em clubes, salões, em São Paulo e Rio de Janeiro principalmente, recebendo sempre boas críticas [Figura 11]. Não só por suas apresentações, mas também por sua beleza e elegância. De fato, Yvonne, ainda que cantasse música regional, nunca se apresentou caracterizada com trajes populares ou típicos. Vestia-se com requinte e esmero, o que se adequava aos locais de suas apresentações.



**Figura 11:**  
FON-FON, n. 40, 2 out. 1926, p.44.  
Disponível em: Hemeroteca Digital -  
Biblioteca Nacional.

Seu repertório incluía canções como: *Jurity*, de Joubert de Carvalho, *Foi-se embora Maria*, de Canhoto, *Sonhos*, de Marcelo Tupinambá, *Viola quebrada*, de Mário de Andrade, entre outros. Yvonne também compôs canções e adaptou outras aos ritmos nacionais, tendo realizado algumas gravações em disco<sup>80</sup> [Figuras 12-13].

O projeto de dedicar-se à música brasileira e ao mais popular dos instrumentos pode explicar-se por sua posição ainda modernista: *Sou futurista histórica...*, declarou em uma reportagem em 1928, na qual, acompanhada de Di Cavalcanti, Sérgio [Buarque] de Hollanda e Múcio Leão, explicava que “[...] por vontade própria entrou a dançar [em 1921], danças clássicas, em que se movia à luz de seu entendimento e sentir pessoal. Criava. Estilizou depois em movimentos e atitudes [...] o nosso cateretê e outras danças”<sup>81</sup>. Ao *Jornal do Brasil* falou sobre sua admiração pelo casal modernista Eugênia e Álvaro Moreyra e o *Teatro de Brinquedo*<sup>82</sup>.

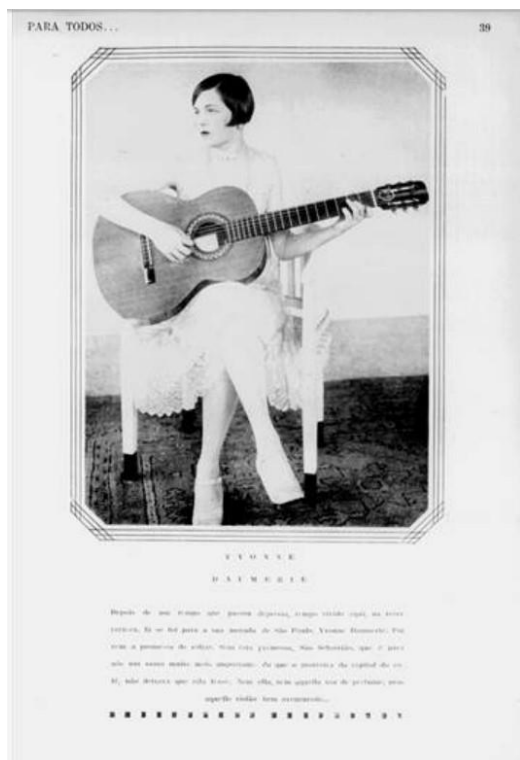
Parece que o espírito modernista permaneceu em Yvonne que, depois de afastar-se da dança, passou a ser apresentada desde então<sup>83</sup> como representante do “folk-lore” brasileiro, verdadeira “artista nacional” [Figura 14].

<sup>80</sup> Além disso, foi casada com o produtor cinematográfico Alípio Ramos (1908-1973). No filme nacional *Querida Suzana*, tem uma de suas canções, *Eu e você*, cantada por Madeleine Rosay. Yvonne faleceu em 3 de janeiro de 1977 no Rio de Janeiro.

<sup>81</sup> A MESINHA de Yvonne Daumerie. *A Manhã*, 22 jul. 1928, p. 2.

<sup>82</sup> UM QUARTO de hora com Yvonne Daumerie. *Jornal do Brasil*, 25 jul. 1928, p. 13.

<sup>83</sup> Yvonne continuou com sua carreira de violonista até os anos 50, sendo acompanhada por sua filha Janine.



**Figura 12:**  
 PARA Todos, n. 413, 13 nov. 1926, p. 39. Disponível em:  
 Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional.



**Figura 13:**  
 O VIOLÃO, n. 1, dez. 1928, p. 24. Disponível em:  
 Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional.



**Figura 14:**  
 REVISTA da Semana, n. 31, 21 jul. 1928, p.25.  
 Disponível em: Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional.