ÍNDICE DE FONTES:

A Presença Negra no Acervo do Theatro Municipal de São Paulo

JOSÉ PRATES

DOMINGOS CAMPOS como "Abaluaé" e NAIR EUGENIA como "Yanssan" no quadro "Candomblé"

BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO

DIREÇÃO ARTÍSTICA IVONICE SATIE

AGOSTINHA REIS como "Dama da Boneca", em "Maracatú".

JOSÉ ROBERTO

coreografia
GERMAINE ACOGNY
música original
GILBERTO GIL

ESTRÉIA

TEATRO FOLCLÓRICO BRASILEIRO

"BRASILIANA"

de **MIÉCIO ASKANASY**

Direção musical e regência:
JOSÉ PRATES

Direção técnica
JOSÉ ROBERTO

Maitre de Ballet
BERNI BAIA

Direção e execução do guarda-roupa
MARIA KOWALSKA

Assistente à administração: RUBEM J. BARBOSA

Bailarinas:

AGOSTINHA REIS
NAIR EUGÊNIA
DINA ANTUNES
LEDA MARIA
FAUSTA CONCEIÇÃO
GINA GAVINHA
MARIA BAHIANA
LUANA
ALDA RODRIGUES
MARIA IZABEL
ODETE ROSA

Bailarinos:

BERNI BAIA
DOMINGOS CAMPOS
JONAS MOURA
JORGE PÃO
HELIO SILVA
DINO BENTO
TARCIZO LUCAS
JOSÉ BASILIO
BIRA TEIXEIRA
WILSON SANTOS

Cantores
NELSON FERRAZ baixo
DIVA CARVALHO soprano
NELSON JESUS barítono

Instrumentalistas:
MATEUS, atabaque
WALDEMAR BASTOS, atabaque
JAIRO RIBEIRO, atabaque
ARY DA SILVA, pistão
NECO, pianista
A. TRINCA, bateria

———o———

Organizador das "tournées" mundiais da "BRASILIANA"
Empresário MARIANO NORSKY

BBB

Ballet Brasileiro da Bahia

SUMÁRIO

6 Apresentação Direção

8 Apresentação Gerência

10 Apresentação Coordenação

14 Introdução à presença negra no Theatro Municipal de São Paulo: escopo e objetivos

18 O processo de levantamento de fontes: apresentação dos critérios e método de pesquisa

24 Breve balanço da presença negra: alguns gráficos e panorama sobre as décadas

30 O programa de sala como objeto-fonte para o *Índice de Fontes*

34 Um percurso de análise pelas fontes selecionadas

36 O Contractador dos Diamantes (1919 e 1924)

50 Herma de Luiz Gama, de 1931

56 Festival de Música Brasileira (1931)

62 Concertos Públicos de 1936

72 Presença de cantores líricos estadunidenses no Theatro Municipal

84 "Figuração criados negros" de *Aida* de 1951

92 "Negro já tem direito de dançar no Teatro Municipal": a Companhia Teatro Folclórico Brasileiro e a discussão da identidade nacional

106 Teatro Experimental Negro – *Sortilégio, Mistério Negro*, de 1957

112 Les Ballets Africains (1958, 1966 e 1968)

130 Diogo Pacheco, Elizete Cardoso e Alaíde Costa: uma busca pela popularização da música erudita

140 Ballet Nacional do Senegal (1971 e 1973)

154 Milagre no Municipal: o show Milagre dos Peixes de Milton Nascimento com Som Imaginário e Grande Orquestra em 1974

160 Porgy and Bess (1992)

168 Z, de Germaine Acogny, em 1995

174 Maracatu do Chico Rei (1996)

184 O Crepúsculo dos Deus (2012)

196 Carta do Movimento Negro Unificado (MNU)

200 Lista – Índice de fontes

218 Referências bibliográficas

226 Ficha Técnica

PRESENÇA NEGRA NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

EM 2022 comemoramos o Centenário da Semana de Arte Moderna, evento ocorrido no Theatro Municipal com a peculiaridade de ter ganhado força e diferentes sentidos em seus posteriores desdobramentos. Em fevereiro deste ano, lançamos o *Índice de Fontes: Vestígios da Semana 22 no Acervo do Theatro Municipal*, organizando e trazendo a público os vestígios das comemorações das suas efemérides, sobretudo a partir de 1972, quando foi festejado o primeiro cinquentenário da data. Se não tínhamos no acervo material relevante sobre os três dias do que foi chamado uma semana em 1922, tínhamos a memória das posteriores comemorações realizadas no Theatro Municipal em diferentes momentos, o que nos permite, no arco do tempo, observar como se dá, em distintos contextos históricos, o exercício de olhar para trás e analisar eventos passados.

Nada, porém, pode ser comparado à festa dos cem anos, na qual instituições, artistas, intelectuais, jornalistas, estudantes e professores debateram incessantemente os ecos da Semana na atualidade, fazendo emergir a recorrente questão sobre onde estavam os indígenas, as mulheres e os negros que praticamente não aparecem na programação, na organização e, tampouco, nas reflexões, tanto da Semana quanto de seus desdobramentos.

Nesse contexto, nos debruçar e refletir sobre a presença negra no Theatro Municipal de São Paulo é tão importante para nós, internamente, quanto para o público externo.

Antes da mais nada, pelo fato de o conhecimento compartilhado ser força motriz de movimentos e desencadeamentos múltiplos, com potencial de provocar novos acontecimentos, novos arranjos e novas realidades. Já do ponto de vista institucional, termos os dados históricos organizados e uma radiografia da situação atual é fundamental para traçamos metas e estratégias adequadas ao combate da histórica desigualdade racial de nosso meio.

No mesmo mês em que lançamos este *Índice de fontes* inauguramos a exposição "Presente! Presenças Negras no Theatro Municipal", realizada com a colaboração de funcionários negros do Theatro Municipal, com curadoria coletiva de Ana Lucia Lopes, Anita Lazarim e Rafael Domingos Oliveira | Núcleo de Acervo e Pesquisa/ Gerência de Formação, Acervo e Memória. A mostra reúne peças do acervo e também depoimentos, em uma espécie de colagem poética. Ainda em dezembro traremos ao nosso palco, para se apresentar com a Orquestra Sinfônica Municipal (OSM), os vencedores do Concurso de Canto Lírico Joaquina Lapinha, primeira ação afirmativa do gênero no Brasil voltada exclusivamente para cantores pretos, pardos e indígenas, idealizado pela Sustenidos e realizado no Conservatório de Tatuí, com a valiosa contribuição de artistas negros da cena lírica brasileira.

A Gerência de Formação, Acervo e Memória do Complexo Theatro Municipal vem desenvolvendo um trabalho de notável importância, destacando-se como referência para outros teatros de ópera do Brasil e da América Latina. Além de organizar o rico patrimônio de que dispomos, consolidando, para isso, parcerias e convênios com outras instituições, conta com uma especial equipe de mineradores e artesãos, profissionais empenhados em garimpar tanto tesouros esquecidos quanto trazer à luz fatos a princípio pouco significativos, mas que ganham importância a partir de novos olhares.

Assim, resguardamos a projeção e perspectiva do desconhecido, visto que uma parte da retomada memória, serve, justamente, para lançar garrafas ao mar. Outra parte, igualmente importante, foca nas faltas, de diferentes naturezas, que constituem todo e qualquer acervo histórico. No caso, a presença negra no Theatro Municipal de São Paulo denota sua ausência – o traçado de uma história aprisionada em matrizes hegemônicas que tardam a ser desconstruídas. Com tantas reflexões sobre o assunto, e munidos de dados e documentos, resta-nos uma provocação: daqui, para onde vamos? O Theatro Municipal reafirma, com essa exposição, seu compromisso de pôr em prática ações efetivas que contribuam com uma maior presença negra nos palcos e nos bastidores da cena cultural brasileira, na expectativa de que as gerações futuras se deparem com um cenário menos desigual quando fizerem este mesmo exercício de revisitar o passado.

Alessandra Costa
Diretora Executiva da Sustenidos

Andrea Caruso Saturnino
Diretora Geral do Theatro Municipal de São Paulo

ÍNDICE DE FONTES: PRESENÇA NEGRA NO ACERVO DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

UM TRABALHO realizado em equipe sempre transborda bons resultados.

Esse é o caso, também, do segundo *Índice de fontes* organizado e oferecido ao público em um ano e meio de trabalho realizado pelo Núcleo de Acervo e Pesquisa, que integra a Gerência de Formação, Acervo e Memória do Theatro Municipal de São Paulo.

O primeiro tratou dos registros encontrados nos acervos do Theatro Municipal sobre as comemorações da Semana de 22. O segundo traz à tona um tema definidor da nossa nacionalidade: onde estão os negros na história das instituições brasileiras e como essa presença reflete a história do nosso país e sua organização social.

A linha de pesquisa adotada, nos dois casos, respondeu a questões, a princípio, externas ao acervo e seus documentos. O primeiro, foi provocado pelo centenário da Semana de 22, uma efeméride, assim pode ser considerada. Já o segundo, *A presença negra no acervo do Theatro Municipal*, responde a questões recebidas por diferentes pessoas e instituições. Pesquisadores externos fizeram a pergunta que já estava inscrita nas nossas indagações sobre o acervo. A linha foi definida e o *Índice de fontes* revela o resultado obtido até agora.

Os programas das apresentações, um borderô, além de figurinos e suas etiquetas foram as fontes para pesquisa e aprofundamento das informações encontradas, analisadas e contextualizadas pelos pesquisadores. É um longo, sistemático e rigoroso trabalho feito a muitas mãos e pensamentos.

Aqui, gostaria de ressaltar a vibração e articulação dos profissionais do Núcleo de Acervo e Pesquisa. Todos os profissionais que compõem o Núcleo, além dos pesquisadores, foram pesquisadores também. Cada figurino com uma etiqueta reveladora, um borderô no arquivo, fazia vibrar e circular a informação pelos conservadores, documentalistas, arquivistas. Ficávamos sabendo na hora da descoberta por intermédio das fotos enviadas. Os pesquisadores foram incansáveis na reunião, aprofundamento e análise dos documentos encontrados e posterior escrita dos textos, que integram pesquisa ampliada em fontes da imprensa e de textos acadêmicos e autorais. O processo integrado de trabalho precisa ser destacado, é revelador de compromisso.

Ao reunir um conjunto significativo de diferentes documentos, de 1915 até os dias atuais, que marcam a presença de artistas negros no Theatro Municipal, o *Índice de fontes* aponta, por um lado, o que tem sido o Brasil nesses 110 anos de existência do Theatro Municipal: a presença exígua de artistas negras e negros no palco do Theatro, em relação à massiva atuação de brancos. Ao mesmo tempo, exibe a qualidade e a competência dessa participação. Esse é o passado confirmado até os dias atuais.

Porém, por outro lado, aponta para o futuro quando reúne esses artistas em uma demonstração incômoda, para muitos, de excelência. A competência é inquestionável, ficando para nós o compromisso antirracista de mudar essa história.

Ana Lucia Lopes
Gerência de Formação, Acervo e Memória

EM 14 DE DEZEMBRO DE 1890, Ruy Barbosa, o então ministro da Fazenda, publicou um despacho com a decisão de "queimar todos os papéis, livros de matrícula e documentos relativos à escravidão" existentes nas repartições do ministério. O insólito evento ocorreu, ironicamente, no dia 13 de maio de 1891, exatos dois anos após a promulgação da chamada Lei Áurea, que extinguia formalmente a escravidão no Brasil. O fato ficou registrado nos anais da história brasileira como uma das mais contundentes iniciativas de apagamento da memória da escravidão e dos horrores perpetrados à população negra ao longo de mais de 300 anos. No centro da decisão de Barbosa, estava um problema concreto: o da indenização. O ministro objetivava evitar que ex-escravizadores reivindicassem as supostas perdas financeiras advindas do fim da exploração do trabalho forçado. Por outro lado, era também uma forma de impedir que ex-escravizados requeressem indenização por "escravidão ilegal", uma vez que os documentos poderiam comprovar que haviam sido escravizados após a extinção legal do tráfico de africanos, em 1850.

Essa história nos provoca a pensar, ao menos, em duas coisas. A primeira, mais evidente, o papel das elites dirigentes em estabelecer políticas de memória que impactam o modo como compreendemos a nossa formação social. A segunda, e aqui a mais relevante, a relação entre a memória e a reparação histórica, no caso, a reparação para ex-escravizados. Não é de hoje que se discute o direito à memória como um importante instrumento para a consolidação não apenas de um regime político democrático, mas principalmente de uma sociedade democrática. Iniciativas como a Comissão Nacional da Verdade, que investigou violações de direitos humanos no período ditatorial, e a sua variante, ainda em implementação, a Comissão Nacional da Verdade da Escravidão Negra no Brasil, ou ainda outras ações institucionais e de organizações da sociedade civil focadas em pesquisar, sistematizar e difundir documentação histórica, revelam o papel que arquivos, acervos e centros de memória podem assumir para a afirmação de valores democráticos.

Este *Índice de Fontes* não tem a pretensão, por certo, de se comparar aos exemplos acima. A abrangência e o escopo são muito menores. Ainda assim, sua publicação reafirma um compromisso com a difusão do rico acervo do Complexo Theatro Municipal, em que os protagonistas são homens e mulheres negras que estiveram à frente de uma importante programação artística que teve lugar no palco do Theatro Municipal ao longo de mais de cem anos. Com esta publicação, a sociedade é convidada a conhecer a história do Theatro Municipal por meio de uma perspectiva mais plural, ao mesmo tempo em que se busca afirmar o direito à memória da população negra, direito este tantas vezes negado em função da profunda desigualdade racial que fundamenta a nossa história.

A linha de pesquisa *Presenças negras no acervo do Theatro Municipal de São Paulo* é resultado do árduo trabalho coletivo desenvolvido pela área de pesquisa do Núcleo de Acervo e Pesquisa, com a imprescindível contribuição das áreas de documentação, arquivo e conservação, sob a batuta da Gerência de Formação, Acervo e Memória. Um trabalho feito a muitas mãos, com dedicação e zelo. A publicação, assim, vem somar na consolidação de uma perspectiva que compreende o papel formativo da memória como fundamental para o exercício da cidadania cultural. Propõe mais uma forma de abrir as portas do Theatro Municipal – equipamento cultural de enorme relevância – aos diferentes públicos para quem essa casa de espetáculos é feita.

Conheceremos espetáculos de música clássica e popular; cantoras e cantores líricos; bandas de jazz; bailarinos e companhias de balé brasileiras e de países africanos; eventos cívicos e culturais; peças teatrais e manifestações populares. Nomes, imagens, sons que refletem uma produção artística de excelência, constituída no interior de contradições políticas e sociais. Documentos que contam a história do Theatro Municipal, de momentos incontornáveis da cultura brasileira e das formas de articulação política e cultural da população negra. São registros e fragmentos de uma história que nos permite visualizar presenças que foram invisibilizadas e que apontam para um futuro ainda por se fazer.

Falando no futuro, ao longo do desenvolvimento da publicação, o Núcleo de Acervo e Pesquisa teve a oportunidade de iniciar um projeto de recolhimento de depoimentos de trabalhadores negros que atuam hoje no Theatro Municipal. Inspirado em metodologias de história oral e no arcabouço da antropologia, o projeto tem como objetivo ampliar as memórias que constituem o nosso Centro de Documentação e Memória, produzindo registros que permitam às futuras gerações conhecerem a história do Theatro Municipal por meio do patrimônio humano que o faz diariamente. Os documentos apresentados aqui, bem como edições dos depoimentos e outros itens dos nossos acervos, podem ser acessados em nosso Portal de Acervo e na exposição *Presente!*, em cartaz de dezembro de 2022 a março de 2023.

No lugar de afirmações fechadas e estanques, este Índice de Fontes busca apresentar perguntas e provocar reflexões. É, por isso, um instrumento de pesquisa, na mesma medida que um começo de conversa, um convite ao diálogo. Um olhar que encara o Theatro Municipal de São Paulo como a casa de espetáculos que é morada do drama e da música, mas também um lugar de memória.

Por um futuro humanamente emancipado, que possa nascer das cinzas e das ruínas do passado.

Rafael Domingos Oliveira
Coordenador do Núcleo de Acervo e Pesquisa

Medea

Coreografia: Michael Smuin
Palco: Robert Sund
e Evelyn Cisneros
Música: Samuel Barber
SUITE "MEDEA", OPUS 23
Cenário: Norman Rizzi, baseado
em Gustav Klimt
Figurino: Sandra Woodall
Iluminação: Sara Linnie Slocum
Medea:
Charmaine Hunter
Filhos de Medea e Jasão:
Mark Burns e **Andre Levitt**
Jasão:
Donald Williams
Creusa, Princesa dos Corintos:
Simone Cardoso

"Morrer por outras mãos mais impiedosas do que as minhas. Não, eu que a eles dei a vida, também darei a morte." – ***Eurípedes***

Cenário, adereços e figurinos: cortesia do San Francisco Ballet.

Autorizado pela G. Schirmer Music, Inc., editora e detentora dos direitos de publicação.

ndricks

Eddie J. Shellman
Pei-Yu Wu
Robert Garland
Endalyn Taylor-Shellman
Cedric Rouse
Bethania Gomes
Tyrone Brooks
Connie Rotardier
Kevin Thomas
Zalika Proctor
Ryan Taylor
Tanya Wideman
Mark Burns
imone Cardoso
dre Levitt
Pavlakos
yles

OTO

ncerto em Fá

Coreografia: Billy Wilson
Música: George Gershwin
CONCERTO EM FÁ
Cenário: Carl Michel
Iluminação: Chenault Spence

ALLEGRO
Tai Jimenez
Eddie J. Shellman
Pei-Yu Wu
Robert Garland
alyn Taylor-Shellman
Cedric Rouse
Bethania Gomes
Tyrone Brooks
Connie Rotardier
Kevin Thomas
Zalika Proctor
Ryan Taylor

Barbara Hendricks

SOPRANO

Dance Theatre of Harlem

THEATRO MVNICIPAL DE SÃO PAULO

Arthur Mitchell, DIRETOR ARTÍSTICO

THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO – PRAÇA RAMOS DE AZEVEDO, S/Nº

DIA 12 E 15 DE JUNHO – 21 HORAS
Concerto em Fá
Medea
O Pássaro de Fogo

DIA 13 DE JUNHO – 21 HORAS
Concerto Barroco
Adagietto nº5
O Filho Pródigo
O Pássaro de Fogo

DE JUNHO – 15 HORAS
Exposure
gratuita para c

O Dance Theatre of Harlem é patrocinado em parte pela **Philip Morris Companies Inc**

Este balé é u viagem à formidável p Gershwin. U celebração clássico e o jazz explodindo em temas hor

Medea

Coreografia: Michael Smuin

Jasão:
Donald Williams
Creusa, Princesa dos Corintos:
Simone Cardoso

PORGY AND BESS

INTRODUÇÃO À PRESENÇA NEGRA NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO: ESCOPO E OBJETIVOS

O BRASIL, último país do Ocidente a abolir a escravidão, possui uma longa trajetória de lutas travadas pela população negra que, desde os tempos da colonização, desenvolveu diversas estratégias de enfrentamento às opressões e desigualdades historicamente vivenciadas. E o Theatro Municipal de São Paulo faz parte dessa jornada de lutas. Além de suas escadarias terem sido o local do evento que marca a origem do Movimento Negro Unificado (MNU) em 1978, o Theatro Municipal foi, em diversos momentos, disputado e ocupado por artistas negros e pela arte e cultura afro-brasileiras, graças à intensa articulação de grupos, lideranças políticas e da pressão de entidades que, ao longo do século XX, pautaram – como pautam – a luta negra por direitos.

Hoje, passados quase 45 anos da fundação do MNU, o país continua marcado pela desigualdade e violência racial manifestadas objetiva e subjetivamente. Os movimentos negros permanecem articulados, criando novas organizações, obtendo conquistas como as leis de cotas raciais nas universidades e no serviço público, como também a publicação da Lei 10.639/03, em 2003, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, determinando a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africanas e afro-brasileiras nos currículos escolares em todas as redes de ensino do país. Anos depois, com a Lei 11.645/08, em 2008, foi incluída também a obrigatoriedade do ensino sobre a presença das culturas e das histórias indígenas. Mais recentemente, em 2019, foi criada a Coalizão Negra por Direitos que reúne mais de 200 entidades historicamente articuladas em pautas comuns.

Em 2019, ao realizar o show *AmarElo* no Theatro Municipal, Emicida rememorou essa história, convidando parte dos fundadores do MNU a voltar a este espaço, desta vez para receber uma homenagem dentro da Sala de Espetáculos. Esse momento ficou registrado na memória de muita gente como um marco da presença negra no Theatro Municipal. Mas, e se voltarmos no tempo, como essa história começou? Quais artistas negros passaram por este palco? Quando tivemos mais oferta de programação com repertório afro-brasileiro e por quê? Essas e outras perguntas guiaram o trabalho de pesquisa para o levantamento de fontes primárias no acervo do Theatro Municipal de São Paulo. O resultado da pesquisa foi organizado neste segundo número do *Índice de fontes: A presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*.

Esta publicação objetiva apresentar um amplo levantamento de registros da programação do Theatro Municipal envolvendo o protagonismo de artistas negros, bem como o repertório da arte e cultura afro-brasileiras em espetáculos e eventos. Vale ressaltar que se trata de uma seleção documental e que, como toda seleção, não tem a pretensão de reunir a totalidade de algo, ainda mais numa instituição centenária como o Theatro Municipal. Os critérios buscaram incluir o máximo possível de espetáculos, eventos e documentos, mas isso não significa os estudos se encerrem nesta publicação. Pelo contrário, a linha de pesquisa *A presença negra no acervo do Theatro Municipal* terá continuidade e novas descobertas sobre a temática ainda hão de surgir, pois a pesquisa é uma atividade viva e sempre em movimento. Portanto, como resultado deste estudo, foram selecionados cerca de 285 eventos, abarcando o período de 1915 a 2022, cobrindo mais de um século da programação do Theatro Municipal, e catalogados 273 programas de sala, que estão disponíveis na íntegra para acesso público no portal de acervo[1].

Nesta seleção, destacam-se documentos como o manuscrito autógrafo encadernado da ópera *O contractador de diamantes*, de 1921, inspirada na obra de Afonso Arinos e com a composição de Francisco Mignone; o programa do espetáculo da campanha pública do jornal Progresso pela construção da herma de Luiz Gama, em 1931; recitais de cantores líricos negros estadunidenses como Marian Anderson, Lawrence Winters, Aubrey Pankey, Dorothy Maynor, Carol Brice, Gloria Davy, McHenry Boatwright, Muriel Smith e Louise Parker; apresentações do Teatro Experimental do Negro (TEN), do Teatro Folclórico Brasileiro e do Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade; a vinda de grupos como Les Ballets Africains, da Guiné, Ballet Nacional do Senegal, Ballet Nacional de Angola, The Alvin Ailey American Dance Theatre, Ballet Brasileiro da Bahia, Balé da Cidade de São Paulo e Dance Theatre of Harlem. E ainda a apresentação da ópera *Porgy and Bess*, o show *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento, outros shows e festivais de música brasileira, entre muitos outros.

Sabe-se que o Theatro Municipal, em sua origem, esteve voltado a atender aos anseios da elite paulistana, reproduzindo a profunda desigualdade social e racial do país. Não obstante, esta pesquisa deixou evidente a forte capacidade de articulação de inúmeros grupos e sujeitos negros que conseguiram ocupar a programação do Theatro Municipal, produzindo centenas de contribuições que ficaram salvaguardadas no acervo da instituição. Assim, o *Índice de fontes: a presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo* busca evidenciar trajetórias que não estiveram nos holofotes da cena do Municipal, faltando-lhes a devida projeção de suas histórias e de suas contribuições artísticas. Trata-se, portanto, de uma seleção de documentos relevantes para o estudo e o debate sobre a temática da presença negra no Theatro Municipal, mas não só. São documentos que registram uma parte muito importante da história da arte e da cultura do país. Partituras, programas de sala sobre os espetáculos e eventos, fotografias, vídeos, trajes de cena e borderôs são as tipologias documentais selecionadas para compor a publicação.

Outro resultado desta pesquisa será apresentado na exposição *Presente! Presenças negras no Theatro Municipal de São Paulo*, que terá abertura em 8 de dezembro de 2022, na qual o público poderá conhecer alguns exemplares desses documentos expostos na Sala de Exposições, saguão e no vão da Praça das Artes. Dessa forma, a publicação integra uma parte deste trabalho que pretende não só conferir visibilidade às experiências de sujeitos negros, como também difundir parte desconhecida do acervo para o grande público, aprofundando e qualificando a compreensão da história da arte e cultura de São Paulo. Afinal, este segundo número da série *Índice de fontes*, organizado pelo Núcleo de Acervo e Pesquisa, registra de forma qualificada a história e memória do Theatro Municipal, pela perspectiva afro-brasileira, valorizando seu acervo, complexificando as camadas de leitura e apresentando a trajetória de diferentes sujeitos da história do Complexo Theatro Municipal de São Paulo, suas diversas classes sociais, gênero e pertencimentos raciais.

Como segundo número da série *Índice de fontes*, a ideia é dar continuidade à primeira publicação[2], apresentando uma listagem com a relação sistemática de nomes de artistas e espetáculos, datas e outros assuntos contidos nas fontes primárias, visando oportunizar o acesso ao acervo do Theatro Municipal de São Paulo. Porém, muito mais do que uma lista sumária de documentos, apresentamos um conjunto de análises desses registros que abordam apresentações e espetáculos. Além disso, os leitores podem acessar todos os documentos dessa seleção digitalizados e catalogados na íntegra no nosso portal de acervo. Assim, o principal objetivo é difundir a seleção documental de grande relevância para o desvendamento da presença negra no Theatro Municipal, revelando variados temas, épocas e diversas possibilidades de se contar histórias.

Anita de Souza Lazarim
Pesquisadora do Núcleo de Acervo e Pesquisa

1 Para acessar o Portal de Acervos, utilize o link: <https://acervo.ddns.net/inweb/default.aspx?lang=BR&pesquisageral=1>

2 Para saber mais, visite o site do Theatro Municipal para conhecer a página do Núcleo de Acervo e Pesquisa em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/acervo-e-pesquisa/>. A primeira publicação está disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/wp-content/uploads/2022/02/Indice_de_Fontes_Vestigios-da-Semana-de-22.pdf>

O PROCESSO DE LEVANTAMENTO DE FONTES: APRESENTAÇÃO DOS CRITÉRIOS E MÉTODO DE PESQUISA

ESTE *Índice de fontes: a presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo* foi concebido pelo Núcleo de Acervo e Pesquisa do Theatro Municipal de São Paulo. Como o título anuncia, trata-se de uma seleção de fontes primárias presentes no acervo do Complexo Theatro Municipal, a saber: o Centro de Documentação e Memória do Theatro Municipal e Central Técnica de Produções Artísticas Chico Giacchieri.

E como definir o que poderia ser identificado como a presença negra no Theatro Municipal? Como delimitar os critérios? Os documentos reunidos nesta publicação, também chamados de fontes primárias, foram selecionados seguindo dois princípios: a identificação de artistas negros envolvidos em apresentações, bem como o repertório da arte e cultura afro-brasileiras na programação. Esses critérios conduziram o processo de mapeamento e levantamento documental, partindo inicialmente do conjunto de programas de sala que registram os espetáculos e eventos e, posteriormente, ampliando esse escopo para outras tipologias de fontes.

Seguindo os critérios acima, para identificar o conjunto documental pertinente para esta publicação foi necessário um trabalho sistemático de levantamento, leitura das fontes e de bibliografia, buscando perscrutar as inúmeras trajetórias dos sujeitos negros. Para encarar os desafios desta pesquisa, a metodologia do campo da história social foi uma referência, oferecendo repertório de pesquisa histórica focada nas experiências das pessoas historicamente marginalizados e invisibilizados, buscando aproximar-se da perspectiva desses sujeitos.

A discussão presente em *A miséria da teoria*, de E. P. Thompson, nos oferece caminhos para refletir sobre essas análises, pois, segundo o historiador, a maioria dos documentos que registram aspectos da vida dos indivíduos comuns, como operários e outras pessoas das classes populares, são evidências históricas que sobreviveram à ação do tempo por motivos muito distantes de qualquer intenção dos atores de projetar uma imagem de si mesmos para a posteridade. São registros valiosos quando interpretados por historiadores da atualidade, podendo revelar detalhes cotidianos das experiências de vida desses sujeitos. Assim, os registros administrativos, de tributação, legislação, de polícia, prisionais, de crença e prática religiosa, entre inúmeros outros exemplos, são documentos que, em sua forma primária, existem não para revelar seu próprio significado, mas para ser "interrogados por mentes treinadas numa disciplina de desconfiança atenta"[3], possibilitando recuperar informações, experiências e histórias sobre essas pessoas.

Nesse sentido, o historiador Eric Hobsbawm[4] endossa a afirmativa argumentando que todo tipo de história tem seus problemas técnicos, um deles é a suposição de que exista um conjunto de fontes prontas para serem analisadas. Afinal, não há um *corpus* documental exatamente da forma que se espera ou se deseja para ser utilizado respondendo aos questionamentos iniciais da investigação. Hobsbawm defende que não podemos acreditar que as perguntas e as respostas da pesquisa surjam naturalmente no estudo das fontes. Em geral, não existe fonte alguma até que as perguntas dos historiadores a revele, pois são as questões que conduzem o percurso e a análise dos documentos. E é a leitura e a interpretação de diferentes tipologias de fontes que possibilitam o surgimento da análise histórica, favorecendo um olhar mais apurado sobre a trajetória de sujeitos invisibilizados do Theatro Municipal de São Paulo.

Trazendo essas reflexões para o caso da linha de pesquisa *A presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*, as premissas da história social nos oferecem ferramentas de método de estudo e investigação. As questões iniciais possuem o espectro mais amplo: quais seriam as experiências dos sujeitos negros nos palcos e bastidores do Theatro Municipal? Como identificar e selecionar essas ocorrências? Quais fontes registram suas trajetórias? Quais seriam os nomes e as histórias dessas pessoas? É possível encontrar reincidências, eventos ou pessoas que reaparecem no conjunto das fontes? Como elaborar análises evidenciando a passagem e a contribuição desses sujeitos para a história do Theatro Municipal? Esse conjunto de perguntas iniciais não possui respostas prontas. Aos poucos, por meio do trabalho sistemático de levantamento e leitura de fontes, é possível avaliar quais tipologias documentais apresentam potencialidades e quais outros documentos complementam as leituras e a interpretação.

Dessa forma, inicialmente elencamos como estratégia trabalhar com a documentação presente no Centro de Documentação, na Praça das Artes, em especial os chamados programas de sala, que registram a programação de espetáculos e eventos.

Os programas de sala são uma fonte serial, ou seja, apresentam dados que se repetem nos campos de ficha técnica de elenco mês a mês, ano a ano, permitindo infindáveis abordagens de investigações como a reconstituição de trajetórias individuais e coletivas de artistas, lançando luz a diversos agentes em diferentes momentos políticos do país. Ao apresentar um padrão de informações registradas como data, título do evento, ficha técnica do elenco, descrição do repertório do espetáculo, bem como patrocínio e publicidade de produtos, esses documentos permitem diversas leituras e registram cronologicamente espetáculos e outros eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Quando catalogados e sistematizados, os programas permitem uma infinidade de perguntas e a verificação de recorrências, como a pesquisa por nomes de músicos, cantores, bailarinos, montagens de óperas, figurinistas, cenógrafos, por datas etc. Esse trabalho de catalogação foi realizado no desenvolvimento da linha de pesquisa *A presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*.

O processo de pesquisa foi longo e minucioso, envolvendo meses a fio de consultas em centenas de caixas com programas de espetáculos, abrindo uma a uma seguindo os critérios acima. Inicialmente, foi encontrada uma listagem, provavelmente elaborada pela antiga equipe do Museu do Theatro Municipal. Nessa lista, percebemos a indexação pela palavra-chave "artista negro". Depois de alguns testes no portal de acervos da prefeitura[5], confirmamos esse critério para a reunião de documentos referenciados nessa palavra-chave. Com a listagem em mãos, realizamos incursões no acervo concluindo a checagem da lista e aprofundando a pesquisa. Como a palavra-chave "artista negro" restringe-se à identificação e atuação dos sujeitos considerando o seu pertencimento racial, decidimos, além de ampliar o recorte temporal, acrescentar outra camada de análise incluindo o repertório da programação artística, afinal, a ideia de "presença negra" abre o leque de estudo, adicionando as diversas representações da arte e cultura de matriz afro-brasileira.

Pouco antes da data prevista para o lançamento deste *Índice de fontes*, a equipe de pesquisa do Núcleo de Acervo e Pesquisa também localizou no Centro de Documentação e Memória uma pasta com documentos referentes a uma exposição datada de agosto de 1988. *A presença do artista negro no Teatro Municipal* foi uma mostra realizada pelo Museu do Teatro Municipal em celebração ao Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil. O evento reuniu 28 painéis na calçada em frente à entrada principal do Theatro, cada um com uma imagem e um breve texto situando, de modo geral, a pessoa, grupo ou evento ali representado. O recorte temporal abordou da década de 1950 até os anos 1984, apresentando nomes como Katherine Dunham, Elizeth Cardoso, Teatro Popular Brasileiro, Joaquim Paulo do Espírito Santo, Miles Davis, Milton Nascimento, Padre José Maurício Nunes Garcia,

3 THOMPSON, E. P. A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 38.

4 HOBSBAWM, Eric. A história de baixo para cima. In: Sobre história. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 216-231.

5 Ver mais em: <http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/PesquisaSimples.aspx>

Abafumi Company e maestro Roberto Casemiro. A pasta encontrada reúne cópias impressas de textos, fotografias e programas de sala, além de negativos dos painéis expostos na ocasião.

Embora não tenha havido tempo hábil para aprofundar a pesquisa sobre o material encontrado, os documentos que registram a realização da exposição *A presença do artista negro no Teatro Municipal* revelam que houve, em agosto de 1988, uma ação que visou protagonizar a presença negra na programação desta casa de óperas. E que, a partir disso, é possível afirmar que a atual linha de pesquisa em desenvolvimento pelo Núcleo de Acervo e Pesquisa não só confirmou boa parte da lista de artistas e espetáculos dessa exposição, como também ampliou e aprofundou a discussão a partir de um trabalho minucioso de identificação, afirmação e reconhecimento da presença negra na história da instituição.

A concepção e organização da publicação foi realizada por Anita de Souza Lazarim, por Rafael Domingos Oliveira da Silva, coordenador do Núcleo de Acervo e Pesquisa, e por Ana Lucia Lopes, gerente de Formação, Acervo e Memória do Theatro Municipal de São Paulo. O levantamento documental da linha de pesquisa reuniu muitas descobertas, emergindo também novas questões geradoras. Durante o processo, contamos com o trabalho em equipe, envolvendo o grupo de pesquisadores com Igor Vicente Gomes da Silva, Laís Charleaux, Vitória Ribeiro e Mayara Souza (que participou do início do projeto), supervisionados por Anita de Souza Lazarim. Mais adiante, recebemos o fundamental apoio das estagiárias Cristiane Oliveira e Giovana Freitas, da área de Arquivo, supervisionadas por Rafael Araújo, que realizaram a digitalização de centenas de documentos. Da equipe de Documentação, com Lara Mazeto, Ana Beatriz de Paula, Edson dos Santos, supervisionados por Guilherme Vieira, recebemos a indispensável orientação sobre os princípios da catalogação. Dessa forma, a seleção documental foi reunida numa planilha que organizou a fase de catalogação no sistema InPatrimonium. Nessa etapa, contamos novamente com o trabalho de Laís, Vitória, Cristiane e Giovana que catalogaram 273 programas de sala, referentes a espetáculos e eventos, envolvendo a digitalização de toda a seleção documental, tratamento das imagens e a catalogação.

Após a fase de catalogação, a equipe da pesquisa entrou na etapa de análise, na qual interrogamos e interpretamos os documentos, explorando ao máximo suas informações lidas em conjunto com outras fontes complementares, como a imprensa e a bibliografia. E nessa publicação trazemos alguns resultados desse exame das fontes do acervo.

Congada, Samba, Batuque, Candomblé, Patuá, Balagandãs, Umbanda, Miçangas e Liberdade : cores fortes em fundo negro. Nunca é demais lembrar. Mesclando o branco, a marca alegre ou triste da cultura afro aí está presente minuto-a-minuto no dia-a-dia da [illegible]ilidade.

BREVE BALANÇO DA PRESENÇA NEGRA: ALGUNS GRÁFICOS E PANORAMA SOBRE AS DÉCADAS

NESTA SEÇÃO, olharemos para o levantamento documental realizado sobre a presença negra no acervo do Theatro Municipal, relacionando com um panorama geral da história da organização da população negra no Brasil. Inicialmente, em São Paulo, entre o final do século XIX e os anos 1930, as pessoas negras organizaram-se principalmente por meio de agremiações como a Frente Negra Brasileira, entre outras, e pela chamada imprensa negra[6]. Esse levantamento documental confirma parte dessa história, pois localizamos em 1931 o evento do jornal *Progresso*, da imprensa negra, que organizou grande campanha política para a construção da herma a Luiz Gama, envolvendo uma noite de espetáculo no Theatro Municipal para arrecadar fundos. Além disso, em 1937, na ocasião da apresentação da cantora Marian Anderson, a Frente Negra Brasileira esteve presente na plateia e organizou uma homenagem para a artista em sua sede. Esses dois casos são apresentados na seção "Um percurso pelas fontes selecionadas", que foram reunidas por temas e anos.

Nas décadas seguintes, entre 1940 e 1950, a organização política da população negra foi crescendo e se ramificando, adquirindo outros contornos como a experiência do Teatro Experimental do Negro (TEN), dirigido por Abdias Nascimento, e também dando continuidade ao trabalho na imprensa e organizando eventos acadêmicos pautando discussões raciais. Nesta seleção documental, consta uma página do livro de borderô de 20 de outubro de 1957 que registra a apresentação da peça *Sortilégio*, do TEN, de Abdias Nascimento.

6 Ver mais em: <http://biton.uspnet.usp.br/imprensanegra/>

A partir dos anos 1970, houve o crescimento dos bailes afro-soul em São Paulo e no Rio de Janeiro e dos blocos afro, principalmente em Salvador. A valorização da estética negra dessas iniciativas pode ser considerada como uma força fundamental das práticas de afirmação negra no contexto brasileiro. Ainda nos anos 1970, surgiram pelo país vários grupos e diversas entidades negras, ampliando as estratégias de luta por meio da realização de manifestações públicas, formação de comitês de base, grupos de estudo e, no final da década, a criação de um movimento nacional.

Durante o período da ditadura militar, ocorria essa mobilização social, que foi intensificada no processo de abertura política do regime. Esse crescimento veio acompanhado da constante vigilância da polícia política do período, pois, além dos grupos de luta antirracista serem enquadrados no rol de subversivos, eles eram vistos como causadores de uma falsa problemática e criadores de antagonismos sociais supostamente inexistentes com base na ideia de raça. Afinal, segundo o ideário vigente oficial, também conhecido como "democracia racial", os diferentes grupos étnicos no Brasil viviam em condição de igualdade jurídica e social e que, embora o Brasil tenha sido escravocrata, o país não produzira uma sociedade racialmente desigual. E foram essas justamente as premissas questionadas pelos negros e negras engajados no contexto de luta pela democracia. Assim, para a polícia do regime militar, o posicionamento dos negros transgredia leis, pois a organização desses grupos supostamente "incitava o ódio e a discriminação racial" e representava uma ameaça ao Estado brasileiro. Dessa forma, muitas atividades organizadas por grupos negros estiveram sob vigilância constante: policiais infiltravam-se em reuniões, nos atos e em todos os tipos de ações.

Segundo a pesquisadora Natália Neri, em seu livro *A voz e a palavra do movimento negro na constituinte de 1988*, em 1976, entidades negras do Rio de Janeiro e de São Paulo iniciaram contatos e realizaram encontros propondo a criação de um movimento negro de caráter nacional. Segundo Lélia Gonzalez em "*O Movimento Negro Unificado: um novo estágio na mobilização política negra*"[7], foi na década de 1970 que novos movimentos de cultura negra começaram a proliferar no Sudeste brasileiro, como resultado da libertação dos países da África negra e do movimento afro-americano pelos direitos civis cujos efeitos impactaram o Brasil.

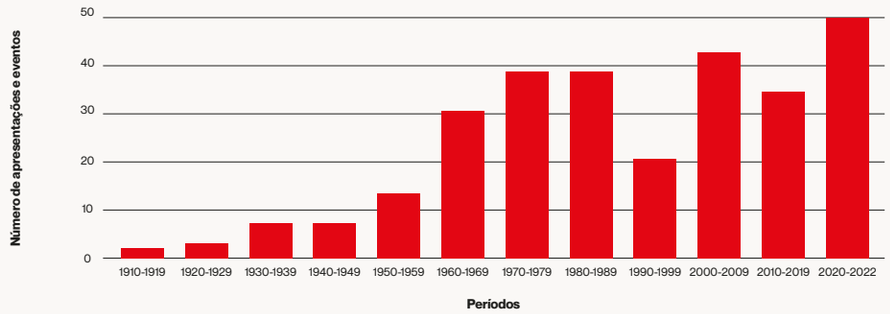
Portanto, a criação do Movimento Negro Unificado (MNU), em São Paulo, amplia a mobilização de caráter político-reivindicativo no que se refere às questões raciais no Brasil. Assim, em junho de 1978, nas escadarias do Theatro Municipal de São Paulo, houve a organização de um grande ato em protesto a duas ocorrências: a morte de Robson Silveira da Luz, um homem negro de 21 anos assassinado por agentes policiais de São Paulo, e a discriminação sofrida por quatro garotos negros no Clube de Regatas Tietê.

7 GONZALEZ, Lélia. O Movimento Negro Unificado: um novo estágio na mobilização política negra. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (org.). Lélia Gonzalez. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Jahar, 2020, p. 115.

Após a fundação do MNU, a mobilização antirracista se acentua, passando a desenvolver diversas atividades como a denúncia de violência policial, manifestações, trabalhos com comunidades e intensificando a produção de intelectuais negros. Hoje, os movimentos negros permanecem articulados em novas organizações, obtendo conquistas importantes como o reconhecimento do racismo como crime, o direito à demarcação de terras quilombolas, a comemoração do 20 de novembro, as leis de cotas raciais nas universidades e no serviço público, como também a publicação da Lei 10.639/03 e a Lei 11.645/08, determinando a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana, afro-brasileiras e indígenas nos currículos escolares em todas as redes de ensino do país.

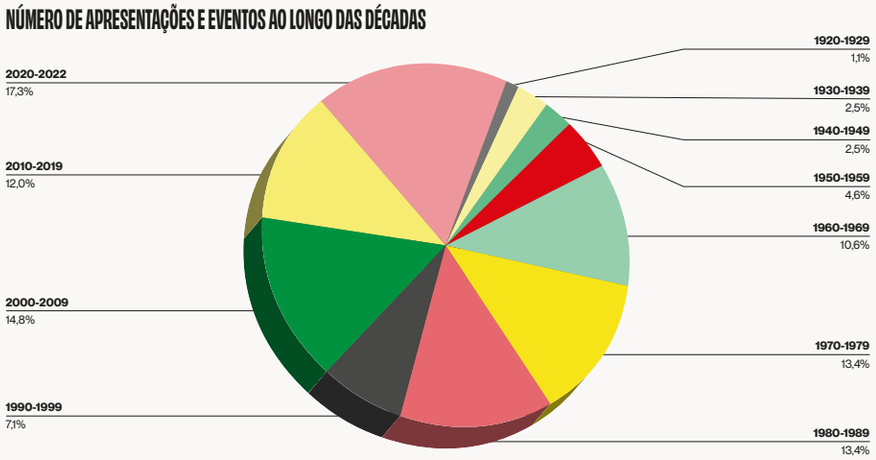
A seguir, gráficos e tabela traduzem os dados do levantamento dessa pesquisa no acervo do Theatro Municipal. No Gráfico 1, temos o fluxo do número de apresentações identificadas como "Presença negra" no acervo do Theatro Municipal, por décadas:

NÚMERO DE APRESENTAÇÕES E EVENTOS AO LONGO DO TEMPO



Fonte: Os gráficos foram produzidos com base na análise da seleção documental da linha de pesquisa *A presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*.

Nota-se que, desde 1915, há uma crescente nas apresentações da presença negra no Theatro Municipal, com um vibrante crescimento a partir da década de 1960 e, principalmente, na de 1970, o que coincide com o período da articulação e organização do Movimento Negro Unificado, em 1978. Na década de 1980, há uma pequena queda que se aprofunda nos anos 1990. O crescimento só é retomado nos anos 2000, encontrando o seu pico na última década de 2020 que, apesar de apenas três anos de duração, o período de 2020, 2021 e 2022 ultrapassa todas as décadas anteriores em números absolutos de apresentações, revelando uma programação com maior incidência de artistas negros e repertório da arte afro-brasileira. Abaixo o Gráfico 2 traz esses dados em porcentagens, com os números de apresentações da presença negra no Theatro Municipal:



Fonte: Os gráficos foram produzidos com base na análise da seleção documental da linha de pesquisa *A presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*.

E, por fim, a tabela abaixo traz o número total de apresentações por período selecionado, reunindo espetáculos ou eventos enquadrados na seleção "presença negra" no acervo do Theatro Municipal de São Paulo.

Década	Número de apresentações selecionadas
1910-1919	2
1920-1929	3
1930-1939	7
1940-1949	7
1950-1959	13
1960-1969	30
1970-1979	38
1980-1989	38
1990-1999	20
2000-2009	42
2010-2019	34
2020-2022	49
TOTAL	**283**

Fonte: A tabela foi produzida com base na análise da seleção documental da linha de pesquisa *A presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*.

Após esse breve panorama inicial, convidamos os leitores a mergulhar no percurso pelas fontes selecionadas. Nele, vamos percorrer mais de dez décadas da história do Theatro Municipal de São Paulo, pela perspectiva afro-brasileira, olhando para a presença negra dos vários atores, artistas e demais trabalhadores das artes da cena que construíram a programação do Municipal. Antes de começar, é preciso ponderar que os 283 eventos aqui selecionados em 111 anos de atividades do Theatro Municipal representam um número baixo em relação ao restante da programação de concertos, óperas, apresentações de dança e outras linguagens artísticas mais circunscritas, de maneira geral, às tradições de matrizes europeias. Dessa forma, essa seleção documental deixou evidente a qualidade da presença negra na programação que, embora menos frequente, demonstrou grande força de articulação e estratégia para ocupar esse palco.

REFERÊNCIAS

HOBSBAWM, E. A história de baixo para cima. In: *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GONZALEZ, Lélia. O Movimento Negro Unificado: um novo estágio na mobilização política negra. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (org.). *Lélia Gonzalez*. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Jahar, 2020.

NERIS, Natália. *A voz e a palavra do movimento negro na constituinte de 1988*. Belo Horizonte, Letramento, Casa do Direito, 2018.

THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

O PROGRAMA DE SALA COMO OBJETO-FONTE PARA O *ÍNDICE DE FONTES*

ATUALMENTE, com a existência da internet e das redes sociais, espetáculos e eventos são preferencialmente divulgados no mundo virtual, diante do alcance que essas ferramentas proporcionam, diminuindo nosso contato com programas impressos. Porém, no acervo do Theatro Municipal de São Paulo nos deparamos com uma infinidade de programas de sala em caixas e mais caixas que registram, de modo geral, o título, a data e os principais integrantes e responsáveis pelas apresentações que ocorreram na instituição ao longo da sua história. Entre espetáculos, festivais, concertos, óperas, peças teatrais, concursos e tantas outras atividades que compuseram os mais de 111 anos de história do Theatro Municipal de São Paulo, o programa foi um dos poucos – senão o único, em alguns casos – registro que ficou. Assim, a leitura desse objeto-fonte possibilita a descoberta de diferentes informações não apenas dos eventos em si, como também da própria trajetória desse teatro, com suas diferentes gestões, perpassando períodos ditatoriais e redemocratizações, duas guerras mundiais e inúmeras greves, lidando com o acúmulo descompassado de documentos que integram nosso acervo.

O trabalho de pesquisa com o objeto-fonte programa de sala, tipo documental predominante na linha de pesquisa *A presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*, é extremamente proveitoso e criativo, considerando o volume e a diversidade de material produzido por uma casa de espetáculos do tamanho e da longevidade do Theatro Municipal de São Paulo. A constância da produção dos programas ao longo de mais de cem anos possibilita vislumbrar muitas das mudanças ocorridas dentro e fora dos palcos, podendo ser explorados enquanto documentos e eventos isolados ou em comparação a outras apresentações. Assim, a realização de pesquisas a partir desse material é campo aberto para as mais diversas análises e ponderações sobre eventos, figuras e repertórios apresentados no espaço do Theatro Municipal, considerando sua trajetória enquanto uma instituição de cultura.

Isso implica breves considerações sobre o que entendemos enquanto um programa. Partindo das reflexões de Walter Lima Neto, nosso olhar para esse objeto-fonte não abarca um viés meramente utilitarista[1]. Entendemos o programa enquanto fruto de debates internos e externos de agentes específicos, responsáveis pela concepção, produção e circulação desse material, e que buscam interlocução com um público leitor e (possível) espectador. Ou seja, há intencionalidade em sua produção, o que pode ser visto não somente na sua escrita como também nos vários elementos que compõem um programa, como as escolhas de diagramação e ilustração. O programa é, então, um suporte para a exposição das intenções e interpretações de agentes criativos, institucionais e comerciais que se relacionam com um público leitor/espectador que ativamente recebe essas informações e as confronta com suas próprias considerações, dentro de um contexto histórico específico.

Ao nos utilizarmos dos programas na linha de pesquisa *A presença negra no acervo do Theatro Municipal*, partimos exatamente desse movimento entre produção e recepção para construir sínteses sobre como essas intencionalidades podem ser analisadas aos olhos de pesquisadores e de indagações contemporâneas. Buscamos compreender os programas no curso da história, ou seja, buscamos historicizá-los. Para isso, realizamos não só a leitura atenta desses documentos, que foi favorecida pelo processo de transcrição de cada um deles, como os comparamos e confrontamos com bibliografias sobre os eventos registrados pelos programas e sobre as respectivas conjunturas históricas, entrevistas com os artistas envolvidos, repercussão na imprensa e outras tipologias documentais do acervo, como partituras e figurinos.

Não existe maneira única das informações serem apresentadas nos programas de sala. Alguns trazem brevemente o repertório, enquanto outros contam com páginas e mais páginas de biografias de artistas, resumos de apresentações, recepção crítica da imprensa, textos de gestores culturais, como Secretaria de Cultura e direção do Theatro Municipal de São Paulo. Alguns com inúmeras fotografias dos artistas, outros com nenhuma ou apenas uma ilustração na capa. Sem contar as variadas publicidades e anúncios, de eletrodomésticos, companhias aéreas, carros, imobiliárias, lojas de instrumentos musicais, de roupas... Essa variedade apenas reforça as potencialidades desse objeto-fonte, capaz de abrir possibilidades para novas leituras, interpretações e diálogos sobre vários momentos da história. Ao passo que um de nossos maiores desafios foi compreender a autoria desse tipo documental. Tratando-se de uma fonte institucional e que serve aos propósitos do próprio Theatro Municipal, muitos dos programas carecem de mais informações de autoria ou fonte dos textos que veicula, o que dificulta a identificação da origem de algumas informações.

Apesar de ser uma fonte riquíssima de conhecimento sobre o passado, os estudos e as reflexões sobre programas teatrais, ou documentos semelhantes, são poucos. Diante dessa carência de referências metodológicas, esperamos que esse *Índice de fontes: a presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo* compartilhe um pouco das nossas leituras, experiências, trajetórias, métodos, análises e incentive um olhar para os programas. Convidamos, não somente estudiosos, mas o público em geral, a conhecer um pouco mais da história do Theatro Municipal de São Paulo a partir desse documento que, à primeira vista, parece tão efêmero e que nos conta tantas histórias.

Laís A. Faria Charleaux e Vitória Ribeiro
Pesquisadoras Bolsistas do Núcleo de Acervo e Pesquisa

1 NETO, W. L. T. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. ArtCultura, [S. l.], v. 15, n. 26, 2015, pp. 205-2019.

REFERÊNCIAS

TORRES NETO, Walter Lima. *Programa de teatro como documento:* questões históricas e metodológicas. ArtCultura, [S. l.], v. 15, n. 26, 2015, pp. 205-2019.

UM PERCURSO DE ANÁLISE PELAS FONTES SELECIONADAS

O CONTRACTADOR DOS DIAMANTES (1919 E 1924)

EM MAIO DE 1919 estreava no Theatro Municipal de São Paulo o espetáculo *O Contractador dos Diamante*s, do escritor, jornalista e advogado Afonso Arinos de Melo Franco. O romance histórico se passa no século XVIII, por volta dos anos 1750, na região do Tijuco, centro do Distrito Diamantino, atual município de Diamantina em Minas Gerais. A peça retrata Felisberto Caldeira Brant, o terceiro contratador de diamantes no Brasil – aristocrata que mantinha um contrato de permissão para exploração de ouro e diamantes na colônia[1] –, e seus movimentos de resistência ao controle e exploração da coroa portuguesa ao afirmar que as riquezas da terra pertenciam ao povo que ali trabalhava, vislumbrando a emancipação da colônia.[2]

Nascido no município de Paracatu, no estado de Minas Gerais, Afonso Arinos iniciou o curso de direito em São Paulo aos 17 anos, em 1885, período em que já demonstrava afeição às letras e à escrita. Mais tarde, de volta a Minas Gerais, foi um dos fundadores da Faculdade de Direito de Minas Gerais, onde lecionou direito criminal. Em 1901, foi eleito para ocupar a Cadeira 40 da Academia Brasileira de Letras.[3]

1 FILHO, Edson de Toledo Piza. *Uma edição crítica da ópera O Sargento de Milícias de F. Mignone*. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Instituto de Artes. São Paulo, 2022, p. 13.

2 CARDOSO, André. Introdução a "Gavota" e "Minueto", de O contratador dos diamantes de Francisco Braga. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 224-228, jan./jun. 2011, p. 226.

3 BIOGRAFIA. *Academia Brasileira de Letras*, [s.d.].

Arinos debruçou-se sobre o estudo de contos e tradições brasileiras, sendo reconhecido no campo da literatura e considerado um grande especialista na temática. A partir da sua pesquisa, produziu e publicou diversos materiais que obtiveram sucesso de público. Entre suas publicações, destaca-se aqui a coletânea de contos *Pelo sertão*, de 1898,[4] que reúne 12 contos escritos a partir dos trajetos percorridos pelo autor no interior de Minas Gerais. "O Contractador dos Diamantes – Episodio do seculo XVIII – Fragmento" é um deles e aborda a exploração das minas de diamantes no interior mineiro.[5] O escritor faleceu em 1916, em Barcelona, na Espanha, após adoecer durante uma viagem de navio para a Europa. Arinos teve algumas publicações póstumas, como o livro *Lendas e tradições brasileiras*[6] e uma edição em livro da peça teatral *O Contractador dos Diamantes* – escrita a partir do conto de mesmo nome publicado em *Pelo sertão* –, ambas de 1917.

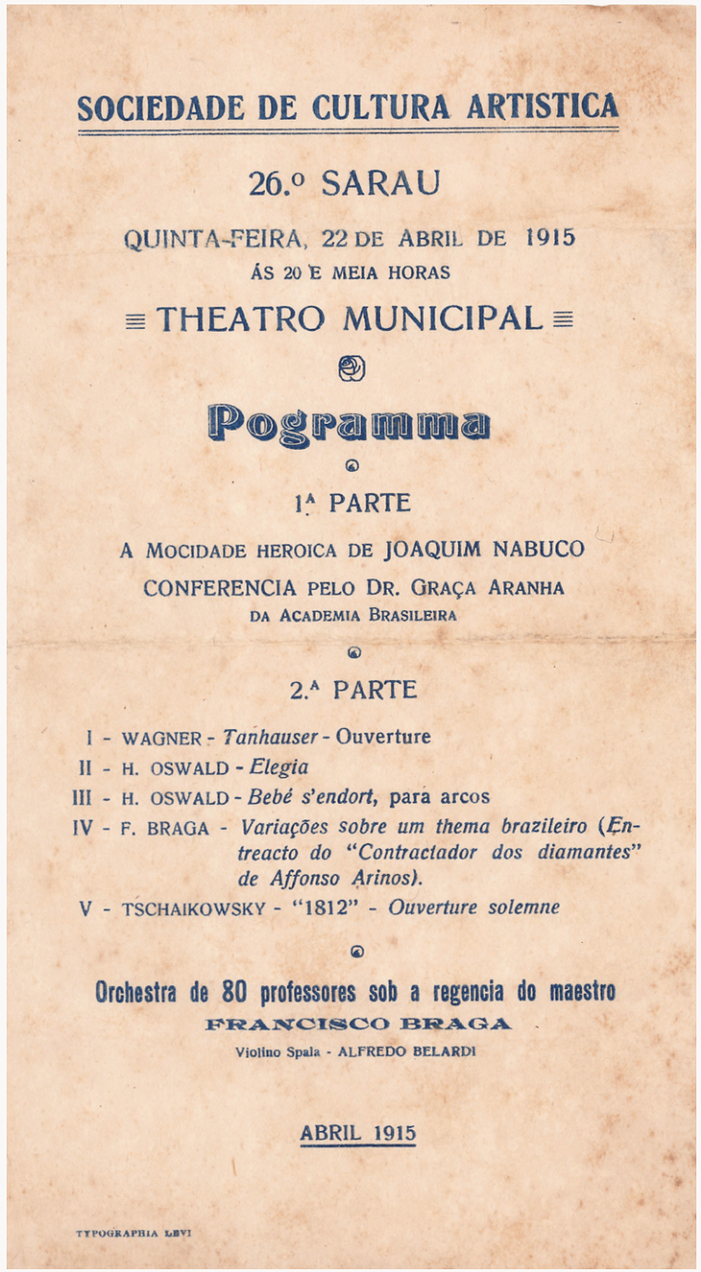
Afonso Arinos esteve presente, de alguma forma, em diversos momentos da história do Theatro Municipal de São Paulo, seja pela participação na produção e realização de eventos seja pela referência de suas obras na programação da instituição. Anos antes da estreia de *O Contractador dos Diamantes*, entre fevereiro e maio de 1915, por exemplo, o jornal *O Pirralho* publicou notas sobre a realização de uma série de conferências ministradas por Arinos na Sociedade de Cultura Artística. Abaixo, uma citação do jornal referindo-se ao escritor enfatizando sua competência e aprofundamento sobre a temática das conferências, que tratam sobre lendas e tradições brasileiras.

> Foi real festa nacional essa em que o nobre espirito de Arinos iluminou as histórias de bandeiras e minas que fazem o fundo heroico da nossa nacionalidade. Sobre o Rio de São Francisco, as aventuras tenebrosas dos que partiam no encanto das remotas riquezas da terra, Arinos falou assombrosamente, como poeta profundo que è e profundo pesquizador da historia humana.

Entre as publicações do jornal *O Pirralho* destaca-se a do dia 24 de abril de 1915, que cita a realização de uma "festa" pela Sociedade de Cultura Artistica em celebração a um curso de Arinos sobre tradições e lendas brasileiras, apresentado no início daquele mesmo ano. O evento citado é o 26º Sarau, que ocorreu em 22 de abril, no Theatro Municipal. A primeira parte do programa apresentou a conferência A Mocidade Heroica de Joaquim Nabuco, de Graça Aranha, e, na segunda parte, um repertório composto por R. Wagner, H. Oswald, Tchaikovsky e F. Braga, sendo este último *Variações sobre um thema brazileiro (Entreacto do "Contractador dos diamantes" de Affonso Arinos)*. O repertório contou com uma orquestra formada por 80 professores, sob regência do maestro Francisco Braga. Entre os documentos do acervo do Theatro Municipal, este foi o espetáculo mais antigo em que foi identificado uma citação da obra *O Contractador dos Diamantes*.

4 FRANCO, Affonso Arinos de Melo. *Pelo sertão*. Rio de Janeiro: Garnier, 1898.

5 Idem.

6 ARINOS, Affonso. *Lendas e tradições brasileiras*. São Paulo: Sociedade de Cultura Artistica, 1917.

SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA

26.º SARAU

QUINTA-FEIRA, 22 DE ABRIL DE 1915

ÁS 20 E MEIA HORAS

THEATRO MUNICIPAL

Pograma

1ª PARTE

A MOCIDADE HEROICA DE JOAQUIM NABUCO

CONFERENCIA PELO DR. GRAÇA ARANHA

DA ACADEMIA BRASILEIRA

2.ª PARTE

I - WAGNER - *Tanhauser* - Ouverture
II - H. OSWALD - *Elegia*
III - H. OSWALD - *Bebé s'endort*, para arcos
IV - F. BRAGA - *Variações sobre um thema brazileiro (Entreacto do "Contractador dos diamantes" de Affonso Arinos).*
V - TSCHAIKOWSKY - "1812" - *Ouverture solemne*

Orchestra de 80 professores sob a regencia do maestro

FRANCISCO BRAGA

Violino Spala - ALFREDO BELARDI

ABRIL 1915

TYPOGRAPHIA LEVI

PROGRAMA DO EVENTO *26º SARAU*, APRESENTADO EM 22 DE ABRIL DE 1915, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

Nota-se pela bibliografia referenciada, principalmente, que Afonso Arinos foi um pesquisador e escritor que se destacou a partir dos seus estudos sobre tradições culturais brasileiras, demonstrando sua relevância na produção de obras que aproximaram a alta sociedade paulista, por exemplo, desta temática. A partir da análise de documentos identificados no Centro de Documentação e Memória do Complexo Theatro Municipal de São Paulo, em diálogo com a repercussão das programações na imprensa da época, entende-se que o escritor construiu ao longo de sua trajetória uma carreira que possibilitou, entre muitos fatos, a apresentação póstuma de uma obra sua – a peça teatral *O Contractador dos Diamante*s –, que se demonstra de fundamental importância para os estudos sobre a presença negra no Theatro Municipal.

Falecido em 1916, a peça *O Contractador dos Diamante*s foi dirigida pela viúva de Afonso Arinos, Antonieta Prado Mello Franco. A apresentação póstuma foi planejada e realizada por um grupo de atores amadores ligados à Sociedade de Cultura Artística e por famílias da elite paulistana, garantindo o apoio do prefeito Washington Luís, que cedeu o espaço do Theatro Municipal e custeou os cenários desenhados pelo pintor, desenhista, ceramista, ilustrador, historiador e professor José Wasth Rodrigues. O espetáculo foi organizado com apresentações em prol do Asilo dos Inválidos da Santa Casa, da Liga Nacionalista e da Sociedade de Cultura Artística, tendo sido muito aguardado pelo público e rendendo comentários repletos de entusiasmo antes mesmo de sua estreia.

A montagem da peça abordou aspectos nacionalistas, fazendo questão de romper com sotaques e ritmos estrangeiros e fortalecendo a presença de características brasileiras, seja na atuação seja na composição musical. Duas orquestras compunham o espetáculo, uma maior no fosso do Theatro, regida pelo maestro Francisco Braga, e outra menor no palco, regida pelo maestro Francisco Mignone.[7]

> Seus atos amadores provinham da alta sociedade paulistana, e emprestaram peças de mobiliário, enfeites e bandejas de prata para a mise-en-scène. De Afonso Arinos, o original em quatro atos resgatava a história de Felisberto Caldeira Brant, personagem que atuou no Tijuco, centro do Distrito Diamantino da então Capitania das Minas Gerais, nos idos de 1752. [...] Na ocasião, Francisco Mignone, vestido a caráter como o Maestro Plácido, dirigiu um minueto dançado por dezesseis pares, um dos pontos altos do espetáculo. Ao assistir aos ensaios, o futuro compositor encantou-se pelo texto, no qual se inspiraria para então compor sua própria versão da peça. O êxito foi tão estrondoso que mereceu uma récita popular na segunda-feira, dia 19, em prol da Liga Nacionalista de São Paulo.[8]

O *Correio Paulistano* noticiou, em 29 de abril de 1919, que a peça, dividida em quatro atos, foi muito bem-recebida pelo público e pela mídia, tendo o segundo ato irrompido o espaço ao som de pandeiros e atabaques com um grupo de pessoas negras representando uma congada. De acordo com texto publicado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 8 de maio de 1919, a presença de "pretos de verdade" no palco foi um dos destaques entre os assuntos que chamaram atenção do público, indicando a obra como um marcador significativo para a história do Theatro Municipal ainda na sua primeira década de existência. Além de tensionar um encontro entre a elite paulistana e uma dramaturgia de caráter nacionalista que promovia a incorporação de referências da cultura tradicional brasileira em um espaço de tamanha visibilidade. Isso se demonstra relevante para a trajetória da instituição, considerando que o Theatro Municipal simbolizava uma ascendência cultural da cidade de São Paulo ao aproximar a elite paulistana do contexto de grandes casas de ópera na Europa.

Dois anos antes da estreia da peça no palco do Theatro Municipal de São Paulo, o texto de Afonso Arinos foi publicado em edição inédita pela livraria Francisco Alves. Em texto publicado pelo jornal *Correio Paulistano*, no dia 2 de julho de 1917, comenta-se sobre tal edição realizada em homenagem ao escritor e sua esposa, Antonieta Prado Arinos. A publicação revela que somente um número restrito de pessoas tinha conhecimento do texto, notificando que o autor realizou uma leitura da obra anos antes de seu lançamento em uma sessão da Academia Brasileira de Letras no Rio de Janeiro. Abaixo, uma citação da publicação em questão:

> O dialogo é sempre natural e empolgante, e as personagens muito humanas, retraçadas com aquella discreção de tons e justeza que foram um dos seus mais notaveis predicados do estylo.
> Brasileiro, pois, e bem brasileiro é esse drama, que se lê e relê com delícia, arrebatado no largo surto em que se expande e sublima a alma cavalheiresca e poetica do grande escriptor.

Durante a identificação de documentos sobre a obra de Arinos no Centro de Documentação e Memória do Complexo Theatro Municipal de São Paulo, não foi possível localizar o programa de sala do espetáculo teatral apresentado em maio de 1919. Porém, identificou-se, entre os documentos do acervo da instituição, alguns recortes de jornais e revistas que publicaram, na época, materiais sobre a obra. Entre esses documentos está um recorte da edição n. 106 da revista *A Cigarra* em que há duas fotografias de pessoas que participaram de *O Contractador dos Diamante*s posando nas escadas do hall do Theatro. Na primeira, como indica a legenda do jornal, há parte do elenco formado pela alta sociedade paulista, tendo no centro da imagem Antonieta Prado Arinos, viúva de Afonso Arinos, e principal responsável pela realização da peça no palco do Theatro Municipal. A legenda da segunda fotografia identifica um "grupo de caipiras" de *O Contractador dos Diamante*s, podendo assim relacionar a imagem com a congada representada por pessoas negras no segundo ato da peça, como citado anteriormente.

7 SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 241.

8 CAMARGOS, Marcia. *Theatro Municipal de São Paulo – 100 anos*: palco e plateia da sociedade paulistana. MACEDO, Carlos E. M. (Org.). São Paulo: Dado Macedo Produções Artísticas, 2011, p. 45-46.

Em texto publicado no dia 29 de abril de 1919, o *Correio Paulistano* anuncia a realização de uma "festa literário-social" no Theatro Municipal de São Paulo em que seria apresentada a peça *O Contractador dos Diamantes*. A festa, de caráter beneficente, destinou o recurso arrecadado com a venda dos ingressos da primeira apresentação para o Asylo de Invalidos do Guapira, instituição com mais de 380 pessoas mantida pela Santa Casa de Misericórdia. Já o da segunda apresentação foi destinado à Sociedade de Cultura Artística, conforme foi desejado pelo escritor ao concluir a obra.

O texto do jornal constrói elogios em torno da memória de Afonso Arinos e sua produção de "estilo nativista", citando suas longas viagens pelos sertões de Minas e sua busca na história do Brasil para a escrita da peça, a representar um reflexo perfeito do período colonial no país e levar ao palco uma peça brasileira, de assunto brasileiro, escrita por um brasileiro, representada por brasileiros e destinada a beneficiar instituições genuinamente brasileiras, como escrito na publicação.

O jornal conta que no segundo ato da peça foi apresentada a *Congada*, uma dança africana organizada na peça pelo coronel Sezefredo Fagundes, que traria pessoas das cidades de Bragança, Atibaia e Juquery, no estado de São Paulo, para a sua realização.

Ao abordar os figurinos utilizados na peça, o texto cita que uma parte dos trajes foi desenhada pelo pintor Wasth Rodrigues e outra foi produzida por encomenda sob orientação de Afonso Taunay, diretor do Museu do Ipiranga, com apoio de Basílio de Magalhães, diretor da Biblioteca Nacional do Rio, e de Max Fleiuss, secretário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Segundo publicação do Correio Paulistano, também do dia 29, o figurino foi custeado pelos atores e atrizes que interpretaram a obra no palco do Theatro Municipal.

A peça, conforme publicado pelo *Correio Paulistano* no dia 6 de maio, foi estruturada da seguinte forma: um prelúdio, um minueto, uma gavotta, um entreato, um trecho religioso (*Gloria in Excelsis*) e um final, além de coros e danças características. Com patrocínio de Antonieta Prado Arinos, de Caio da Silva Prado e da Prefeitura de São Paulo, foram realizadas duas apresentações da obra no Theatro Municipal. De acordo com as primeiras divulgações em jornais, a peça estava marcada para os dias 10 e 12 de maio de 1919. Mas, de acordo com texto do *Correio Paulistano* de 9 de maio de 1919, a greve das costureiras na cidade de São Paulo prejudicou a produção dos figurinos para a peça e, por essa razão, as apresentações foram adiadas para os dias 12 e 14 de maio de 1919.

A publicação também comenta sobre a execução musical da obra, indicando a existência de duas danças características: a primeira, dirigida pelo maestro Francisco Mignone, é o *Minueto*; e a segunda, *Congada*, "dançada por pretos authenticos e gente do interior, é uma parte da peça cujo exito deve ser posto fóra de duvida, não só pela maestria com que vai ser executada, como tambem porque constitue um númeru muito raro e original nos nossos theatros".

As apresentações no Theatro Municipal obtiveram uma ótima repercussão, tendo sido muito elogiadas pela mídia e desdobrando novas datas na programação para a peça. No dia 18 de maio de 1919, por exemplo, o *Correio Paulistano* publicou uma nota anunciando que o prefeito do município do Rio de Janeiro, Paulo de Frontin, atendeu à solicitação da comissão promotora do espetáculo para ceder o Theatro Municipal do Rio de Janeiro para a realização do *O Contractador dos Diamantes*. Sobre a repercussão do espetáculo, complementa-se aqui com um trecho do texto presente na edição de maio de 1919 da revista *A Vida Moderna*:

> [...] quer pelo elenco a que foi confiado o desempenho, quer pelas excellencias da obra a representar-se, onde se vêm esboçar-se claramente os desejos da independencia do pôvo da colonia opprimida, era natural que se prognosticasse para a festa um extraordinario successo. E foi isto justamente o que aconteceu: nas noites de 12 e 14, esteve transbordante o Municipal, que applaudiu com vehemente enthusiasmo os figurantes do drama.

No dia seguinte, o mesmo jornal publicou uma nota sobre a realização de *O Contractador dos Diamantes* no dia 17 de maio, durante o 34º Sarau, organizado pela Sociedade da Cultura Artística no Theatro Municipal de São Paulo. A nota também indica que seria realizada mais uma apresentação da obra no dia 19 daquele mês, cujo recurso captado com as vendas dos ingressos seria destinado à Liga Nacionalista de São Paulo. O texto elogia a obra, especialmente a execução musical, e enfatiza que o *Minueto* e a *Congada* receberam muitos aplausos.

Em edição de maio de 1919, a revista *A Vida Moderna* publicou algumas fotografias do elenco de *O Contractador dos Diamantes*. Nota-se que a primeira fotografia, que de acordo com a legenda trata-se dos principais intérpretes da peça – entre eles a viúva de Afonso Arinos, Antonieta da Silva Prado, e seu esposo, Caio da Silva Prado –, as figuras da alta sociedade paulista posam na escadaria do hall do Theatro Municipal de São Paulo.

Já a segunda fotografia, que registra as pessoas que dançaram a *Congada* na peça, é ambientada na escadaria externa do Theatro. Evidencia-se aqui que essa segunda imagem foi a única localizada pelo Núcleo de Acervo e Pesquisa que registra um grupo de pessoas negras que realizaram a bem-repercutida e aplaudida *Congada*.

Em texto assinado por Mendo Mendes, publicado na revista *A Vida Moderna*, no dia 12 de junho de 1919, o autor comenta a realização de *O Contractador dos Diamantes*, enfatizando o trabalho realizado pelas mulheres que participaram da produção e interpretação da obra no palco do Theatro Municipal de São Paulo. Destaca-se aqui o trecho a seguir:

> Quando uma idéa bella e gentil as domina e se lhes adormece na decisão, – ahi é que é de se ver como anda corrida a pretenciosa omnipotencia masculina, mais barulhenta que proficua, mais geradora de discordias e tristezas que de harmonia e de doçura. Que pena não sermos governados

por senhoras! Eu de bom grado me deixaria ficar numa posição perpetua, sô para ter o gosto de serh ostilisado com a bravura mas combizarria, em nome da ordem estabelecida e da belleza, da autoridade e da graça...

O autor afirma na publicação que, após a última apresentação da peça, foi anunciada uma proposta do deputado Veiga Miranda à Câmara Federal para a concessão de um auxílio monetário destinado à montagem de uma ópera no Brasil sobre o assunto tratado pela obra de Afonso Arinos.

Ahi é que está a maior excellencia da idéa do deputado Veiga Miranda. Não quer apenas favorecer um surto de arte que, segundo todas as probabilidades, só poderá honrar o paiz e fazer mais pelo nome e prestigio do Brasil do que cento e cincoenta cavalheiros fartamente remunerados para não fazerem coisa alguma. O seu maior merito consiste em visar a realisação de um acto commemorativo de primeira ordem, que juntará ao valor de uma tocante excursão ao passado o de um salutar impulso para o futuro, e em vez de ser apenas um côro de saudades, será tambem, e principalmente, um cantico de esperança.

Na edição de novembro de 1920, a revista *A Cigarra* publicou uma nota sobre o maestro Francisco Mignone. A nota indica que, por meio de uma carta enviada pelo maestro a seu pai, sabe-se que Mignone encomendou um libreto ao professor de literatura Gerolamo Bottoni para a ópera que iria compor sobre a peça teatral *O Contractador dos Diamantes*, de Afonso Arinos. O texto também indica que a ópera deveria estar pronta em dois anos.

Em texto assinado por Nicolau Nazo na edição de setembro da revista *A Cigarra*, publicada em 1922, o professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo aborda brevemente a trajetória do maestro Francisco Mignone, com ênfase em sua formação na Itália e no desenvolvimento da ópera *O Contractador dos Diamantes*.

Sabendo da boa vontade da viuva Affonso Arinos, que não se oppunha á tentativa, poz-se o jovem compositor ao trabalho, contando com o auxilio do poeta Gerolamo Bottoni, que se encarregou de escrever os versos do libreto. E, em pouco menos de um anno depois, dava Francisco Mignone por concluida a opera "O contractador dos diamantes", cuja partitura tivemos a feliz opportunidade de ouvir numa reunião intima ha poucos dias realizada, incumbindo-se da leitura o proprio compositor, que se acha presentemente em S. Paulo em goso de férias.

O professor escreve sobre a adaptação da obra de Afonso Arinos para a realização da ópera, indicando que ela foi respeitada em sua originalidade, porém ocorreram algumas modificações na ordem e duração dos atos.

Tendo assistido em S. Paulo á representação da peça "O Contratador dos diamantes", de Affonso Arinos, e depois de uma attenta leitura dessa obra, chegou Francisco Mignone á conclusão de que o trabalho do saudoso escriptor mineiro poderia ser transformado em um bom libretto de opera, dadas as qualidades theatrales que existem no mesmo. Para levar a bom terms a iniciativa, tornava-se preciso, porém, adaptar o original de Affonso Arinos ás exigencias do theatro lyrico.

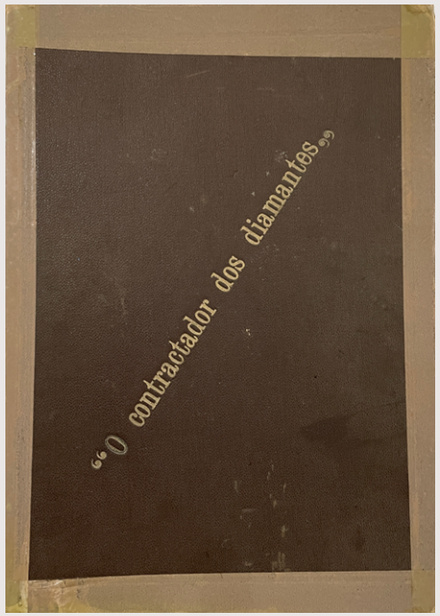
Nicolau Nazo também aborda a organização dos quadros apresentados na peça:

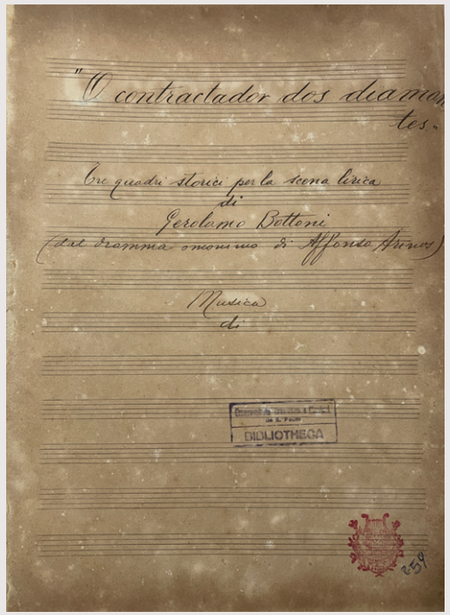
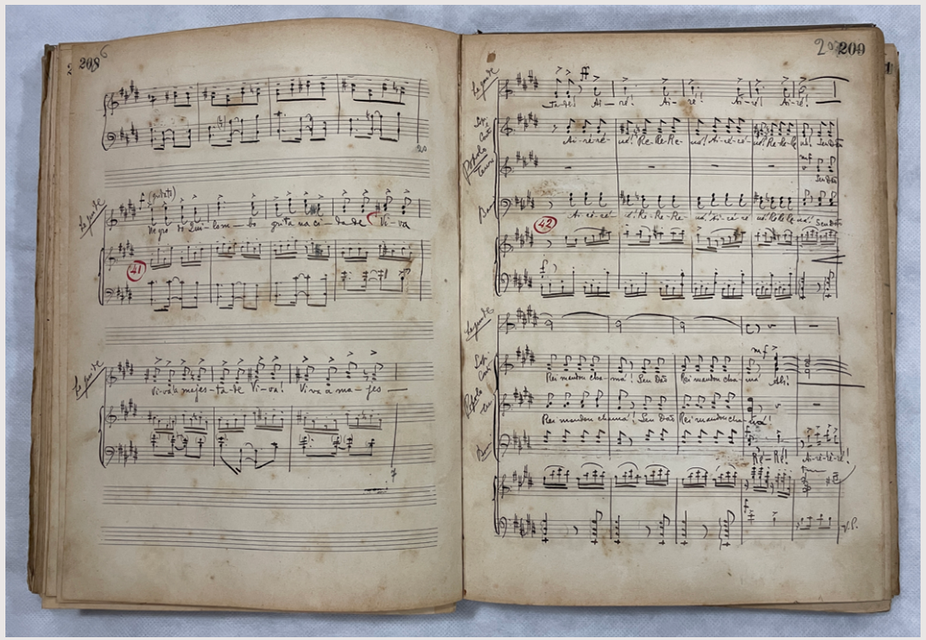
Inicia-se o segundo quadro (o mais movimentado dos tres e no qual foram introduzidas algumas scenas que faziam parte do terceiro acto da peça de Affonso Arinos), com trecho de musica caracteristica, baseada em rhytmos nacionaes. A' chegada de mestre Vicente, a musica retoma, por momentos, o caracter primitivo e começa uma acertada melodia que descreve a passagem da procissão. Do interior do templo, ao fundo, ouve-se um côro religioso. Depois de um duetto entre Cotinha e Camacho, irrompe o thema da festa, ao qual se seguirão os da dança, dança com caracter exotico, uma mistura de samba e congada. A dança é acompanhada pelos coros. Estabelece-se uma especie de duetto entre os dois themas, que termina num forte crescendo. A bacchanal é interrompida pela precipitada sahida das beatas do templo, alarmadas com o acto do ouvidor, que desrespeitara Cotinha. E, no meio da balburdia, ouvem-se alguns accordes graves, que siblinham o juramento de Felisberto Caldeira para a realização de seu sonho da independencia do Brasil.[9]

9 *A Cigarra*, São Paulo, 15 set. 1922, p. 18.

Embora os programas de sala – da peça teatral de 1919 e da ópera de 1924 – e o libreto da ópera não tenham sido localizados no acervo do Theatro, a equipe de Pesquisa do Núcleo de Acervo e Pesquisa identificou um conjunto de documentos sobre *O Contractador dos Diamantes* na seção de obras raras da Biblioteca Mário de Andrade, entre eles, o programa de sala da peça teatral, de 1919, e o libreto em italiano da ópera, apresentada em 1924.

Além disso, identificamos no acervo do Theatro um importante documento histórico sobre a ópera: o manuscrito autógrafo encadernado da partitura de Francisco Mignone, datada de 1921. O documento faz parte da coleção do Fundo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, do Centro de Documentação e Memória do Theatro Municipal, e apresenta anotações do maestro Francisco Mignone, como marcas de regência. O maestro compôs a música da ópera durante sua passagem enquanto bolsista no Conservatório de Milão sob a orientação do compositor Vincenzo Ferroni. De acordo com publicação da *Revista Concerto* em março de 2016, o maestro apresentou *Congada* – trecho da ópera *O Contractador dos Diamantes* – em 1922 no Theatro Municipal de São Paulo e em 1923 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.





MANUSCRITO AUTÓGRAFO ENCADERNADO DA ÓPERA *O CONTRACTADOR DOS DIAMANTES*, DE FRANCISCO MIGNONE, DATADO DE 1921. SEÇÃO DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS. FUNDO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

Em consulta ao acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, atualmente localizado no Centro Cultural São Paulo, identificou-se um conjunto de documentos sobre a ópera. Entre eles, um disco da Orquestra Sinfônica Brasileira com obras de Francisco Mignone, que de acordo com texto assinado por Mauricio Quadrio publicado no encarte, a apresentação de *Congada* em 1923 no Rio de Janeiro foi realizada pela Orquestra Filarmônica de Viena, sob regência de Richard Strauss e a da ópera em 1924, no mesmo teatro, do maestro russo Emil Cooper. Também foram identificadas informações sobre essas apresentações no programa de sala do concerto sinfônico *Festival Francisco Mignone*, realizado no Theatro Municipal de São Paulo, no dia 25 de janeiro de 1967, presente no acervo da instituição:

> [...] A "Congada", página sinfônica que ficou célebre, e que faz parte do bailado dessa ópera [O Contractador de Diamantes], foi ouvida pela primeira vez, junto com o "Minuete" da ópera, num concêrto da Sociedade de Concertos de São Paulo, a 10 de setembro de 1922. E com Richard Strauss, em sua excursão com a Wiener Philharmoniker, apresentou-a, sob sua direção, no Rio de Janeiro, a 19 de agosto, obtendo os mais entusiásticos sufrágios do público e da crítica.[10]

10 Programa do evento *Festival Francisco Mignone*, apresentado em 25 de janeiro de 1967, no Theatro Municipal de São Paulo.

A ópera *O Contractador dos Diamantes* teve sua primeira apresentação completa realizada no dia 20 de setembro de 1924 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. No livro *Um século de ópera em São Paulo*, de Paulo de Oliveira Castro Cerquera, o autor publica dados sobre o espetáculo, indicando que a ópera foi realizada em três atos, com libreto de Girolamo Bottoni e música de Francisco Mignone, além de apresentar parte da ficha técnica: Dalla Rizza como Cotinha; G. Crimi como Camacho; Zalewsky como José Pinto de Moraes; e Segura Tallien como Caldeira Brant.[11] No Theatro Municipal de São Paulo, a ópera estreou no dia 26 de setembro de 1924, sob a regência de Emil Cooper. Em razão do êxito da apresentação, o espetáculo teve uma récita extraordinária, sob a regência de Francisco Mignone.[12]

11 CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Empresa Gráfica Editora Guia Fiscal, 1954, p. 236.

12 Idem, p. 120.

A cena da *Congada* na ópera de Mignone tem como cenário o adro da Igreja do Arraial do Tijuco, com coreografia de Maria Olenewa, e tem em sua apresentação um grupo de pessoas escravizadas – ali representadas por um bailado de passistas negros a convite da Yalorixá Tia Ciata e do músico Donga – entram dançando e tocando instrumentos de percussão presentes na manifestação cultural afro-brasileira.[13]

13 AGÊNCIA BRASIL. Municipal do Rio homenageia Francisco Mignone em seus 35 anos de morte. Rio de Janeiro, 2021.

A *Congada* foi uma das músicas da ópera de Mignone mais aplaudida pelo público e repercutida na imprensa da época. É possível afirmar seu êxito, também, ao identificarmos a presença da música em distintos programas de espetáculos em anos posteriores ao da ópera, como o do *44º Concerto Gratis do Departamento Municipal de Cultura*, apresentado no dia 4 de junho de 1938, sob regência do maestro Souza Lima, e o do *1º Concerto Sinfonico da Orquestra da "National Broadcasting*

C. de New York", apresentado no dia 15 de junho de 1940, sob regência do maestro Arturo Toscanini. A partir disso, reafirmamos a posição de *O Contractador dos Diamantes*, tanto a peça teatral como a ópera, como essencial para os estudos sobre a presença negra no acervo da instituição, ao inserir em sua história, não somente a referência a uma manifestação cultural tradicional negra brasileira como também, de alguma forma, registrar a presença mais antiga de pessoas negras no palco do Theatro.

Igor Vicente Gomes da Silva
Pesquisador do Núcleo de Acervo e Pesquisa

REFERÊNCIAS

Fontes:

Programa do evento *26º Sarau*, apresentado em 22 de abril de 1915, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Programa do evento *39º Sarau*, apresentado em 28 de dezembro de 1915, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Programa do evento *Festival Francisco Mignone*, apresentado em 25 de janeiro de 1967, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Manuscrito autógrafo encadernado da ópera *O Contractador dos Diamantes*, de Francisco Mignone, datado de 1921. Seção de Documentos Musicográficos. Fundo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Imprensa:

A Cigarra, São Paulo, 1920 e 1922, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

A Vida Moderna, São Paulo, 1919, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Correio Paulistano, São Paulo, 1915, 1917 e 1919, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1915 e 1919, Acervo O Estado de S. Paulo.

O Pirralho, São Paulo, 1915, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Bibliografia:

AGÊNCIA BRASIL. Municipal do Rio homenageia Francisco Mignone em seus 35 anos de morte. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-02/municipal-do-rio-homenageia-francisco-mignone-em-seus-35-anos-de-morte>. Acesso em: 30 ago. 2022.

ARINOS, Affonso. *Lendas e tradições brasileiras*. São Paulo: Sociedade de Cultura Artistica, 1917. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6834#:~:text=Conte%C3%BAdo%3A%20Lendas%20e%20tradi%C3%A7%C3%B5es%20brasileiras,na%20historia%20do%20Brasil%20%2D%20Santos>. Acesso em: 30 ago. 2022.

BIOGRAFIA. *Academia Brasileira de Letras*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/afonso-arinos/biografia>. Acesso em: 30 ago. 2022.

CAMARGOS, Marcia. *Theatro Municipal de São Paulo – 100 anos*: palco e plateia da sociedade paulistana. MACEDO, Carlos E. M. (Org.). São Paulo: Dado Macedo Produções Artísticas, 2011.

CAMILA FRESCA. Vida de Francisco Mignone. *Revista Concerto*. Clássicos Editorial Ltda., 2016. Disponível em: <https://concerto.com.br/noticias/arquivo/acervo-concerto-vida-de-francisco-mignone>. Acesso em: 30 ago. 2022.

CARDOSO, André. Introdução a "Gavota" e "Minueto", de O contratador dos diamantes de Francisco Braga. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 224-228, jan./jun. 2011.

CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Empresa Gráfica Editora Guia Fiscal, 1954.

FILHO, Edson de Toledo Piza. *Uma edição crítica da ópera O Sargento de Milícias de F. Mignone*. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Instituto de Artes. São Paulo, 2022.

FRANCO, Affonso Arinos de Melo. *Pelo sertão*. Rio de Janeiro: Garnier, 1898. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/c812e52e-6b56-4ff9-98ca-b583700486be>. Acesso em: 30 ago. 2022.

NAZO, Nicolau. Uma ópera nacional. "O Contractador dos Diamantes" do compositor paulista Francisco Mignone. *A Cigarra*, edição publicada em 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003085/5213>. Acesso em: 30 ago. 2022.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HERMA DE LUIZ GAMA, DE 1931

SABE-SE QUE o Theatro Municipal de São Paulo tem sido não só o palco dos mais relevantes eventos artísticos do país, mas também uma arena política, um espaço de disputa pela cidadania. Por fora, suas escadarias guardam a memória das gerações que aqui vieram em defesa de justiça, liberdade e igualdade em diferentes momentos políticos do país. Por dentro, o acervo do TMSP também guarda registros dos momentos em que as redes de articulação política subiram ao palco.

Um exemplo disso é o programa de sala organizado pelo jornal *O Progresso* na noite de 28 de fevereiro de 1931, cujo título é "Espectaculo do 'Progresso' em benefício da Herma a Luiz Gama." Em seguida, vê-se os nomes do patrocínio do coronel João Alberto Lins de Barros, interventor federal; general Isidoro Dias Lopes, comandante da II Região Militar; general Miguel Costa, secretário da Segurança Pública; dr. Luis de Anhaia Mello, prefeito municipal, e dr. José Carlos de Macedos Soares, embaixador do Brasil na Bélgica.

Na programação do evento, na primeira parte houve a orquestra, seguida das palavras de apresentação do secretário geral pró herma, Lino Guedes. Em seguida, palavras de José Cardoso de Mello Netto e ex-prefeito da capital.

Lino Guedes nasceu na cidade de Socorro provavelmente em 1897 e morreu em São Paulo em 1951. Foi um jornalista e autor negro militante que, no período de 1920 e 1950, publicou livros autoeditados em gráficas e tipografias, trazendo ao público personagens negras e seus modos de vida como protagonistas de suas histórias. Lino Guedes foi também um dos fundadores de *O Getulino*, jornal voltado para os "homens de cor" no interior de São Paulo, e também editor do jornal *Progresso*. Além disso, colaborou com grandes jornais da época – *Jornal do Comércio*, *O Combate*, *A Razão*, *Correio Paulistano* e *Diário de São Paulo* – com uma trajetória comprometida em elevar a negritude paulista.

PROGRAMA DE SALA DO *ESPECTACULO DO "PROGRESSO" EM BENEFÍCIO DA HERMA DE LUIZ GAMA*, 28 DE FEVEREIRO DE 1931. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

PROGRAMMA

1.a PARTE

I. - Orchestra.

II. - Palavras de apresentação pelo Secretario Geral da Commissão pro-Herma a LUIZ GAMA.

III - Conferencia pelo Exmo. Sr. Dr. J. J. Cardoso de Mello Netto, lente da Faculdade de Direito e ex-Prefeito da Capital do Governo Provisorio.

2.a PARTE

I. - Albeniz - Suite Espagnole.
Chopin - Polonaise em la maior - piano Corina Ramos.

II. - M. Tupynambá:
a) - Soldadinhos de chumbo;
b) - Cirandinha - Canções por Edgard Arantes, ao piano, o autor.

III. - Cyro Costa - Pae João
Cassiano Ricardo - Piratininga, declamação pela prof. Evangelina Xavier.

IV. - Zeca Ivo - Gaucho Velho.
M. Cardoso - Gaucho Negro, pelo barytono Max Cardoso.

V. - Marcello Tupynambá
a) - Eu hei de ser de você
b) - Esse geitinho que você tem - todas por Helena de Carvalho.

VI. - Lino Guedes
a) - Ora essa!...
b) - Urucungo de Pae João, poesias pelo autor.

VII. - J. Sylvestre - Serenade d'autrefois.
Chopin - Nocturno - Op. n. 2
Solos de violino por Mariquita Candido Justo, acompanhada pelo maestro Paulo Dias.

VIII. - N. N. - Deixa essa mulher chorar - samba - Nestor Clemente da Silva.
H. P. Costa - O meu santo não dá valor - samba - Henrique Felippe da Costa.
Acompanhados pela Orchestra Typica Brasileira «Bôa Bocca».

IX. - Zeca Ivo - Nelly
N. N. - Brasileirinha

OTHELINHO

X. - Pattapio - «Sonho» Romance - Fantazia. Bopp «Concert» - Fantazia Op. 382
Solos de flauta pelo prof. Vicente de Lima, ao piano o maestro Norberto Bastos

XI. - Palestra Humoristica, pelo dr. Plinio de Castro Ferraz.

XII. - Verdi - Miserere (Trovador)
Nazareth - Odeon - Tango Brasileiro.
Pout-pourri - adaptado ao violão por Benedicto Chaves.

3.a PARTE

VIGILIA DE PAE JOÃO

Entre-acto (bailado) de Lino Guedes

Dedicado a S. Excia. o sr Dr. J. Carlos de Macedo Soares, nosso Embaixador na Belgica

Pae João (LINO GUEDES) Catharina (Cecília Silva) - Tio Chiquinho (Dionisio Barbosa) - Manoel Bento (Affonso Almeida) - Tio Bentinho (Messias Ferreira) e um corpo de bailarinas.

Leiam o PROGRESSO

1931

THEATRO

MUNICIPAL

Espectaculo do "Progresso"

em beneficio da

Herma a Luiz Gama

Patrocinado pelos Exmos. Srs.

Coronel João Alberto Lins de Barros, interventor federal - *General Isidoro Dias Lopes*, Commandante da II. Região Militar - *General Miguel Costa*, Secretario da Segurança Publica - *Dr. Luis de Anhaia Mello*, Prefeito Municipal e *Dr. José Carlos de Macedos Soares*, Embaixador do Brasil na Belgica.

Em seguida, na segunda parte do evento, apresentou-se um repertório com obras de Chopin, composições de Marcello Tupynambá, poesia de Cyro Costa "Pae João", Cassiano Ricardo com "Piratininga", Zeca Ivo, poesias de Lino Guedes "Ora essa!..." e "Urucungo de Pae João", e samba de Henrique Felippe da Costa que, anos mais tarde, ficaria conhecido como Henricão. Ele foi um dos primeiros compositores do Cordão Carnavalesco e Esportivo da Vai-Vai, compondo sambas de 1928 e 1929. Décadas depois, nos anos 1980, Henricão tornou-se o primeiro rei momo negro do Carnaval paulistano.

Na terceira parte do evento do jornal *Progresso* em benefício da herma de Luiz Gama, apresentou-se o "entreato bailado" da peça *Vigília de Pae João*, obra de Lino Guedes, estrelando o próprio Lino Guedes como Pai João, juntamente com as personagens Catarina (Cecília Silva), Tio Chiquinho (Dionísio Barbosa), Manoel Bento (Affonso Almeida), Tio Bentinho (Messias Ferreira) e um corpo de bailarinas. Abaixo, o programa de sala que registra o espetáculo:

Analisando a programação do evento no Theatro Municipal, salta aos olhos a atuação de Lino Guedes, que desempenhou grande papel naquela noite, realizando o discurso de abertura e, até mesmo, atuando na apresentação de sua própria obra, a peça *Vigília de Pae João*. Esse documento do acervo do Theatro Municipal registra detalhes da programação da noite, destacando seus sujeitos e o repertório escolhido.

Um dos objetivos da campanha era angariar fundos para a construção da Herma de Luiz Gama em seu centenário, ou seja, no ano de 1930, o que acabou atrasando em mais de um ano, em razão de uma série de fatores, entre eles a Revolução de 1930. Nesses anos de processo de campanha, ela acabou envolvendo diversos sujeitos e redes de articulação, revelando uma dimensão multifacetada. A campanha organizou uma série de atividades como conferências, festivais, bailes, concertos, eventos desportivos nos quais a arrecadação era enviada à redação do *Progresso*.

Segundo o historiador Petrônio Domingues, embora a campanha pela herma de Luiz Gama tenha sido liderada pelos afro-paulistas, mobilizados em torno do jornal *Progresso*, o movimento foi "transfocal, multirracial e policlassista, aglutinando homens e mulheres; negros e brancos; crianças, jovens e adultos; segmentos subalternos e privilegiados; autoridades e agências da sociedade civil e do poder público, de São Paulo e alhures."[1] E esse processo revelou grande capacidade de articulação da Comissão Pró-Herma que conseguiu sensibilizar o interventor federal de São Paulo e estabelecer interlocução com o então prefeito da cidade, ganhando cada vez mais capital político. No início do ano de 1931, o prefeito Anhaia Mello assinou decreto autorizando a construção da herma de Luiz Gama. Meses depois, a partir do evento no Theatro Municipal de São Paulo, a campanha adquiriu mais visibilidade, ganhando mais adesões.

E assim, meses depois, no domingo, 15 de novembro de 1931, iniciou-se a cerimônia de lançamento da herma a Luiz Gama. De autoria do artista Yolando Mallozzi, o monumento foi erguido sobre o pedestal de granito com as seguintes inscrições na frente, nas costas do busto e em uma das faces laterais, respectivamente: "A Luiz Gama. Por iniciativa do Progresso, homenagem dos pretos do Brasil", "Corporificou todos os [anseios] de um povo infeliz", "Foi até ao sacrifício por um Brasil sem escravos", e o nome da comissão organizadora.

Hoje, muitos dos que passam pelo monumento no Largo do Arouche não imaginam estar diante de uma conquista política que envolveu anos de articulação. Muito menos espera-se que o Theatro Municipal tenha colaborado, contracenando como um dos atores para a efetivação da construção do monumento. Afinal, na noite do espetáculo em prol da herma de Luiz Gama, grupos dos movimentos negros estiveram em sua plateia e no palco protagonizando a campanha. E o Municipal desempenhou papel fundamental: foi onde a campanha política se adensou e adquiriu outro patamar, elevando o evento beneficente ao nível de espetáculo no palco da mais moderna e cosmopolita casa de óperas da cidade e do país.

Anita de Souza Lazarim
Pesquisadora do Núcleo de Acervo e Pesquisa

REFERÊNCIAS

Fontes:

Programa de sala do *Espectaculo do Progresso em benefício da herma de Luiz Gama*, 28 de fevereiro de 1931. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Bibliografia:

DOMINGUES, Petrônio. *A aurora de um grande feito:* a herma a Luiz Gama. Anos 90, Porto Alegre, v. 23, n. 43, pp. 389-416, jul. 2016.

MOREIRA, Paulo. *Vigília de Pai João:* Lino Guedes articula uma voz negra no Brasil. Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira, n. 42, ano 23, 2010.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Rastros do Cisne Preto:* Lino Guedes, um escritor negro pelos jornais (1913-1969). Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol. 30, n. 598 62, pp. 597-622, set.-dez. 2017.

STUMPF, Lúcia Klück; VELLOZO, Júlio César de Oliveira. *"Um retumbante Orfeu de Carapinha" no centro de São Paulo:* a luta pela construção do monumento a Luiz Gama. ESTUDOS AVANÇADOS 32 (92), 2018.

1 DOMINGUES, Petrônio. A aurora de um grande feito: a herma a Luiz Gama. Anos 90, Porto Alegre, v. 23, n. 43, pp. 389-416, jul. 2016, p. 398.

FESTIVAL DE MÚSICA BRASILEIRA (1931)

O ESPAÇO do Theatro Municipal de São Paulo é conhecido por seus espetáculos, óperas, peças, concertos e balés. Também foi palco de eventos diversos, notoriamente a Semana de Arte Moderna de 1922. Contudo, outros eventos não tiveram a mesma repercussão e não circularam no imaginário social. Por esse motivo, o exercício de retomar os festivais é de suma importância para enriquecer o escopo da memória institucional e proporcionar material para iniciar reflexões sobre os diversos grupos que buscaram ocupar o Theatro Municipal. Ao pensar *A presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo* diferentes programas chamaram atenção por tensionar sua proposta inicial de uma casa de linguagens artísticas reconhecidas como "eruditas".

Dentro de nossa linha de pesquisa, o Festival de Música Brasileira integra um reduzido grupo de eventos da mesma natureza. Contamos também com o Festival Nova Música Brasileira, de janeiro de 1975, com apresentações de Jorge Ben, Gilberto Gil, Tim Maia, entre outros, e o Festival Internacional de Música e Dança ocorrido em julho de 1980, com apresentação do Ballet Stagium. A importância de olhar para esse tipo de evento se insere dentro das considerações sobre suas intencionalidades e debates presentes no contexto de sua feitura, articulando diferentes agentes na organização de determinado repertório.

No dia 5 de maio de 1931, às 21 horas de uma terça-feira, o Theatro Municipal recebeu o Festival de Musica Brasileira. Organizado pelo compositor Sivan Castelo Neto, trouxe artistas da Radio Educadora Paulista. A apresentação ficou a cargo de Rocha Ferreira, que também fez uma fala de abertura sobre a conjuntura da música brasileira no período. O evento aconteceu em benefício da "Associação Promotora de Instrucção e Trabalho para Cégos".

Contou com uma divisão das apresentações em duas partes. Na primeira, seis subdivisões marcaram alguns grupos temáticos escolhidos. Além de diversas apresentações de expressões da música brasileira, incluiu choros de flauta, clarinete, cavaquinho e bandolim; números de canto e solos de violão, saxofone e piano. A segunda parte trouxe intérpretes de canções de Sivan, declamações de artistas diversos e a apresentação do conhecido cantor e compositor Tupynambá.

Destaca-se o jongo "Eu Vô Girá", de Motta da Motta, interpretado por ele mesmo; o samba "Batente", interpretado por Pilé; a embolada "A Bota", de Batente e interpretada por ele, a toada "Eu Queria Ser...", de Sivan e interpretada por Maria Antonietta Pereira; e a canção "Eu e Você", também de Sivan e interpretada por Mario Gracco. Compunham o quadro das primeiras apresentações do festival, marcando a popularidade desses nomes, como também as intenções do evento, destacando gêneros musicais que remontam a tradição folclórica brasileira. São expressões da cultura popular nacional, notadamente negra e indígena, em disputa no país.

O festival em questão se deu durante o concurso realizado junto aos artistas que compõem a Radio Educadora Paulista, cujas apurações podem ser vistas nas páginas do jornal A Gazeta de fevereiro a maio de 1931. O resultado final foi divulgado em 9 de maio de 1931, quatro dias após o festival. Esse periódico se dedicou, durante meses, a apresentar os artistas que participaram do concurso, alguns dos quais também se apresentaram no Festival de Musica Brasileira. Destacam-se as considerações do jornal sobre Motta da Motta.

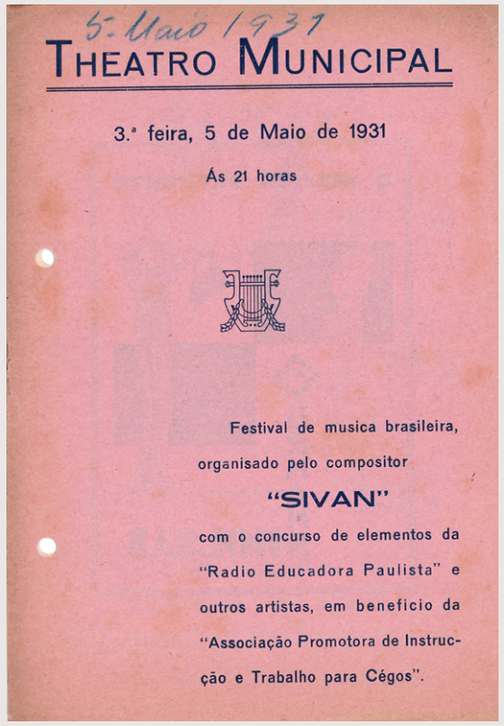
> Motta da Motta é "photogenico"... é mesmo daquelles que gosam de uma protecção carinhosa das machinas photographicas... Com protecção ou sem ella, o certo é que o cantor de "jongo" está muito longe de ser aquelle negro beiçola que dança maracatú no microphone da Radio, como todos o julgam...[1]

Como pode ser visto pelo trecho transcrito, a exaltação da cultura brasileira vem acompanhada de uma leitura higienista e racista do artista, destacando aspectos físicos que o distanciam de fenótipos atribuídos à população negra. Abaixo, uma foto do artista publicada nesta mesma edição.

A matéria continua evidenciando partes de um artigo de Mário de Andrade publicado no *Diario Nacional* em janeiro daquele mesmo ano. Intitulado "Carnaval tá ahi", o texto discorre sobre os grandes nomes e discos lançados no ano de 1931 e suas projeções para o Carnaval. A exaltação da música "São Benedito É Ôro Só", de Motta da Motta, por Andrade se dá pela existência de "temas nordestinos", remetendo a uma escrita nostálgica sobre as ruas movimentadas e o frevo recifense. Aponta que: "O disco é uma adaptação admirável dos processos musicais de Maracatus, conseguindo, sem descaracterizar nada, tirar os defeitos da manifestação popular...".[2]

1 A Gazeta, São Paulo, 16 fev. 1931.

2 Diario Nacional, São Paulo, 15 jan. 1931.


5. Maio 1931

THEATRO MUNICIPAL

3.ª feira, 5 de Maio de 1931

Ás 21 horas

Festival de musica brasileira, organisado pelo compositor

"SIVAN"

com o concurso de elementos da "Radio Educadora Paulista" e outros artistas, em beneficio da "Associação Promotora de Instrucção e Trabalho para Cégos".

Motta da Motta

PROGRAMA DO EVENTO *FESTIVAL DE MUSICA BRASILEIRA*, 5 DE MAIO DE 1931. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

Bolsas e Carteiras finas

SURMANN

51 Libero Badaró 51

MARTINEZ & C.ia

1.ª PARTE

1 - a) JONGO (Motta-Eu vô girá) Motta da Motta.
b) SAMBA (Batente) Pilé.
c) EMBOLADA (Barreto-A bota) Barreto.
d) TOADA (Sivan-Eu queria ser . . .). Maria Antonietta Pereira.
e) CANÇÃO (Sivan-Eu e você) Mario Gracchо.

2 - a) Choros de flauta — Attilio Grany (Canario) e seu grupo.
b) Numeros de canto — Pilé e seu grupo.
c) Sólos de violões — João dos Santos, Armandinho, Petit e Massoram.

3 - a) Choros de clarineta - Nabor de Camargo e seu grupo.
b) Numeros de canto - Barreto e o Grupo dos Guianegas.
c) Choros de cavaquinho - Pinheirinho.

4 - a) Sivan-Castello Netto - É tempo de amar . . . Canto - Edgard Arantes.
b) Numeros de piston - João Serafini.
c) Jongos - Motta da Motta e seu conjuncto typico.

5 - a) Sólos de saxophone - Pecci.
b) Sivan-Castello Netto - Foi tudo um sonho . . . Canto - Antonietta Pereira.
c) Choros de bandola e bandolin - Cardia e seu grupo.

6 - a) Sivan-Castello Netto - Lar! Doce Lar! Canto Mario Gracchо.
b) Numeros de banjo - Zezinho.
c) Sólos de piano - Gné.

2.ª PARTE

1 - a) Sivan-Fabricio Vampré - Querer Bem.
b) Sivan-Castello Netto - Pestinha! Canto. Edgard Arantes.
c) Declamação - A. Condé Scrosoppi.

2 - a) Tupynambá - O canto da Yara.
b) Sivan - Romance - Sólos de violino. Prof. Alberto Marino.

3 - a) Sivan-Mario Sampaio - Confidencias.
b) Sivan-Corrêa Junior-Quando o coração fala... Canto - Antonietta Pereira.
c) Declamação - Rhodopi Augusta

4 - a) Pattapio Silva - Oriental
b) Braga - Air de Ballet - Sólos de flauta Salvador Cortese.

5 - a) Sivan-Ronald de Carvalho - Melancolia.
b) Sivan-Laurindo de Brito - Quando tu passas... Canto - Mario Gracchо.
c) Declamação - A. Condé Scrosoppi.

6 - a) e b) Sólos de saxophone - José Joaquim de Silva.

7 - a) Sivan-Castello Netto - Si Deus quizer . . .
b) Sivan - Cleómenes Campos - Cantiga Sentimental - Edgard Arantes.
c) Declamação - Rhodopi Augusta.

8 - a) Numeros de canto - Antonietta Pereira.
b) Sólos de piano - Francisco Gorga.
c) Numeros de canto - Mario Gracchо.

A apresentação dos artistas será feita pelo poeta ROCHA FERREIRA que tambem falará sobre o nosso momento musical.
As canções de SIVAN serão acompanhadas ao piano pelo autor.
A orchestra da RADIO EDUCADORA PAULISTA prestará o seu valioso concurso.

Piano BLUTHNER cedido gentilmente pela CASA DI FRANCO

Bolsas e Carteiras finas

REINOLD

EX-CASA SURMANN

Secção para concertos e reformas

36-A São Bento 36-A

MARTINEZ & C.ia

Considerações sobre Motta da Motta também podem ser encontradas na entrevista dada pela cantora Edith Lorena para o jornal *A Gazeta* em 15 de julho de 1931. A cantora comenta sobre a posição de Motta da Motta entre os primeiros colocados do concurso feito pela Radio Educadora Paulista, considerando-o um grande artista. Percebe-se, então, o espaço que um cantor como Motta da Motta possuía. Seu reconhecimento se traduz em ser ele o primeiro a se apresentar no festival.

Na procura pela repercussão do evento na imprensa, foram encontradas poucas matérias. Porém, isso não significa que o festival em si não era esperado. A *Folha de S. Paulo* noticia em suas páginas que, por meio desse evento, teria "...o publico oportunidade de conhecer pessoalmente algumas figuras que já lhe são familiares através das antennas transmissoras da broadcasting municipal". Demarca o interesse e apreço popular pelos artistas a se apresentarem.[3]

A popularidade do evento e de artistas como Motta da Motta pode ser explicada pelo próprio espaço que a gravação e distribuição de suas músicas obteve no meio radiofônico. "São Benedito É Ôro Só", comentada por Mário de Andrade, e "Eu Vô Girá", apresentada no festival, são as primeiras gravações de Motta da Motta feitas um ano antes[4]. A tecnologia trazida pelo rádio possibilitou a disseminação da cultura popular, sendo marco no cotidiano popular e viabilizando mudanças na própria relação do público com a música.[5] Estando o evento relacionado a uma rádio e a mesma tendo papel central na realização de concursos noticiados pela imprensa da época, fica evidente a discussão sobre o lugar dessa nova tecnologia na própria reverberação e popularidade do Festival de Musica Brasileira. A presença de Motta da Motta no concurso e no festival demarca uma relação específica do público ouvinte com o artista. Por meio de pequenas biografias, fotos e comentários sobre os cantores, jornais como *A Gazeta* exemplificam a curiosidade pela música popular brasileira, mas também pelo íntimo dessas figuras. A construção da familiaridade do público ouvinte, leitor e espectador com os músicos é reforçada pelo espaço da rádio na democratização da arte.

Como pode ser percebido, o Festival de Musica Brasileira se encontra dentro de um histórico de disputas pela constituição de um ser brasileiro e de uma brasilidade que pode se expressar pela música, trazendo como enfoque as próprias discussões de Mário de Andrade.[6] A organização do repertório do festival é parte desse tensionamento. A popularidade de Motta da Motta pode ser lida na compreensão de que sua inserção dentro da ideia de *cultura* compartilhada e valorizada pela imprensa, por Mário de Andrade, Edith Lorena e pelo espaço do Municipal não desconsidera leituras racistas sobre o cantor que, como na citação de *A Gazeta* acima, reverberou em associações entre seu tom de pele e traços "embranquecidos" à sua repercussão na esfera musical. Sua figura é, então, importante para refletir como a presença da população negra no Theatro Municipal se deu em meio a contradições e que o Festival de Musica Brasileira foi parte de um histórico maior de mobilizações que se deram dentro e fora de seu palco.

3 Folha de S. Paulo, São Paulo, 5 mai. 1931.

4 Ambas se encontram disponíveis no acervo discográfico do IMS, podendo ser acessadas virtualmente. Link: <https://discografiabrasileira.com.br/playlists/242030/o-jongo-de-mota-da-mota.> Acesso em: 19 out. 2022.

5 ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. Eccos. Revista Científica, São Paulo, v. 3, n.1, p. 105-122, 2001.

6 CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a Música Brasileira. Revista Música USP, São Paulo, v. 5, p. 33-47, 1994.

Vitória Ribeiro
Pesquisadora Bolsista do Núcleo de Acervo e Pesquisa

REFERÊNCIAS

Fonte:

Programa do evento *Festival de Musica Brasileira*, 5 de maio de 1931. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Imprensa:

A Gazeta, São Paulo, 1931, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Diario Nacional, São Paulo, 1931, Biblioteca Nacional/ Hemeroteca Digital.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 1931, Acervo Digital *Folha de S. Paulo*.

Bibliografia:

BARCELOS, Gabriela Loureiro. *Era Vargas:* a cultura popular e a legitimação da identidade nacional. In: VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est: Cultura Política e Conflitos Sociais, 2017, Vitória. VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est. Vitória: LHPL, 2017.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a Música Brasileira. *Revista Música USP*, São Paulo, v. 5, p. 33-47, 1994.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. Eccos. *Revista Científica*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.

CONCERTOS PÚBLICOS DE 1936

EM 28 DE MARÇO DE 1936, às 21 horas, ocorreu o 1º Concerto Público, oferecido pelo Departamento de Cultura, uma iniciativa do diretor Mário de Andrade, no Theatro Municipal de São Paulo, dando início a uma agenda contínua entre 1936 e 1938. A data marca a estreia da Orquestra Sinfônica, regida pelo maestro Ernst Mehlich, e de uma série de outros concertos que têm a participação dos corpos artísticos da Seção de Rádio Escola.

Segundo a historiadora Mirna Pereira, a criação do Departamento de Cultura, em 1935, significou organizar a cultura, de modo administrativo, inserindo-a no governo municipal. Tal organização não teve como direção apenas reproduzir ou copiar uma cultura do exterior, mas olhar para as possibilidades nacionais e para a cultura brasileira, incluindo atentar-se às expressões e modos de viver de diversos grupos sociais. De modo simultâneo a esses direcionamentos, também predominava a ideia de que o Brasil, especificamente São Paulo, chegou atrasado à civilização, se comparado aos grandes centros europeus, por isso seria necessário reparar esse desequilíbrio. No discurso proferido por Mário de Andrade, em janeiro de 1936, em comemoração à fundação de São Paulo, percebe-se que a cultura, especificamente, o Departamento de Cultura, são apresentados como os responsáveis por acabar com o desequilíbrio existente.[1]

1 PEREIRA, Mirna Busse. *Cultura e cidade:* prática e política cultural na São Paulo do século XX. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 67.

Hoje, aniversariante, com os ouvidos do Brasil à escuta da sua voz, São Paulo escolhe o mais novo de seus organismos culturais para anunciar à terra natal que este desequilíbrio está acabando e que isto se dará pelo completamento da cultura do espírito. Agora São Paulo não é mais um mercado comercial predominante como foi um dia, não é mais um reduto de independências nacionais como noutros avatares de seu destino, não é mais uma fonte de advogados apenas, nem muito menos dormita saudosisticamente embevecida pela função histórica das bandeiras do passado. São Paulo é sempre uma fonte sim, porém livre de especializações de emergência, fonte, fonte grande apenas, fonte total que pretende ser uma das reservas mais totalizadas do país.[2]

Seguindo esse caminho, com relação a administração do Theatro Municipal, gerido pelo Departamento de Cultura, Mário de Andrade pretendeu que a programação tivesse o repertório ampliado e pluralizado, para além das óperas habituais, e se tornasse mais acessível à população paulista, visto que o alto custo dos ingressos afastava boa parte desta. Diante da proposta de que um maior número de pessoas pudesse conhecer e acessar o espaço e a programação artística e cultural do Theatro Municipal, uma das principais ações do Departamento de Cultura foram os concertos públicos gratuitos ocorridos entre 1936 e 1938.

Idealizados para pessoas de pouco poder econômico e que não frequentavam o Theatro Municipal, os concertos não cumpriam um calendário fixo, mas sabe-se que muitos ocorreram aos sábados e finais de semana. Seus repertórios, em geral, tinham um caráter nacional, formados por músicas nacionais ou estrangeiras pouco conhecidas, interpretadas por regentes e músicos brasileiros, com destaque para o Coral Paulistano e o Coral Popular.[3]

O Núcleo de Acervo e Pesquisa localizou, no Centro de Documentação e Memória do Complexo Theatro Municipal de São Paulo, o programa do primeiro concerto, com uma capa diferenciada em razão de suas cores, traços e ilustrações, que deviam chamar a atenção, assinada por Yokanaan. Nas páginas internas vê-se o repertório, com uma primeira parte de clássicos – Beethoven, Schubert e Weinberg – e uma segunda com Francisco Mignone e Rossini, além da anotação de um extra com Emmanuel Chabrier.

Abaixo, um texto que explica a diferença entre uma orquestra e uma banda, ou seja, aquilo que o público provavelmente desconhecia daquilo que lhe era mais próximo. Também se explica o critério da divisão do programa: as três primeiras músicas selecionadas são obras de autores célebres falecidos; já as duas segundas, de autores vivos, e apresenta brevemente esses autores. Ao mencionar "Batucagé", de Francisco Mignone, a quarta música da noite, chama atenção a apresentação da sua inspiração nos cantos, nas danças e nas religiosidades afro-brasileiras:

Chama-se "Batucagé", principalmente na Baía, a qualquer bailarico de pretos. Em geral, terminam sempre n[ilegível] Batucagé furioso, as cerimônias de

2 ANDRADE, Mário. *O Dia de São Paulo*. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo: Departamento de Cultura e de Recreação, n. 19, jan. 1936.

3 DONATO, Célia C. R. de. *Teatro Municipal de São Paulo*: da percepção do patrimônio à experiência estética. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012, p. 98.

PROGRAMA DO EVENTO *1º CONCERTO PÚBLICO DO DEPARTAMENTO MUNICIPAL DE CULTURA*, APRESENTADO EM 28 DE MARÇO DE 1936, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

feitiçaria, hoje vulgarmente chamadas “macumbas”. Francisco Mignone, procura descrever nesta sua peça violenta, uma das cerimônias mais impressionantes da feitiçaria negra do Brasil, a “queda do santo”. É uma dança de loucura, realizada pelas mulheres da seita, as “Filhas de Santo”. Dançam, dançam, mexendo o corpo todo, girando sem parar, violentamente, até que uma delas tomada de verdadeira alucinação “cai no santo”, isto é, sente que o santo invocado entrou dentro dela, e perde os sentidos.[4]

4 Programa *1º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura*, apresentado em 28 de março de 1936 no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Por fim, o texto do programa explica que o público deveria preparar-se para ouvir, pois a apresentação causaria efeitos chocantes a quem não estava acostumado. Mesmo assim, os paulistas deveriam acostumar-se e buscar compreender, para aumentar o seu conhecimento sobre o passado e o presente, o seu prazer artístico e assim aplaudir de modo honesto.

Trata-se duma orquestra moderna, diferente da antiga, porque os tempos mudaram, mas igualmente equilibrada e rica. Os seus efeitos chocam apenas os que ainda não estão acostumados a ouvir música moderna, a isso o público paulista precisa se acostumar. Só é verdadeiramente feliz o povo que, sem desprezar o passado, saiba amar e entender o tempo em que vive. Erra quem imagina que o passado foi milhor que o presente. E seria uma feia injustiça que não entendêssemos nem cultivássemos os grandes artistas da atualidade, em nome dum passado que, por ilustre que seja, não poderá mais voltar. Si já compreendermos o passado, busquemos compreender também o presente, porque assim, além de termos mais numerosos prazeres artísticos, distribuiremos os nossos aplausos com justiça mais honesta.[5]

5 *Ibidem*.

Ao olharmos para a repercussão da noite, percebe-se a importância e a dimensão dessa iniciativa – já anunciada pela *Folha de S. Paulo* como um concerto público com um programa educativo e peças acessíveis ao grande público com grandes autores.[6] No dia seguinte, *O Estado de S. Paulo* menciona que no Theatro Municipal lotado o público teve contato com obras-primas de diferentes países, até mesmo de Mignone, que procura inspiração no real valor nacional, e com um programa que informava ao ouvinte a forma, o caráter e o significado de cada peça. Além de saudar a relevante iniciativa do Departamento de Cultura, cujos resultados seriam vistos com o tempo.[7]

6 *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1936, p. 9.

Por sua vez, o *Correio de São Paulo* saúda a administração do então prefeito Fabio Prado, pois foi nela que o Municipal passou a receber espetáculos e concertos públicos, tendo iniciado no Departamento de Cultura uma era artística, popular e gratuita. A notícia também menciona e reproduz parte do texto do programa da noite e, por fim, afirma que a iniciativa é um exemplo para o país:

7 *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 mar. 1936, p. 8.

Foi uma noite esplendida. Pena é que o nosso theatro Municipal seja tão pequeno em momentos como esse. E oxalá que os prefeitos do Brasil inteiro siga o exemplo do dr. Fabio Prado e acabem com o privilégio de só os ricos poderem gozar as boas e bellas cousas, dando ao povo alem do pão que alimenta a vida o pão que alimenta o espirito.[8]

8 *Correio de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1936, p. 7.

Também foi localizado no Centro de Documentação e Memória do Complexo Theatro Municipal de São Paulo o programa do 3º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura, ocorrido às 21 horas do sábado de 18 de abril de 1936, com a apresentação da Orquestra Sinfônica, desta vez regida pelo próprio Francisco Mignone. Segundo notícias de divulgação veiculadas pelo *Correio de São Paulo*, pela *Folha de S. Paulo* e pelo *Estado de S. Paulo*, “Como nos concertos anteriores o programma obedece a um criterio educativo e é acompanhado de uma noticia historica e crítica das peças que o compõe”, complementando ainda que não seria permitido reservar lugares com chapéus, bengalas e outros objetos, demonstrando a concorrência para assistir à noite.[9]

9 *Correio de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 1936, p. 6. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 abr. 1936, p. 8. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 16 abr. 1936, p. 8.

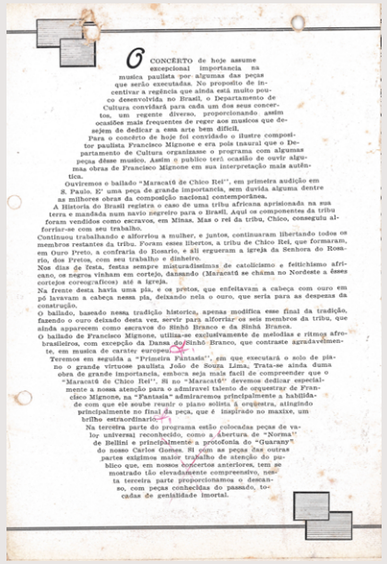
O programa desta vez com uma capa ilustrada assinada por Nelson Nóbrega, possui nas páginas internas um texto introdutório seguido pelo repertório musical selecionado. O texto menciona a “excepcional importância” do evento para a música paulista, em razão das peças executadas – *Maracatú de Chico Rei* e *Fantasia com Piano*, de Mignone, com a participação do pianista João de Souza Lima, além de *Norma*, de Bellini, *Asturia*s, de Albeniz Mignone, e *O Guarany*, de Carlos Gomes – e a iniciativa do Departamento de Cultura de convidar um regente diferente ao longo dos concertos no propósito de incentivar a regência. Para a noite foi convidado o “ilustre compositor paulista” Francisco Mignone, que o público teria o privilégio de escutar regendo suas próprias obras, numa interpretação autêntica. Vale ressaltar que *Maracatú de Chico Rei* retornou ao palco do Theatro Municipal de São Paulo em 1996, apresentado pela companhia de balé paulistana Cisne Negro Cia. de Dança.

Ao apresentar o repertório selecionado, o texto do programa explica que a primeira e segunda partes do programa são dedicas a Mignone e a terceira contempla peças de “valor universal reconhecido”, vindas do passado, mas com uma “genialidade imortal”. O público que se mostrou tão “elevadamente compreensivo” nos dois concertos anteriores precisaria dedicar agora mais concentração e atenção. Ao citar *Maracatú de Chico* Rei, o programa enfatiza o fato de ser sua primeira audição em São Paulo e busca explicar o que seria o maracatu, descrevendo a manifestação cultural como um bailado de tradição histórica que ocorre nas festas “sempre misturadíssimas de catolicismo e fetichismo africano” no Nordeste brasileiro, quando os negros vinham dançando em cortejo até a igreja.

Ainda tem destaque no programa um anúncio, abaixo do repertório, divulgando o “Cinema Grátis" também promovido pelo Departamento de Cultura. A publicidade demonstra que a iniciativa dos concertos públicos não estava isolada, mas integrava-se como parte de uma rede de outros eventos artísticos propostos pelo Departamento, de caráter gratuito, destinados à população paulistana.

Os concertos realizados são um momento de grande importância na história do Theatro Municipal, configurando-se

PROGRAMA DO EVENTO *3º CONCERTO PÚBLICO DO DEPARTAMENTO MUNICIPAL DE CULTURA*, APRESENTADO NOS DIAS 18 DE ABRIL DE 1936, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.



O CONCERTO de hoje assume excepcional importancia na musica paulista por algumas das pegas que serão executadas. No proposito de incentivar a regencia que ainda está muito pouco desenvolvida no Brasil, o Departamento de Cultura convidará para cada um dos seus concertos, um regente diverso, proporcionando assim ocasiões mais frequentes de reger aos musicos que desejem de dedicar a essa arte bem difícil.

Para o concerto de hoje foi convidado o illustre compositor paulista Francisco Mignone e era pois natural que o Departamento de Cultura organizasse o programa com algumas peças desse musico. Assim o publico terá ocasião de ouvir algumas obras de Francisco Mignone em sua interpretação mais authentica.

Ouviremos o bailado "Maracatú de Chico Rei", em primeira audição em S. Paulo. E' uma peça de grande importancia, sem duvida alguma dentre as melhores obras da composição nacional contemporanea.

A Historia do Brasil registra o caso de uma tribu africana aprisionada na sua terra e mandada num navio negreiro para o Brasil. Aqui os componentes da tribu foram vendidos como escravos, em Minas. Mas o rei da tribu, Chico, conseguiu alforriar-se com seu trabalho.

Continuou trabalhando e alforriou a mulher, e juntos, continuaram libertando todos os membros restantes da tribu. Foram esses libertos, a tribu de Chico Rei, que formaram, em Ouro Preto, a confraria do Rosario, e ali ergueram a igreja da Senhora do Rosario, dos Pretos, com seu trabalho e dinheiro.

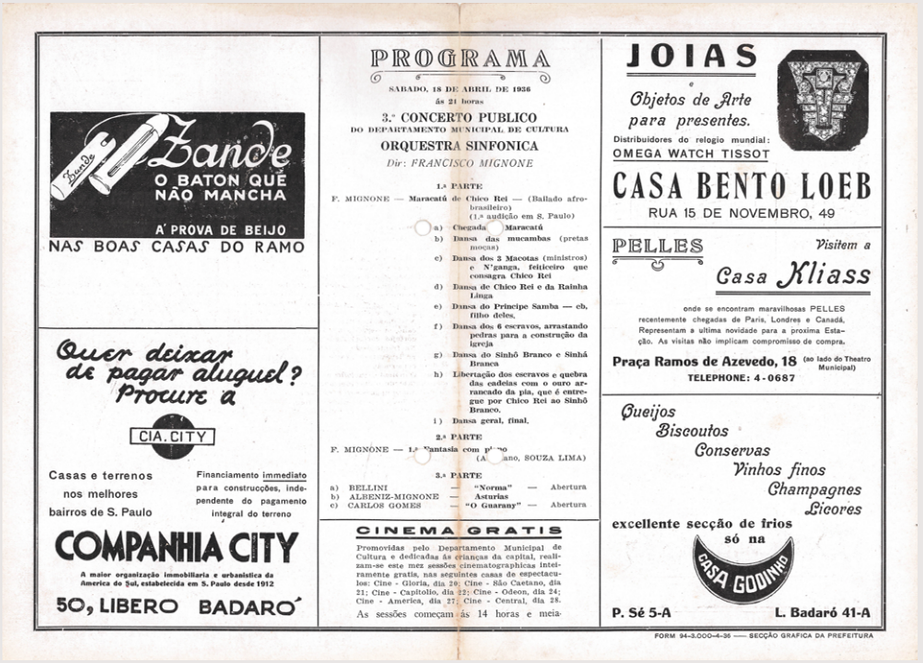
Nos dias de festa, festas sempre misturadissimas de catolicismo e feitichismo africano, os negros vinham em cortejo, dansando (Maracatú se chama no Nordeste a esses cortejos coreograficos) até a igreja.

Na frente desta havia uma pia, e os pretos, que enfeitavam a cabeça com ouro em pó lavavam a cabeça nessa pia, deixando nella o ouro, que seria para as despesas da construcção.

O bailado, baseado nessa tradição historica, apenas modifica esse final da tradição, fazendo o ouro deixado desta vez, servir para alforriar os seis membros da tribu, que ainda appareceem como escravos do Sinhô Branco e da Sinhá Branca.

O bailado de Francisco Mignone, utilisa-se exclusivamente de melodias e ritmos afro-brasileiros, com excepção da Dansa do Sinhô Branco, que contraste agradavelmente, em musica de caracter europeu.

Teremos em seguida a "Primeira Fantasia", em que executará o solo de piano o grande virtuose paulista João de Souza Lima. Trata-se ainda duma obra de grande importancia, embora seja mais facil de compreender que o "Maracatú de Chico Rei". Si no "Maracatú" devemos dedicar especialmente a nossa atenção para o admiravel talento de orquestrar de Francisco Mignone, na "Fantasia" admiraremos principalmente a habilidade com que ele soube reunir o piano solista á orquestra, attingindo principalmente no final da peça, que é inspirado no maxixe, um brilho extraordinario.

Na terceira parte do programa estão colocadas pecas de valor universal reconhecido, como a abertura de "Norma" de Bellini e principalmente a protofonia do "Guarany" do nosso Carlos Gomes. Si estas pecas são outras partes existimos maior trabalho de attenção do publico que, em nossos concertos anteriores, tem se mostrado tão elevadamente compreensivo, nesta terceira parte proporcionamos o descanso, com peças conhecidas do passado, tocadas de genialidade immortal.

como a primeira vez que uma gestão estabeleceu uma estratégia contínua a fim de possibilitar o acesso de camadas populares à instituição. Chama atenção a forma didática como os programas são escritos, enfatizando aspectos musicais como melodia, harmonia, ritmo, a diferença entre uma orquestra e uma banda, a importância de alguns compositores no cenário musical. A proposta didática, ou a "função educativa", como mencionam alguns jornais, tornaram o conteúdo do espetáculo mais acessível a boa parte da população, no sentido de que auxiliava na compreensão do que estava à sua frente no palco. Porém, vale ressaltar como isso nos revela o modo como a cultura era vista de forma hierárquica. Nessa perspectiva, segundo a historiadora Mirna Pereira, o Departamento de Cultura, por intermédio das instituições que administrava, como o Theatro Municipal, assumia a tarefa de levar a cultura ao povo, para que este desenvolvesse seu espírito artístico.[10]

Outro ponto a ser ressaltado é como ambos os programas, e mais enfaticamente o primeiro, utilizam expressões e se referem a religiosidades afro-brasileiras de modo preconceituoso, como visto nas três citações mencionadas ao longo desta análise. Sem dúvida, havia uma novidade ao trazer manifestações da cultura afro-brasileira para o palco do Theatro Municipal de São Paulo. Porém, o modo como isso é feito reflete formas de repressão e exclusão daquele tempo e do que parte da sociedade pensava, principalmente a elite. Se a programação dos concertos gratuitos buscava aproximar um público que não tinha contato com a instituição, com essa postura ela reforça estereótipos e formas de intolerância com religiosidades e manifestações afro-brasileiras, podendo afastar muitas pessoas, que continuavam não se sentindo bem-vindas, diante do que hoje se entende por preconceito e racismo. Se os concertos públicos representam uma novidade na trajetória das políticas públicas e questionam quem são os frequentadores do Theatro Municipal, programas como esses nos fazem refletir sobre a falta de direcionamento dessas mesmas políticas a alguns grupos específicos, como, e principalmente, para a população negra que, apesar de inspirar o repertório tocado no palco, parece não ser convidada para sentar-se à plateia.

10 PEREIRA, Mirna Busse. Cultura e cidade: prática e política cultural na São Paulo do século XX. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 67.

Laís A. Faria Charleaux
Pesquisadora Bolsista do Núcleo de Acervo e Pesquisa

REFERÊNCIAS

Acervo do Complexo TMSP:

Programa do evento *1º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura*, apresentado em 28 de março de 1936, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo.

Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Programa do evento *3º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura*, apresentado em 18 de abril de 1936, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Imprensa:

Correio de São Paulo, São Paulo, 1936, Biblioteca Nacional/ Hemeroteca Digital.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 1936, Acervo digital *Folha de S. Paulo*.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1936, Acervo digital *O Estado de S. Paulo*.

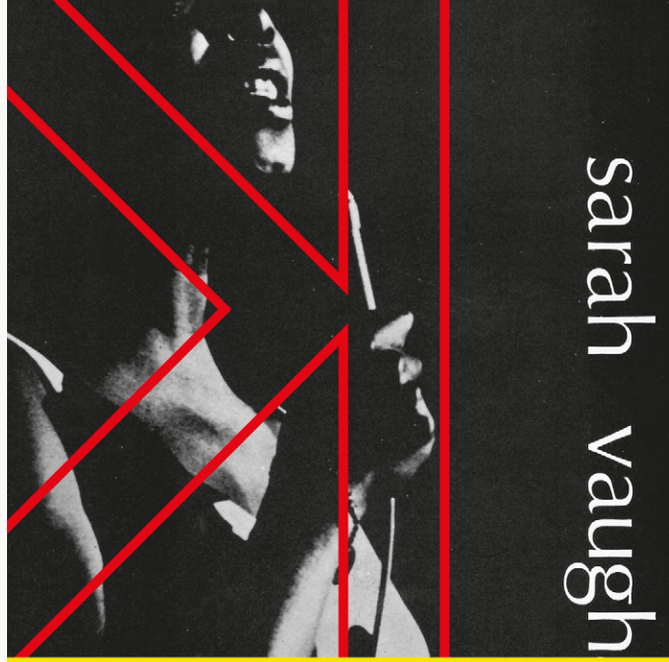
Bibliografia:

ANDRADE, Mário. *O Dia de São Paulo*. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo: Departamento de Cultura e de Recreação, n. 19, jan. 1936.

DONATO, Célia C. R. de. *Teatro Municipal de São Paulo*: da percepção do patrimônio à experiência estética. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

PEREIRA, Mirna Busse. *Cultura e cidade*: prática e política cultural na São Paulo do século XX. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

SOUZA, Marcel Oliveira de. *A Rádio Escola do Departamento de Cultura de São Paulo*: Mário de Andrade e a formação do gosto musical (1935-1938). Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.



sarah vaughan

sarah vaughan

Por NAT HENTOFF

SARAH VAUGHAN canta o autêntico jazz; sempre mereceu o respeito dos grandes instrumentistas modernos de jazz, como Charles Parker e Dizzy Gillespie. Mais recentemente, a medida que seus admiradores foram aumentando em numero, a artista reparte seu tempo entre o jazz improvisado e as melodias populares. Há poucos anos, um ouvinte, depois de escutar o último disco da cantora, declarou que a habilidade de SARAH para o jazz havia se perdido irremediavelmente. Nesta mesma noite foi ao Minton's, no Harlem, onde SARAH cantou um blue e depois outro e muitos outros mais, numa verdadeira demonstração de arte de improvisar o jazz. O meu amigo cético convenceu-se de que errara e reconheceu: – "Quando SARAH VAUGHAN canta jazz, muito poucos a igualam"

Depois de sua estréia no Teatro Apollo, com Earl Hines, SARAH foi contratada por Billy Eckstine e iniciou sua carreira no disco em 1944. Na temporada seguinte

Gillespie festejaram o aparec
que era musicalmente sofist
atrevida para expressar vocal
instrumentais que eles havia
linguagem do jazz.

Miss VAUGHAN começou a
si e começou a aparecer no r
apoiada especialmente por D
deu conta do singular talento
antes dela ser descoberta pel
Nos primeiros anos da década
se consagrou como cantora d
demonstrou um singular tale
repertório, escolhendo canç
seus discos figurassem entre
Nesta mesma época (1950), a
necessária para aparecer nas
do mundo, a par das Salas on
com exclusividade.

Uma tournée a europa bastou
estrela internacional. A revis
Maker" assim, comentou a s

Oscar Peterson

PIANO

e de Oscar
dem, se
ível falar de um
Oscar Peterson é
nistas de jazz,
público como
interpretação de
e de suas

Filho de um casal de imigrantes caribenhos, Oscar Peterson nasceu em Montreal, no Canadá, em 1925. Seu contato com a música começou com aulas de trompete. Mas, após sofrer de tuberculose ainda durante a infância, voltou seus interesses para o piano, primeiro sobre a tutela

do aprendizado doméstico e Peterson passou a ter aulas com o pianista húngaro Paul deMarky. Nasceu, nesta época, uma respeitosa e calorosa amizade entre os dois músicos.

Aos poucos, o nome de Oscar Peterson começou a se sobressair no meio musical local. Ganhou prêmios, apresentou-se em programas de rádio e viajou por todo o Canadá até que, em 1947, formou seu primeiro trio com músicos canadenses. Tocou com este tipo de formação por vários anos, procurando estabelecer um verdadeiro "som para trios".

Em 1949, ao final de uma apresentação no Alberta Lounge, Peterson recebeu um convite do empresário Norman Granz para tocar no Carnegie Hall, em Nova York, como artista convidado de seu grupo, o "Jazz at the Philharmonic". Foi sua estréia nos Estados Unidos. Em seguida, retornou para casa e, após um ano, voltou a se apresentar com o grupo, desta vez como músico fixo. Nesta época, começou a gravar discos, sob o selo Norman Granz' Mercury, e formou seu primeiro duo norte-americano, com o baixista Ray Brown.

Na década de 50, Oscar Peterson recebeu vários prêmios e iniciou suas turnês pelos Estados Unidos e, mais

PRESENÇA DE CANTORES LÍRICOS ESTADUNIDENSES NO THEATRO MUNICIPAL

ESTE TEXTO apresenta um pouco da trajetória dos quatro primeiros cantores líricos negros estadunidenses que se apresentaram no Theatro Municipal de São Paulo. Depois deles vieram muitos outros, como Gloria Davy, McHenry Boatwright, Muriel Smith, Louise Parker, Nancy Wilson e Barbara Hendricks, atravessando o período dos anos 1950 até a década de 1990. Para saber mais sobre cada apresentação, confira a lista do *Índice de fontes: a presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*. Nela você terá acesso a títulos, nomes de artistas e datas dos espetáculos e eventos, entre outras informações.

MARIAN ANDERSON EM 1937

Marian Anderson (1897-1993) foi uma grande cantora lírica estadunidense do século XX. Neta de uma mulher escravizada e liberta, cresceu numa família de classe trabalhadora na Filadélfia, Estados Unidos da América (EUA). Anderson era contralto, cantou muitas músicas do gênero *negro spirituals*, bem como canções em alemão, italiano e francês.

Começou sua carreira nos corais da comunidade de sua igreja, The Union Baptist Church in Philadelphia, que apoiou e abraçou seu talento vocal, convidando-a para executar solos durante as celebrações religiosas. Porém, o racismo e as precariedades financeiras dificultaram seus esforços para obter uma formação musical. Mesmo quando a sua congregação ofereceu-se para pagar as taxas da escola de música, Marian Anderson foi recusada, pois na época as escolas não aceitavam alunos negros. Isso a afastou do contato com professores de ampla experiência e com conexões profissionais na área do canto lírico. No entanto, Marian Anderson continuou se desenvolvendo como cantora graças à ajuda de vários professores negros e diretores de corais. Apenas em 1919, ela encontrou um professor de voz de alta competência: Giuseppe Boghetti, que havia se graduado no Conservatório de Milão e foi mentor de Marian Anderson durante toda sua vida. Com Boghetti ela expandiu sua técnica vocal e repertório e desenvolveu o desejo de cantar em uma ópera.

PROGRAMA DE SALA RECITAL DE MARIAN ANDERSON NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO, EM 1937. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPALDE SÃO PAULO.

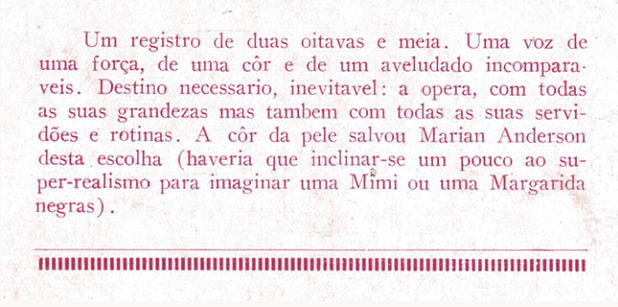
PROGRAMAS DE SALA DE *GRANDE RECITAL DA CÉLEBRE CANTORA NORTE-AMERICANA, DE COR, MARIAN ANDERSON, E KOSTI VEHANEN AO PIANO*, DE 1937. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

Na década de 1930, Marian Anderson realizou apresentações no exterior. Em junho de 1937 veio para o Brasil, apresentando-se primeiramente no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo o jornal *Correio de São Paulo*, de 12 de junho de 1937, o espetáculo no Rio de Janeiro teve "lotação esgotada para ouvir Marian Anderson". Dias depois, em 15, 16 e 18 de junho, a contralto se apresentou no Theatro Municipal de São Paulo.

Segundo o jornal *A Voz da Raça*, de junho de 1937, no texto "Homenageando uma grande cantora negra", uma comissão da Frente Negra Brasileira esteve presente na apresentação no Theatro Municipal de São Paulo, cumprimentando Marian Anderson ao final, oferecendo-lhe um arranjo de flores. Como retribuição, a cantora visitou a sede da Frente Negra Brasileira, onde lhe prepararam uma "carinhosa recepção". O jornal *Correio de São Paulo*, de 18 de junho de 1937, também noticiou o fato, informando que a cantora visitou a sede da Frente Negra Brasileira, situada à Rua da Liberdade 196, "onde lhe preparam festivas recepções, no decorrer da qual lhe será entregue, um estojo, um cartão de prata com expressiva dedicatória".

Sobre a passagem de Marian Anderson por este palco, o acervo do Theatro Municipal de São Paulo preservou cinco documentos impressos em papel: os Programas de Espetáculos e Eventos, sendo três programas referentes ao dia 15 de junho, um programa do dia 16 e um de 18 de junho de 1937. Na capa dos programas, nota-se a inscrição demarcando a racialização de Marian Anderson: "apresenta a célebre cantora norte-americana de cor Marian Anderson". Os programas contêm o repertório do recital e fotografias da cantora: uma foto na capa e, no verso da última página do programa (quarta capa), outra com a legenda "cantando os famosos Negro Spirituals". Nota-se um contraste entre os dois retratos da cantora. À esquerda, na capa do programa, Marian Anderson figura com tom de pele e traços embranquecidos; à direita, cantando os *spirituals* de olhos fechados, seus traços negroides estão mais evidentes.

No interior do programa, há textos com elogiosos comentários de críticos sobre o canto de Marian Anderson veiculado em jornais. No entanto, um deles, assinado por Jacques Arlem, salta aos olhos:


Um registro de duas oitavas e meia. Uma voz de uma força, de uma côr e de um aveludado incomparaveis. Destino necessario, inevitavel: a opera, com todas as suas grandezas mas tambem com todas as suas servidões e rotinas. A côr da pele salvou Marian Anderson desta escolha (haveria que inclinar-se um pouco ao super-realismo para imaginar uma Mimi ou uma Margarida negras).

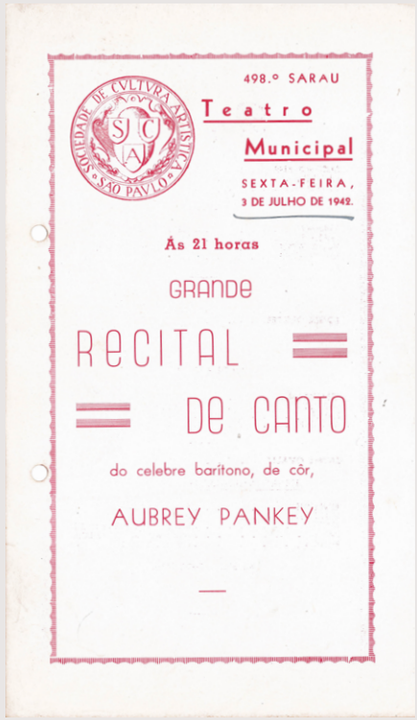
Ou seja, o autor, ao elogiar o trabalho vocal da cantora, afirmando que o seu "destino necessário" e 'inevitável" seria a ópera, acaba reproduzindo uma visão racista: Marian Anderson não poderia executar óperas por ser negra, pois "a cor da pele" supostamente a teria salvado "dessa escolha".

Em abril de 1939, na manhã de Páscoa, Marian Anderson foi convidada por Eleanor Roosevelt, então primeira-dama dos EUA, e o secretário de Interior a realizar um recital ao vivo no Lincoln Memorial diante de mais de 75 mil pessoas, além de uma vasta audiência sintonizada no rádio. Naquele mesmo ano, Marian Anderson recebeu a medalha Spingarn Award da The National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) por seu brilhante desempenho no campo da música. Décadas depois, em 1955, Marian Anderson tornou-se a primeira cantora negra no Metropolitan Opera. Cantou em inaugurações presidenciais, atuou como Goodwill Ambassador envolvendo relações raciais e recebeu o Grammy Award por Lifetime Achievement em 1991.

AUBREY PANKEY EM 1942

No acervo do Theatro Municipal de São Paulo, consta um programa de sala do dia 3 de julho de 1942, com o título "Grande Recital de canto do célebre barítono, de côr, Aubrey Pankey". No título, nota-se a racialização do artista com o termo "de côr". O programa traz um resumo do repertório cantado por Aubrey Pankey: a primeira parte da apresentação com músicas de compositores como Jacopo Peri, Caccini, Scarlatti, Brahms, Hugo Wolf e Roger Quilter. Após o intervalo, na segunda parte, repertório com Chausson, Debussy, Fauré, Bachelet e Jayme Ovalle. E, por fim, uma sequência de "*negro spirituals*" dos compositores Burleigh, Brown, Payne e Pankey.

Na segunda página do programa, há uma narrativa da trajetória do cantor, contando que ele ficara órfão aos 15 anos de idade em sua cidade natal, Pittsburgh, na Pensilvânia (EUA). Estudou no Instituto Hampton, na Virgínia, durante o ensino médio, dedicando-se ao estudo da engenharia. Para pagar seus estudos, Pankey trabalhou em diferentes ofícios: porteiro, ajudante de garagem, condutor de automóvel, ascensorista, até se especializar em mecânica de automóveis. Nesse período, Pankey integrou o coro de Hampton, ocasião em que pôde desenvolver sua voz de barítono, conquistando o posto de primeiro solista do coro, realizando solos que determinaram os rumos de sua carreira musical.

Segundo o texto do programa, o cantor deu continuidade aos estudos musicais no Conservatório de Oberlin, depois na Universidade de Boston e nos Estúdios de Hubbard. Segundo o jornal *The Afro-American*, de 20 de dezembro de 1941, Aubrey Pankey recebeu grande reconhecimento como artista após um concerto na cidade de Utica, Nova York, e dois em Boston no intervalo de um ano. Naquele momento foi descrito como

498.º SARAU

Teatro Municipal

SEXTA-FEIRA, 3 DE JULHO DE 1942.

Às 21 horas

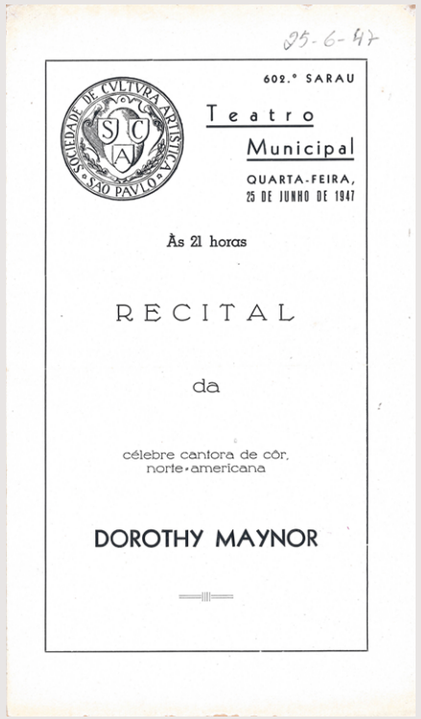
GRANDE

RECITAL DE CANTO

do celebre barítono, de côr,

AUBREY PANKEY

PROGRAMA DE SALA DE *GRANDE RECITAL DE CANTO DO CÉLEBRE BARÍTONO, DE CÔR, AUBREY PANKEY*, DE 1942. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.



25-6-47

602.º SARAU

Teatro Municipal

QUARTA-FEIRA, 25 DE JUNHO DE 1947

Às 21 horas

RECITAL

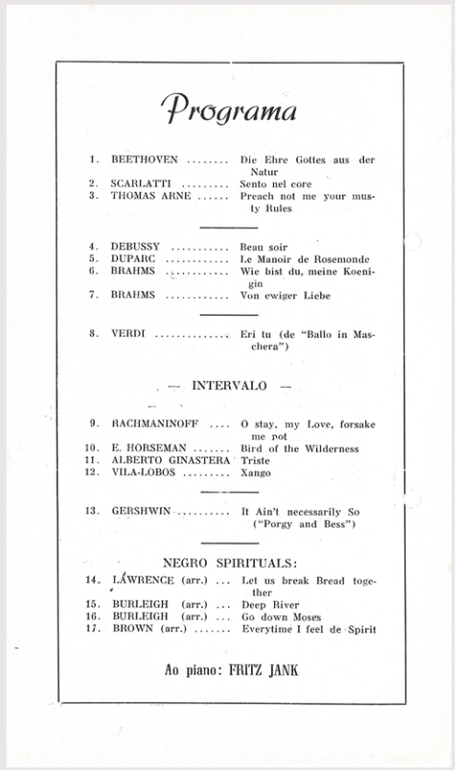
da

célebre cantora de côr, norte-americana

DOROTHY MAYNOR

PROGRAMA DE SALA DE *RECITAL DA CÉLEBRE CANTORA DE CÔR, NORTE-AMERICANA DOROTHY MAYNOR*, DE 1947. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

PROGRAMA DE SALA DE *1º RECITAL DO CANTOR NEGRO, NORTE-AMERICANO, LAWRENCE WINTERS (BARÍTONO)*, DE 1949. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.



Programa

1.	BEETHOVEN	Die Ehre Gottes aus der Natur
2.	SCARLATTI	Sento nel core
3.	THOMAS ARNE	Preach not me your musty Rules
4.	DEBUSSY	Beau soir
5.	DUPARC	Le Manoir de Rosemonde
6.	BRAHMS	Wie bist du, meine Koenigin
7.	BRAHMS	Von ewiger Liebe
8.	VERDI	Eri tu (de "Ballo in Maschera")

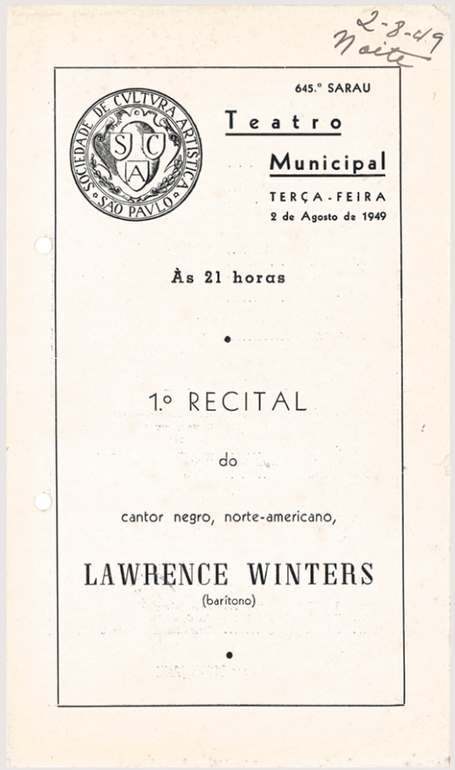
— INTERVALO —

9.	RACHMANINOFF	O stay, my Love, forsake me not
10.	E. HORSEMAN	Bird of the Wilderness
11.	ALBERTO GINASTERA	Triste
12.	VILA-LOBOS	Xango
13.	GERSHWIN	It Ain't necessarily So ("Porgy and Bess")

NEGRO SPIRITUALS:

14.	LAWRENCE (arr.) ...	Let us break Bread together
15.	BURLEIGH (arr.) ...	Deep River
16.	BURLEIGH (arr.) ...	Go down Moses
17.	BROWN (arr.)	Everytime I feel de Spirit

Ao piano: FRITZ JANK



2-8-49 Noite

645.º SARAU

Teatro Municipal

TERÇA-FEIRA 2 de Agosto de 1949

Às 21 horas

1.º RECITAL

do

cantor negro, norte-americano,

LAWRENCE WINTERS

(barítono)

"um cantor de grande inteligência e imaginação musical". Em meados de 1930, o barítono foi para a Europa aprofundar seus estudos de canto, permanecendo por nove anos entre estudos no conservatório de Viena e Paris. Segundo o *The New York Post*, de 28 de maio de 1942, em nove anos estudando e trabalhando fora de sua terra natal, Aubrey Pankey cantou em mais de 200 concertos em 24 países da Europa, Norte da África e Ásia.

DOROTHY MAYNOR EM 1947

Na capa do programa, temos a inscrição "Recital da célebre cantora de côr, norte-americana Dorothy Maynor" que ocorreu na quarta-feira dia 25 de junho de 1947. No repertório Hendel, Strauss, Debussy, Francisco Mignone (*Cantiga de Ninar*), Milhaud, Duparc, Piernê e quatro músicas de *negro spirituals*. Ao piano: Ludwig Bergmann.

Mais uma vez, nessa série de cantores líricos estadunidenses, nota-se o uso do termo "de cor" para racializar a artista. No interior do programa de sala, há um texto com uma biografia da cantora. Dorothy Maynor nasceu na cidade de Norfolk, na Virgínia. Filha de pastor metodista, teve seu primeiro contato com o mundo musical cantando no coro da igreja paterna. Anos depois, matriculou-se no Hampton Institute (mesma instituição onde o cantor Aubrey Pankey estudou). Entre 1929 e 1930, fez parte do famoso coro da instituição, o que lhe possibilitou viajar profissionalmente para a Europa, onde realizou muitos concertos. Começou a preparar sua carreira de solista, aprendeu francês e alemão. Segundo o texto do programa, Dorothy Maynor prefere cantar os *negro spirituals* sentada, "como outrora, na igreja paterna. A sua voz possante e maleável estende-se dos graves, característicos de sua raça, às notas mais agudas do soprano".

LAWRENCE WINTERS EM 1949

O primeiro recital do barítono estadunidense Lawrence Winters ocorreu no 645º Sarau, realizado pela Sociedade de Cultura Artística, no dia 2 de agosto de 1949, às 21 horas, no Theatro Municipal de São Paulo. No título do programa – "1º Recital do cantor negro, norte-americano, Lawrence Winters (barítono)" – nota-se que o artista é racializado com o termo "cantor negro" antes mesmo de ser nomeado. Isso tem aparecido como uma constante no conjunto de programas desses cantores líricos dos EUA.

Sobre o repertório dos recitais das duas noites, Lawrence Winters cantou em alemão, inglês, francês, italiano e espanhol obras de compositores como Beethoven, Haendel, Schubert, Ravel, Scarlatti, Arne, Debussy, Brahms, Verdi, Ginastera, Gershwin (*It Ain't Necessarily So – Porgy and Bess*), os *negro spirituals* e uma composição de Villa-Lobos – *Xangô*.

Segundo o jornal *O Estado de S. Paulo*, em texto publicado no dia 5 de agosto de 1949, Lawrence Winters foi aplaudido com "excepcional entusiasmo todos os números do programa desse recital". Dias antes, em 3 de agosto de 1949, o jornal publicou uma crítica da apresentação de Winters:

> Sua voz, possante, impressiona desde logo pela força e autoridade que imprime à expressão, e esta se revela de grande comunicabilidade graças a vários fatores, um dos quais, certamente, o timbre quente e envolvente que a caracteriza. [...] As mais variadas "nuances" do sentimento foram tratadas não tanto pela simples diversidade de colorido, mas pela modificação de algo mais profundo da voz, dir-se-ia, (da) sua própria natureza, pois ela adquire aspecto inteiramente novos e insuspeitados num tipo vocal que parecia ao ouvinte completamente caracterizado.

No programa de 2 de agosto de 1949, há uma biografia do artista contando que Lawrence Winters nasceu na Carolina do Sul, filho de pais lavradores de algodão. Na juventude, desempenhou diferentes ofícios para custear seus estudos (como mensageiro, ascensorista etc.). Estudou na Dunbar High School, de Washington, e diplomou-se na Howard University, em 1941.

Anita de Souza Lazarim
Pesquisadora do Núcleo de Acervo e Pesquisa

REFERÊNCIAS

Imprensa:

The Afro-American, 20 dez. 1941.

The New York Post, 28 maio 1942.

Bibliografia:

ARSENAULT, Raymond. The sound of freedom: Marian Anderson, the Lincoln Memorial, and the concert that awakened America. New York: Bloomsbury Press, 2009.

FREEDMAN, Russel. The voice that challenged a nation: Marian Anderson and the struggle for equal rights. New York: Clarion Books, 2004.

GAVINS, Raymond. The Cambridge guide to African American history. Duke University: Cambridge Press, University Press, 2016, p. 14.

HOBSON, Janell. Everybody's Protest Song: Music as Social Protest in the Performances of Marian Anderson and Billie Holiday. Signs: Journal of Women in Culture and Society 2008, vol. 33, no. 2.

EIDSHEIM, Nina Sun. Marian Anderson and "Sonic Blackness" in American Opera. American. American Quarterly, Johns Hopkins University Press, Volume 63, Number 3, September 2011. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/450010. Acesso em 03 dez 2022.

Sociedade de Cultura Artística. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 5 ago. 1949. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19490803-22765-nac-0004-999-4-not>.

Vídeo da apresentação de Marian Anderson no Lincoln Memorial em 1939: <https://www.youtube.com/watch?v=PwPqu4xTuu0&t=88s>.

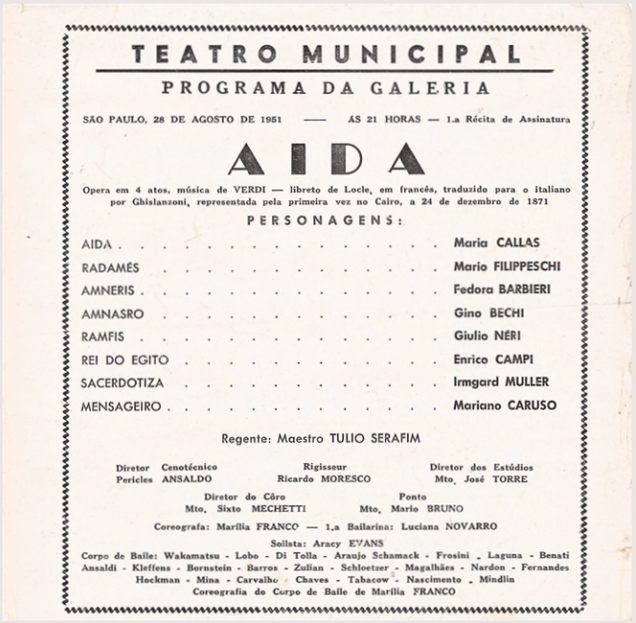
"FIGURAÇÃO CRIADOS NEGROS" DE *AIDA* DE 1951

EM AGOSTO DE 1951, o empresário Alfredo Gagliotti fez anúncio na imprensa sobre a temporada lírica que organizava. No elenco, os cantores de maior projeção internacional: Maria Callas, Renata Tebaldi, Fedora Barbieri, Beniamino Gigli, Giuseppe Di Stefano, Gino Bechi, Tito Gobbi, Nicola Rossi-Lemeni e Giulio Neri. Os cenários e figurinos, que foram especialmente encomendados para o Theatro Municipal de São Paulo, traziam a arte dos cenógrafos e figurinistas Giovanni Grandi, Alberto Scaiolo, Nicolas Benois e Cesare Nastri.

Segundo o estudioso de óperas Paulo Cerquera, em 28 de agosto de 1951, Maria Callas foi acometida por um mal-estar e "súbita indisposição"[1]. Muito rapidamente, foi substituída por Norina Greco, que não fazia parte da companhia, mas recebeu grandes elogios por sua performance. Na cobertura do jornal *Diário da Noite*, de 29 de agosto de 1951, há destaque para a gravação, que foi noticiada como sendo a primeira ópera televisionada para mais de 100 mil espectadores. Assim, apesar de constar nos programas da temporada lírica o nome de Maria Callas, as récitas noturnas de Aida tiveram no elenco Norina Greco, Mario Filippeschi, Fedora Barbieri, Gino Bechi, Giulio Neri, Enrico Campi e o regente Tulio Serafim.

Mas essa é apenas uma parte da história "oficial" da temporada lírica de 1951. A outra resistiu 71 anos, num curioso registro à caneta na etiqueta de um traje de cena dessa montagem de *Aida*[2]. Trata-se do conjunto de três figurinos vermelhos de manga curta, gola redonda amarela, com desenho geométrico em linhas amarelas na zona peitoral frontal. Na etiqueta consta a seguinte identificação: "criados negros figuração".

1 CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. Um século de ópera em São Paulo. São Paulo: Empresa Gráfica Editora Guia Fiscal, 1954, p. 199-200

2 Para saber mais sobre o conjunto dos trajes de cena da Aida da temporada lírica de 1951, acesse: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2208200619.htm, https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55441.shtml, https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/noticias/?p=139854

TEATRO MUNICIPAL

PROGRAMA DA GALERIA

SÃO PAULO, 28 DE AGOSTO DE 1951 —— ÁS 21 HORAS — 1.a Récita de Assinatura

AIDA

Opera em 4 atos, música de VERDI — libreto de Locle, em francês, traduzido para o italiano por Ghislanzoni, representada pela primeira vez no Cairo, a 24 de dezembro de 1871

PERSONAGENS:

AIDA	Maria CALLAS
RADAMÉS	Mario FILIPPESCHI
AMNERIS	Fedora BARBIERI
AMNASRO	Gino BECHI
RAMFIS	Giulio NÉRI
REI DO EGITO	Enrico CAMPI
SACERDOTIZA	Irmgard MULLER
MENSAGEIRO	Mariano CARUSO

Regente: Maestro TULIO SERAFIM

Diretor Cenotécnico: Pericles ANSALDO — Rigisseur: Ricardo MORESCO — Diretor dos Estádios: Mto. José TORRE

Diretor do Côro: Mto. Sixto MECHETTI — Ponto: Mto. Mario BRUNO

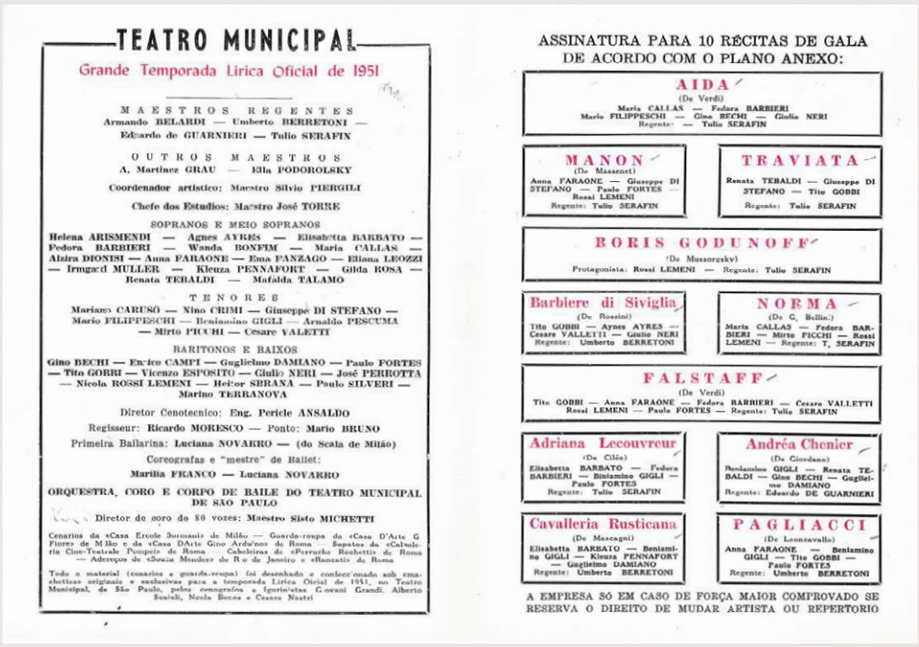
Coreografa: Marilia FRANCO — 1.a Bailarina: Luciana NOVARRO

Solista: Aracy EVANS

Corpo de Baile: Wakamatsu - Lobo - Di Tolla - Araujo Schamack - Frosini - Laguna - Benati Ansaldi - Kleffens - Bornstein - Barros - Zulian - Schloetzer - Magalhães - Nardon - Fernandes Hockman - Mina - Carvalho - Chaves - Tabacow - Nascimento - Mindlin

Coreografia do Corpo de Baile de Marilia FRANCO

PROGRAMA DE GALERIA E O PROGRAMA DA TEMPORADA LÍRICA OFICIAL DE *AIDA*, DE 1951, DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.



TEATRO MUNICIPAL

Grande Temporada Lirica Oficial de 1951

MAESTROS REGENTES

Armando BELARDI — Umberto BERRETONI — Edoardo de GUARNIERI — Tulio SERAFIN

OUTROS MAESTROS

A. Martinez GRAU — Ella PODOROLSKY

Coordenador artistico: Maestro Silvio PIERGILI

Chefe dos Estudios: Maestro José TORRE

SOPRANOS E MEIO SOPRANOS

Helena ARISMENDI — Agnes AYRES — Elisabetta BARBATO — Fedora BARBIERI — Wanda BONFIM — Maria CALLAS — Alzira DIONISI — Anna FARAONE — Ema FANZAGO — Eliana LEONZI — Irmgard MULLER — Kleuza PENNAFORT — Gilda ROSA — Renata TEBALDI — Mafalda TALAMO

TENORES

Mariano CARUSO — Nino CRIMI — Giuseppe DI STEFANO — Mario FILIPPESCHI — Beniamino GIGLI — Arnaldo PESCUMA — Mirto PICCHI — Cesare VALETTI

BARITONOS E BAIXOS

Gino BECHI — Enrico CAMPI — Guglielmo DAMIANO — Paulo FORTES — Tito GOBBI — Vicenzo ESPOSITO — Giulio NERI — José PERROTTA — Nicola ROSSI LEMENI — Heitor SIRAXA — Paulo SILVERI — Marino TERRANOVA

Diretor Cenotecnico: Eng. Pericle ANSALDO

Regisseur: Ricardo MORESCO — Ponto: Mario BRUNO

Primeira Bailarina: Luciana NOVARRO — (do Scala de Milão)

Coreografas e "mestre" de Ballet:

Marilia FRANCO — Luciana NOVARRO

ORQUESTRA, CORO E CORPO DE BAILE DO TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Diretor do coro de 80 vozes: Maestro Sisto MICHETTI

Cenarios da «Casa Ercole Sormani» de Milão — Guarda-roupa da «Casa D'Arte G. Fiore» de Milão e da «Casa DArte Gino Arduino» de Roma — Sapatos da «Calzoleria Cine-Teatrale Peruzzi» de Roma — Cabeleiras de «Perrucche Rocchetti» de Roma — Adereços de «Souza Mendes» do Rio de Janeiro e «Bancetti» de Roma

Todo o material (cenarios e guarda-roupa) foi desenhado e confeccionado sob especificações originais e exclusivas para a temporada Lirica Oficial de 1951, no Teatro Municipal de São Paulo, pelos cenografos e figurinistas Govani Grandi, Alberto Beuich, Nicola Benco e Cesare Nastri

ASSINATURA PARA 10 RÉCITAS DE GALA DE ACORDO COM O PLANO ANEXO:

AIDA (De Verdi)
Maria CALLAS — Fedora BARBIERI — Mario FILIPPESCHI — Gino BECHI — Giulio NERI — Regente: — Tulio SERAFIN

MANON (De Massenet)
Anna FARAONE — Giuseppe DI STEFANO — Paulo FORTES — Rosa LEMENI — Regente: Tulio SERAFIN

TRAVIATA
Renata TEBALDI — Giuseppe DI STEFANO — Tito GOBBI — Regente: Tulio SERAFIN

BORIS GODUNOFF (De Mussorgsky)
Protagonista: Rosa LEMENI — Regente: Tulio SERAFIN

Barbiere di Siviglia (De Rossini)
Tito GOBBI — Agnes AYRES — Cesare VALLETTI — Giulio NERI — Regente: Umberto BERRETONI

NOEMA (De C. Bellis.)
Maria CALLAS — Fedora BARBIERI — Mirto PICCHI — Rosa LEMENI — Regente: T. SERAFIN

FALSTAFF (De Verdi)
Tito GOBBI — Anna FARAONE — Fedora BARBIERI — Cesare VALLETTI — Rosa LEMENI — Paulo FORTES — Regente: Tulio SERAFIN

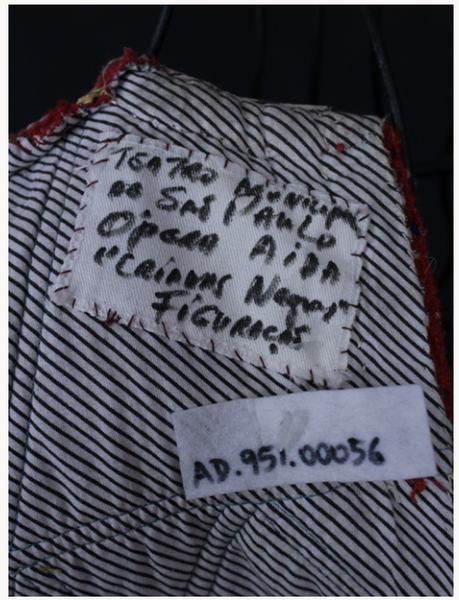
Adriana Lecouvreur (De Cilea)
Elisabetta BARBATO — Fedora BARBIERI — Beniamino GIGLI — Paulo FORTES — Regente: Tulio SERAFIN

Andréa Chenier (De Giordano)
Beniamino GIGLI — Renata TEBALDI — Gino BECHI — Guglielmo DAMIANO — Regente: Edoardo DE GUARNIERI

Cavalleria Rusticana (De Mascagni)
Elisabetta BARBATO — Beniamino GIGLI — Kleuza PENNAFORT — Guglielmo DAMIANO — Regente: Umberto BERRETONI

PAGLIACCI (De Leoncavallo)
Anna FARAONE — Beniamino GIGLI — Tito GOBBI — Paulo FORTES — Regente: Umberto BERRETONI

A EMPRESA SÓ EM CASO DE FORÇA MAIOR COMPROVADO SE RESERVA O DIREITO DE MUDAR ARTISTA OU REPERTORIO



CASA D'ARTE G. FIORE DE MILÃO. [TRAJE DE CENA FIGURAÇÃO CRIADOS NEGROS.] MILÃO, ITÁLIA, TEMPORADA LÍRICA DE 1951. FOTOS: WINIE DA SILVA CARDOSO – ESTAGIÁRIA DE DOCUMENTAÇÃO.

Enquanto os solistas tiveram os nomes e retratos registrados nos programas da temporada lírica, o elenco de figurantes foi sequer mencionado. Esse fato levanta perguntas: Quem fazia parte dessa figuração? Como ocorria a prática de seleção de figurantes no Theatro Municipal de São Paulo em meados de 1951?

A pesquisa do historiador André Santos (2015) aponta caminhos para responder a essas perguntas. Ao estudar a relação dos engraxates ambulantes com a música produzida nas ruas da cidade de São Paulo, o historiador aborda trajetórias de engraxates sambistas, muitos deles homens negros que circulavam pelos arredores do Theatro Municipal, leia-se Praça do Correio, Praça da República, Praça da Sé, Avenida São João etc. André Santos analisou uma reportagem do jornalista Túlio de Lemos, intitulada "O canto dos engraxates paulistanos", publicada na *Revista Planalto*, em 1 de setembro de 1941. O texto registra o contato do jornalista com engraxates batuqueiros, em especial, uma conversa com um engraxate e compositor de samba chamado José Pereira, que afirmou apreciar ópera, contando que ele e a sua "turma sempre vai ao Municipal nas temporadas líricas (...) Quando levam Aída e o Guarany eles precisam da negrada para aparecerem como escravos ou índios. Então eles vêm nos procurar"[3].

Além de mobilizar densa historiografia, textos da imprensa da época, André Santos entrevistou algumas referências do samba paulista como Toniquinho Batuqueiro e Seu Carlão do Peruche que, durante a juventude, haviam trabalhado como engraxates no centro de São Paulo. No depoimento de Seu Carlão há a confirmação da presença dos engraxates como figurantes em óperas no Theatro Municipal. Segundo ele, alguns garotos que engraxavam participaram como figurantes das apresentações da ópera *Aida*, de Verdi, fazendo o papel de escravos mouros no principal palco da cidade:

Seu Carlão: Única vez que fui pro Municipal foi para fazer "Aída". "Aída" de Verdi.

— Isso! É esse que ele fala, ó (lendo) '...quando leva a Aída e o Guarani eles precisam de negrada para aparecer como escravos...'

Seu Carlão: Escravos fenícios. Nós era tudo escravos fenícios. "Aída" de Verdi.
[...]

— O Toniquinho também tava, também foi com o senhor dessa vez?

Seu Carlão: Foi. Foi. Toniquinho, Jorginho, que ainda tá vivo aí, Jorginho. E outros mais, uma turma grande. Aquele cenário, muito bonito mesmo.[4]

O depoimento de Seu Carlão do Peruche lido em conjunto com a reportagem de Túlio de Lemos nos revela a prática da contratação temporária e informal de figurantes negros nas temporadas líricas do Theatro Municipal em meados de 1950. Em se tratando do enredo da ópera de Giuseppe Verdi que conta a história de Aida, uma mulher etíope escravizada pelos egípcios, cuja trama se passa no continente africano, durante décadas e até bem recentemente foi comum a prática de *blackface* nas encenações, ou seja, a maquiagem realizada para escurecer a pele dos cantores. Essa prática racista baseia-se em tradições teatrais que hoje vêm perdendo lugar na sociedade com o avanço do debate racial e da luta dos movimentos negros. No entanto, muitas companhias de ópera importantes só abandonaram a prática do *blackface* recentemente. No caso do Theatro Municipal de São Paulo, em 2022, a protagonista Aida foi interpretada por cantoras negras: Priscila Olegario e Marly Montoni, que se revezaram no papel.

Voltando para a *Aida* de 1951, resta saber: em que condições esses figurantes costumavam trabalhar? Como era feita a seleção do elenco de figuração? Ainda que essas e muitas outras questões persistam, ter conseguido encontrar o nome de ao menos dois desses figurantes – Toniquinho Batuqueiro e Seu Carlão do Peruche – é uma grande e emocionante conquista da pesquisa histórica, que revela a beleza do ofício do historiador: a possibilidade de restituir humanidades. No trabalho do historiador André Santos encontramos fragmentos da voz dos engraxates sambistas do centro de São Paulo, seus vestígios na imprensa e documentação policial. E com a identificação dos figurinos do acervo de trajes de cena do Theatro Municipal, a pesquisa ganha literalmente corpo e vestes, revelando a vestimenta utilizada por esses homens negros que realizaram a figuração de *Aida* de 1951.

Anita de Souza Lazarim
Pesquisadora do Núcleo de Acervo e Pesquisa

3 LEMOS, Túlio de. "O canto dos engraxates paulistanos". In: *Revista Planalto*, I. n. 8. São Paulo, 1941 APUD SANTOS, André Augusto de Oliveira. "Vai graxa ou samba, senhor?" A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

4 Entrevista com Seu Carlão do Peruche realizada em 24 maio de 2015. SANTOS, André Augusto de Oliveira. "Vai graxa ou samba, senhor?" A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p.127.

REFERÊNCIAS

Fontes:

Três exemplares de traje de cena da ópera de Aída de 1951, identificados como "criados negros figuração".

Programa de sala de *Aída*, programa de galeria de *Aída* e o programa da temporada lírica oficial de *Aída*, de 1951, do Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Imprensa:

O Diário da Noite, 29 de agosto de 1951: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22%C3%93pera%20Aida%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=21870.>

Bibliografia:

CASOY, Sergio. *Ópera em São Paulo*: 1952-2005. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CASOY, Sergio. “Trajetórias”. Blog. Disponível em: <http://www.sergiocasoyopera.com.br/trajetorias/.> Acesso em: 25 out. 2022.

CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Empresa Gráfica Editora Guia Fiscal, 1954.

SANTOS, André Augusto de Oliveira. “Vai graxa ou samba, senhor?” A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122015-160256/pt-br.php Acesso em 03 dez 2022.

“NEGRO JÁ TEM DIREITO DE DANÇAR NO TEATRO MUNICIPAL”: A COMPANHIA TEATRO FOLCLÓRICO BRASILEIRO E A DISCUSSÃO DA IDENTIDADE NACIONAL[1]

O TEATRO FOLCLÓRICO BRASILEIRO nasceu a partir de uma dissidência do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1949, sendo incialmente chamado de Grupo dos Novos. A bibliografia a respeito traz informações divergentes sobre os líderes da dissidência e do novo grupo, pois há autores que apontam para Haroldo Costa e Solano Trindade,[2] e outros que indicam Haroldo Costa, Dirceu de Oliveira e Wanderley Batista.[3] Apesar das divergências, todos autores consultados convergem para a importância de Haroldo Costa nesse momento. O motivo da separação estava no desejo de alguns artistas em se voltarem para o folclore brasileiro e para a cultura negra, diferenciando-se da proposta de Abdias Nascimento, líder do Teatro Experimental do Negro, que procurava ultrapassar a presença secundária e caricata do negro no palco teatral ao propor um repertório da dramaturgia clássica com pessoas negras como protagonistas.[4]

> Descontentes com a falta de autenticidade dos espetáculos com apresentações do folclore afro-brasileiro, de suas danças e outras manifestações culturais, exploradas como produções exóticas e desvinculadas do seu contexto histórico e social, seus iniciadores pretendiam a criação de um grupo que tivesse como escopo a defesa e a conservação da cultura negra no Brasil. (...) Queriam, sobretudo, prestar uma contribuição ao resgate do repertório folclórico e à integração de negros e brancos na dança brasileira. O grupo, no dizer de Haroldo Costa, "nasceu miscigenado para poder reproduzir fielmente as manifestações folclóricas do nosso povo”. [5]

1 *Diário da Noite*, São Paulo, 02 mar. 1956, p. 13.

2 AUGEL, Moema Parente. *A fala identitária*: teatro afro-brasileiro hoje. Literafro, Belo Horizonte, 2021, p. 5. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/ 158-moema-parente-augel-a-fala-identitaria-teatro-afro-brasileiro-hoje>. Acesso em: 19 set. 2022.

3 PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro folclórico brasileiro/brasiliana: teatro negro e identidade nacional. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 20, 2020, p. 221.

4 *Ibidem*, p. 218.

5 AUGEL, Moema Parente. *A fala identitária*: teatro afro-brasileiro hoje. Literafro, Belo Horizonte, 2021, p. 5. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/ 158-moema-parente-augel-a-fala-identitaria-teatro-afro-brasileiro-hoje>. Acesso em: 19 set. 2022.

Segundo o historiador Roberto Augusto Pereira, após a separação, o Grupo dos Novos teve de começar do zero, sem uma sede para ensaiar, com dificuldades financeiras e organizacionais. Tais problemas apenas diminuíram quando o grupo estabeleceu contato com alguns apoiadores, entre eles, o principal, Miécio Askanasy, um intelectual polonês que veio para o Brasil em fins da década de 1930 para afastar-se do avanço nazista na Europa. Dono de uma livraria no Rio de Janeiro, que com o tempo ampliou-se para uma galeria de arte, Askanasy tinha conexões com importantes personalidades da alta sociedade carioca. Ainda segundo Pereira, quando o polonês conheceu Haroldo Costa, em um terreiro de candomblé frequentado por ambos, ocorreu uma aproximação entre Askanasy e o Grupo dos Novos. Posteriormente, diante das relações estabelecidas, Miécio integrou-se ao grupo, tornou-se o empresário responsável pelas relações públicas e acumulou o papel de diretor. O suporte material dado pelo novo integrante e também seus contatos com a elite carioca auxiliaram na organização do grupo, que estreou sob o nome Teatro Folclórico Brasileiro e teve acesso a grandes e renomados palcos.[6]

Logo em fins de 1950, o grupo chegou à capital paulista, para sua primeira temporada na região, estreando em 8 de dezembro, às 21 horas, no palco do Theatro Municipal. A apresentação foi noticiada por alguns jornais da capital, como o *Jornal de Notícias* e o *Correio Paulistano*, os quais destacam, respectivamente, os instrumentos utilizados, "a orquestra típica de atabaquês, agogô, afochê, cabaça, reco-reco, chocalho, pandeiro, tamborins, sanfona, violão e berimbau"[7], e a recepção positiva das apresentações anteriores, bem como a beleza do espetáculo e a missão do grupo de divulgar pela arte os costumes e as tradições das regiões brasileiras.[8]

O programa desta apresentação, que foi distribuído gratuitamente como forma de divulgação, encontra-se no Centro de Documentação e Memória do Complexo Theatro Municipal de São Paulo. Na primeira página, com conteúdo relacionado ao espetáculo, há uma ficha técnica da companhia acompanhada pela frase: "O T.F.B. estreiou no dia 25 de janeiro de 1950, no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro". A seguir, uma seção intitulada Vozes da Imprensa e Opiniões Particulares lista fragmentos críticos selecionados sobre a companhia e o espetáculo que, no geral, possuem um teor promocional e de exaltação. Pode-se destacar o nome de José Lins do Rego, escritor brasileiro, o primeiro crítico da lista, afirmando que o Teatro Folclórico Brasileiro representa um esforço de elevação cultural do povo brasileiro, além da crítica de Renato de Almeida, apresentado como presidente do Instituto de Folclore Brasileiro, que se refere de forma brilhante à maneira como o grupo utiliza e aproveita o patrimônio tradicional em cena dramática.

Ainda na mesma página, há outra seção sobre as metas e os objetivos da companhia. Segundo as perspectivas para o ano seguinte, o Teatro Folclórico Brasileiro pretendia apresentar-se no exterior, após temporadas em dois grandes teatros brasileiros, os municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Já entre os objetivos do grupo, o texto destaca o caráter pioneiro da companhia, ao ser formada somente por autores e artistas nacionais que buscam distanciar-se de influências estrangeiras para construir um teatro verdadeiramente brasileiro, baseado nas lendas, ritmos e danças desse povo.

Nas páginas seguintes o documento apresenta ao leitor um programa do espetáculo, dividido em duas partes, com o nome dos quadros, seguido pelos nomes dos artistas que participaram e suas respectivas responsabilidades. A primeira parte compreende: Navio Negreiro, referente à poesia de Castro Alves, *Cena da Bahia*, *No Morro Carioca*, *Caboclo Tião* e *Macumba de Exú*. A segunda parte compreende: *Festa do Côco*, *Jangadeiros*, *Funeral dum Rei Nagô*, *No Cafezal*, *Recife*, *Calunga* e *Maracatu Nação Elefante*.

Segundo registros do borderô, também localizado no Centro de Documentação e Memória, a apresentação contou com um público de 182 pessoas. A maioria sentou-se entre as poltronas, o balcão e o *foyer* (160 pessoas), pagando o valor de 3.000 cruzeiros pelo ingresso. Ainda 22 pessoas sentaram-se nas galerias, pagando 1.500 cruzeiros, e apenas 1 pessoa se sentou na frisa, entre os assentos mais nobres, sob o valor de 25.000 cruzeiros. Ao olharmos para a capacidade máxima do teatro naquele momento, 1.318 pessoas, constata-se que a apresentação não foi um sucesso de vendas ou público, e que aqueles presentes buscaram pelos lugares com os valores mais reduzidos.

Mesmo assim, ainda em São Paulo, o grupo realizou outras apresentações pela cidade, como no Teatro Odeón, e se apresentou na primeira emissora do Brasil e América do Sul, a TV Tupi. Apesar de o documento citado já noticiar as viagens para o exterior entre os projetos futuros do grupo, segundo entrevista de Haroldo Costa para o jornal *A Noite*, foi durante a temporada paulista que o empresário Mariano Norsky assistiu a um espetáculo e contatou o diretor geral, Miécio Askanasy, resultando a conversa em um contrato para apresentação em Londres.[9]

Em 23 de abril de 1951, o grupo retornou ao Theatro Municipal, mas desta vez para uma apresentação privada, oferecida à Força Pública do Estado de São Paulo e patrocinada pelo Departamento de Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura. O fato de ser um espetáculo restrito explica não se ter encontrado registros de sua divulgação na imprensa, porém há um programa no Centro de Documentação e Memória, localizado pelo Núcleo de Acervo e Pesquisa.

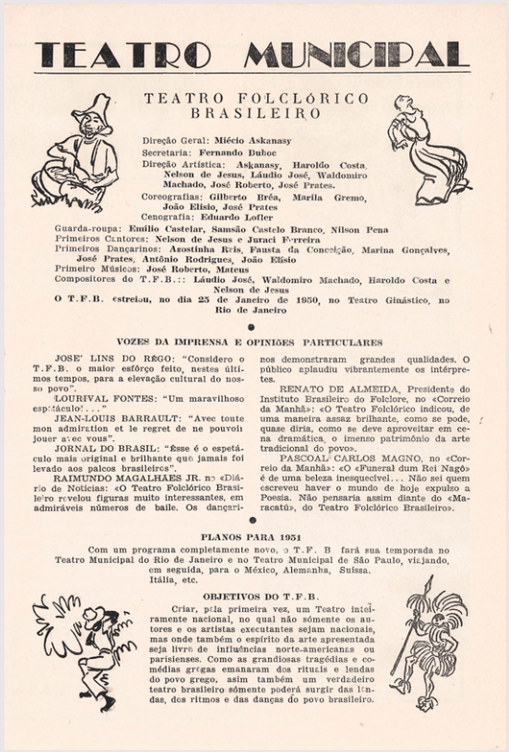
O documento, também, com seis páginas, desta vez é um programa de sala, provavelmente distribuído antes do espetáculo para os espectadores, com informações básicas que os situam diante da apresentação. Por exemplo: ao abrir o programa há um texto introdutório sobre o que é o folclore e a música folclórica. Deste podemos destacar dois trechos para refletirmos como o grupo era encarado.

6 PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro folclórico brasileiro/ brasiliana: teatro negro e identidade nacional. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 20, 2020, p. 223.

7 *Jornal de Notícias*, São Paulo, 6 dez. 1950, p. 5.

8 *Correio Paulistan*o, São Paulo, 7 dez. 1950, p. 5.

9 PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro folclórico brasileiro/ brasiliana: teatro negro e identidade nacional. Revista Transversos, Rio de Janeiro, n. 20, 2020, p. 229.



TEATRO MUNICIPAL

TEATRO FOLCLÓRICO BRASILEIRO

Direção Geral: **Miécio Askanasy**
Secretaria: **Fernando Duboc**
Direção Artística: **Askanasy, Haroldo Costa, Nelson de Jesus, Láudio José, Waldomiro Machado, José Roberto, José Prates.**
Coreografias: **Gilberto Brêa, Marila Gremo, João Elisio, José Prates**
Cenografia: **Eduardo Lofler**
Guarda-roupa: **Emílio Castelar, Samsão Castelo Branco, Nilson Pena**
Primeiros Cantores: **Nelson de Jesus e Juraci Ferreira**
Primeiros Dançarinos: **Arostinha Reis, Fausta da Conceição, Marina Gonçalves, José Prates, Antônio Rodrigues, João Elisio**
Primeiro Músicos: **José Roberto, Mateus**
Compositores do T.F.B.:: **Láudio José, Waldomiro Machado, Haroldo Costa e Nelson de Jesus**

O T.F.B. estreiou, no dia 25 de Janeiro de 1950, no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro

●

VOZES DA IMPRENSA E OPINIÕES PARTICULARES

JOSE' LINS DO RÊGO: "Considero o T.F.B. o maior esfôrço feito, nestes últimos tempos, para a elevação cultural do nosso povo".

LOURIVAL FONTES: "Um maravilhoso espetáculo!..."

JEAN-LOUIS BARRAULT: "Avec toute mon admiration et le regret de ne pouvoir jouer avec vous".

JORNAL DO BRASIL: "Êsse é o espetáculo mais original e brilhante que jamais foi levado aos palcos brasileiros".

RAIMUNDO MAGALHÃES JR. no «Diário de Notícias: «O Teatro Folclórico Brasileiro revelou figuras muito interessantes, em admiráveis números de baile. Os dançarinos demonstraram grandes qualidades. O público aplaudiu vibrantemente os intérpretes.

RENATO DE ALMEIDA, Presidente do Instituto Brasileiro do Folclore, no «Correio da Manhã»: «O Teatro Folclórico indicou, de uma maneira assaz brilhante, como se pode, quase diria, como se deve aproveitar em cena dramática, o imenso patrimônio da arte tradicional do povo».

PASCOAL CARLOS MAGNO, no «Correio da Manhã»: «O «Funeral dum Rei Nagô» é de uma beleza inesquecível... Não sei quem escreveu haver o mundo de hoje expulso a Poesia. Não pensaria assim diante do «Maracatú», do Teatro Folclórico Brasileiros.

●

PLANOS PARA 1951

Com um programa completamente novo, o T.F. B fará sua temporada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro Municipal de São Paulo, viajando, em seguida, para o México, Alemanha, Suissa, Itália, etc.

OBJETIVOS DO T.F.B.

Criar, pela primeira vez, um Teatro inteiramente nacional, no qual não sòmente os autores e os artistas executantes sejam nacionais, mas onde também o espírito da arte apresentada seja livre de influências norte-americanas ou parisienses. Como as grandiosas tragédias e comédias gregas emanaram dos rituais e lendas do povo grego, assim também um verdadeiro teatro brasileiro sòmente poderá surgir das lendas, dos ritmos e das danças do povo brasileiro.

PROGRAMA DO ESPETÁCULO *TEATRO FOLCLÓRICO BRASILEIRO*, APRESENTADO EM 8 DE DEZEMBRO DE 1950, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

S. PAULO, 8 DE DEZEMBRO DE 1950 — A'S 21 HORAS

★

TEATRO FOLCLÓRICO BRASILEIRO

1.a PARTE

NAVIO NEGREIRO

Poesia de Castro Alves, Declamação de Haroldo Costa. Música e Canto de Nelson de Jesus. Arranjo de Danilo Ramires.

CENA DA BAHIA

1.a música de José Prates, 2.a música de Láudio José e Waldomiro Machado. 3.a música é do folclore baiano. Cantores: José Prates, Juraci Ferreira, Nelson de Jesus.

Dançarinas: Nair e Lídia. Coreografia: José Prates.

NO MORRO CARIOCA

Músicas de Wanderley Batista, Láudio José, Waldomiro Machado.

Engraxates: José Roberto, Mateus, Italo de Oliveira, José Pato, Láudio José.

Samba: Maria Baiana, José Pato, Marina Gonçalves.

Capoeira: José Prates e Antônio Rodrigues.

CABOCLO TIÃO

Música: de Láudio José e Waldomiro Machado.

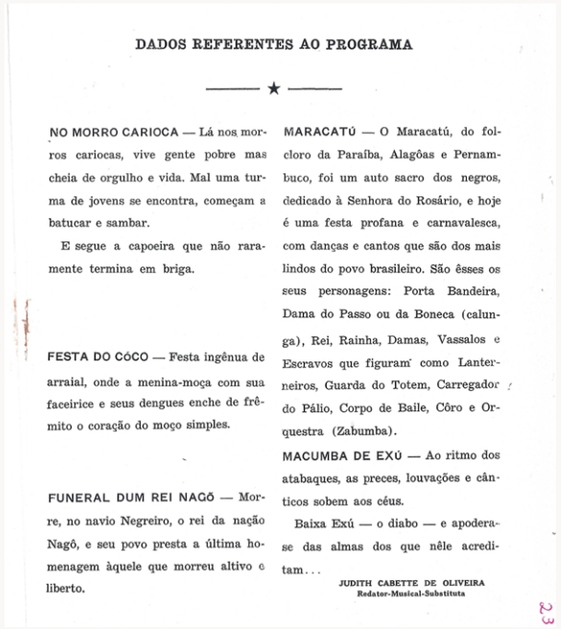
Canto: Juraci Ferreira.

MACUMBA DE EXU'

Música Pontos Orisinais de Exu. **Dança:** Antônio Rodrigues, João Elisio, Agostinha Reis e Fausta da Conceição. Corpo de Baile.

Coreografia: Gilberto Brêa.

(Continúa)



DADOS REFERENTES AO PROGRAMA

★

NO MORRO CARIOCA — Lá nos morros cariocas, vive gente pobre mas cheia de orgulho e vida. Mal uma turma de jovens se encontra, começam a batucar e sambar.

E segue a capoeira que não raramente termina em briga.

FESTA DO CÓCO — Festa ingênua de arraial, onde a menina-moça com sua faceirice e seus dengues enche de frêmito o coração do moço simples.

FUNERAL DUM REI NAGÔ — Morre, no navio Negreiro, o rei da nação Nagô, e seu povo presta a última homenagem àquele que morreu altivo e liberto.

MARACATÚ — O Maracatú, do folcloro da Paraíba, Alagôas e Pernambuco, foi um auto sacro dos negros, dedicado à Senhora do Rosário, e hoje é uma festa profana e carnavalesca, com danças e cantos que são dos mais lindos do povo brasileiro. São êsses os seus personagens: Porta Bandeira, Dama do Passo ou da Boneca (calunga), Rei, Rainha, Damas, Vassalos e Escravos que figuram como Lanterneiros, Guarda do Totem, Carregador do Pálio, Corpo de Baile, Côro e Orquestra (Zabumba).

MACUMBA DE EXÚ — Ao ritmo dos atabaques, as preces, louvações e cânticos sobem aos céus.

Baixa Exú — o diabo — e apodera-se das almas dos que nêle acreditam...

JUDITH CABETTE DE OLIVEIRA
Redator-Musical-Substituta

23

PROGRAMA DO ESPETÁCULO *PRIMEIRO TEATRO FOLCLÓRICO BRASILEIRO*, APRESENTADO EM 23 DE ABRIL DE 1951, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

AUTOR DESCONHECIDO. *TEATRO FOLCLÓRICO BRASILEIRO*, 1956. AGÊNCIA DO ESTADO. SEÇÃO DE FOTOGRAFIAS. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

> As histórias fantásticas e terríveis das fadas, dos gnomos, dos elfos e tantas outras lendas comuns em cada povo, habitaram a imaginação dos homens simples, num simbolismo ingênuo e gracioso. Essas lendas e histórias, são bem a criação coletiva do povo ou uma adaptação e deformação feita a seu modo, de elementos culturais e eruditos. É preciso não esquecer que o povo cria e a prova está nos povos primitivos, que sem contáto com elementos culturais, possuem cantos de origem erudita que foi transformada, por assim dizer. Nossa música folclórica se originou em três raças melancólicas, por isso nunca é totalmente alegre. (...) A alma do brasileiro guardou êsse fundo de tristeza.[10]

O período de fundação e consolidação do Teatro Folclórico Brasileiro, década de 1950, foi marcado pela discussão de símbolos da identidade nacional, na qual o folclore brasileiro era visto por alguns intelectuais como a fonte desse símbolo. Entretanto, a própria palavra ou conceito "folclore" não tinha uma definição específica e as compreensões a respeito se misturavam, variavam e até se contradiziam.[11] Elder Alves, ao estudar o movimento folclórico do período, aponta como, apesar de as ideias de folclore e cultura popular se confundirem, o movimento voltou-se para formas de expressão e celebração, como danças, cantos, rituais religiosos de morte e nascimento, artes gráficas em geral, entre outros.[12] Diante desse contexto, chama atenção a forma como o trecho destacado acima associa o folclore nacional brasileiro, visto nas apresentações da companhia, que remetem diretamente à cultura negra e popular, com histórias fantásticas de fadas, gnomos e elfos. Tal relação pode provocar uma sensação desconcertante e incômoda, ao ver uma descaracterização da apresentação e, de certo modo, a diminuição da sua importância ao ser comparada com ficção.

Ao mencionar que "a música folclórica se originou em três raças melancólicas" o programa reproduz a falsa ideia de "democracia racial", ao defender que indígenas, africanos e europeus – apresentados como as "três raças formadoras" do povo e do folclore brasileiro – viveram em paridade nos momentos trágicos de suas trajetórias, o que teria resultado em uma música folclórica nunca "totalmente alegre" e no fundo de tristeza guardado na "alma do brasileiro". Outra consideração a respeito desse trecho é como, a partir dele, propõe-se um vínculo direto entre o respectivo grupo artístico e uma identidade de caráter nacional, que incluía a população negra, mas não excluía os outros povos tidos como formadores do Brasil. Com isso, o texto reflete uma orientação do próprio grupo, que carrega no nome "Teatro Folclórico *Brasileiro*" [grifo meu] à sua nacionalidade. Segundo Roberto Augusto Pereira, sem renunciar uma "identidade negra", porém sem transformá-la no seu guia, o grupo diferenciou-se da proposta do Teatro Experimental *do Negro* [grifo meu], "por considerar o valor artístico dos negros um fato "mais que provado", os dissidentes optaram por abraçar o que eles chamavam de um "teatro genuinamente brasileiro".[13]

10 Programa do espetáculo *Primeiro Teatro Folclórico Brasileiro*, apresentado em 23 de abril de 1951, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

11 PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro folclórico brasileiro/ brasiliana: teatro negro e identidade nacional. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 20, 2020, p. 219.

12 ALVES, Elder. Apud. PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro folclórico brasileiro/brasiliana: teatro negro e identidade nacional. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 20, 2020, p. 219-220.

13 PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro folclórico brasileiro/ brasiliana: teatro negro e identidade nacional. Revista Transversos, Rio de Janeiro, n. 20, 2020, p. 222-223.

Após o texto, segue, na quarta página, uma ficha técnica da apresentação, intitulada Primeiro Teatro Folclórico Brasileiro, e, desta vez, a ideia do pioneirismo está incorporada no próprio nome da companhia. Já na quinta página há o programa do espetáculo, com os mesmos quadros da vez anterior, aos quais se acrescem: *Dança Negra* e *Terra Seca*, na primeira parte, e *Ogum*, na segunda. Por fim, na sexta página, uma seção intitulada Dados Referentes ao Programa, assinada por Judith Cabette de Oliveira, redatora musical substituta, destina-se a uma sinopse dos quadros *No Morro Carioca*, *Festa de Côco*, *Funeral dum Rei Nagô*, *Maracatú* e *Macuba de Exú*.

A última vez que o grupo retornou ao Theatro Municipal foi em abril de 1956, com algumas apresentações entre os dias 19 e 29, após um período de longa turnê pela América Latina, Europa e África. Todavia, nesta ocasião a repercussão na mídia ocorreu desde janeiro daquele ano, de forma intensa. Isso porque, em 21 de janeiro, a coluna Ribalta, assinada por Egas Muniz, no *Correio Paulistano*, já anunciava que a solicitação de Miécio Askanasy, diretor do grupo, à instituição, para realizar uma série de apresentações, estava sendo examinada pelo Conselho Municipal de Teatro e questionava: "Haverá alguma dificuldade para ceder o Municipal ao conjunto que ficou tantos anos no exterior, cantando e dançando o nosso folclore?".[14] Inicialmente, o pedido foi aceito, sem revés ou demora, sendo noticiado uma semana depois o parecer favorável, concedido pelo conselheiro Matos Pacheco, para uma temporada de dez dias.[15]

Entretanto, no mês seguinte, em fins de fevereiro, novas notícias são publicadas e as dificuldades questionadas são confirmadas. Sob a manchete "Não querem a 'Brasiliana' no Teatro Municipal", o *Diário da Noite* afirma que, apesar do parecer concedido, o Conselho Técnico do Teatro Municipal e o diretor do Departamento de Cultura manifestaram-se contrários a apresentação, já os demais órgãos da Secretaria de Cultura estavam empenhados em "'desviar' os artistas negros para outro teatro".[16]

Segundo repercussão na imprensa, o grupo formado por "artistas de côr", após uma turnê artística de três anos no exterior, retorna a São Paulo, porém o sr. Armando Florence – diretor substituto do Departamento de Cultura –, em parecer contrário, considera os bailarinos de Brasiliana "negros exóticos e selvagens". O sr. Calanzans de Campos – chefe da Seção de Teatro do departamento – declara ser um "abastardamento" a temporada do conjunto. Por sua vez, os srs. Camargo Guarnieri, Souza Lima, Zacharias Autuori, Eduardo de Guarnieri e Armando Belardi – membros do Conselho Técnico de Orquestras – manifestam-se contrários a ceder a instituição para a apresentação do conjunto. Entre as alegações gerais também aparece o argumento da incompatibilidade entre os níveis do conjunto e da casa artística. Em contrapartida, apoiam a apresentação o Conselho Municipal de Teatro e o secretário da Educação e Cultura, João Accioly.[17]

14 *Correio Paulistano*, São Paulo, 21 jan. 1956, p. 5, segundo caderno.

15 *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 jan. 1956, p. 5, segundo caderno.

16 *Diário da Noite*, São Paulo, 22 fev. 1956, p. 15.

17 *Nossa Voz*, São Paulo, 28 fev. 1956, p. 6. *Diário da Noite*, São Paulo, 01 mar. 1956, p. 17.

Percebe-se a formação de um caloroso debate público em torno da questão, citada até mesmo na Câmara Municipal, noticiado pelo *Correio Paulistano*, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. O vereador Paulo de Tarso Santos encaminhou uma indicação ao Poder Executivo, com 23 assinaturas de outros vereadores, recomendando a cessão do Theatro Municipal ao Brasiliana, nome pelo qual o Teatro Folclórico ficou conhecido em sua turnê. O vereador argumentou que o conjunto artístico obteve êxito no estrangeiro e elevou o espírito artístico do Brasil, e ainda afirmou, em tom de crítica, que o diretor substituto do Departamento de Cultura e o diretor do Teatro disseram: "o Municipal não era lugar para preto dançar."[18]

Em 1º de março, a coluna de Delmiro Gonçalves, no *Correio Paulistano*, opõe-se a "aberrante opinião de alguém que foi designado para uma repartição pública destinada a incentivar a educação e a cultura" e questiona a atitude dos superiores: "Em vez de, com uma simples ordem, tornarem, sem efeito o ato ultrajante, discute, protelam, tergiversam. E depois, em lindos discursos e em entrevistas demagógicas, nos manifestamos contra o racismo em outros países!"[19] Porém, nessa mesma data, encerrou-se a "batalha no Municipal", vencida pelo Teatro Folclórico Brasileiro, após o despacho final do secretário da Educação e Cultura, João Accioly, como registra o *Diário da Noite*: "Mas nada mais interessa nisso tudo, senão registrar a vitória da 'Brasiliana'. Negro já tem direito de dançar no Teatro Municipal..."[20]

Findado o "caso Brasiliana" as notícias voltam-se para a organização da temporada do conjunto e da exposição sobre a turnê que precederia a estreia. A abertura da exposição, que já tinha passado pelo Ministério da Educação e Saúde, ocorreu no dia 10 de abril de 1956, às 18 horas, no saguão do Theatro Municipal e contou com documentos, painéis, cartazes, críticas e correspondências sobre a formação, as finalidades artísticas e patrióticas do grupo e a repercussão no exterior – como, por exemplo, os cartazes da apresentação usados na divulgação no Theatro L'Etoile e no Teatro da Ópera, em Paris.[21] Estiveram presentes na noite nomes de "projeção da sociedade", imprensa e as "patronesses" da estreia que ocorreria no dia 19, em benefício à Creche São Judas Tadeu.[22]

Os anúncios de divulgação da temporada enfatizam o aumento no número do elenco, o novo guarda-roupa e o cenário confeccionado para as próximas turnês. Apesar das mudanças, a apresentação permanecia a mesma consagrada na turnê anterior, isto como forma de homenagem e agradecimento do grupo à São Paulo, de onde partiu em 1951 para uma viagem de quase cinco anos. O valor divulgado para a compra dos ingressos era, para galeria e anfiteatro, 50 e 70 cruzeiros; para poltronas e balcões, entre 165 e 250 cruzeiros, e para frisas e camarotes, 1.250 cruzeiros.

A noite de gala teve casa cheia, sendo noticiada a venda de 99% dos ingressos, com a ajuda da organizadora Elza Weill.[23] Nos registros do borderô consta a lotação de 863 pessoas e uma arrecadação bruta de 258.950 cruzeiros, confirmada por uma notícia sobre a prestação de contas do espetáculo. Do valor total, 150.000 cruzeiros foram destinados a uma instituição beneficente. Ainda segundo a notícia, reuniu-se "uma plateia magnífica para os nossos artistas negros que conquistaram a Europa... Teatro lotado, 'toilettes' bonitas e muita gente de nossa melhor sociedade."[24]

Nos dias seguintes, outras matérias repercutiam o destaque obtido pelo grupo. Localizamos anúncios e elogios até mesmo em um periódico destinado aos esportes, *A Gazeta Esportiva*. Porém, nas apresentações posteriores, a lotação não permaneceu tão alta quanto na estreia, variando entre 100 e 200 os ingressos vendidos. Ao fim e ao cabo, passaram pelo Theatro Municipal cerca de 3.700 pessoas para assistir *Brasiliana* que, ao deixar a casa, continuou pela cidade de São Paulo, mas, segundo jornais, diferentemente, a preços populares.[25]

Entre os registros do espetáculo, o Centro de Documentação e Memória salvaguarda os programas das apresentações que foram distribuídos para a divulgação do evento. O documento permanece o mesmo para toda a temporada, porém diferencia-se dos programas dos anos anteriores. Neste, além dos dez quadros mencionados, há diversas fotografias do grupo e nota-se a ausência de um texto introdutório de apresentação, substituído pela parte intitulada Roteiro da "Brasiliana" pelo Mundo, que contém a trajetória do grupo desde 1950 até 1955, quando retornam ao Brasil após turnê internacional. Ambos os fatos demonstram a importância e a repercussão adquirida pelo grupo com o passar dos anos. No entanto, na ficha técnica nota-se, entre os integrantes da companhia, a ausência de um dos fundadores, Haroldo Costa, que segundo o *Diário da Noite* havia se desligado do grupo pouco tempo antes da estreia no Municipal paulistano.[26] Já a figura de Miécio Askanasy adquire maior espaço através de sua fotografia, em tamanho grande, logo nas primeiras páginas.

Por fim, pode-se ressaltar como, ao olhar para os três programas que registram a passagem do Teatro Folclórico Brasileiro pelo Municipal, é possível perceber o desenvolvimento e a consolidação do grupo ao longo dos anos – as informações nos permitem refletir sobre sua trajetória. Já quando confrontamos a documentação localizada no acervo com as repercussões na imprensa e estudos a respeito, nota-se como o grupo participou ativamente das discussões e dos conflitos em torno de questões relativas à identidade nacional. Na mesma medida, também se observa como o Theatro Municipal de São Paulo integrou igualmente essas discussões, ora como palco, ora como personagem, ativo e não necessariamente único. Os conflitos existentes na construção da identidade nacional são vistos e refletidos no palco da instituição através das apresentações e também dentro dela, nos escritórios e corredores, através das diversas e, às vezes, divergentes, opiniões de seus gestores, funcionários e públicos.

Laís A. Faria Charleaux
Pesquisadora Bolsista do Núcleo de Acervo e Pesquisa

18 *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 fev. 1956, p. 5.

19 *Correio Paulistano*, São Paulo, 01 mar. 1956, p. 5, segundo caderno.

20 *Diário da Noite*, São Paulo, 02 mar. 1956, p. 13.

21 *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 abr. 1956, p. 5, segundo caderno.

22 *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 abr. 1956, p. 4, segundo caderno, e 11 abr. 1956, p. 5, segundo caderno.

23 *Diário da Noite*, São Paulo, 19 abr. 1956, p. 4.

24 *Diário da Noite*, São Paulo, 23 abr. 1956, p. 4.

25 *A Gazeta Esportiva*, São Paulo, 04 mai. 1956, p. 22.

28 Diário da Noite, São Paulo, 11 abr. 1956, p. 17.

ROTEIRO DA "BRASILIANA" PELO MUNDO

MIÉCIO ASKANASY

1950

Janeiro até Setembro . Brasil - Rio de Janeiro
Novembro, Dezembro . Brasil - São Paulo

1951

Janeiro até Junho .... Brasil - São Paulo
Julho, Agosto ..... Brasil - Rio de Janeiro
Outubro, Novembro .. Argentina - B Aires
Dezembro ..... Uruguai - Montevideu

1952

Janeiro ..... Uruguai - Montevideu
Fevereiro ..... Argentina - B. Aires
Março, Abril, Maio ... Argentina - Províncias (Rosario, Santa Fé, Parana, Cordoba, Santiago del Estero, Tucuman, San Juan e Mendoza).
Junho ..... Santiago do Chile.
Julho ..... Chile. — Valparaíso Vinha del Mar
Agosto ..... Peru — Lima
Setembro ..... Equador - Guayaquil e Cuito.
Outubro ..... Colombia. - Bogotá
Novembro, Dezembro . Colombia. - Províncias (Cali, Medelin, Barranquilla, Cartagena).

1953

Janeiro ..... Venezuela. - Caracas, Mérida e Barquisimeto
Março ..... Espanha. - Barcelona
Abril ..... Espanha. - Valencia, Saragossa.
Maio ..... Espanha - Madrí, Bilbao
Junho ..... Itália. - Milano
Julho ..... Itália. - Livorno, Palermo, Messine, Catania
Agosto ..... Itália. - Roma, Nápoles, Genova, San Remo, Veneza.
Setembro ..... Suiça - Montreaux, Genève, Lausanne
Belgica - Bruxelas, Anvers, Liège, Gand
Novembro ..... Inglaterra. - Londres.
Inglaterra. - Glasgow
Dezembro ..... Newcastle, Manchester.

1954

Janeiro ..... Inglaterra - Brighton e Easthourne
Fevereiro, Março .... Portugal - Lisbôa
Abril, Maio, Junho .. França - Paris
Julho, Agosto ..... Holanda - Amsterdam
La Haye, Rotterdam
Setembro ..... Suécia - Estocolmo. Dinamarca - Copenhague
Minlande. - Helsinki
Noruega - Oslo.
Outubro ..... França - Grandes vilas
Novembro, Dezembro . Africa do Norte - Tunísia, Argélia, Marrócos.

1955

Janeiro até Abril ..... Alemanha - Berlim, Munich, Colônia, Dusseldorf, Francfort e outras grandes cidades.
Maio ..... Yugoslávia - Belgrado
Zagreb
Sarajevo
Ljubljana
Junho ..... Escócia - Glasgow.
Edimburgo, etc.
Julho ..... Irlanda - Dublin.
Belfast
Agosto ..... Londres.
Setembro até
Abril 1956 ..... Rio de Janeiro.

MATEUS (no centro), JOSÉ ROBERTO e WALDEMAR BASTOS com seus atabaques.

NELSON FERRAZ
no quadro "TERRA SECA"

JOSÉ PRATES

AGOSTINHA REIS como "Dama da Boneca", em "Maracatú".

JOSÉ ROBERTO

PROGRAMA DO ESPETÁCULO *BRASILIANA*, APRESENTADO EM 19 DE ABRIL DE 1956, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

REFERÊNCIAS

AUGEL, Moema Parente. *A fala identitária*: teatro afro-brasileiro hoje. Literafro, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/158-moema-parente-augel-a-fala-identitaria-teatro-afro-brasileiro-hoje>. Acesso em: 19 set. 2022.

PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro folclórico brasileiro/brasiliana: teatro negro e identidade nacional. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 20, 2020, p. 216-238.

Imprensa:

A Gazeta Esportiva, São Paulo, 1956. Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Correio Paulistano, São Paulo, 1950 e 1956, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Diário da Noite, São Paulo, 1956, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 1956, Acervo Digital Folha de S. Paulo.

Jornal de Notícias, São Paulo, 1950. Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Nossa Voz, São Paulo, 1956, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1956, Acervo Digital O Estado de S. Paulo.

Acervo do Complexo TMSP

Programa do espetáculo *Teatro Folclórico Brasileiro*, apresentado em 8 de dezembro de 1950, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Programa do espetáculo *Primeiro Teatro Folclórico Brasileiro*, apresentado em 23 de abril de 1951, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Programa do espetáculo *Brasiliana*, apresentado em 19 de abril de 1956, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Livro de Borderô BDX-17/1950, 8 de dezembro de 1950, do Theatro Municipal de São Paulo. Série: Livros de Borderôs do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Livro de Borderô BDX-34/jan-12set/1956, 19 a 29 de abril de 1956, do Theatro Municipal de São Paulo. Série: Livros de Borderôs do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Autor desconhecido. *Teatro Folclórico Brasileiro*, 1956. Agência do Estado. Seção de Fotografias. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO – *SORTILÉGIO, MISTÉRIO NEGRO*, DE 1957

EM 20 DE OUTUBRO DE 1957, o Theatro Municipal de São Paulo recebeu a peça *Sortilégio, Mistério Negro*, de Abdias do Nascimento, do Teatro Experimental do Negro (TEN). Em apresentação única, a produção foi dirigida por Leo Jusi, com música litúrgica de Abigail Moura como regente do Coral da Orquestra Afro-Brasileira, cenário de Eurico Bianco, danças rituais de Italo de Oliveira. No elenco: Heloisa Herlã, Stela Delphino, Matilde Gomes, Italo de Oliveira, Ana Peluci, Edi dos Santos, Marlene Barbosa e Conceição do Nascimento. Com Abdias do Nascimento como Dr. Emanuel, Léa Garcia como Efigênia e Helba Nogueira como Margarida. Os figurinos e máscaras de Omulu foram concebidos por Julia Van Rogger e executados por Maria Abreu. Sonoplastia de Marcus Vinicius, contrarregragem de Marcilio Faria. Maquinista Carlos Pomares, eletricista Miguel Pinto e equipe do Theatro Municipal. Vestido de Léa Garcia executado por Neuza.

Abdias do Nascimento (1914-2011), um dos maiores intelectuais do Brasil, foi economista, professor, militante político, artista visual e escritor. Em suas palavras: "Sortilégio é um pouco da carne e do sangue da biografia de um negro. Poderia acrescentar: da biografia de toda uma geração de brasileiros de cor"[1]. Escrita em 1951, censurada em 1953[2] e encenada em 1957, a peça foi elaborada em conformidade com os objetivos do TEN, propondo uma transformação do negro, deslocando-o da condição de objeto para sujeito. O enredo conta a história de um relacionamento interracial entre o negro advogado, Dr. Emanuel, com sua esposa branca, Margarida, e sua ex-namorada negra, Efigênia. Há o anseio do Dr. Emanuel de buscar ascensão social através do matrimônio com uma mulher branca e, ao longo da trama, o conflito se desenvolve em torno do futuro nascimento de uma criança mestiça, como algo que assusta a esposa.

1 Trecho de reportagem "Abdias: Sortilégio é a carne e o sangue da biografia de um negro", no jornal Correio Paulistano, de 9 de outubro de 1957. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&Pesq=%22Teatro%20Experimental%20do%20Negro%22%20+%20municipal%22&pagfis=39409>

2 ROCHA, Denise. *Teatro Experimental do Negro*: a tragicidade de um relacionamento inter-racial em Sortilégio (1951), de Abdias do Nascimento (1914-2011), Moringa – Artes do Espetáculo (UFPB), v. 11, p. 313-338, 2020.

CORREIO PAULISTANO

Ano 104 | S. Paulo, 4.ª-feira, 9 de outubro de 1957 | N.º 31.143

Abdias: "Sortilegio" é a Carne e o Sangue da Biografia de Um Negro

A proxima estréia da ultima peça de Abdias do Nascimento — Sua luta para elevar o nivel intelectual, artistico e social do negro — "Transformar o negro da condição de objeto para a de sujeito" — A realidade social e a arte negra

Abdias do Nascimento estará de volta, nesta capital, no proximo dia 20, com "Sortilegio", carne e sangue da biografia de um negro.

Incansavel no seu proposito de procurar elevar o nivel intelectual artistico e social do negro, Abdias não tem, jamais, poupado esforços para realizar essa tarefa que se propôs. Em 1944, fundou o Teatro Experimental do Negro, apresentando-o, pela primeira vez, ao publico brasileiro, em 1945. E como diz Guerreiro Ramos, "ate essa data, as pessoas de côr só tinham oportunidade, em nossos teatros, para desempenhar papeis brejeiros e humildes. A montagem do "Imperador Jones, de Eugene O'Neill, em 1945, pelo Teatro Experimental do Negro, veio, de repente acordar a nossa consciencia para aquela discriminação. E dai por diante, o TEN não cessou as atividades mediante as quais vem contribuindo significativamente para a renovação artistica do país".

Abdias do Nascimento

artistico como o nosso que, entre outras ambições, alimenta a de colaborar na erradicação da alienação estetica brasileira, ao lado da formação de atores e atrizes de cor, havia outro problema basico: a necessidade de textos museu. Tais estudos contribuem para manter os povos de cor estaticos e prisioneiros da espoliação. Descritivos e academicos, eles se inspiram nas mesmas fontes que implantaram o colonialismo que, ainda hoje, tenta, inutilmente, travar as forças criadoras do espirito brasileiro.

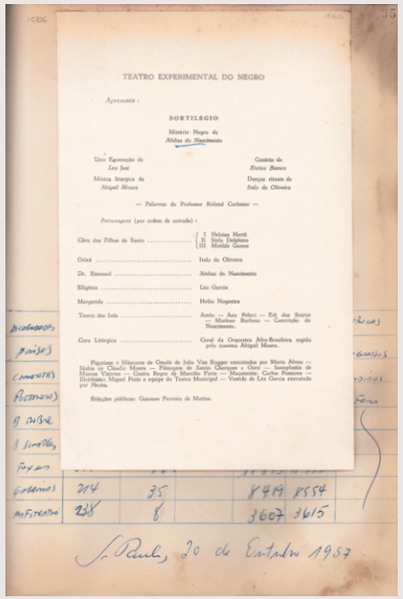
"Sortilegio" não tenciona, pois, trazer à cena a fotografia etnografica da macumba ou da candomblé, a reproducão folclorica dos rituais negros. Usando da imprescindivel liberdade artistica, o autor tentou captar e revelar uma sintese humana e espiritual, fixando um instante na trajetoria de uma raça. Procurando dignificar os valores negros, na sua interação social com os valores da raça branca, o homem preto teria forçosamente de exprimir-se em toda a sua humanidade: bom e mau, anjo e demonio.

Gostaria, a esse ensejo que me oferece o CORREIO PAULISTANO, de dirigir uma palavra aos que provavelmente me incriminarão de inimigo do branco: o Tea-

REPORTAGEM "ABDIAS: 'SORTILÉGIO' É A CARNE E O SANGUE DA BIOGRAFIA DE UM NEGRO", NO JORNAL *CORREIO PAULISTANO*, DE 9 DE OUTUBRO DE 1957. DISPONÍVEL NA HEMEROTECA DIGITAL.

Italo de Oliveira e Abdias em uma cena de "Sortilegio", que São Paulo verá dia 20 no Teatro Municipal

CENA DE *SORTILÉGIO* NA REPORTAGEM DO *CORREIO PAULISTANO* DE 9 DE OUTUBRO DE 1957. DISPONÍVEL NA HEMEROTECA DIGITAL.



TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Apresenta:

SORTILEGIO

Mistério Negro de Abdias do Nascimento

Uma Encruzilhada de Rua Suja — Cenário de Enrico Bianco

Música Litúrgica de Abigail Moura — Danças rituais de Italo de Oliveira

— Palavras do Professor Roland Corbisier —

Personagens (por ordem de entrada):

Côro das Filhas de Santo ..... (I) Helena Hertil (II) Syla Delgado (III) Marilde Gomes

Oxalá ..... Italo de Oliveira

Dr. Emanoel ..... Abdias do Nascimento

Elegbára ..... Léa Garcia

Margarida ..... Helio Nogueira

Teoria dos Ialás ..... Assis — Ana Pelaci — Edi dos Santos — Marlene Barbosa — Generação de Nascimento.

Côro Litúrgico ..... Corpo de Orgazitos Alva-Branchos regido pelo maestro Abigail Moura.

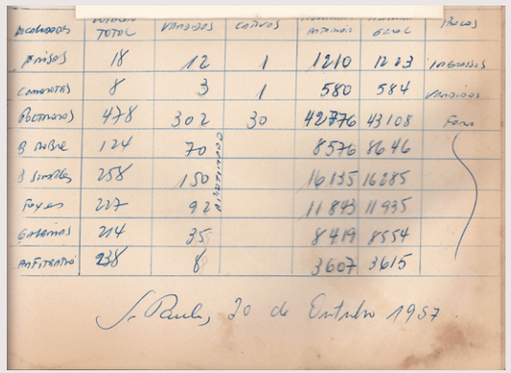
Figurinos e Máscaras de Oxalá de Julia Vita Roggo executados por Maria Abreu — Idolo de Charles Moore — Máscaras de Santa Clarissa e Osse — Semelhante de Marcos Vinicius — Centro Negro de Marcilio Faria — Mascaretes, Carlos Pimentel — Ilustrações Miguel Pinto e equipe do Teatro Municipal — Vestido de Léa Garcia executado por Nicola.

Relações públicas: Guiomar Ferreira de Morais.

Camarotes	8	3	1	580	584	
Poltronas	478	302	30	42776	43108	Fora
Balcão Nobre	124	70		8576	8646	
Balcão Simples	258	150		16135	16285	
Foyer	227	92		11843	11935	
Galerias	214	35		8419	8554	
Anfiteatro	238	8		3607	3615	

S. Paulo, 20 de Outubro 1957

FICHA TÉCNICA DE *SORTILÉGIO* NO LIVRO DE BORDERÔ DE 20 DE OUTUBRO DE 1957 DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: LIVROS DE BORDERÔS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.



Localidades	Lotação Total	Vendidos	Cortesias	Arrecadação	Taxa C	Taxas
Camarotes	8	3	1	580	584	
Poltronas	478	302	30	42776	43108	Fora
Balcão Nobre	124	70		8576	8646	
Balcão Simples	258	150		16135	16285	
Foyer	227	92		11843	11935	
Galerias	214	35		8419	8554	
Anfiteatro	238	8		3607	3615	

S. Paulo, 20 de Outubro 1957

Segundo Abdias do Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN), em reportagem do *Correio Paulistano* de 9 de outubro de 1957, o TEN conseguira, pela primeira vez no Brasil, apresentar no Rio de Janeiro um grupo de artistas negros não como figurantes, mas impondo seus talentos como protagonistas de textos de alta envergadura trágica. Segundo Abdias do Nascimento:

> O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de idéias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades[3].

Ao preparar e lançar intérpretes dramáticos de categoria, o TEN promove a liquidação de velhos preconceitos que afastavam o negro dos papéis de responsabilidade, como a prática do "branco brochado", ou seja, o uso de maquiagem para escurecer a pele de atores brancos. Nas palavras de Abdias do Nascimento:

> Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido[4].

Conforme anúncio de 20 de novembro no jornal *Correio Paulistano*, o espetáculo ocorreria apenas uma vez no Theatro Municipal de São Paulo. Naquela noite, segundo o registro do livro de borderô, manuscrito com anotações de fluxo de público, na plateia havia aproximadamente 1.565 pessoas, sendo 18 pessoas nas frisas, 8 nos camarotes, 478 nas poltronas, 124 no balcão nobre, 258 no balcão simples, 227 no foyer, 214 nas galerias e 238 no anfiteatro. O livro de borderô contém informações sobre o fluxo de caixa dos espetáculos e a quantidade de público. Em alguns casos registra a quantidade e a localização dos assentos utilizados na Sala de Espetáculos, bem como o preço dos ingressos. Trata-se de um documento que nos permite vislumbrar um pouco do público de cada espetáculo, e ter uma noção dos fluxos de preço e de lotação. No caso dessa apresentação única

3 NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro*: trajetória e reflexões. Estudos Avançados, 18, 50, 2004, p. 221.

4 NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro*: trajetória e reflexões. Estudos Avançados, 18, 50, p. 209-224, 2004.

do TEN, temos o registro do número total do público, mas não há estimativa de preços.

A história do Teatro Experimental do Negro é marcada pelo surgimento de outros grupos importantes de teatro, sendo que dois deles surgiram a partir de dissidências internas e também aparecem nesta publicação: o Teatro Folclórico Brasileiro e o Teatro Popular Brasileiro, envolvendo figuras como Haroldo Costa e Solano Trindade, respectivamente.

Anita de Souza Lazarim
Pesquisadora do Núcleo de Acervo e Pesquisa

REFERÊNCIAS

Fonte:

Ficha técnica de *Sortilégio* no livro de borderô de 20 de outubro de 1957 do Theatro Municipal de São Paulo. Série: Livros de Borderôs do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Bibliografia:

NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro*: trajetória e reflexões. Estudos Avançados, 18, 50, p. 209-224, 2004.

ROCHA, Denise. *Teatro Experimental do Negro*: a tragicidade de um relacionamento inter-racial em Sortilégio (1951), de Abdias do Nascimento (1914-2011), Moringa – Artes do Espetáculo (UFPB), v. 11, p. 313-338, 2020.

ROCHA, Gabriel dos Santos. O negro como tema e sujeito na produção intelectual de Abdias do Nascimento, 1944-1968. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05082016-150405/. Acesso em: 03 dez. 2022.

JOAQUIM PAULO DO ESPíRITO SANTO

EDUARDO DE OLIVEIRA

Eduardo de Oliveira (Eduardo Ferreira de Oliveira), natural de São Paulo, Capital, é professor e como poeta, é autor de vários livros, tais como:

«Além do Pó», «Ancoradouro», «Banzo», «Gestas Líricas da Negritude», «Cancioneiro das Horas» e «Evangelho da Solidão», todos recebendo da crítica escrita e falada os mais calorosos elogios, o que fez com que suas edições se esgotassem rapidamente.

Como vereador em São Paulo, é Eduardo de Oliveira autor de vários projetos de Lei, inclusive a do Busto erguido no Largo do Arouche, em homenagem a John Kennedy.

Como poeta e homem público, Eduardo de Oliveira recebeu um convite da embaixada Americana sediada em São Paulo, para uma série de conferências nos Estados Unidos, onde visitou mais de vinte cidades.

LES BALLETS AFRICAINS (1958, 1966 E 1968)

FUNDADA EM 1952 pelo coreógrafo guineano Fodéba Keita (1921-1969), a companhia de balé Les Ballets Africains de Keita Fodéba surge a partir da Le Théâtre Africain de Keita Fodéba, companhia de teatro idealizada por Keita no período em que estudou no Lycée Faidherbe Saint-Louis, na França, entre 1940 e 1943.[1]

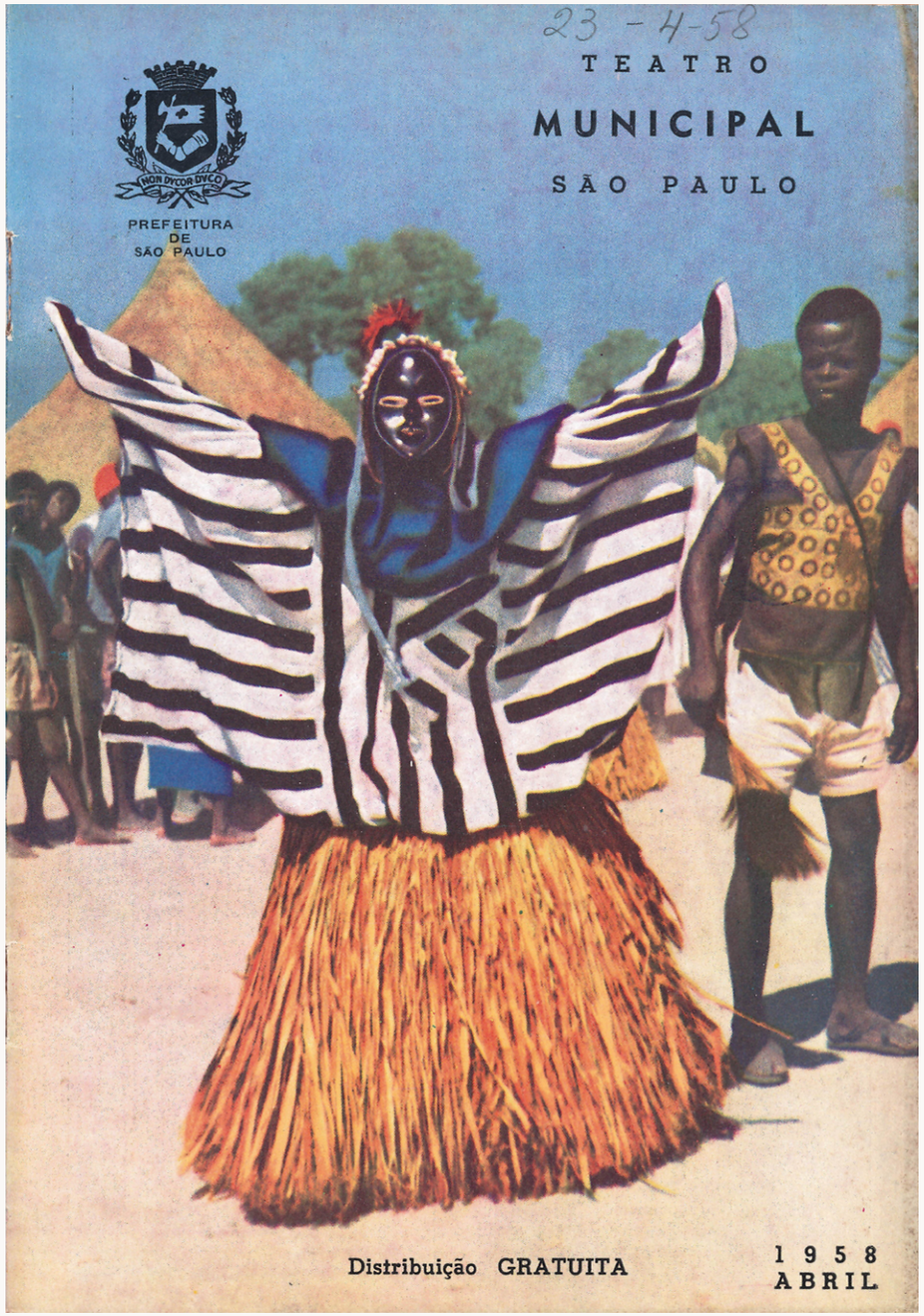
A Les Ballets Africains foi o primeiro balé a ser fundado no continente africano e obteve sucesso em suas apresentações pela Europa, África Ocidental Francesa e América do Sul, entre 1952 e 1958. O balé apresentava espetáculos com referências de danças, ritmos, vestimentas e objetos de distintos povos da Guiné. Tal integração, também abordada por outras companhias do continente, inicialmente causou uma tensão entre os balés e as lideranças das comunidades retratadas ao verem sua cultura sendo representada por pessoas de outros povos.[2] Embora a companhia não fosse, no início, formada somente por pessoas naturais da Guiné, o coreógrafo, nascido na cidade de Siguiri, uma comunidade Maninka da região Nordeste da Guiné,[3] realizou em 1955 uma viagem para recrutar novos integrantes, incorporando ao balé artistas da Guiné e do Senegal, além de fortalecer o repertório com referências do povo Maninka.

Em abril de 1958, a companhia realizou sua primeira temporada no Theatro Municipal de São Paulo, tendo sido anunciada na imprensa por alguns jornais, como o *Correio Paulistano*, no dia 30 de março. No mês seguinte, em 25 de abril, a *Folha de S. Paulo* também notificou a vinda do balé, divulgando o patrocínio da temporada realizado pela Associação Francesa de Ação Artística. Nota-se, assim, a relação entre o Brasil e a França – que na época tinha a Guiné como colônia – para a realização da temporada de estreia da companhia no país. A pesquisa artística do balé é ressaltada pelo jornal, demonstrando a formação de um espetáculo com compromisso e responsabilidade de divulgação de diferentes expressões culturais negro-africanas: “A reprodução do bailado negro nas suas origens, com as suas danças características, dos cantos típicos da terra africana, dos rituais religiosos ou trilhais, do mais puro dremente folclore negro, constitui um espetaculo de interesse real”.

1 COHEN, Joshua. Stages in transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, vol. 43, n. 1, 2012, p. 24.

2 SÃO THIAGO, Tomaz Costa Pereira de. *Abayomi*: presença e performance da música mandén em Florianópolis, SC. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2017, p. 22-23.

3 COHEN, Joshua. Stages in transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, vol. 43, n. 1, 2012, p. 21.



PROGRAMA DO EVENTO *LES BALLETS AFRICAINS DE KEITA FADEBA*, APRESENTADO EM ABRIL DE 1958, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

Joalheria Willy Jóias

OFICINAS PRÓPRIAS
★
PEDRAS PRECIOSAS
E
SEMI-PRECIOSAS
★
CONCERTOS - ENCOMENDAS
★
BIJOUTERIAS - NOVIDADES
★
JOIAS E RELOGIOS
SERVIÇOS EFICIENTES A
PREÇOS MÓDICOS
★
R. CONSELHEIRO CRISPINIANO, 396
FONE, 35-9220 - SÃO PAULO - BRASIL

KEITA FADEBA
(Fundador)

KANTE FACELLI
Diretor

RAPHAEL WIGBERT
Administrador

A VELOZ S/A.
COMERCIAL INDUSTRIAL E IMPORTADORA
DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS
DOS FAMOSOS CAMINHÕES
FNM – ALFA ROMEO
PARA OS ESTADOS DE S. PAULO, D. FEDERAL E SERGIPE
São Paulo: Escritório: AV. NOVA ANHANGABAÚ, 823
Loja e Secção de Peças:
AV. NOVA ANHANGABAÚ, 635 — TELEFONE: 37-6394 - 32-5425
Oficinas: AVENIDA PRESIDENTE WILSON, 4986

HBU HBU
TODAS AS OPERAÇÕES BANCARIAS
EXPORTAÇÃO — IMPORTAÇÃO
Transferências para todos os países do mundo
Travelers cheques pelo
BANCO HOLANDES UNIDO
UMA ORGANIZAÇÃO MUNDIAL
MATRIZ: AMSTERDAM (Holanda)
Capital e Reservas: Florins 64.500.000
(cerca de um bilhão e duzentos e cinquenta milhões de cruzeiros)
SUCURSAIS NO BRASIL
Rio de Janeiro: Rua Buenos Aires 9-13 — São Paulo: Rua 15 de Novembro 150-4 — Santos: Rua 15 de Novembro 157-9

Em texto publicado por *O Estado de S. Paulo*, no dia 23 de abril, conta-se que Keita havia sido eleito ministro do Interior da Guiné Francesa, o que o fez retornar para o continente um dia após a estreia do balé nos palcos do Theatro Municipal. De acordo com o jornal, Keita fazia parte do Conselho dos Representantes – espaço similar a uma Câmara Federal –, sendo escolhido pelos demais membros como ministro do Interior. Quando Keita retorna para Guiné, o balé fica sob a responsabilidade do diretor e coreógrafo Facelli Kanté, que posteriormente assumiu a direção artística da companhia.[4] Kanté, que atuava como guitarrista, nasceu em 1922 na cidade de Siguiri, assim como Keita, e ao seu lado fez parte da fundação do Les Ballets Africains. Os dois provavelmente se conheceram enquanto estudavam em Saint-Louis.[5]

Ainda em 23 de abril, o *Correio Paulistano* traz a informação que, segundo Keita, a formação do balé se renova a partir de viagens realizadas a cada dois anos pelo interior do continente africano, "onde nas praças publicas de cada aldeia, tem realizado um concurso de dança e canto, fazendo assim o levantamento dos artistas". No mesmo dia, *O Estado de S. Paulo* publica que, em entrevista à imprensa brasileira, demonstrando sua responsabilidade com a divulgação de questões políticas de seu território de origem, Keita aborda a esfera econômica da Guiné – país com mais de 3 milhões de habitantes –, que se dá em três frentes: agricultura (café e banana), indústria (produtos manufaturados) e indústria extrativa mineral (ouro, pedras preciosas e bauxita).

No dia 24 de abril, a *Folha de S. Paulo* publicou sobre a estreia da companhia no palco do Theatro Municipal na noite anterior. A publicação cita que o balé percorreu, anteriormente, países da África e da Europa, também passando por México, Tchecoslováquia, Polônia, Hungria, Romênia e Iugoslávia. No Brasil, apresentou-se em São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro, seguindo para Buenos Aires e Estados Unidos.

No programa de sala do espetáculo, documento localizado no Centro de Documentação e Memória do Complexo Theatro Municipal de São Paulo, é possível identificar dados que nos permitem compreender alguns contextos da época como: a gestão do município de São Paulo; as instituições que colaboraram com a realização do espetáculo; os integrantes que compõem a companhia; o repertório; além de um artigo sobre a companhia; um breve histórico de apresentações; fotografias do balé; informações sobre a editoração; e, ao longo do documento, uma diversidade de publicidades.

No documento, no topo da página de identificação da companhia, verifica-se que a temporada de 1958 do "Les Ballets Africains de Keita Fadeba", nomeada como "Saison Théatrale Française en Amérique Latine", foi apresentada pelo CEDIART Centro de Difusão Artística e Desportiva Ltda., com apoio da "Direção dos Ministérios das Relações Culturais e sob os auspícios da Associação Francesa de Ação Artística". A seguir, são apresentados os nomes de 34 integrantes da companhia, entre eles o administrador Dia Fara; o fundador Keita Fadeba; o diretor geral Raphael Wigbert; o diretor, diretor de cena, coreógrafo e aderecista Kante Facelli; o "régisséur" Jean-Pierre Mourin; o responsável pela "decoração e guarda-roupa" Bernard Dayde; e o aderecista Bernard Dayde.[6] Nas páginas seguintes, antes do repertório do espetáculo, é exposta uma seleção de fotografias de apresentações da companhia, assim como retratos do fundador, do diretor e do administrador, e um artigo assinado por Jean Silvant.

O programa do espetáculo apresenta um repertório composto de duas partes: a primeira formada por 14 atos e a segunda por 13. No documento, cada ato possui um título e uma breve descrição, sendo que alguns também identificam o criador, os artistas envolvidos e os instrumentistas principais. Após uma série de publicidades, há um histórico contendo os países e cidades em que o balé se apresentou entre 1956 e 1957. Ao fim desse histórico, há um breve texto em que se afirma que o documento utilizou dados de fontes como a obra *Os homens da dansa*, de Keita Fodeba e Michel Huet, e fotografias de Michel Huet, Jean Legrand, [Boris] Lipnitzki e Giemme. Também é indicado que as reservas das passagens marítimas e a organização das viagens da companhia na América do Sul foram realizadas pela empresa "Passatours, Viagens e Cambio Ltda.", sediada na cidade de São Paulo. Por fim, identifica-se a equipe da empresa "Ribeiro – publicidade e editora Ltda.", responsável pela editoração do documento.

A partir da repercussão na imprensa, em jornais como *Correio Paulistano*, *Diário da Noite*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, identifica-se que a capa do programa de sala pode estar relacionada diretamente com a segunda cena do espetáculo, chamada *Cundedon*, uma dança utilizando máscaras para "afastar os maus espíritos que espalham epidemias", como descrito no próprio documento.

Embora não fosse comum o balé levar ao palco referências diretas de rituais tradicionais, em *Cundedon* (também encontrado em outras fontes como *Condeindon* ou *Conden*) foram utilizadas máscaras dos povos Maninka que se relacionavam com as máscaras N'tomo, dos povos Bambara, localizados na atual região do Mali. O balé também utilizou máscaras Kawa, da região de Faranah, na Guiné, em seus espetáculos mais recentes.[7]

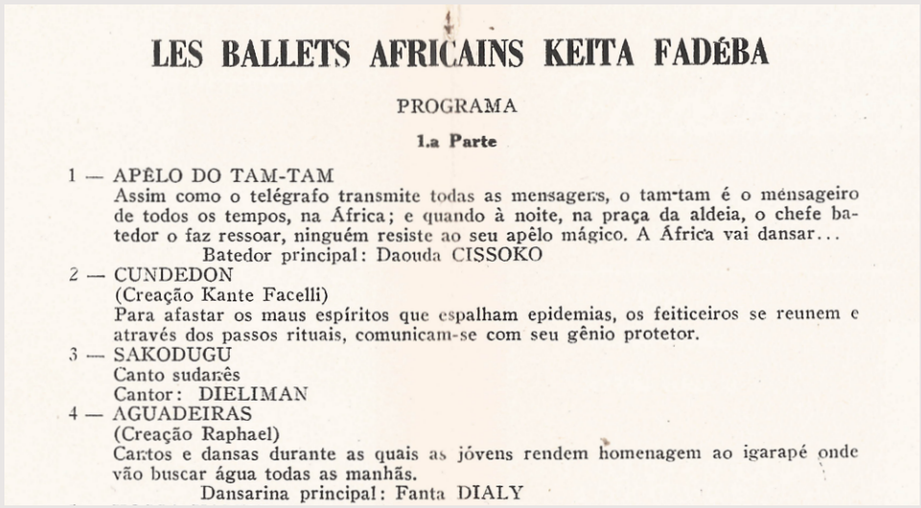
Em 25 de abril, a *Folha de S. Paulo* anunciou que, em razão de uma grande demanda do público, o balé acrescentou uma apresentação em sua temporada no Brasil, que aconteceu no Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, com ingressos a preços populares. O jornal também publicou, no dia 30 de abril, uma nota sobre outra apresentação, esta no dia 27 daquele mês, no Theatro Municipal, para um público formado por carpinteiros. E que, em razão do desinteresse do público, apesar do êxito da apresentação declarado pela crítica, na plateia não havia mais do que cem pessoas.

4 COHEN, Joshua. Stages in transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, vol. 43, n. 1, 2012, p. 26.

5 MURPHY, David. The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: contexts and legacies. Liverpool University Press, 2016, p. 70.

6 Os nomes foram transcritos respeitando a escrita original do documento.

7 COHEN, Joshua. Stages in transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, vol. 43, n. 1, 2012, p. 31.



LES BALLETS AFRICAINS KEITA FADÉBA

PROGRAMA

1.a Parte

1 — APÊLO DO TAM-TAM
Assim como o telégrafo transmite todas as mensagens, o tam-tam é o mensageiro de todos os tempos, na África; e quando à noite, na praça da aldeia, o chefe batedor o faz ressoar, ninguém resiste ao seu apêlo mágico. A África vai dansar...
Batedor principal: Daouda CISSOKO

2 — CUNDEDON
(Creação Kante Facelli)
Para afastar os maus espíritos que espalham epidemias, os feiticeiros se reunem e através dos passos rituais, comunicam-se com seu gênio protetor.

3 — SAKODUGU
Canto sudanês
Cantor: DIELIMAN

4 — AGUADEIRAS
(Creação Raphael)
Cantos e dansas durante as quais as jóvens rendem homenagem ao igarapé onde vão buscar água todas as manhãs.
Dansarina principal: Fanta DIALY

PROGRAMA DO EVENTO *LES BALLETS AFRICAINS DE KEITA FADEBA*, APRESENTADO EM ABRIL DE 1958, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

FOTOGRAFIA COM INTEGRANTES DO TEATRO POPULAR BRASILEIRO E DO LES BALLETS AFRICAINS, PUBLICADA JUNTO AO TEXTO NA EDIÇÃO DE MAIO DE 1958. FONTE: *O MUTIRÃO*, MAIO DE 1958.

Em maio de 1958, na edição de lançamento do jornal *O Mutirão*, da Associação Cultural do Negro, foi publicado um texto relatando que todos os integrantes da companhia – com exceção do diretor Fodéba Keita, que havia retornado à Guiné para assumir o cargo de ministro do Interior – realizaram uma visita à sede da associação no dia 25 de abril daquele ano. Na data, o Teatro Popular Brasileiro, dirigido por Solano Trindade, se apresentou para os visitantes, executando diversos números de seu trabalho e demonstrando as proximidades entre as companhias: "Ficou assim mais uma vez provado que, por mais que se distancie os povos de uma mesma raça, os sentimentos serão sempre os mesmos realçados através da música de origem que a todos une".[8]

Na segunda metade dos anos 1950, muitos ativistas da diáspora africana passaram a visitar ou se mudar para a África Ocidental, buscando fortalecer as ações contracoloniais no continente. O primeiro país africano a conquistar sua independência foi Gana, em março de 1957. Depois, em outubro de 1958, após votar contra a proposta de continuidade da colônia do governante francês Charles de Gaulle, a Guiné também se tornou um país independente.[9]

Embora nomeado em 1958 para um cargo importante no governo da Guiné, Keita passou a ser visto pelo presidente Ahmed Sékou Touré como uma possível ameaça à sua autoridade, que temia que o coreógrafo – e ministro – tivesse poder suficiente para derrubá-lo. Em 1969, Keita foi acusado de conspiração e preso no Campo Boiro[10], prisão que ele mesmo ajudou a construir. Em 1971, foi condenado à morte, sem julgamento.[11]

Em 1959, após a temporada do balé na América Latina, a companhia transferiu sua sede de Paris para Conacri, capital da Guiné. Em 1960, o presidente Touré transformou a companhia no balé nacional do país, sendo renomeada como Les Ballets Africains de la République de Guinée. Anos depois, outros balés africanos foram fundados, como o Ballet Djoliba, em 1964, que tinha um espaço para ensaios no palácio do presidente, recebendo suporte e financiamento para realizar turnês mundiais, e o Ballet National de L'Armée Populaire, fundado entre 1961 e 1964.

A partir dos anos 1960, o balé passou a agregar mais referências de localidades da Guiné e menos de outras regiões do Oeste Africano. Assim como já era formado por uma maioria de artistas naturais da Guiné, incorporados por meio de concorridos processos seletivos de abrangência nacional, indicando uma mudança nos princípios da companhia.[12] Nessa mesma década, quando o balé foi nomeado companhia nacional da Guiné e passou a realizar excursões pelo mundo como missão oficial de seu país, a companhia voltou a se apresentar na América Latina, passando pelo Brasil no ano de 1966, durante o período da ditadura militar.

Em nota publicada no dia 19 de março, *O Estado de S. Paulo* notifica que o balé está em excursão desde julho de 1962, tendo se apresentado em diversos locais: Hamburgo, Brémen, Frankfurt, Munique, Stuttgart, Berlim, Leipzig, Dresden e Rostock, na

8 *O Mutirão*, São Paulo, mai. 1958, p.1.

9 COHEN, Joshua. Stages in transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, vol. 43, n. 1, 2012, p. 16.

10 O Campo Boiro foi um campo de concentração, em Conacri, existente entre 1960 e 1984 como espaço de encarceramento, tortura ou morte de dissidentes do sistema (SILVA, 2012).

11 PARENT, Sabrina. Fodeba Keita's Thiaroye: a transitory episode in the African epic. p. 47-57. In: *Cultural representations of massacre*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

12 COHEN, Joshua. Stages in transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, vol. 43, n. 1, 2012, p. 16.

Alemanha; Viena, na Áustria; Copenhague, na Dinamarca; Festival de Edimburgo, na Escócia; Pavilhão da Guiné na Exposição Internacional de Nova York, nos Estados Unidos; Helsinki, na Finlândia; Paris, na França; Amsterdã, Roterdã e Haia, na Holanda; Budapeste, na Hungria; Londres, na Inglaterra; Festival de Nervi, Festival de Perusia e Veneza, na Itália; Tóquio, no Japão; Estocolmo, Malmoe e Gotemburgo, na Suécia; Festival de Genebra, na Suíça; e Praga, na República Tcheca. Antes de se apresentar em São Paulo, a companhia passaria também pelo Uruguai.

No dia 25 de março de 1966, a *Folha de S. Paulo* publicou sobre uma nova temporada do balé no Theatro Municipal de São Paulo, a ser realizada naquele mesmo mês, que teve patrocínio da Empresa Viggiani, do empresário Dante Viggiani. O jornal conta que a companhia vem com uma formação de 50 artistas e se apresentaria no dia 26, às 21 horas, no dia 27, às 16 horas e às 21 horas, e, finalizando a temporada, no dia 28, às 21 horas.

Dessa vez, a companhia teve uma experiência distinta: em razão do período de repressão e censura a que o Brasil estava submetido, o espetáculo também sofreu com o momento político. Em 27 de março, o jornal *A Tribuna* publicou sobre as mudanças que o espetáculo precisou acatar em razão da censura da direção da instituição: "A direção do Teatro Municipal proibiu na temporada do Balé Nacional da Guiné, hoje iniciada, a apresentação de alguns quadros em que as dançarinas se exibem de busto nu. Apesar da interferência do empresário que trouxe o conjunto, a proibição foi mantida".

Na nota, o jornal traz que o diretor geral do balé na época, Sakho Sekou, afirmou que tal censura já havia acontecido em outras apresentações, como na Grã-Bretanha, na Itália e em algumas cidades da Alemanha Ocidental: "Para contornar o problema, o sr. Sokho Seckou, diretor do Balé, determinou que nesses quadros as bailarinas usassem trajes suplementares". De acordo com nota publicada no mesmo jornal, em 31 de março, além da censura na classificação etária, o espetáculo também teve os cartazes de divulgação censurados pelo mesmo motivo: a imagem de uma das dançarinas do balé com os seios à mostra.

Em texto publicado pelo *Correio da Manhã* em 30 de março, no Rio de Janeiro, o jornal indica que a companhia contava com 47 bailarinos, sendo 18 deles mulheres. Além disso, o espetáculo apresentado em São Paulo foi proibido para pessoas menores de 18 anos e, no Rio de Janeiro, a companhia se apresentaria naquele mesmo dia para a Censura, a definir se também haveria proibições. Segundo o jornal, o empresário do grupo, David Llano, disse que o espetáculo "é uma apresentação perfeitamente acessível às crianças".

Partindo para a análise do programa de sala do espetáculo, apresentado em março de 1966, no Theatro Municipal de São Paulo, no documento localizado no Centro de Documentação e Memória do Complexo TMSP identifica-se que, diferente do documento de 1958, este não apresenta dados sobre a gestão municipal de São Paulo e nem sobre a editoração, sendo

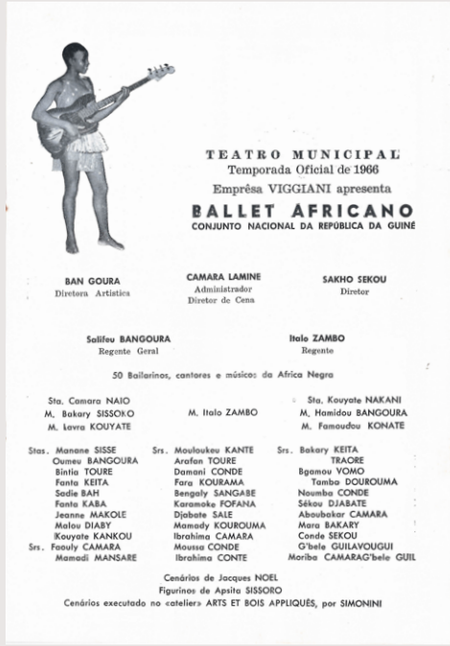
PROGRAMA DO EVENTO *BALLET AFRICANO CONJUNTO NACIONAL DA REPÚBLICA DA GUINÉ*, APRESENTADO NOS DIAS 26, 27 E 28 DE MARÇO DE 1966, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

TEMPORADA — 1966

PREFEITURA DE SÃO PAULO

Teatro Municipal

DISTRIBUIÇÃO GRÁTIS


TEATRO MUNICIPAL
Temporada Oficial de 1966
Emprêsa VIGGIANI apresenta
BALLET AFRICANO
CONJUNTO NACIONAL DA REPÚBLICA DA GUINÉ

BAN GOURA — Diretora Artística
CAMARA LAMINE — Administrador / Diretor de Cena
SAKHO SEKOU — Diretor
Salifou BANGOURA — Regente Geral
Italo ZAMBO — Regente

50 Bailarinos, cantores e músicos da Africa Negra

Sta. Camara NAIO
M. Bakary SISSOKO
M. Levra KOUYATE
M. Italo ZAMBO
Sta. Kouyate NAKANI
M. Hamidou BANGOURA
M. Famoudou KONATE

Stas. Manane SISSE, Oumeu BANGOURA, Bintia TOURE, Fanta KEITA, Sadie BAH, Fanta KABA, Jeanne MAKOLE, Molou DIABY, Kouyate KANKOU
Srs. Faouly CAMARA, Mamadi MANSARE
Srs. Mouloukeu KANTE, Arafan TOURE, Damani CONDE, Fara KOURAMA, Bengaly SANGABE, Karamoke FOFANA, Djabate SALE, Mamady KOUROUMA, Ibrahima CAMARA, Moussa CONDE, Ibrahima CONTE
Srs. Bakary KEITA, TRAORE, Bgamou YOMO, Tamba DOUROUMA, Noumba CONDE, Sékou DJABATE, Aboubakar CAMARA, Mara BAKARY, Conde SEKOU, G'bele GUILAVOUGUI, Moriba CAMARAG'bele GUIL

Cenários de Jacques NOEL
Figurinos de Apsita SISSORO
Cenários executado no «atelier» ARTS ET BOIS APPLIQUÉS, por SIMONINI

apresentado: o patrocinador da temporada de 1966; os integrantes que compõem a companhia naquele contexto; textos sobre a companhia; e o repertório apresentado; além de fotografias do balé e, ao longo do documento, uma diversidade de publicidades.

No início do documento, vê-se que a temporada de 1966 foi patrocinada pela Empresa Viggiani, e que, dessa vez, o balé é nomeado como "Ballet Africano Conjunto Nacional da República da Guiné". A seguir, algumas figuras da companhia são apresentadas: a diretora artística Ban Goura, o administrador e diretor de cena Cama Lamine, o diretor Sakho Sekou, o regente geral Salifeu Bangoura e o regente Italo Zambo. Abaixo, vê-se listado os nomes de 40 artistas que compuseram a formação do balé naquela temporada, entre bailarinos, cantores e músicos (embora no texto se diga que foram 50 artistas, nem todos são nomeados).

Encontra-se ao longo do documento, três textos (sem identificação de autoria) que apresentam brevemente a companhia, além de muitas publicidades, como foi comum nos programas de sala do Theatro Municipal por muitas décadas. Ao apresentar o repertório apresentado no espetáculo, identifica-se no topo da página que a temporada do Theatro Municipal de São Paulo teve quatro apresentações: nos dias 26, 27 e 28 de março, às 21 horas, e no dia 27, às 16 horas. O espetáculo foi composto por duas partes, a primeira formada por quatro atos e a segunda por cinco.

Em 29 de março, em texto assinado pelo jornalista João Marschner, *O Estado de S. Paulo* publicou sobre o espetáculo apresentado pelo balé em São Paulo. Embora o texto traga trechos bem semelhantes a outras publicações, indicando a utilização de um mesmo material entre os jornais da época, a publicação também trouxe comentários inéditos sobre as impressões do público: "O esfusiante espetáculo do Balé Africano da República da Guiné serviu para reconciliar um público – justamente aquele que se entediou principalmente com as apresentações de conjuntos folclóricos soviéticos ou centro-europeus – com a verdadeira arte popular". Ainda, o jornalista também trata sobre a formação dos artistas, relatando as diferenças entre conjuntos que se apresentam no país e o conjunto guineano em questão:

> [...] O mal dos vários conjuntos populares que nos visitam mais amiúde é exatamente a concepção de como deve ser feito um espetáculo popular. A propria formação de bailarinos e músicos que compõem esses espetáculos é erudita, é acadêmica, é preciosistica e maneiristica, é conservadora. Ao ser formado o Balé Africano, seu criador e seus mentores tiveram em mente conservar a qualquer preço a verdade do que é arte popular, a sua espontaneidade, a sua razão de existir como fenômeno cultural.

O autor aborda a existência de uma relação entre duas tendências musicais e coreográficas: uma de origem árabe e outra de origem africana. Dito isso, justifica-se no texto, por esse fato, também, a composição de um espetáculo com uma grande diversidade de elementos, criando novos interesses no público.

Em 30 de março, a *Folha de S. Paulo* publicou um texto, assinado por Alberto R. Card, contando sobre o repertório apresentado pelo balé, assim como tecendo elogios sobre a apresentação, como demonstra o trecho a seguir:

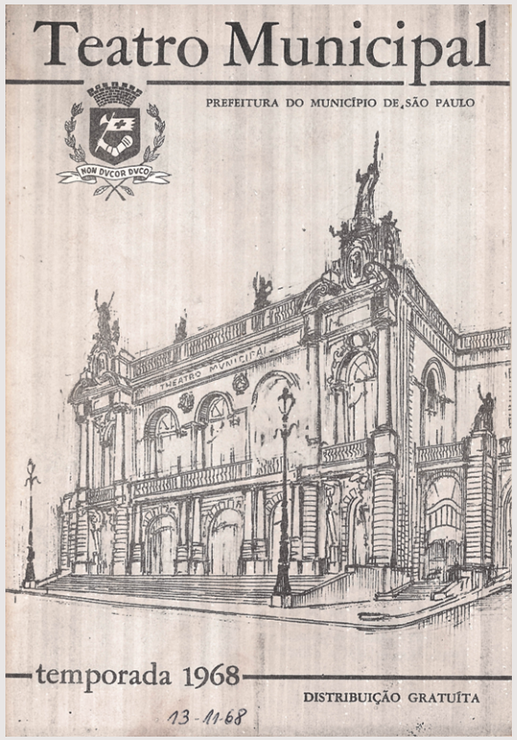
> O bailado africano está quase todo ele construído em base de ritmo e por isso música e dança se integram em unidade de interpretação. E a integração no caso é plenamente atingida em face das qualidades inegáveis do conjunto, o qual se apresenta com superior equilíbrio, demonstrando méritos pessoais dos bailarinos e ótimo trabalho de preparação.

Ainda que o texto apresente comentários sobre o êxito do espetáculo, vale ressaltar a utilização de um vocabulário que também acentua expressões e termos que nos chamam atenção, como "orgia de cores e frenesi" e "primitivismo". O autor, assim como o jornalista de *O Estado de S. Paulo*, aponta referências muçulmanas no figurino da companhia: "A natureza muçulmanica torna-se evidente em alguns trajes, como no canto e na música instrumental quando não a cargo dos instrumentos de percussão" e a proximidade entre culturas na Guiné e no Brasil: "um espetáculo que é expressão autêntica de um folclore rico, sempre interessante, e com muitos pontos de afinidade com o nosso".

Em artigo assinado por Renzo Massarani e publicado pelo *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, no dia 31 de março, o autor aborda de maneira muito elogiosa o espetáculo do balé, utilizando de um vocabulário que enaltece a pesquisa desenvolvida pela companhia. O texto apresenta brevemente Léopold Sédar Senghor, então presidente do Senegal, indicando-o como uma figura que nos auxilia na compreensão do espetáculo apresentado pelo balé da Guiné. Senghor declara que "o europeu existe porque pensa no seu objeto: o negro-africano, porque vive seu objeto; ou, melhor, porque o dança; e dançar é criar".

No mês seguinte, em 8 de abril, *O Estado de S. Paulo* publicou um texto intitulado "O amor, a vida e a morte – temas do Balé Africano", em que é introduzida brevemente a história do balé e apresenta-se o repertório da temporada. Ainda no primeiro parágrafo do texto, o jornal aponta que a pesquisa da companhia "revive em suas danças as lendas heróicas, as divindades e o destino", assim como outros mitos e sentimentos identificados nas trajetórias dos artistas: "Dentro desse espírito, os artistas, quando estão dançando, encarnam a imagem de seu povo. A música e o movimento descrevem os elos com o passado, os costumes e a tradição e, muito particularmente, a sua aspiração humana".

Em nota publicada no fim de 1966, no dia 31 de dezembro, *O Estado de S. Paulo* relembra a agenda cultural da cidade, apontando a temporada do balé no Theatro Municipal como um dos principais acontecimentos do ano dentro da programação de dança de espetáculo. A publicação também abordou referências identificadas no espetáculo: "o Balé Africano da República da



PROGRAMA DO EVENTO *BALLET AFRICANO CONJUNTO ARTISTICO E CULTURAL DA REPÚBLICA DA GUINÉ*, APRESENTADO NOS DIAS 12 E 13 DE NOVEMBRO DE 1968, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

TEMPORADA OFICIAL DE 1968

Prefeitura do Municipio de São Paulo

Secretaria de Educação e Cultura

em colaboração com E. Billoro

apresentam :

BALLET AFRICANO

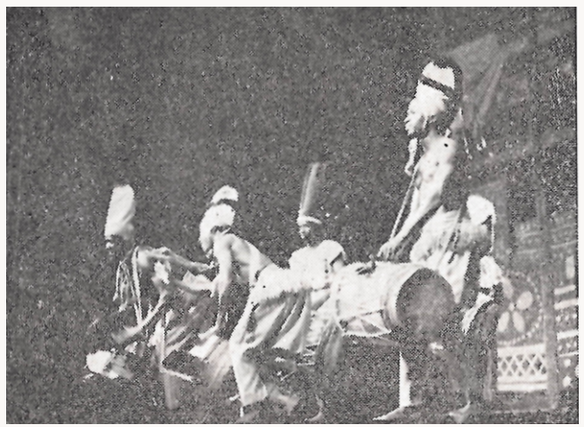
«CONJUNTO ARTISTICO E CULTURAL DA REPÚBLICA DA GUINÉ»

Elenco Artistico

SEKOU SEKHO Gerente Geral	MAMADOU LAMINE SANE Sub-Gerente Geral	MONAMED LAMINE CAMERA Administrador
SALIFOU BANGOURA Diretor de Cena	HAMIDOU BANGOURA Diretor Artistico	ZAMBO ITALO Diretor Artistico

46 Bailarinos, Cantores e Músicos da Africa Negra

Sadio Bah — Moussoura Camara — Nalo Camara — Manana Cisse — Bintou Diabate — Marie Dialio — Maria Camara — Nakani Kouyate — Fauly Camara Ibrahima Camara — Moriba Camara — Dimany Conde — Noumba Conde — Sekou Conde I — Sekou Conde II — Ibrahima Conte — Koca Sale Diabate — Almany Dioubate — M'Baby Kouyate — Saran Diaware — Malene Fofana — Fanta Kaba — Jeanne Macauley — Goundo Square — Aissatou Toure — Aissata Dabo — Karamoko Fofana — Vomo Gbamou — Bakery Keita — Famoudou Koinate — Moussa Kone — Mamandi Kourouma — Mamadi Mansare — Bakary Mara — Guila Traore — Aragon Toure — Jules Zambo



Guiné revelou notável aproveitamento de temas folclóricos de seu país, nos quais se mesclavam elementos autóctones e influências árabes".

Em novembro de 1968, o Les Ballets Africains retorna ao Brasil e realiza uma nova temporada no Theatro Municipal de São Paulo. Sobre essa temporada, foram localizados dois documentos no acervo da instituição: um programa de sala da apresentação do dia 12 de novembro e outro do dia 13. Os dois documentos são idênticos, alterando somente a data da apresentação. São apresentados dados sobre: a gestão municipal da cidade de São Paulo; os patrocinadores e realizadores da temporada; os integrantes que compõem a companhia na época; um texto sobre a companhia; o repertório apresentado; e algumas fotografias de apresentações do balé, além de informações sobre a editoração e uma diversidade de publicidades.

No início do documento há dois retratos: um do brigadeiro José Vicente Faria Lima, prefeito do município, e um do Jair de Carvalho Monteiro, secretário de Educação e Cultura da prefeitura na época. Na página seguinte, identifica-se que a temporada de 1968 foi realizada pela Prefeitura do Município de São Paulo e pela Secretaria de Educação e Cultura, em colaboração com o empresário E. Billoro. O balé, nomeado no documento como "Ballet Africano Conjunto Artistico e Cultural da República da Guiné", contou com uma formação de 46 artistas. Entre os nomes listados estão: o gerente geral Sekou Sekho; o subgerente geral Mamadou Lamine Sane; o administrador Monamed Lamine Camera; o diretor de cena Salifou Bangoura; e os diretores artísticos Hamidou Bangoura e Zambo Italo. A seguir, há um texto de apresentação da companhia, sem identificação da autoria.

Ao apresentar o repertório do espetáculo, identifica-se que as duas apresentações, do dia 12 e do dia 13 de novembro, ocorreram às 21 horas. O programa do espetáculo tem somente uma parte, formada por cinco atos, sendo que esse repertório é uma seleção dos mesmos atos apresentados na temporada de 1966. Assim como o documento de 1966, o repertório de 1968 também apresenta títulos, breves descrições e alguns trechos dos textos da obra. Além de uma diversidade de publicidades ao longo do documento.

Em texto publicado no dia 29 de outubro de 1968, *O Estado de S. Paulo* anuncia a volta do balé para uma nova temporada no Brasil, a ocorrer em novembro daquele ano. Na publicação, conta-se que a companhia está em excursão desde sua última passagem pelo Brasil, em 1966, tendo se apresentado nos Estados Unidos, nas Olimpíadas do México, na Venezuela, no Peru, no Chile e, antes de retornar ao Brasil, estreou no Teatro Ópera, em Buenos Aires, e no Teatro Sodre, em Montevidéu. Após São Paulo, o balé passaria pelo Rio de Janeiro, seguindo para a Espanha.

No dia 12 de novembro, a *Folha de S. Paulo* publicou um texto em que se dá atenção às críticas elogiosas que o balé vem recebendo em suas excursões pelo mundo. O texto indica que a companhia estava em uma formação de 46 artistas, entre bailarinos, cantores e músicos. E também que a visita à América Latina foi patrocinada pelo Ministério de Educação Nacional da Juventude e Cultura da República da Guiné, em caráter oficial, representando seu país. Por fim, aponta-se que, entre 1965 e 1967, o balé fez uma excursão pela Europa, realizando 695 espetáculos em 730 dias.

Entre os documentos estudados no acervo do Complexo Theatro Municipal de São Paulo, esses referentes às apresentações do Les Ballets Africains na instituição entre 1958 e 1968 são um exemplo de como os programas de sala são fontes ricas em dados sobre distintos temas. Assim, a análise dos documentos auxilia na compreensão da história, pesquisa e transformações do balé, como também sobre a história do próprio Theatro Municipal e das articulações entre entidades brasileiras e estrangeiras.

Igor Vicente Gomes da Silva
Pesquisador do Núcleo de Acervo e Pesquisa

REFERÊNCIAS:

Fontes:

Programa do evento *Les Ballets Africains de Keita Fadeba*, apresentado em abril de 1958, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Programa do evento *Ballet Africano Conjunto Nacional da República da Guiné*, apresentado nos dias 26, 27 e 28 de março de 1966, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Programa do evento *Ballet Africano Conjunto Artistico e Cultural da República da Guiné*, apresentado nos dias 12 e 13 de novembro de 1968, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Imprensa:

A Tribuna, São Paulo, 1966, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1966, Biblioteca Nacional/ Hemeroteca Digital.

Correio Paulistano, São Paulo, 1958, Biblioteca Nacional/ Hemeroteca Digital.

Diário da Noite, São Paulo, 1958, Biblioteca Nacional/ Hemeroteca Digital.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 1958, 1966 e 1968, Acervo Digital Folha de S. Paulo.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1966, Biblioteca Nacional/ Hemeroteca Digital.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1958, 1966 e 1968, Acervo O Estado de S. Paulo.

O Mutirão, São Paulo, 1958, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Bibliografia:

COHEN, Joshua. Stages in transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, vol. 43, n. 1, 2012, p. 11-48.

MURPHY, David. *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966*: contexts and legacies. Liverpool University Press, 2016, p. 69-73.

PARENT, Sabrina. Fodeba Keita's Thiaroye: a transitory episode in the African epic. p. 47-57. In: *Cultural representations of massacre*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

SÃO THIAGO, Tomaz Costa Pereira de. *Abayomi*: presença e performance da música mandén em Florianópolis, SC. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2017.

SILVA, Luciane Ramos. Conacry em movimento: história social, Horoya e arte na África do Oeste. *O Menelick 2º Ato*, 2012. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/conacry-em-movimento-historia-social-horoya-e-arte-na-africa-do-oeste>. Acesso em: 26 out. 2022.

DIOGO PACHECO, ELIZETE CARDOSO E ALAÍDE COSTA: UMA BUSCA PELA POPULARIZAÇÃO DA MÚSICA ERUDITA[1]

1 A grafia do nome das cantoras segue a grafia utilizada nos programas de suas apresentações no Theatro Municipal de São Paulo.

> Ainda outro dia me disseram que a música clássica é para privilegiados, que é preciso entender para gostar (...). Perguntaram também se o brasileiro gosta de música clássica. Nessas ocasiões, eu sempre digo: como é que a pessoa pode gostar se ela nem sabe o que é? Garçons, motoristas de táxi, crianças, velhos, moços, pobres, ricos, remediados me dizem que gostam muito do programa que apresento às segundas-feiras na Rede Globo. Eu, como duvido sempre, perguntei outro dia a um garçom que dizia assitir o programa semanalmente quando voltava do restaurante: "Me diga qual foi o último?" E ele respondeu: "Foi 'Otelo', mas o que eu mais gostei mesmo foi o daquele violinista que tocou sentado". Era o Itzhak Perlman tocando Brahms. Quem precisa entender de música é quem faz, não quem a ouve. Para gostar de música é preciso de sensibilidade e não conhecer harmonia e contraponto. É preciso também ter acesso a ela. Como o brasileiro vai gostar de música clássica se ele não tem meios de chegar até ela?[2]

2 PACHECO, Diogo. Música clássica não é só para iniciados. *Revista VivaMúsica!*. Rio de Janeiro/RJ, ed. 01, jan. 1995, p. 23.

O trecho acima foi escrito por Diogo Pacheco, publicado em um artigo na edição de janeiro de 1995 da *Revista VivaMúsica!*. Nele o músico defende que não é necessário ser "entendido de música", de uma classe "especial" ou ter formação na área para "entender" o "tchan, tchan, tchan" de Beethoven ou gostar das composições de Mozart, mas primeiro é preciso ter acesso a essas músicas.

Diogo de Assis Pacheco, maestro, educador e comunicador, faleceu em 17 de agosto de 2022, aos 96 anos, na cidade de São Paulo. Entre as notícias veiculadas sobre o seu óbito destaca-se a sua dedicação à popularização da música erudita no Brasil, através da sua atuação em teatros, rádios, televisão, jornais e revistas. Buscava tornar esse gênero musical acessível a pessoas que não o conheciam, não o ouviam frequentemente ou o ouviam apenas em espaços específicos e tratados como especiais. Entre as iniciativas do regente encontram-se as apresentações de Elizete Cardoso e Alaíde Costa, em 1964 e 1965, respectivamente, com um repertório clássico no Theatro Municipal de São Paulo.

No programa distribuído para a divulgação da apresentação de Elizete, ocorrida em 12 e 19 de outubro de 1964, um texto assinado pelo próprio Diogo Pacheco explica a iniciativa ao público, como se pode perceber no trecho: "O espetáculo desta noite marca o início das atividades da Emprêsa Diogo Pacheco, cujos objetivos são de divulgar música de boa qualidade em programas que fujam à rotina habitual dos programas de concêrtos e de espetáculos teatrais".

Em seguida é apresentado o repertório, com detalhes da sua escolha, importância e dificuldade: na primeira parte, *Bachiana n.º 1*, de Villa-Lobos, executada por violoncelos; na segunda parte, *História do Soldado*, de Stravinsky, tocada, narrada, representada e dançada, com destaque para a participação de Paulo Autran, Gianfrancesco Guarnieri e Eva Wilma; por fim, na terceira parte, *Bachiana n.º 5*, de Villa-Lobos, na voz da solista Elizete Cardoso. Como regente, o próprio Diogo Pacheco.

Ao final, o texto introdutório do programa também revela que a iniciativa de unir uma cantora popular à música clássica surgiu no desejo de valorizar e divulgar a música brasileira cantada. Quando Diogo Pacheco escutava a interpretação de alguns cantores eruditos não conseguia compreender a letra das canções, deturpadas pela falta de dicção, pois estes privilegiam a beleza de sua voz deixando o texto, a letra, em segundo plano. Viu em Elizete, uma excelente cantora popular, de dicção perfeita, sensibilidade fina e musicalidade indiscutível, a possibilidade de montar essa proposta inédita. Apesar das dificuldades, como o receio de que a cantora não tivesse a extensão vocal necessária, que não se tornou real, a ideia se concretizou em um espetáculo inovador e com vasta repercussão na imprensa.

Segundo declaração de Diogo Pacheco, no LP *Canção do Amor Demais*, a cantora demonstrou estar entre as melhores do país, não só como artista popular. Depois de ouvir a última faixa, "Modinha", de Vinicius de Moraes, o maestro não teve dúvidas de que Elizete Cardoso poderia ingressar no repertório erudito com tranquilidade e ter a confiança de atingir nesse gênero o mesmo êxito que alcançou na música popular.[3] Ao conversar com a cantora, o maestro lhe pediu que cantasse não como uma cantora lírica, mas como Elizete Cardoso, como cantava "Canção do Amor Demais", *Serento do Adeus*. De início ela imaginou que estava tudo bem, que poderia ser assim, mas quando ouviu o disco com uma gravação da obra interpretada pela soprano Alice Ribeiro, disparou um nervosismo, acalmado pelas horas de estudos da gravação.[4]

Na noite de uma segunda-feira, 12 de outubro, Elizete subiu ao palco do Theatro Municipal de São Paulo, descrito como lotado pela imprensa, vestida de branco para cantar *Bachiana n.º 5*, como registra uma fotografia do acervo da instituição.

Thomaz Souto Corrêa, jornalista, estava presente no dia e descreveu a entrada da cantora nas páginas do *Estado de S. Paulo*:

3 *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1964, p. 9.

4 Globo Repórter. Programa em homenagem aos 50 anos de carreira de Elizete Cardoso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PPCMutqxJf0&t=1053s>.
CABRAL, Sérgio. Elisete Cardoso: uma vida. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

São Paulo, 12 de outubro de 1964 — às 21 horas

DIOGO PACHECO

apresenta

1.a Parte

Villa-Lobos ..... Bachiana N.o 1, para violoncelos
— Embolada
— Modinha
— Conversa

2.a Parte

Stravinsky - Ramuz ..... História do Soldado

PAULO AUTRAN ..... NARRADOR
LUIZ LINHARES ..... DIABO
GIANFRANCESCO GUARNIERI ..... SOLDADO
EVA WILMA ..... PRINCESA
JAIRO ARCO E FLEXA ..... AMIGO
CARLOS KROEBER ..... REI

FIGURANTES

BAILARINAS: Evangelina Abreu Slon — Nadine Levy — Judy Levy
e participação especial de AIDA SLON
Coreografia de AIDA SLON
Direção de FLAVIO RANGEL
Assistente e figurinista: JEAN LAFRONT
Cenário de FRANCISCO GIACCHERI

CONJUNTO INSTRUMENTAL

Clemente Capella (Violino) — Alexandre Moreira (Contrabaixo) — Leonardo Righi (Clarineta) — José Antonio da Cunha (Fagote) — Dino Pedini (trompete) — Antonio Seccato (Trombone) — Ernesto De Lucca (Bateria) —

Eletricista-chefe: José Augusto Manço — Mecânico-chefe: João Maciel dos Santos
Slides de Thomas Farkas

Villa-Lobos ..... BACHIANA N.o 5, para voz e violoncelos
Cantilena, com texto de Ruth V. Corrêa
Martelo, com texto de Manuel Bandeira

Solista: ELIZETE CARDOSO

Violoncelos: Calixto Corazza — Cecília Zwarg — Frederico Capella — Flávio Russo — Luiz Varolli — Paulo — Tacetti — Lauro Del Claro — Ezio Dal Pino
Instalação Sonora de José Scatena

Regência de
DIOGO PACHECO

PROGRAMA DO ESPETÁCULO *DIOGO PACHECO*, APRESENTADO EM 12 DE OUTUBRO DE 1964, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

AUTOR DESCONHECIDO. *ELIZETH CARDOSO*, 1964. SEÇÃO DE FOTOGRAFIAS. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

Ela entrou de branco, devagar, sorrindo com os olhos, senhora de todos nós. As palmas que surgiram naquele momento foram feitas especialmente para que seus olhos brilhassem ainda mais à luz da emoção de todos nós. Vestida de branco, bela e serena, ela enfrentou o teatro escuro vestido do silêncio de todos nós.[5]

Entre as notícias que repercutiram posteriormente ao espetáculo, observa-se o sucesso da noite, quando pela "primeira vez uma cantora popular exibiu-se na primeira casa de espetáculos da cidade".[6] Muitos elogios foram feitos à cantora, ao seu modo de interpretação e ao restante da apresentação,[7] mas é notável a repercussão da insistência nos aplausos. Se *Bachiana n.º 5* possui uma duração de aproximadamente 10 minutos, as palmas do público oscilaram entre 15 e 20 minutos, entusiástica e ininterruptamente,[8] como também confirma o maestro posteriormente.[9]

A apresentação repetiu-se uma semana depois, em 19 de outubro, quando, mais uma vez, o Theatro Municipal estava cheio para ouvi-la. Diante da insistência dos aplausos, novamente ela concedeu um "bis".[10] No mês seguinte, a apresentação ocorreu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo o jornalista e escritor Sérgio Cabral, a diferença entre as apresentações nas capitais esteve na crítica, pois no Rio de Janeiro nem todos concordaram com a iniciativa de Diogo Pacheco. Entre os críticos de música houve quem desgostasse das escolhas estéticas, como a dos instrumentistas, e até da interpretação da própria cantora. Também no Rio, após o sucesso paulista, com uma plateia de 1.600 pessoas, durante um jantar com cantoras líricas Elizete escutou que "não se metesse": as cantoras sentiam-se incomodadas diante da tamanha atenção do público recebida por Elizete, assim declarou Diogo Pacheco.[11] Segundo o *Correio da Manhã*, tratava-se da "primeira vez no Brasil que uma cantora popular incursiona com êxito, no campo da música erudita".[12]

Em 1965, a iniciativa do maestro repetiu-se, e desta vez Alaíde Costa foi a convidada para incorporar um espetáculo nos dias 5 e 19 de setembro de 1965. A apresentação foi dividida em três partes, como consta no programa: na primeira, Antonio Carlos Barbosa como solista nos *Cinco Preludios para violão*, de Villa-Lobos; na segunda, *Missa*, de Stravinsky, interpretado por solistas, coro e duplo quinteto de sopros, como regente Diogo Pacheco e como maestro dos coros Klaus-Dieter Wolff; na terceira parte, Alaíde interpretando canções da Idade Média francesa e da Renascença inglesa, traduzidas por Guilherme de Almeida e Pericles Eugenio da Silva Ramos, respectivamente, acompanhada por Antonio Carlos Barbosa Lima, desta vez tocando um alaúde.

Além das canções que integraram o repertório de Alaíde serem citadas no programa, uma delas, "Lealdade Praz-me Sempre Manter", de Guillaume de Machaut, escrita no século XIV, foi reproduzida na íntegra e traduzida para o público. Também são reproduzidas as fotografias de Alaíde, Diogo e Antonio Carlos.

5 *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 out. 1964, p. 56.
6 *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1964, p. 20.

7 *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1964, p.13.

8 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 out. 1964, p. 1, segundo caderno.

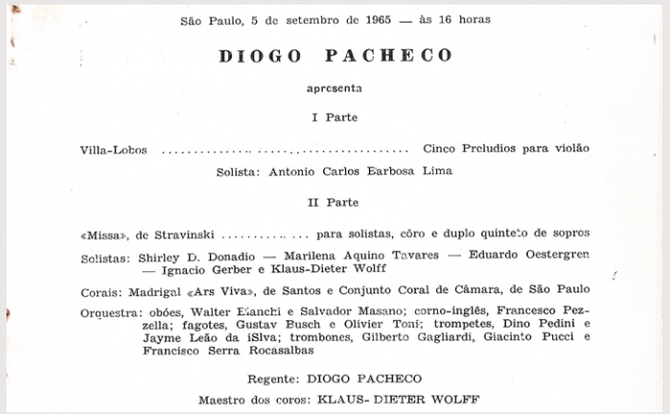
9 Globo Repórter. Programa em homenagem aos 50 anos de carreira de Elizete Cardoso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PPCMutqxJf0&t=1053s>

10 *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 out. 1964, p. 14.

11 STERNHEIM, Alfredo. *Diogo Pacheco*: um maestro para todos. Coleção Aplauso. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 61.

12 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1964, p. 11.

PROGRAMA DO ESPETÁCULO *DIOGO PACHECO*, APRESENTADO EM 5 DE SETEMBRO DE 1965, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.



São Paulo, 5 de setembro de 1965 — às 16 horas

DIOGO PACHECO

aprcsenta

I Parte

Villa-Lobos ..... Cinco Preludios para violão

Solista: Antonio Carlos Barbosa Lima

II Parte

«Missa», de Stravinski ..... para solistas, côro e duplo quinteto de sopros

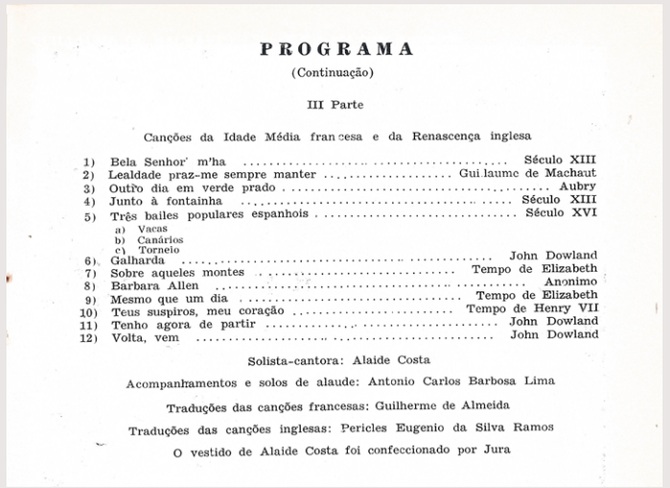
Solistas: Shirley D. Donadio — Marilena Aquino Tavares — Eduardo Oestergren — Ignacio Gerber e Klaus-Dieter Wolff

Corais: Madrigal «Ars Viva», de Santos e Conjunto Coral de Câmara, de São Paulo

Orquestra: obóes, Walter Eianchi e Salvador Masano; corno-inglês, Francesco Pezzella; fagotes, Gustav Busch e Olivier Toni; trompetes, Dino Pedini e Jayme Leão da iSilva; trombones, Gilberto Gagliardi, Giacinto Pucci e Francisco Serra Rocasalbas

Regente: DIOGO PACHECO

Maestro dos coros: KLAUS- DIETER WOLFF



PROGRAMA

(Continuação)

III Parte

Canções da Idade Média francesa e da Renascença inglesa

1) Bela Senhor' m'ha ..... Século XIII
2) Lealdade praz-me sempre manter ..... Guilaume de Machaut
3) Outro dia em verde prado ..... Aubry
4) Junto à fontainha ..... Século XIII
5) Três bailes populares espanhois ..... Século XVI
   a) Vacas
   b) Canários
   c) Torneio
6) Galharda ..... John Dowland
7) Sobre aqueles montes ..... Tempo de Elizabeth
8) Barbara Allen ..... Anonimo
9) Mesmo que um dia ..... Tempo de Elizabeth
10) Teus suspiros, meu coração ..... Tempo de Henry VII
11) Tenho agora de partir ..... John Dowland
12) Volta, vem ..... John Dowland

Solista-cantora: Alaide Costa

Acompanhamentos e solos de alaude: Antonio Carlos Barbosa Lima

Traduções das canções francesas: Guilherme de Almeida

Traduções das canções inglesas: Pericles Eugenio da Silva Ramos

O vestido de Alaide Costa foi confeccionado por Jura

DIOGO PACHECO

ALAYDE COSTA

ANTONIO CARLOS BARBOSA LIMA

No texto introdutório deste programa afirma-se que a Empresa Diogo Pacheco procurou seguir os mesmos direcionamentos de suas produções anteriores, como a apresentação de *Bachiana n.º 5* por Elizete Cardoso, em 1964. Apesar da execução das peças medievais por conjuntos eruditos serem de ótima qualidade, parecem se afastar do popular, presente nas músicas daquela época. Por isso escolheu-se Alaíde Costa, que ao cantar "Onde Está Você?", de Oscar Castro Neves, mostrou, através de sua simplicidade e emoção, adequada para cancioneiro de 500 e 600 anos atrás. Pelo mesmo motivo, também, optou-se pela tradução das músicas, por se acreditar na importância da compreensão das letras. Com isso, o texto apresenta Alaíde para um público erudito e encerra expressando o desejo de que a iniciativa seja recebida com agrado e gere frutos:

> Esperamos que o público receba com agrado essa nossa nova tentativa de maior divulgação da arte erudita: que o público tradicional dessa casa de espetáculos nos entenda e que um novo público, pra aqui atraído pelo encanto da voz de uma cantora popular, aqui retorne.

Entre as notícias sobre as apresentações estão algumas notas referentes aos ensaios, acompanhada por fotografias, além do anúncio de que para a estreia da apresentação a Empresa Diogo Pacheco ofereceria um desconto de 50% para a "juventude" e os interessados deveriam enviar pedidos ao regente no endereço indicado.[13] Tal iniciativa dialoga com a proposta do próprio maestro de incentivar o acesso à música clássica e erudita. Por sua vez, o jornalista Thomaz Souto Corrêa, em sua coluna em *O Estado de S. Paulo*, comenta estar empolgado para ouvir Alaíde, mas quando, uma semana antes, olhou um programa de concerto do teatro, na sessão destinada à "Temporada de 1965", não notou a divulgação da apresentação e por isso questionou: "Teria sido simpático mencionar, ou não?"[14]

Diante da proposta de Diogo Pacheco de difundir a música erudita, as apresentações de Elizete e Alaíde são grandes exemplos. A leitura dos programas, e principalmente a análise de seus textos introdutórios, nos permite entender melhor a iniciativa do maestro, seus objetivos e escolhas, bem como inseri-la na própria trajetória do Theatro. Também é perceptível como, apesar das apresentações não serem exclusivamente destinadas às cantoras ditas populares, ambas ganharam destaque no texto introdutório. Nota-se a preocupação em apresentá-las a um público que, talvez, não as conhecesse ou questionasse sua presença.

Diogo Pacheco, ao relembrar as duas apresentações, atesta que o fato de as cantoras, tanto Elizeth e Alaíde, usarem microfones foi um choque, "deixou os eruditos de cabelo em pé".[15] Isso porque o canto lírico é conhecido por ser um canto que precisa de grande potência e treinamento vocal para que a voz seja projetada de forma que toda plateia ouça, sem uso de microfones. Assim, entre 1964 e 1965, duas cantoras negras subiram ao palco do Theatro Municipal para cantar o que aquela casa já conhecia, música clássica e erudita, mas de um modo que não estava acostumada a ouvir. Através de depoimentos e da imprensa percebe-se como a presença de ambas na programação chocou-se com algumas concepções arraigadas, mas de modo geral caiu no gosto e na admiração do público ouvinte, que clamou por "bis" e retribuiu com 15 minutos de aplauso.

13 *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1965, p. 8.

14 *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1965, p. 52.

15 STERNHEIM, Alfredo. *Diogo Pacheco*: um maestro para todos. Coleção Aplauso. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 62.

Laís A. Faria Charleaux
Pesquisadora Bolsista do Núcleo de Acervo e Pesquisa

REFERÊNCIAS

Fontes:

Programa do espetáculo *Diogo Pacheco*, apresentado em 12 de outubro de 1964, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Programa do espetáculo *Diogo Pacheco*, apresentado em 19 de outubro de 1964, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Programa do espetáculo *Diogo Pacheco*, apresentado em 5 de setembro de 1965, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Programa do espetáculo *Diogo Pacheco*, apresentado em 19 de setembro de 1965, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Autor desconhecido. *Elizeth Cardoso*, 1964. Seção de Fotografias. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Vídeo:

Programa em homenagem aos 50 anos de carreira de Elizete Cardoso. Programa Globo Repórter, TV Globo, 29m. 45s. YouTube, 16 jul. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PPCMutqxJf0 & t=1053s>. Acesso em: 3 nov. 2022.

Imprensa:

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1964 e 1965, Acervo Digital O Estado de S. Paulo.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1964, Biblioteca Nacional/ Hemeroteca Digital.

Bibliografia:

CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso*: uma vida. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

PACHECO, Diogo. Música clássica não é só para iniciados. *Revista VivaMúsica!* Rio de Janeiro/RJ, ed. 01, jan. 1995, p. 23.

STERNHEIM, Alfredo. *Diogo Pacheco*: um maestro para todos. Coleção Aplauso. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

Até onde se ouve a artilharia

Não está ainda definida, de modo seguro, a área de audição da artilharia. Encontramos numa revista scientifica, a carta de um sacerdote protestante, residente no Jura Bernense, em que declara ter ouvido, mesmo com forte vento contrario, a artilharia, nos combates dos fins de dezembro de 1916, disparada no *Vieil-Armand*, a 72 kilometros, linha recta, do logar da sua residencia. São 18 leguas e 4 kilometros. Ouvia-se distinctamente, e não é só isso: ás vezes, as vidraças estremeciam, e fechadas as portas interiores, o som parecia o de uma trovoada longinqua.

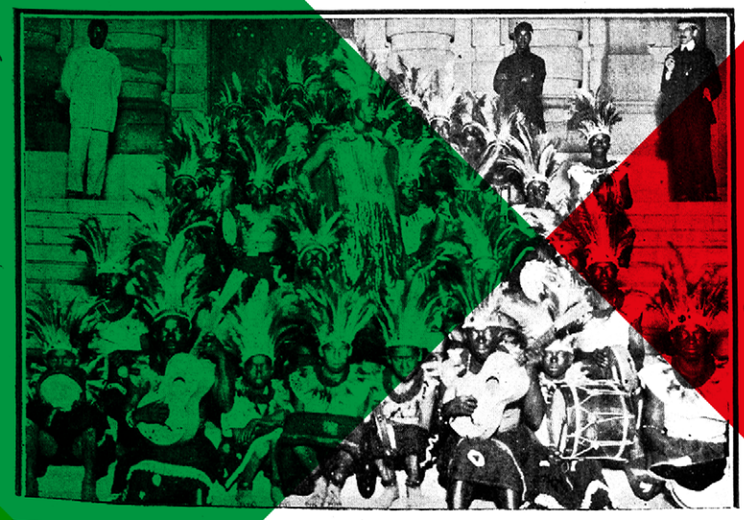
Então, o vento era favoravel; mas num dia de vento contrario, ainda o som era bastante distincto. Esta questão fez-nos lembrar uma outra, ou antes, duas outras sobre as quaes não diremos o que sabemos, pois o espaço nol-o não permitte; mas que deixamos á averiguação dos leitores, pedindo-lhes que nos digam, para o anno, o que a este respeito concluirem ou souberem.

O trovão ouve-se no mar alto, a grande distancia da terra, bem entendido, (a 400 ou 500 kilometros desta, para fixar idéas)?

Qual é a maior distancia a que uma trovoada póde ser ouvida?

O CONTRACTADOR DE DIAMANTES

Um grupo dos principaes interpretes do «O Contractador de Diamantes», vendo-se no mesmo o sr. dr. Caio Prado e sua exma. esposa D. Antonietta da Silva Prado, a cujos esforços se deve em grande parte a representação daquella peça historica do saudoso escriptor Affonso Arinos.



A congada que tomou parte no "Contractador de Diamantes".

O CRIADO traz uma garrafa coberta de poeira e de teias de aranha e colloca-a sobre a mesa com uma especie de respeito religioso.

— Tem mais de vinte annos esta garrafa, diz o dono da casa aos seus convidados,

— Pois, olhe, meu caro amigo, que é bem pequena para a edade! — respondeu um delles, com ares compungidos.

EM 1911 foram produzidos na terra 17 milhões de toneladas de assucar.

Um grupo de *Coristas* — rapazes da nossa melhor sociedade — da grande e aristocratica Companhia que levou á scena "O Contra-

O novo inquilino: — Venho queixar-me. A *cave* da minha casa está completamente cheia d'agua!

O *senhorio*: — Então, que queria o senhor? Queria que estivesse cheia de champagne?

BALLET NACIONAL DO SENEGAL (1971 E 1973)

O BALLET NACIONAL DO SENEGAL foi fundado em 1960 pelo ator, escritor e diretor de teatro Maurice Sonar Senghor (1926-2007), um ano após o Senegal conquistar sua independência da França. Por iniciativa do primeiro presidente do país livre, Léopold Sédar Senghor – tio de Maurice –, e sob influência do sucesso obtido pela companhia Les Ballets Africains na Guiné, o balé foi promovido como representante cultural do Senegal, apresentando-se em grandes teatros de diversos países.[1] Assim como outras companhias de balé fundadas durante o período de independência de países do continente africano, a exemplo do Les Ballets Africains na Guiné, o balé representava a dança como uma cultura nacional, divulgando referências de tradições locais.[2]

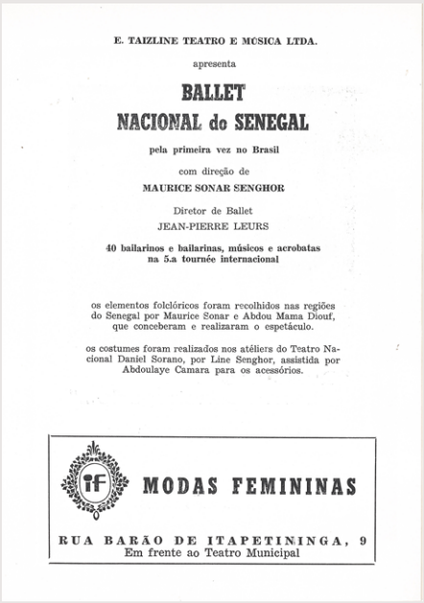
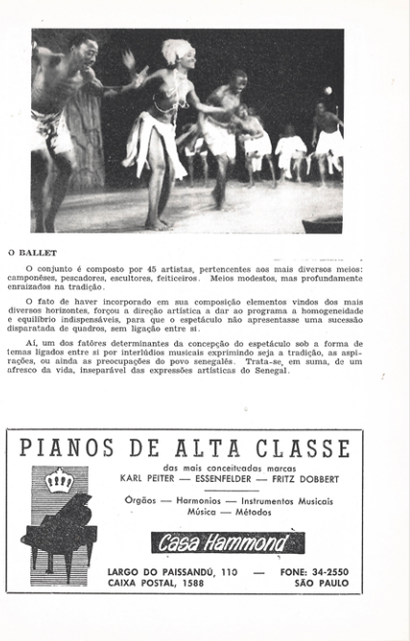
O balé é formado por pessoas de diferentes partes do Senegal, compondo uma companhia formada por camponeses, pescadores, escultores, entre outros. Os integrantes, antes de ser convidados a participar da companhia, não são atores, músicos ou bailarinos profissionais, são trabalhadores que, por meio da pesquisa do balé, expressam uma grande diversidade cultural presente em comunidades senegalesas e levam aos palcos espetáculos que se referenciam nas tradições de seu país. No início dos anos 1970, a companhia já havia apresentado cerca de 900 espetáculos, somando um público total de mais de 1,5 milhão de pessoas, em 25 países da Europa, Ásia e África, entre eles Alemanha, Áustria, Bélgica, França, Inglaterra, Israel, Itália, Países Baixos, Suíça, Turquia e Rússia.

O Núcleo de Acervo e Pesquisa localizou no Centro de Documentação e Memória do Complexo Theatro Municipal de São Paulo documentos sobre duas passagens do Ballet Nacional do Senegal na instituição: uma em 1971 e outra em 1973.

1 KRINGELBACH, Hélène Neveu. Le poids du succès: construction du corps, danse et carrière à Dakar. In: *Politiques du corps*. Politique Africaine, n. 107, 2007, p. 85.

2 CASTALDI, Francesca. *Choreographies of African identities*: négritude, dance, and the National Ballet of Senegal. University of Illinois Press, 2006, p. 9.

PROGRAMA DO EVENTO *BALLET NACIONAL DO SENEGAL*, APRESENTADO EM JUNHO DE 1971, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATROMUNICIPAL DE SÃO PAULO.



Sobre a temporada de 1971, há um programa de sala e uma revista. Os documentos apresentam formato, diagramação e seleção de fotografias distintas. Apesar disso, para além de uma declaração do presidente do Senegal, os textos sobre a fundação, a organização e os objetivos de pesquisa da companhia são os mesmos. Assim como uma breve apresentação de cada parte do espetáculo, comentários da imprensa internacional e uma contextualização histórica do país que traz uma cronologia que aborda desde a chegada dos portugueses, em 1443, e percorre importantes momentos políticos, como a instalação da primeira feitoria da França, em 1639, a transformação do país em colônia francesa, em 1865, e as mobilizações em massa dos senegaleses na Primeira e na Segunda Guerra Mundiais, em 1914 e em 1939, respectivamente.

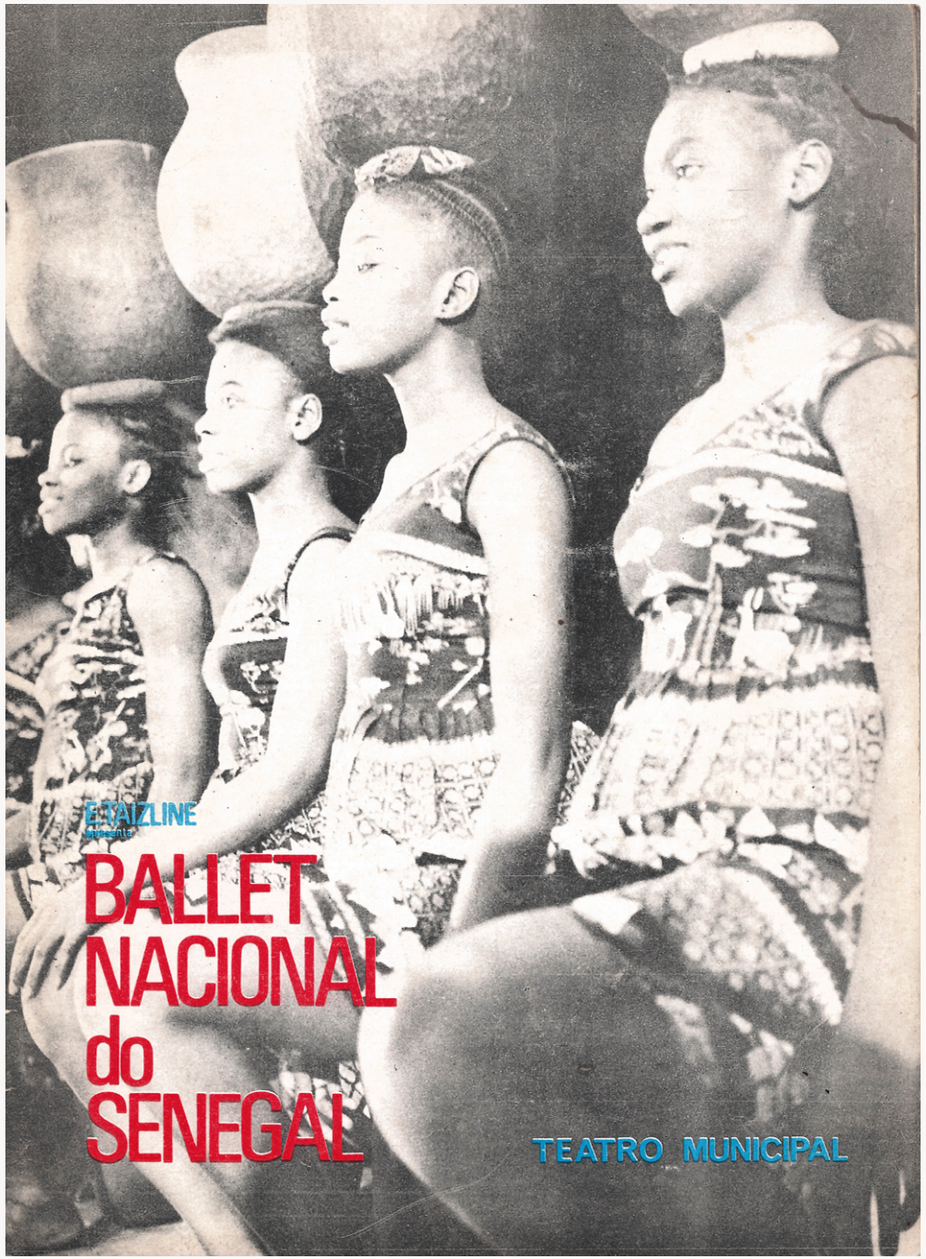
Pela primeira vez no Brasil, com direção geral de Maurice Sonar Senghor e direção de ballet de Jean-Pierre Leurs, a companhia realizou sua quinta turnê internacional com 40 bailarinos e bailarinas, músicos e acrobatas. O espetáculo foi concebido e realizado por Maurice Sonar e Abdou Diouf, e apresentou elementos culturais de regiões do Senegal. Os figurinos foram produzidos por Line Senghor, com assistência de Abdoulaye Camara, no Teatro Nacional Daniel Sorano, na cidade de Dacar, capital do Senegal.

Nos documentos do acervo do Theatro Municipal há uma declaração realizada na estreia da turnê do balé pelo presidente do Senegal, Léopold Senghor, ressaltando a importância e a relevância da companhia ao pesquisar e compartilhar com o mundo características de seu país. Ao fim, uma citação de Louis Sertillieres após a declaração do presidente:

> Êste elenco é a mais bela representação diplomática que o govêrno do Senegal poderia, desde Dakar, fazer brilhar através do mundo. Êle traz consigo argumentos mais sutis, mais coloridos, mais sensíveis e bem mais convincentes que qualquer coorte de especialistas. Agora não necessitamos mais de gráficos ou de sábias exposições para nos demonstrar que o Senegal é uma Nação jovem e dinâmica que merece despertar a atenção sôbre sua existência.

O programa de sala possui uma diagramação características dos documentos produzidos para a programação do Theatro Municipal, com destaque para os textos e a inserção de fotografias e publicidades. Já a revista tem uma diagramação que dá destaque às imagens apresentadas.

Nas páginas destinadas à apresentação do espetáculo, tanto no programa de sala como na revista, é possível identificar alguns dados importantes. No topo das páginas, a informação de que o espetáculo estava sendo apresentado pela E. Taizline Teatro e Música Ltda., da empresária Tamara Taizline. Abaixo, o programa do espetáculo, que foi apresentado em duas partes: a primeira, composta das cenas *Dança dos Bassari*, *A Cora*, *Os Trabalhadores do Mar*, *Yaredale*, *O Violão Peuhl* e *Eyffok*; a segunda com

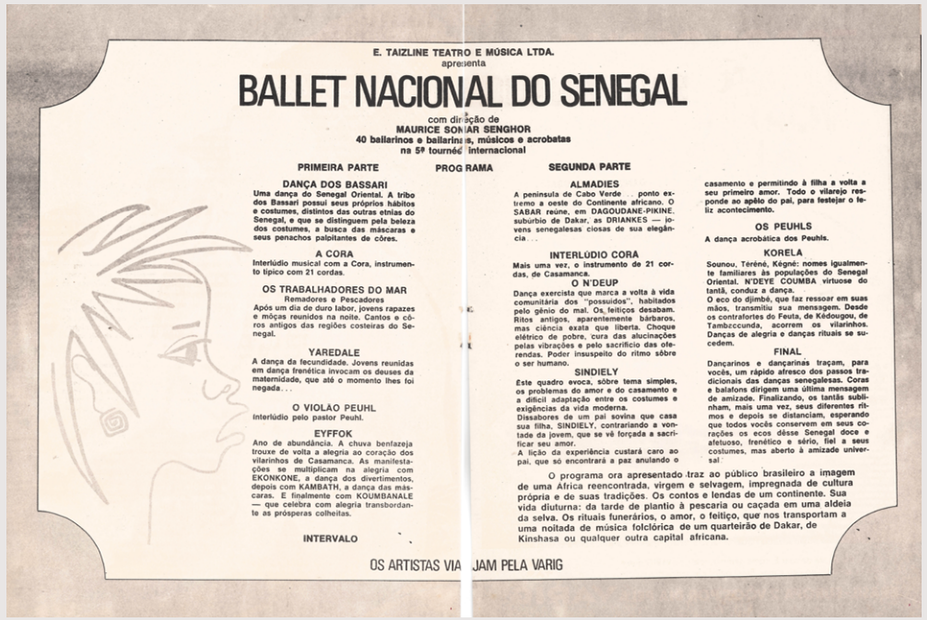


REVISTA DO EVENTO *BALLET NACIONAL DO SENEGAL*, APRESENTADO EM JUNHO DE 1971, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

AS ORIGENS

A criação do CONJUNTO NACIONAL DO SENEGAL foi resultado de um longo estudo.

Seis mil quilômetros de estradas percorridas em 12 semanas; duzentos vilarejos visitados, mais de 2.000 cantores e dançarinos testados; 350 metros de filme registrando as danças; 5 horas de música e cantos gravados em tôdas as regiões do Senegal. Foi êsse esfôrço que permitiu elaborar o programa ora apresentado. Elevando as côres nacionais do país, a companhia dos artistas senegalêses se propôs a apresentar um espetáculo que seja o reflexo fiel dos valôres e tradições culturais do Senegal. Com êste objetivo, a equipe de pesquisa teve que buscar através do país, em tôda parte onde permaneciam vivos, os traços do folclóre nacional e nessa vasta matéria fazer uma seleção que permitisse aos espectadores de todo o mundo ter uma idéia concreta da qualidade e profunda significação dos cantos e danças, veículos da vibração da alma popular.



E. TAIZLINE TEATRO E MÚSICA LTDA.
apresenta

BALLET NACIONAL DO SENEGAL

com direção de
MAURICE SONAR SENGHOR
40 bailarinos e bailarinas, músicos e acrobatas
na 5ª tournée internacional

PROG RAMA

PRIMEIRA PARTE

DANÇA DOS BASSARI
Uma dança do Senegal Oriental. A tribo dos Bassari possui seus próprios hábitos e costumes, distintos das outras etnias do Senegal, e que se distinguem pela beleza dos costumes, a busca das máscaras e seus penachos palpitantes de côres.

A CORA
Interlúdio musical com a Cora, instrumento típico com 21 cordas.

OS TRABALHADORES DO MAR
Remadores e Pescadores
Após um dia de duro labor, jovens rapazes e moças reunidos na noite. Cantos e côros antigos das regiões costeiras do Senegal.

YAREDALE
A dança da fecundidade. Jovens reunidas em dança frenética invocam os deuses da maternidade, que até o momento lhes foi negada. . .

O VIOLÃO PEUHL
Interlúdio pelo pastor Peuhl.

EYFFOK
Ano de abundância. A chuva benfazeja trouxe de volta a alegria ao coração dos vilarinhos de Casamanca. As manifestações se multiplicam na alegria com EKONKONE, a dança dos divertimentos, depois com KAMBATH, a dança das máscaras. E finalmente com KOUMBANALE — que celebra com alegria transbordante as prósperas colheitas.

INTERVALO

SEGUNDA PARTE

ALMADIES
A peninsula de Cabo Verde ponto extremo a oeste do Continente africano. O SABAR reune, em DAGOUDANE-PIKINE, subúrbio de Dakar, as DRIANKES — jovens senegalesas ciosas de sua elegância . . .

INTERLÚDIO CORA
Mais uma vez, o instrumento de 21 cordas, de Casamanca.

O N'DEUP
Dança exercista que marca a volta à vida comunitária dos "possuidos", habitados pelo gênio do mal. Os feitiços desabam. Ritos antigos, aparentemente bárbaros, mas ciência exata que liberta. Choque elétrico de pobre, cura das alucinações pelas vibrações e pelo sacrifício das oferendas. Poder insuspeito do ritmo sôbre o ser humano.

SINDIELY
Este quadro evoca, sôbre tema simples, os problemas do amor e do casamento e a difícil adaptação entre os costumes e exigências da vida moderna.
Dissabores de um pai sovina que casa sua filha, SINDIELY, contrariando a vontade da jovem, que se vê forçada a sacrificar seu amor.
A lição da experiência custará caro ao pai, que só encontrará a paz anulando o casamento e permitindo à filha a volta a seu primeiro amor. Todo o vilarejo responde ao apêlo do pai, para festejar o feliz acontecimento.

OS PEUHLS
A dança acrobática dos Peuhls.

KORELA
Sounou, Téréné, Kégné: nomes igualmente familiares às populações do Senegal Oriental. N'DEYE COUMBA virtuose do tantã, conduz a dança.
O eco do djimbé, que faz ressoar em suas mãos, transmitiu sua mensagem. Desde os contrafortes do Feuta, de Kédougou, de Tambaccunda, acorrem os vilarinhos. Danças de alegria e danças rituais se sucedem.

FINAL
Dançarinos e dançarinas traçam, para vocês, um rápido afresco dos passos tradicionais das danças senegalesas. Coras e balafons dirigem uma última mensagem de amizade. Finalizando, os tantãs subliminam, mais uma vez, seus diferentes ritmos e depois se distanciam, esperando que todos vocês conservem em seus corações os ecos dêsse Senegal doce e afetuoso, irenético e sério, fiel a seus costumes, mas aberto à amizade universal

O programa ora apresentado traz ao público brasileiro a imagem de uma África reencontrada, virgem e selvagem, impregnada de cultura própria e de suas tradições. Os contos e lendas de um continente. Sua vida diuturna: da tarde de plantio à pescaria ou caçada em uma aldeia da selva. Os rituais funerários, o amor, o feitiço, que nos transportam a uma noitada de música folclórica de um quarteirão de Dakar, de Kinshasa ou qualquer outra capital africana.

OS ARTISTAS VIA JAM PELA VARIG

Almadies, *Interlúdio Cora*, *O N'Deup*, *Sindiely*, *Os Peuhls*, *Korela* e *Final*. Cada cena é apresentada nos documentos por uma breve contextualização do texto do espetáculo. Ao fim, um comentário sobre o programa executado pelo balé:

> O programa ora apresentado traz ao público brasileiro a imagem de uma Africa reencontrada, virgem e selvagem, impregnada de cultura própria e de suas tradições. Os contos e lendas de um continente. Sua vida diuturna: da tarde de plantio à pescaria ou caçada em uma aldeia da selva. Os rituais funerários, o amor, o feitiço, que nos transportam a uma noitada de música folclórica de um quarteirão de Dakar, de Kinshasa ou qualquer outra capital africana.

Sob regime da ditadura militar, entre as ações da Censura no país, o Theatro Municipal de São Paulo também sofreu com intervenções em sua programação. No dia 4 de junho de 1971, o jornal *Folha de S. Paulo* anunciou a temporada do balé no Theatro Municipal de São Paulo. Destaca-se que na publicação havia uma imagem de uma das bailarinas do conjunto com os seios cobertos por uma faixa escrito "Impróprio até 18 anos".

Alguns dias antes, em 28 de maio, o jornal *A Tribuna* já havia publicado uma nota sobre a reação do diretor do balé, Maurice Senghor, que se mostrou surpreso em razão da censura do espetáculo para menores de 18 anos de idade. Na nota, o jornal traz um trecho da fala do diretor sobre a proibição sofrida: "os números do seu balé são inocentes, pois os bustos das bailarinas são exibidos no sentido da arte e não da pornografia. Não vejo por que a censura aos menores". O diretor trata, ainda, sobre nudez e exposição corporal no cotidiano carioca, justificando também a partir de realidades no continente africano: "Em Copacabana se vê môças com biquínis superpequenos e apenas uma tirinha que mal cobre os seios. Até crianças que frequentam a praia vêem isso com a maior naturalidade. É comum, nos subúrbios da África, môças pelas ruas com bustos à mostra".

Em nota publicada no dia 8 de junho, *O Estado de S. Paulo* diz que, após a liberação da Censura Federal quanto à classificação do espetáculo, tornando-a livre e não mais para maiores de 18 anos, a empresária Tamara Taizline admitiu a entrada de crianças maiores de 10 anos nas últimas duas récitas apresentadas pelo balé, nos dias 8 e 9 de junho, às 21 horas.

Tratando sobre a temporada de 1973, identificamos no acervo do Theatro Municipal uma revista que segue uma exposição de conteúdo e uma diagramação semelhante ao documento de 1971. Embora o documento apresente o programa do espetáculo circulado em turnê pelo balé naquele ano, ele não menciona o Theatro Municipal, sendo, até mesmo, todo em idioma francês.

O documento traz em seu interior um texto de abertura poético sobre o Ballet Nacional do Senegal assinado por Jean F. Brierre, poeta haitiano que atuou como diretor de Artes e Letras e ministro da Cultura do Senegal na época.[3] Na página seguinte, o documento informa que a temporada tem apoio do Ministério da Cultura senegalês, assim como traz os nomes de alguns dos integrantes da administração e do corpo artístico da companhia. Em francês, o balé também é nomeado como L'Ensemble National des Ballets du Senegal.[4]

O programa do espetáculo foi dividido em duas partes por um entreato. A primeira era formada por *Initiation au Rythme*, *N'Daga*, P*iroguiers et Pecheur*s. B*aow-Nane*, *Intermede Musical avec le Balafon*, *Seno* e *Cadjinor*. A segunda, por *Cagnalen*, *Intermede Musical avec la Cora*, *Bois Sacre*, *Les Acrobates Peuhls*, *Korela* e *Final*. Nota-se aqui a presença de ao menos duas cenas apresentadas no programa de 1971: o interlúdio com a cora (instrumento de cordas) e *Korela*.

Entre os demais textos está um em homenagem aos 13 anos de trajetória do balé pelo mundo, assinado pelo fundador e diretor geral da companhia, Maurice Sonar Senghor, que também atuou como diretor do Teatro Nacional Daniel Sorano, sede da companhia em Dacar. Ao fim, há uma nota de rodapé indicando que o documento foi desenhado e produzido por Robert Legouas, em Bourg-la-Reine, na França.

No dia 5 de março de 1971, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou um texto indicando que Henri Arphang Senghor, embaixador do Senegal no Brasil, anunciou a vinda do balé para realizar uma temporada de 25 dias no país. O embaixador informa que a companhia apresentaria uma série de danças típicas de várias regiões do Senegal, que muito se assemelham ao "ritual da macumba" brasileiro. O texto diz que a companhia chegaria na Guanabara, no Rio de Janeiro, no dia 16 de abril, pelo navio *Eugenio C*, sendo apresentada à imprensa no dia seguinte, na residência do embaixador, e no dia 18 realizaria uma visita aos principais pontos turísticos da cidade. Por fim, a publicação conta que a temporada do balé no Brasil foi tratada pela empresária Tamara Taizliner.

No dia 1º de maio, o jornal noticiou que a companhia estaria no Brasil a partir do dia 16 daquele mês para se apresentar no Rio de Janeiro, na Bahia, em Brasília, em São Paulo e em Porto Alegre. Os artistas viriam acompanhados do fundador do balé, Maurice Sonar Senghor, e de sua esposa e figurinista do conjunto, Line Senghor, além de músicos com instrumentos como atabaques, xilofone (balafon) e cora (instrumento de corda típico do Senegal).

Algumas publicações na imprensa sobre a passagem da companhia de balé durante sua temporada no Brasil merecem destaque. Entre elas, um texto publicado por *O Estado de S. Paulo* no dia 1º de maio de 1973, em que a empresária da companhia, Tamara Taizline, acusou o diretor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, José Mauro Gonçalves, de racismo, ao impedir o balé de se apresentar na instituição. Em 1971, o Ballet Nacional do Senegal esteve nesse mesmo teatro, sendo um dos grandes êxitos da temporada artística. A empresária informou que o diretor vetou o espetáculo da companhia dizendo, entre outras coisas, que se tratava de gente que nem ao menos sabia dançar. Na Guanabara,

3 PEARSON, James Douglas; JONES, Ruth (ed.). *The bibliography of Africa*: proceedings and papers of the International Conference on African Bibliography. Nairobi, 4-8 December, 1967. Frank Cass, 1970, p. 94.

4 Tradução livre: O Conjunto Nacional de Balés do Senegal.

REVISTA DO EVENTO *FÉERIE AFRICAINE – BALLET NATIONAL DU SÉNÉGAL*, APRESENTADO EM MAIO DE 1973, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

SOUS L'ÉGIDE DU MINISTÈRE DE LA CULTURE

MAURICE SONAR SENGHOR,
Directeur Général,

présente

L'ENSEMBLE NATIONAL DES BALLETS DU SENEGAL

Directeur : MAMADOU M'BAYE.
Administrateur financier : BABACAR M'BENGUE.
Comité directeur :
PIERRE N'GOR SARR, DJIMO KOUYATE, ABDOULAYE CAMARA, FANTA TOURE, FATOU THIAM SAMB, ROKHAYA N'DOYE.

Les prospections relatives à la constitution de la Troupe et à la collecte des éléments folkloriques ont été effectuées par SONAR SENGHOR et ABDOU MAMA DIOUF qui ont signé le spectacle.

Les costumes ont été réalisés par LINE SENGHOR dans les ateliers du Théâtre National Daniel SORANO. Elle a été assistée par ADDOULAYE CAMARA pour les accessoires.

avec

CAMARA ABDOULAYE
SARR N'GOR
TRAORE OUSMANE
KONATE MAMADOU
MALANG SAGNA
KOYATE DJIMO
GUEYE IDRISSA
DIALLO LAMINE
DIALLO N'GARY
LY MAMADOU
CISSE IBRAHIMA
SYLLA MALICK

M'BOUP MADIAKHATE
FANTA TOURE
FATOU THIAM SAMB
ROKHAYA N'DOYE
MANE MARIETOU
N'DIAYE SONA
FALL MAGUETTE
N'DOUR MARIAM
DIOUANE FANTA
BADJI AIDA
LY SOSSE
BA COUMBA
FALL MAMADOU

DIAKATE MAMADOU
DIACK ABDOU
DIOUF ABDOULAYE
DIAKHATE ABDOULAYE
KEITA BALLA
DIEDHIOU SOULEYE
DIALLO ABDOULAYE
SIGNATE IBRAHIMA
DABO MALANG
THIOR ABDOU
DIOP SOULEYE
GOUDIABY TOMBONG
GUISSE IBRAHIMA

Représentant exclusif pour le monde entier : BUREAU DE CONCERTS GERARD SAYARET. 18, rue Vignon, PARIS-9e — Tél. : 742-72-11, 073-44-84 — Adresse télégraph. BURCOSA-PARIS

PROGRAMME

1. — **INITIATION AU RYTHME.**

Pour le profane, le tam-tam est un rythme unitaire. Pourtant, chaque peule, chaque ethnie, chaque région a son style propre. Pour vous initier à ces modulations multiples et subtiles du tam-tam, voici avec leurs instruments les rythmes Diakhanké, Socé, Wolof, Diola et les instruments traditionnels du Sénégal.

2. — **N'DAGA.**

La presqu'île du Cap-Vert... Le soir, dans un quartier de la proche banlieue à Dagoudane Pikine. Jeunes gens et jeunes filles se livrent aux exhibitions de la dernière née des danses Wolof.

3. — **PROGUIERS ET PECHEURS. BAOW-NANE.**

Joal la Portugaise. Retour, au crépuscule des pêcheurs sérères de la petite côte qu'accueillent dans l'allégresse les jeunes filles. Danses de la joie ! Mais chacun, au village, se préoccupe des cultures. On invoque les manes des ancêtres. Alors arrive la pluie bienfaisante.

4. — **INTERMEDE MUSICAL AVEC LE BALAFON.**

Le balafon est un instrument traditionnel du Sénégal oriental composé de 21 touches en bois qui donne la sonorité du piano.

5. — **SENO.**

Toubacouta. Village mandingue en pays sérère. L'investissement humain. Méthode africaine de contribution à la construction nationale. Ici, les villageois se consacrent aux travaux des champs collectifs.

6. — **CADJINOR.**

Année d'abondance, année de réjouissance. Ici, Ekonkone, là Koumbanalé marquent la célébration des récoltes.

ENTR'ACTE

1. — **CAGNALEN.**

Danse de la Fécondité. Une jeune femme consulte le sage du village qui détient le pouvoir de donner un sens à son union.

2. — **INTERMEDE MUSICAL AVEC LA CORA.**

La Cora est un instrument typique qui possède 21 cordes.

3. — **BOIS SACRE.**

Libérés des travaux champêtres, les villageois préparent à présent les cérémonies d'initiation. Initiation à la vie d'homme. C'est la circoncision qui marque le passage de la vie d'adolescent à la vie d'homme. Accueil des initiés par les villageois.

4. — **LES ACROBATES PEULHS.**

5. — **KORELA :**

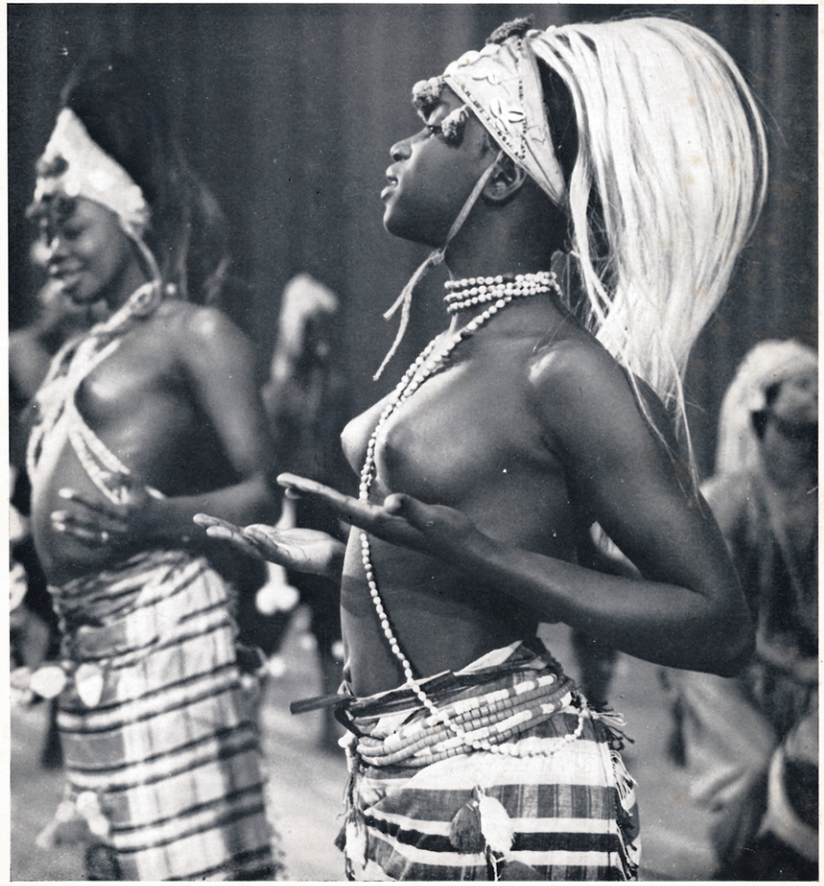
N'DEYE COUMBA, virtuose du tam-tam, mène le jeu. L'écho du djimbé qu'il fait résonner dans ses mains a tranamis son message. Depuis les contreforts du Fouta, de Kédougou, de Tambacounda accourent les villageois. Danses de réjouissances et danses rituelles vont se succéder.

6. — **FINAL :**

Danseurs et danseuses tracent pour vous une fresque rapide des pas traditionnels des danses sénégalaises. Cora et Balafon vous adressent un dernier message amical. Enfin, les tam-tams soulignent à nouveau leurs différents rythmes puis s'éloignent en espérant que vous conserverez dans vos cœurs les échos de ce Sénégal doux et affectueux, frénétique et sérieux, fidèle à ses coutumes, mais ouvert à l'amitié universelle.

La danse acrobatique des Peuhls.

FÉERIE AFRICAINE



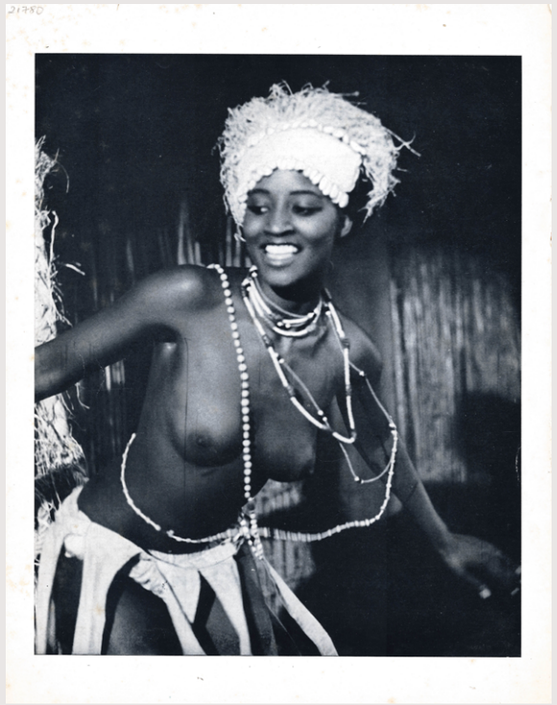
BALLET NATIONAL DU SÉNÉGAL 1973

27/05/73

Ce programme a été conçu et réalisé par Robert LEGOUAS
S. E. P. T., 7, boulevard Carnot, BOURG-LA-REINE

Le tirage : « LES IMPRESSIONS TECHNIQUES »
56, boulevard de La Villette, PARIS-19e

REVISTA DO EVENTO *FÉERIE AFRICAINE – BALLET NATIONAL DU SÉNÉGAL*, APRESENTADO EM MAIO DE 1973, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.



o balé se fez presente na programação do Teatro João Caetano, depois seguiu para Brasília, Belo Horizonte, São Paulo, Porto Alegre e, por fim, partiu para continuar sua excursão pela América Latina, passando por Argentina, Peru, Equador, Colômbia, Panamá, México e outros países.

Em Belo Horizonte, segundo publicação do dia 19 de maio de O Estado de S. Paulo, o Ballet Nacional do Senegal se apresentou no Palácio das Artes, onde o espetáculo não foi censurado, como aconteceu em outras cidades em razão de uma cena de bailarinas dançando com os seios à mostra. O censor Leopoldo Portella liberou o espetáculo para o público maior de 10 anos de idade. Antes, em publicação do mesmo jornal, no dia 26 de abril, noticiou-se que o balé, acompanhado pelo italiano Claudio Cassio em sua excursão pela América Latina, realizou duas apresentações na cidade de Aracaju, em Sergipe: uma para integrantes da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe e outra para o público geral. A publicação noticia que, antes da companhia passar por Aracaju, estudantes do Colégio Estadual de Sergipe agrediram a pedradas os integrantes do balé.

No dia 4 de junho, *O Estado de S. Paulo* publicou um texto sobre a companhia, indicando que ela tinha o objetivo de "mostrar um afresco da vida, inseparavel das expressões artisticas do Senegal", e que, de acordo com seu fundador, o balé busca "trazer a contribuição dos artistas senegaleses à expansão da alma negra em todos os quadrantes do mundo". Além disso, o texto apresenta a trajetória de Maurice Sonar Senghor ao fundar a companhia:

> Maurice Senghor dirigiu pela primeira vez, em março de 1960, no Teatro das Nações de Paris, um elenco composto por artistas do ex-Sudão Francês e do Senegal, reagrupados no seio da antiga Federação do Mali. A acolhida foi estimulante para um grupo que contava apenas 4 meses de vida.
> Um exame racional do exito levou Senghor a concluir que ele vinha da fidelidade da reconstituição etnografica. E assim, em setembro de 1960, o animador reuniu no seio de um novo elenco os elementos senegaleses do conjunto da ex-Federação, para constituir o Conjunto Nacional de Balé do Senegal.
> Em março de 1961 iniciou-se a primeira grande excursão internacional do grupo. 35 cantores, dançarinos, musicos e acrobatas deixaram o país, mas sem interromper a pesquisa artistica.

Ainda, são identificadas as seguintes informações sobre as apresentações do balé no Brasil: "Esteve no Teatro Municipal do Rio de Janeiro de 19 a 26 de maio; apresentou-se no Teatro Castro Alves, em Salvador; e no Teatro Nacional de Brasília em 31 de maio e 1 de junho. Após São Paulo – com cinco apresentações –, foi para Porto Alegre, e então seguiu sua excursão pela América Latina, viajando para Montevidéu, Buenos Aires – com vinte apresentações –, Santiago, e outras capitais, concluindo na Cidade do México".

No dia 6 de junho, a *Folha de S. Paulo* fez uma publicação indicando que a temporada do balé no Theatro Municipal de São Paulo teria apenas uma vesperal, no dia 6 de junho, às 16 horas, assim como anunciou que a companhia seria formada por 40 artistas. Vale ressaltar dois trechos do texto: uma fala do diretor, ao afirmar que "com esta turnê abre-se uma nova etapa em nosso caminho para uma melhor compreensão entre os homens e a fim de que, entre todos os seres que povoam nosso planeta, reine um pouco mais de paz, um pouco mais de amor"; e a frase final, tratando da censura no espetáculo: "Como algumas danças têm um carater sensual e, alem disso, as bailarinas dançam de bustos à mostra – como é tradição em seu país – os espetaculos foram proibidos no Brasil para menores de 18 anos".

Destacamos ainda, em publicação de *O Estado de S. Paulo* do mesmo dia, os seguintes trechos declarados por Maurice Sonar Senghor:

> A arte ideologica nem sempre é espontanea, é feita sob encomenda, o que prejudica seu alcance artistico. Isso acontece, por exemplo, na Guiné. Nossos artistas estão integrados na massa senegalesa, de sorte que eles interpretam as suas aspirações. Primeiro, eles não eram organizados. Agora, eles têm consciencia do papel do artista na tarefa de construção do Senegal. [...]
>
> Procuramos conservar as tradições populares e ao mesmo tempo afirmar os valores de civilização que podem contribuir para o desenvolvimento do Senegal. Não se trata de uma contemplação estéril do passado, mas do mergulho em costumes que podem constituir uma abertura para o futuro. Não fabricamos aviões nem bomba atomíca, mas advogamos um mundo de maior compreensão, em que se aprenda a amar a Africa e em particular o Senegal.

Por fim, o diretor conclui afirmando sobre a participação da companhia nos fluxos de turismo do Senegal: "O Balé leva até turistas ao Senegal. E isso é importante para nós, num momento em que tudo se cria no país".

Em texto publicado por *O Estado de S. Paulo* no dia 11 de junho, indica-se que, após cinco récitas no Theatro Municipal de São Paulo, o balé se apresentou três vezes no Ginásio do Ibirapuera: dia 11 de junho, às 21 horas, e dia 12 de junho, às 16 e às 21 horas. O espetáculo foi para o Ginásio do Ibirapuera, com mais essas três apresentações, em razão das maiores dimensões do espaço para o palco.

Assim, por meio dos documentos analisados, pode-se afirmar a relevância dessas fontes para a salvaguarda da memória da trajetória, poética, transformações e discursos vinculados ao Ballet Nacional do Senegal em sua passagem pela América Latina e, especificamente, pelo Brasil. A presença de companhias de balés africanas na programação do Theatro Municipal de São Paulo, considerando a repercussão na imprensa, instigou provocações que revelam as proximidades entre culturas afrodiaspóricas brasileiras e africanas. O Ballet Nacional do Senegal nos deixa a memória de um legado que respeita as tradições e vê na arte e na cultura a possibilidade de fortalecer as suas comunidades tanto em seu próprio território como em territórios estrangeiros.

Igor Vicente Gomes da Silva
Pesquisador do Núcleo de Acervo e Pesquisa

REFERÊNCIAS:

Fontes:

Programa do evento *Ballet Nacional do Senegal*, apresentado em junho de 197, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Revista do evento *Ballet Nacional do Senegal*, apresentado em junho de 1971, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Revista do evento *Féerie Africaine – Ballet National du Sénégal*, apresentado em maio de 1973, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Imprensa:

A Tribuna, São Paulo, 1971, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 1971 e 1973, Acervo Digital Folha de S. Paulo.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1971 e 1973, Acervo O Estado de S. Paulo.

Bibliografia:

CASTALDI, Francesca. *Choreographies of African identities*: négritude, dance, and the National Ballet of Senegal. University of Illinois Press, 2006.

KRINGELBACH, Hélène Neveu. "Le poids du succès": construction du corps, danse et carrière à Dakar. In: *Politiques du corps*. Politique Africaine, n. 107, 2007, pp. 81-101.

PEARSON, James Douglas; JONES, Ruth (ed.). The Bibliography of Africa: Proceedings and Papers of the International Conference on African Bibliography, Nairobi, 4-8 December, 1967. Frank Cass, 1970.

MILAGRE NO MUNICIPAL:
O SHOW MILAGRE DOS PEIXES DE MILTON NASCIMENTO COM SOM IMAGINÁRIO E GRANDE ORQUESTRA EM 1974

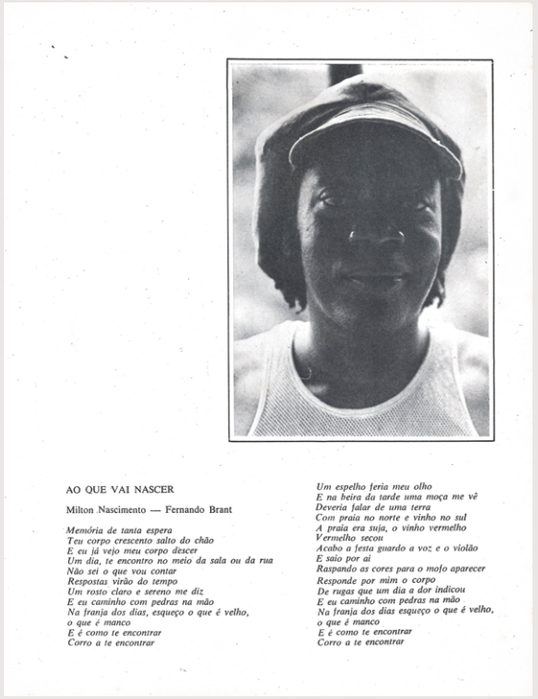
EM 7 DE JUNHO DE 1974, o Theatro Municipal de São Paulo recebeu o show *Milagre dos Peixes* de Milton Nascimento com grande orquestra e Som Imaginário, formado por Wagner Tiso (piano e órgão), Toninho Horta (guitarra), Luiz Alves (baixo) e Nivaldo Ornellas (sax soprano, sax tenor e flauta). No acervo do Theatro Municipal consta um programa de sala desse show. Na ficha técnica há destaque para a direção de Artur Laranjeira, arranjo de Paulo Moura e Wagner Tiso, roteiro de Milton Nascimento e Wagner Tiso, regência da orquestra de Paulo Moura.

Além disso, no interior do programa há retratos dos músicos, o roteiro musical com o repertório executado e as letras de algumas músicas como "Pelo Amor de Deus", "Outubro", "O Que Vai Nascer", "Milagre dos Peixes", "Clube da Esquina", "Beco do Mota", "Cais", "San Vicente", "Sacramento", "Um Gosto de Sol", "Nada Será como Antes", "Pablo", "Diana", "Bodas" e "Viola Violar".

O texto "Do peito de Milton sai um grupo; das suas costas uma estrada", de Regina Penteado, publicado em 7 de junho de 1974 na *Folha de S. Paulo*, traz passagens nas quais Milton Nascimento contextualiza esse disco: "A gente tinha bolado um negócio meio teatral, com umas músicas sem letra (complemento do negócio teatral, porque um grito sem palavra vale mais do que uma música inteira) e a gente já tinha mesmo pensado em fazer um mínimo de letras. Então, quando a Censura cortou aquelas letras, a gravadora queria que nós substituíssemos as músicas, mas nós não quisemos e eu fiquei muito satisfeito com o disco, porque assim ele ficou muito mais gritante". E ainda nas palavras de Milton Nascimento sobre o gênero musical do disco: "O espetáculo não é um negócio erudito, a orquestra entra como complemento do nosso trabalho"[1].

1 PENTEADO, Regina. Do peito de Milton sai um grupo; das suas costas uma estrada. Folha de S. Paulo, 7 jun. 1974. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=5143&keyword=%22Milagre+dos+Peixes%22&anchor=4363564&origem=busca&originURL=&pd=470472b243eb05d96ebaf2dde9b2af10>

PROGRAMA DE SALA DO SHOW "*MILAGRE DOS PEIXES*" DE MILTON NASCIMENTO COM SOM IMAGINÁRIO E GRANDE ORQUESTRA, DE 7 E 8 DE JUNHO DE 1974. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.



AO QUE VAI NASCER

Milton Nascimento — Fernando Brant

Memória de tanta espera
Teu corpo crescento salto do chão
E eu lá vejo meu corpo descer
Um dia, te encontro no meio da sala ou da rua
Não sei o que vou contar
Respostas virão do tempo
Um rosto claro e sereno me diz
E eu caminho com pedras na mão
Na franja dos dias, esqueço o que é velho,
o que é manco
E é como te encontrar
Corro a te encontrar

Um espelho feria meu olho
E na beira da tarde uma moça me vê
Deveria falar de uma terra
Com praia no norte e vinho no sul
A praia era suja, o vinho vermelho
Vermelho secou
Acolho a festa guardo a voz e o violão
E saio por aí
Raspando as cores para o mofo aparecer
Responde por mim o corpo
De rugas que um dia a dor indicou
E eu caminho com pedras na mão
Na franja dos dias esqueço o que é velho,
o que é manco
E é como te encontrar
Corro a te encontrar

Além de mencionar o impacto da censura sobre seu trabalho durante o regime militar, Milton explica sua ideia de convidar uma orquestra para o show, promovendo um encontro entre o universo da música erudita com a considerada popular. Porém, esse encontro quase não aconteceu. Segundo os biógrafos Maria Duarte e Danilo Nuha, na época, alguns músicos da então Orquestra Sinfônica[2] do Theatro Municipal de São Paulo se recusaram a tocar com Milton. Diante disso, o regente Paulo Moura demonstrou grande capacidade de articulação com os músicos da orquestra, garantindo que tocassem no show.

Dois homens negros estavam à frente do projeto: o próprio Milton Nascimento e o maestro Paulo Moura que, segundo Danilo Nuha, teve "um papel fundamental nos bastidores, que praticamente salvou o projeto" e "se não fosse pela intuição e respeito conquistado por Paulo Moura, tanto no popular quanto no meio erudito, a gravação de *Milagre dos Peixes*, ao vivo, nos dias 7 e 8 de 1974, talvez estivesse comprometida."[3]

Após o show, Milton Nascimento declarou:

> E uma das lembranças que mais me marcaram nisso tudo, foi quando terminou o segundo dia de espetáculos no Municipal e um grupo de músicos da orquestra pediu pra falar comigo. No começo, nem passava pela minha cabeça o que poderia ser, até que eles, muito emocionados, começaram a me agradecer por tudo que tinha acontecido. E pra minha surpresa, não era só isso. Em nome de todo o grupo eles queriam dizer que, se o espetáculo continuasse, eles também queriam ir juntos.[4]

O *Milagre dos Peixes* entrou para a história do Theatro Municipal como um feito inédito: a primeira vez que um artista popular brasileiro subia nesse palco para apresentar canções autorais sendo acompanhado por sua banda e uma orquestra com 33 músicos. E outros aspectos dessa inovação também estão registrados no exemplar físico do disco. Segundo Maria Dolores Duarte[5], a ficha técnica de *Milagre dos Peixes* foi a mais completa até então na história do disco no Brasil, incluindo os nomes dos técnicos, sempre deixados de fora. O show teve duas horas de duração, com 16 músicas. O espetáculo foi dedicado a Leila Diniz e ao amigo Agostinho dos Santos, que faleceu em acidente aéreo em Paris, em julho de 1973.

Anita de Souza Lazarim
Pesquisadora do Núcleo de Acervo e Pesquisa

2 DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia*: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 184.

3 NUHA, Danilo. *Milton Nascimento*: letras, histórias e canções. São Paulo: Editora MasterBooks, 2017, p. 160.

4 NUHA, Danilo. *Milton Nascimento*: letras, histórias e canções. São Paulo: Editora MasterBooks, 2017, p. 160-161.

5 DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia*: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 182.

REFERÊNCIAS

Fonte:

Programa de sala do show *"Milagre dos Peixes" de Milton Nascimento com Som Imaginário e grande orquestra*, de 7 e 8 de junho de 1974. Série: Programas de Espetáculos e Eventos

do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Bibliografia:

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia*: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2009.

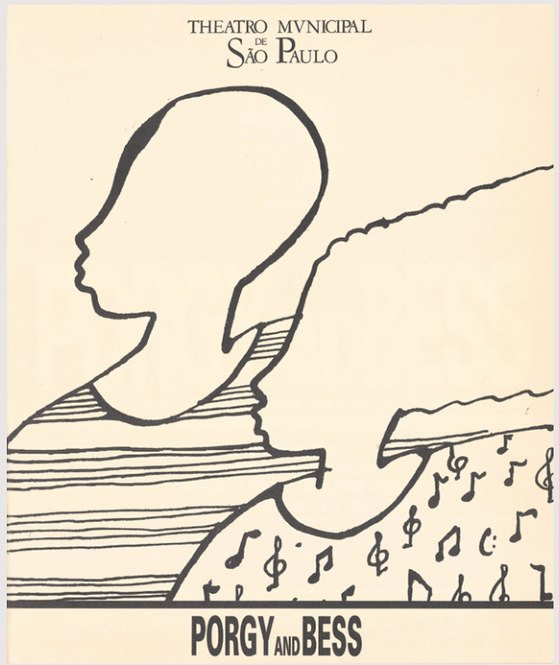
NUHA, Danilo. *Milton Nascimento*: letras, histórias e canções. São Paulo: Editora MasterBooks, 2017.

PENTEADO, Regina. Do peito de Milton sai um grupo; das suas costas uma estrada. *Folha de S. Paulo*, 07 jun. 1974. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=5143&keyword=%22Milagre+dos+Peixes%22&anchor=4363564&origem=busca&originURL=&pd=470472b243eb05d96ebaf2dde9b2af10>.

PORGY AND BESS (1992)

A ÓPERA foi durante muito tempo compreendida como um gênero predominantemente branco e europeu. Até produções que traziam personagens não brancos, mesmo em papéis de solistas, perpetuaram durante muitos anos práticas teatrais racistas. É o caso da ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi, que em sua apresentação no Theatro Municipal de São Paulo, regida por Edoardo Guarnieri em 1951, trouxe no papel principal a cantora lírica Norena Greco, soprano que fez uso de *blackface* para interpretar a personagem etíope. Em contrapartida, produções como *Porgy and Bess* são até hoje relembradas por serem uma das únicas óperas que contaram com um elenco formado quase que inteiramente por pessoas negras.

O enredo se passa na década de 1920 e narra a história de alguns moradores do conjunto de prédios Catfish Row localizado na cidade de Charleston, Carolina do Sul, nos Estados Unidos. A história começa com uma briga entre os amigos Crown e Robbins, levando a morte do segundo pelo primeiro. Em fuga, Crown deixa para trás sua namorada Bess que, após ter ajuda negada dos moradores de Catfish Row, é acolhida por Porgy, um homem pobre e com deficiência. A partir de então começa uma relação afetuosa entre os personagens. A história se desenvolve com o retorno de Crown em busca de Bess, confrontado por Porgy na tentativa de protegê-la. A briga resulta na morte de Crown e na prisão de Porgy, deixando Bess novamente desamparada. A trajetória de Bess se encerra com sua ida para Nova York com Sporting Life e a promessa de uma vida melhor. Em meio a mortes e desaparecimentos por tufões, brigas e prisões, *Porgy and Bess* apresenta uma leitura sobre as vivências da população negra estadunidense, destacando trabalhadores e suas relações conflituosas.



GEORGE GERSHWIN

Nascido no Brooklyn (Nova york), em 25 de setembro de 1898; falecido em Beverly Hills (Califórnia), em 11 de julho de 1937. De ascendência russa pelo lado de seu pai (Gersjovits), nasceu de uma família muito modesta: sua vocação foi tardia, e somente suas qualidades de pianista improvisador lhe permitiram emergir do anonimato. Sua cultura musical era pobre, mas aos 21 anos ele fez representar sua primeira comédia musical e compôs uma de suas primeiras canções de sucesso; dons excepcionais de melodista lhe fariam produzir em seguida cerca de 500 songs, com a colaboração, principalmente, de seu irmão Ira: foram sua maior glória, ao lado da ópera Porgy and Bess, sua última obra, e de duas partituras sinfônicas que fizeram a volta ao mundo, Rhapsody in Blue e An American in Paris.

Durante sua vida, Gershwin foi vítima de um preconceito muito comum entre os músicos e o público dos concertos "clássicos": como levar a sério esse fabricante de "operetas" e de cançõezinhas populares? O músico, então, lutou para conferir nobreza aos temas de jazz que o inspiravam, bem como aos do folclore local. Esse esforço de síntese - ainda chamado, algumas vezes com desprezo, de "jazz sinfônico" - teria sido ilusório? Parece que um Ravel não pensou assim - ele que respondeu ao compositor americano, quando este veio lhe pedir conselhos, que ele não tinha nada para lhe ensinar.

PROGRAMA DO EVENTO *PORGY AND BESS*, 4 A 10 DE MAIO DE 1992. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

Em 1984, algumas de suas árias mais conhecidas foram interpretadas pela soprano Faye Robinson e pelo barítono Benjamin Matthews no *Concerto Gershwin*. Trechos da ópera foram também apresentados nas Vesperais Líricas do Theatro Municipal em 1984, 1988, 1999 e 2002, em projeto que exibia semanalmente resumos de obras conhecidas e consagradas. No ano de 1992, uma apresentação da ópera com o arranjo original de George Gershwin foi realizada nos palcos do Theatro Municipal com a vinda de uma companhia estrangeira. Todos os eventos acima citados compõem parte de nosso acervo documental que integra a linha de pesquisa *A presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*. No mais, o programa de 1992 suscita considerações não somente sobre sua produção como também sobre sua apresentação e repercussão na imprensa que serão agora analisadas.

Entre os dias 4 e 10 de maio de 1992, o Theatro Municipal recebeu em sua casa a ópera *Porgy and Bess* em arranjo feito pelos irmãos George e Ira Gershwin e com o libreto de DuBose e sua esposa Dorothy Heyward. Foi trazida pela companhia Virginia Opera e contou com a Orquestra Sinfônica Municipal e com a cenografia do Teatro Colón de Buenos Aires. O programa de espetáculo possui 26 páginas que trazem: um texto de apresentação sobre os 80 anos do Theatro Municipal escrito por Marilena Chauí, à época secretária Municipal de Cultura; uma pequena biografia de George Gershwin; um texto do professor de história do teatro musical, Robert Kimball, sobre a trajetória de Du Bose Heyward e George Gershwin até a escrita e recepção da ópera; um resumo dos três atos; uma breve descrição sobre a trajetória da companhia Virginia Opera; repercussão crítica de produções anteriores da ópera e cantores da companhia; informações sobre o elenco e ficha técnica tanto da companhia quanto da orquestra; e listagem dos patronos do Theatro, à época uma nova iniciativa de investimento no Theatro por meio de assinaturas.

Segundo entrevista concedida por telefone a *O Estado de S. Paulo* pelo maestro Peter Mark em 15 de abril de 1999, a apresentação feita pela Virginia Opera contaria com a composição original de Gershwin, mas dividida em dois e não três atos para agilizar o espetáculo. Essa mudança faria com que uma ópera de inicialmente 4 horas e meia tivesse pouco mais de três horas de duração. De acordo com o maestro, pequenos cortes foram feitos, sem subtração das árias, duetos e coros presentes, não prejudicando o entendimento do enredo. Contou com um coro de 34 pessoas e um elenco de 23 a 26 cantores principais, além de 70 a 80 instrumentistas advindos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, sendo uma das maiores produções da ópera feitas até então.[1] O reajuste para dois atos parece não ter sido considerado pelo programa de espetáculo do Theatro Municipal, que manteve a divisão em três atos quando apresenta o resumo do enredo.

1 PONZIO, Ana Francisca. "Porgy & Bess" americana no Municipal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 abr. 1992.

A concepção da história começa com o romance *Porgy*, lançado em 1925 por DuBose Heyward, transformado em peça por ele e sua esposa Dorothy em 1927 e finalmente em ópera pelos irmãos George e Ira Gershwin em 1935. O libreto, como dito acima, ficou a cargo do casal Heyward. De início já é possível perceber que *Porgy and Bess* foi um trabalho que extrapolou a mente de George Gershwin, sendo fruto de muitas mãos. Contudo, a figura de George continua central para o entendimento da ópera, algo que pode ser visto no próprio programa de 1992 que destaca sua figura, tanto com a apresentação da biografia do compositor quanto com o texto de Robert Kimball.

George Gershwin foi um compositor de origem judaica, filho de imigrantes russos e que nasceu no bairro do Brooklin, em Nova York, em 1898. Sua formação se deu fora do meio acadêmico, circulando entre a esfera do popular e da música clássica. Composições como *Rhapsody in Blue* e *Piano Concerto in F* para o meio orquestral misturam-se com o jazz. Kimball, ao apresentar a trajetória do compositor, destaca sua relação com a população negra. Morador do Harlem desde a infância – bairro que entre as primeiras décadas do século XX recebeu grande leva de migrantes da região sul dos Estados Unidos, majoritariamente pessoas negras –, Gershwin se relacionou com artistas negros e produções musicais advindas do jazz e ragtime, estilo musical predominante na virada do século XIX para o XX e que teve como principal expoente o compositor negro Scott Joplin. Kimball traz relatos de alguns desses artistas, como Eubie Blake, que destaca a relação de Gershwin com James P. Johnson e Luckey Roberts, comparando sua destreza ao piano à desses renomados artistas.

Em março de 1932, Gershwin escreve a Heyward sobre seu interesse em musicar o romance *Porgy*. Sua vontade foi prontamente atendida e entre o final de 1933 e o verão de 1934, Gershwin foi convidado por Heyward a conhecer Cabbage Row em Charleston, região em que viveu o escritor e inspirou sua obra. Em 10 de outubro de 1935, *Porgy and Bess* estreia no Alvin Theatre, não uma casa operística, mas sim um teatro da Broadway. Esse fato afetou diretamente o recebimento da ópera que, em seus primeiros anos, foi vista como um fracasso para os padrões da época, apesar das suas 124 apresentações. Entretanto, a versão produzida por Cheryl Crawford nos anos 1940 possibilitou que *Porgy and Bess* fosse a primeira ópera estadunidense a se apresentar no La Scala de Milão além de viabilizar à renomada soprano Leontyne Price seu primeiro papel no meio operístico ao interpretar Bess. Gershwin não viveu para ver o sucesso e as discussões posteriores de sua *American folk opera*, como a denominava. Morreu precocemente em 1937, resultado de um tumor no cérebro e uma cirurgia malsucedida.

As personagens e o cenário do enredo se baseiam nas próprias vivências de Heyward. A história de Porgy, por exemplo, foi baseada em uma notícia vista na imprensa por Heyward sobre um homem com deficiência chamado Samuel Smalls que teria roubado uma mulher e depois tentado fugir da polícia com um carrinho puxado por uma cabra. Segundo o texto de Kimball para o programa de 1992, a família de Smalls entrou com um processo contra o uso de sua imagem tentando sem sucesso conseguir seus direitos.

A região de Cabbage Row, que inspira Catfish Row, é historicamente marcada por petições de moradores brancos de expulsão de moradores negros baseada em ideais racistas e higienistas. Considerando o uso feito pelo romancista, a pesquisadora Daphne Brooks argumenta como o escrito de Heyward busca emular um passado idílico e conservador do Sul estadunidense e o faz a partir da exploração das histórias de violência da população negra.[2] Brooks aponta ainda que Gershwin, ao tomar parte dessa narrativa e trazer para si outros elementos na construção da ópera, busca traçar suas próprias considerações do que seria o folclore da população negra estadunidense, passando por um processo de apropriação do mesmo.[3]

O que pode ser visto a partir desse panorama é como o contexto de formação dos escritores do romance e da ópera marcaram a criação de seu enredo e personagens diretamente. No mais, quando mostrada ao público, se tornou campo aberto para ser criticada e reinterpretada seja pelos espectadores seja pelos próprios intérpretes. Ainda segundo Brooks, desde a exaltação da ópera por figuras como J. Rosamond Johnson, considerando a possibilidade de oferta de trabalho a cantores líricos negros; às críticas de Duke Ellington e James Baldwin, em meio ao reducionismo caricato e racista das personagens, *Porgy and Bess* não deixou de ser foco de debate desde sua criação.[4]

A pesquisadora Naomi André argumenta que *Porgy and Bess* ao mesmo tempo que reforça certos estereótipos, vai para além deles, possibilitando a artistas negros e ao público sentir as nuances das interpretações da ópera.[5] Mais especificamente sobre Bess, tanto Brooks quanto André dedicam parte de suas análises para destrinchar as diferentes interpretações da personagem ao longo dos anos. A existência de um debate sobre as representações de Bess é importante de ser destacado, tendo em vista como ela é exposta pelo resumo dos atos e cenas da ópera no programa de 1992. Uma frase da segunda cena do segundo ato – em que Bess é surpreendida por um retorno repentino de Crown, ainda fugitivo da polícia – chama atenção: "Mas Crown só quer Bess e, quando o apito do barco soa novamente, ele a domina e a seduz; mais uma vez ela não consegue resistir". Brooks e André apontam como a cena de violência e abuso de Bess foi ao longo dos anos sendo remontada pelas cantoras líricas de maneira a se desvencilhar de uma visão ingênua e passiva de Bess – algo que pode ser também percebido em gravações das árias mais conhecidas como *Summertime*, com destaque para Billie Holiday. No mais, com o programa, percebemos o quanto essa ideia ainda persiste.

Considerando o espetáculo, e também como foi recebido pela imprensa, é possível perceber pela pouca quantidade de matérias que a apresentação de *Porgy and Bess* da companhia Virginia

2 BROOKS, Daphne A. "*A Woman is a sometime thing*": (re) covering black womanhood in *Porgy and Bess*. Daedalus, winter 2021, vol. 150, n. 1, On the novel (winter 2021), pp. 98-117.

3 BROOKS, Daphne A. "*A Woman is a sometime thing*": (re) covering black womanhood in *Porgy and Bess*. Daedalus, winter 2021, vol. 150, n. 1, On the novel (winter 2021), pp. 98-117.

4 BROOKS, Daphne A. "*A woman is a sometime thing*": (re)covering black womanhood in *Porgy and Bess*. Daedalus, winter 2021, vol. 150, n. 1, On the novel (winter 2021), pp. 98-117.

5 ANDRÉ, Naomi. Contextualizing race and gender in gershwin's *Porgy and Bess*. In: *Black opera*: history, power, engagement. Urbana: University of Illinois Press, 2018.

Opera no Theatro Municipal não foi um destaque de temporada ou, ao menos, não aos olhos da crítica, o que pode ser um ponto de inflexão sobre a própria (in)visibilidade de produções artísticas que destacam a população negra. As estrelas da noite, Brian Gibson e Theresa Hamm, respectivamente intérpretes de Porgy e Bess, não tiveram performances relevantes segundo Arthur Nestrovski em *O Estado de S. Paulo* de 6 de maio de 1992. Para o crítico, a montagem não surpreendeu e foi apenas "convencional, mas eficiente". No mais, suas "melodias inspiradíssimas" continuam imortalizadas nas vozes de Louis Armstrong, Ella Fitzgerald e até mesmo Janis Joplin, marcando diferentes gerações que se viram diante das composições dos irmãos Gershwin e as tomaram para si.[6]

O programa de 1992 para a apresentação de *Porgy and Bess* no Theatro Municipal traz leituras específicas sobre a ópera que dialogam e tensionam com as próprias pesquisas feitas em torno dessa produção. Como pode ser visto, ao trazer a biografia de Gershwin e o texto do historiador Robert Kimball o programa reforça o espaço de Gershwin como idealizador da ópera. O programa ainda apresenta uma visão sobre Bess que pode ser problematizada pela bibliografia crítica da ópera. Ao passo que a própria repercussão, ou melhor, a falta dela, levanta questões disparadoras sobre o espaço de produções como *Porgy and Bess* na esfera operística e artística de modo mais amplo.

É importante salientar que os resumos das óperas são partes fundamentais de muitos programas de sala. Alguns detêm poucas páginas e não se aprofundam no enredo, outros, como este de 1992, trazem detalhamentos sobre o desenrolar da produção. A forma como são apresentados os atos e as cenas não se faz apartada dos interesses de quem escreveu o programa. A narrativa de *Porgy and Bess* expõe diferentes olhares, períodos e agentes que fizeram e refizeram essa ópera. Nascida de um romance dos anos 1920, inspirada na realidade da população negra estadunidense e nas próprias vivências de imigrantes judeus para o país, contando com inúmeras regravações de árias conhecidas, *Porgy and Bess* é uma ópera que suscita discussões sobre o ontem e o hoje, sobre a realidade da população negra, e não somente em seu contexto estadunidense, demarcando o lugar da cultura na arena política.

Vitória Ribeiro
Pesquisadora Bolsista do Núcleo de Acervo e Pesquisa

6 NESTROVSKI, Arthur. O melhor fica com Gershwin. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 mai. 1992.

REFERÊNCIAS

Fonte:

Programa do evento *Porgy and Bess*, 4 a 10 de maio de 1992. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo

Imprensa:

O Estado de S. Paulo (SP), 1992, Acervo de O Estado de S. Paulo.

Bibliografia:

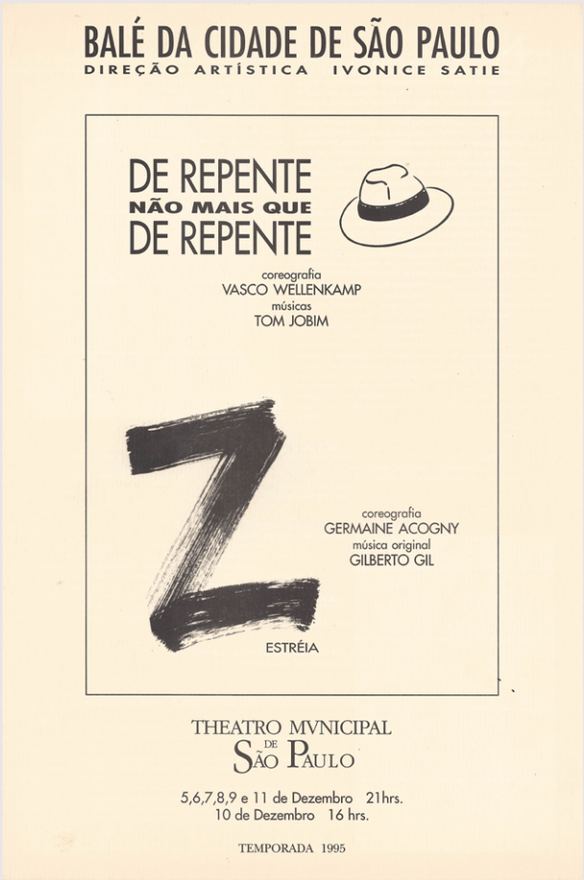
ANDRÉ, Naomi. Contextualizing race and gender in Gershwin's *Porgy and Bess*. In: B*lack opera*: history, power, engagement. Urbana: University of Illinois Press, 2018.

BROOKS, Daphne A. "*A woman is a sometime thing*": (re) covering black womanhood in *Porgy and Bess*. Daedalus, winter 2021, vol. 150, n. 1, On the novel (winter 2021), pp. 98-117.

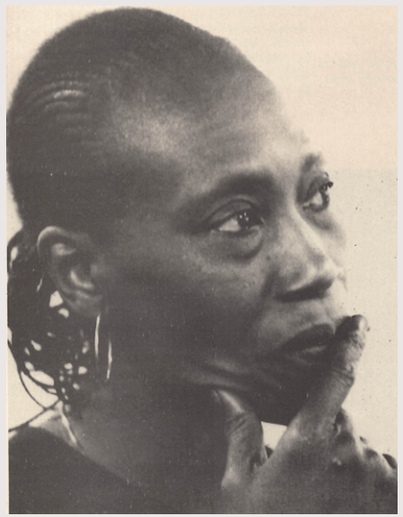
Z, DE GERMAINE ACOGNY, EM 1995

UMA VOCAÇÃO do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) tem sido o trabalho com as mais diversas linguagens artísticas da dança, envolvendo a grande capacidade de troca e intervenção criativa do seu elenco com vários coreógrafos convidados que deixaram obras de grande qualidade. Entre esses trabalhos, destaca-se Z, da coreógrafa Germaine Acogny, em 1995, cuja trilha sonora original foi criada por Gilberto Gil, com percussão de Carlinhos Brown.

No programa de sala do espetáculo Z, do acervo do Theatro Municipal de São Paulo, o texto de Ivonice Satie, então diretora artística do Balé da Cidade de São Paulo, afirma que Germaine Acogny levou os artistas do BCSP a descobrirem qualidades específicas como bailarinos brasileiros, com destaque para o domínio da técnica, do ritmo e a herança de uma movimentação física presente em seus corpos.



CAPA DO PROGRAMA E RETRATO DE GERMAINE ACOGNY, NO INTERIOR DO PROGRAMA DE SALA DO ESPECTÁCULO Z, DE 1995. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.



Em texto de 12 de setembro de 1995 na *Folha de S. Paulo*, Ana Francisca Ponzio conta que Germaine Acogny deu uma aula inaugural para o Balé da Cidade de São Paulo: "Propus passos difíceis, baseados no intenso contato do corpo com a terra. Embora seja uma companhia de formação clássica, constatei que os bailarinos são muito abertos a coisas novas e não há pretensão. Esse conjunto de qualidades é extraordinário"[1]. No texto de Germaine Acogny presente no programa de sala, a coreógrafa relata um pouco do trabalho realizado com o elenco do Balé da Cidade de São Paulo durante dois meses de aulas diárias com os "movimentos de ondulações, contrações e as tremulações que constituem os movimentos básicos da minha técnica de Dança Moderna Africana".

Segundo a antropóloga e artista da dança Luciane Ramos, a trajetória de Germaine Acogny, bailarina, coreógrafa e mestra franco-senegalesa de origem beninense, nos provoca a refletir sobre como dançar identidades, tradições, reinvenções das africanidades na contemporaneidade, abordando princípios para a consciência do corpo e do mundo. Luciane Ramos afirma:

> Há um movimento muito pertinente de aproximação de artistas e pesquisadoras ao trabalho de Germaine Acogny, de sua escola, e bons ventos para uma relação de parceria com o continente africano. São deslocamentos, mudanças de eixos que parecem apontar para possibilidades de encontrarmos referências dentro de nossos contextos culturais e pluralizarmos redes de criação e ação. Não trata-se apenas de enaltecer um "retorno à mama África", ideia já bastante gasta. Esses movimentos, já abordados em algumas pesquisas acadêmicas relacionadas às questões do corpo, ancestralidade e legados das matrizes africanas, anunciam mudanças no foco daquilo que consideramos formação em dança, conhecimento técnico, poética e linguagem. Mesmo assim, as transformações seguem em passos lentos, vide os currículos dos cursos de graduação em dança do país – predominantemente euro-centrados e em descompasso com a pluralidade de linguagens que alimentam o corpo brasileiro[2].

Acogny nasceu em 1944 no Benin e mudou-se para o Senegal quando tinha 5 anos de idade. Ainda jovem, foi morar na França, onde cursou educação física. Em meados dos anos 1970, Léopold Sédar Senghor (1906-2001), primeiro presidente do Senegal recém-independente, convida Maurice Béjart para dirigir o projeto da escola pan-africana de dança Mudra Afrique, um "empreendimento que consolidava uma ideia mais abrangente de política cultural, concebendo as artes como parte importante do plano de Estado Nação, calcado na ideia de que a unidade política de África estava associada à consciência das identidades culturais das civilizações negras"[3]. Através de Senghor[4], Maurice Béjart conheceu Germaine Acogny e a convidou para a direção artística da escola.

Segundo Luciane Ramos, a escola recebeu muitos coreógrafos colaboradores como o cubano Jorge Lefebre (1936-1990), que

1 *Folha de S. Paulo*. 12 set. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/12/ilustrada/14.html>

2 SILVA, Luciane Ramos. Germaine Acogny: escritas de um corpo em tempos reais. Revista *O Menelick 2º* ato, mar. 2014. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/teste>

3 Idem.

4 Para saber mais sobre a figura de Léopold Sédar Senghor (1906-2001), leia o texto presente nessa publicação sobre o Ballet Nacional do Senegal, fundado em 1960 pelo ator, escritor e diretor de teatro Maurice Sonar Senghor, sobrinho do presidente.

atuou na Katherine Dunham Company, Judith Jamison (1943), bailarina e diretora artística da Alvin Ailey American Dance Theater, entre outros. Por falta de financiamento e apoio institucional a escola fechou em 1982, mas dela surgiram outros projetos, em especial, a escola internacional de dança que Germaine Acogny tinha intenção de criar, algo que se realizaria anos depois, com a École des Sables.

Após o encerramento das atividades do Mudra Afrique, Germaine concebeu projetos de um centro internacional de danças tradicionais e contemporâneas africanas, que foi concretizado em 1998, com a fundação da École des Sables[5] (Escola de Areias), em Toubab Dialaw, Senegal. Trata-se de um espaço para educação profissional, fórum para trocas de experiências entre dançantes do continente africano e do mundo. No projeto da escola há diversos cursos, estágios e imersões são propostas, com protagonismo para as danças africanas.

Portanto, em 1995, Germaine Acogny já havia vivido a experiência da escola Mudra Afrique, sendo o espetáculo Z uma obra da fase intermediária da carreira da artista, antes da criação da École des Sables. Em Z, o Balé da Cidade de São Paulo homenageia a figura de Zumbi dos Palmares, assassinado há 300 anos naquela data (em 1695). “Z” refere-se a Zumbi como uma figura universal. "Zumbi simboliza a liberdade que está em cada um de nós, um desejo eterno que a dança e a música vão celebrar"[6], explicou a coreógrafa a Ana Francisca Ponzio, para a *Folha de S. Paulo*.

O espetáculo estreou no dia 19 de novembro de 1995, na véspera do Dia da Consciência Negra, no Parque do Ibirapuera, e, durante o início do mês de dezembro daquele ano, apresentou-se no Theatro Municipal de São Paulo. O texto de Ana Francisca Ponzio, “Balé da Cidade dança ‘Z’ de Zumbi”, na *Folha de S. Paulo* de 19 de novembro de 1995, afirma que o espetáculo valoriza danças em conjunto, não apresentando solos:

> Os movimentos valorizam o contato do corpo com o chão. O samba brasileiro é aéreo, se comparado com a dança tradicional africana, que retira da terra sua energia vital", observa Acogny. "A idéia geral da coreografia é a liberdade que há em cada um de nós. Consequentemente, somos habitados pelo espírito livre de Zumbi”.[7]

Ainda em dezembro, após as apresentações no Theatro Municipal de São Paulo, Z foi apresentado no Centro Cultural São Paulo e em diversos outros teatros pelo país e fora do Brasil, sendo reencenado muitas vezes como uma das obras principais do repertório do Balé da Cidade de São Paulo.

ANITA DE SOUZA LAZARIM
Pesquisadora do Núcleo de Acervo e Pesquisa

5 Para mais, conheça: <https://ecoledessables.org/>

6 *Folha de S. Paulo*. 12 set. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/12/ilustrada/14.html>

7 *Folha de S. Paulo*. 19 nov. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/19/mais!/32.html>

REFERÊNCIAS

Fonte:

Capa do programa e retrato de Germaine Acogny, no interior do Programa de sala do espectáculo Z, de 1995. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Imprensa:

FOLHA DE S. PAULO. 12 set. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/12/ilustrada/14.html>. Acesso em 01 dez. 2022.

FOLHA DE S. PAULO. 19 nov. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/19/mais!/32.html>. Acesso em 01 dez. 2022.

Bibliografia:

ÉCOLE DES SABLES. Disponível em: <https://ecoledessables.org/>. Acesso em 01/12/2022.

SILVA, Luciane Ramos. Germaine Acogny: escritas de um corpo em tempos reais. Revista *O Menelick 2º ato*, mar. 2014. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/teste>. Acesso em 01/12/2022.

MARACATU DO CHICO REI (1996)

À FRENTE, uma rainha negra segurando a Calunga. Depois, o rei e o pálio. Ao fundo, os percussionistas e o estandarte. A figura de um Maracatu de Baque Virado, manifestação cultural tradicional pernambucana, ilustra os documentos do espetáculo *Maracatu do Chico Rei*, apresentado pela companhia paulista de balé Cisne Negro Cia. de Dança. O espetáculo, que subiu ao palco do Theatro Municipal de São Paulo nos dias 20, 21, 23 e 24 de março de 1996, foi realizado a partir da obra composta em 1933 pelo maestro Francisco Mignone.

Com argumento do poeta Mário de Andrade, a obra de Mignone trata da história de um rei negro do continente africano que fora aprisionado, escravizado e sequestrado. No estado de Minas Gerais, o rei recebeu o nome de Chico. De acordo com a história, Chico Rei, a partir do seu trabalho, conseguiu pagar por sua alforria, a de sua esposa e a dos demais de sua comunidade vinda de África.

Em Ouro Preto, formaram a Confraria do Rosário que, nos dias de festas, durante as celebrações que cruzavam expressões religiosas católicas e de matriz africana, as pessoas negras realizavam um cortejo com dança e música até em frente à Igreja Nossa Senhora do Rosário. Ali, deixavam ouro para contribuir com o pagamento da construção, assim como o processo de alforria de outras pessoas escravizadas.

O espetáculo da Cisne Negro Cia. de Dança teve direção artística de Hulda Bittencourt e coreografia de Mário Nascimento. A companhia realizou sua apresentação de estreia junto com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de Eleazar de Carvalho, e do Coral Sinfônico do Estado de São Paulo, sob regência de Naomi Munakata. O espetáculo foi realizado pela Prefeitura Municipal de São Paulo, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, e pelo Governo do Estado de São Paulo, através da Secretaria de Estado da Cultura, e contou com o apoio do Sesc São Paulo.

O programa foi dividido em duas partes. A primeira, *Cânticos Místicos*, com música de Georg Friedrich Händel, coreografia, cenários e iluminação de Vasco Wellenkamp e figurinos de Helena Lozano, apresentou sete "movimentos" com temas do cristianismo. A segunda, com figurinos de Fábio Brando e Luis Rossi, foi o *Maracatu do Chico Rei*, denominado em sua ficha técnica como "bailado afro-brasileiro". O repertório dessa segunda parte foi composto de oito "movimentos": *Chegada do Maracatu*, *Dança das Mucambas*, *O Príncipe Dança*, *Dança das Macotas*, *Dança de Chico Rei*, *Dança dos Escravos*, *Dança dos Príncipes Brancos* e *Libertação – Dança Final*.

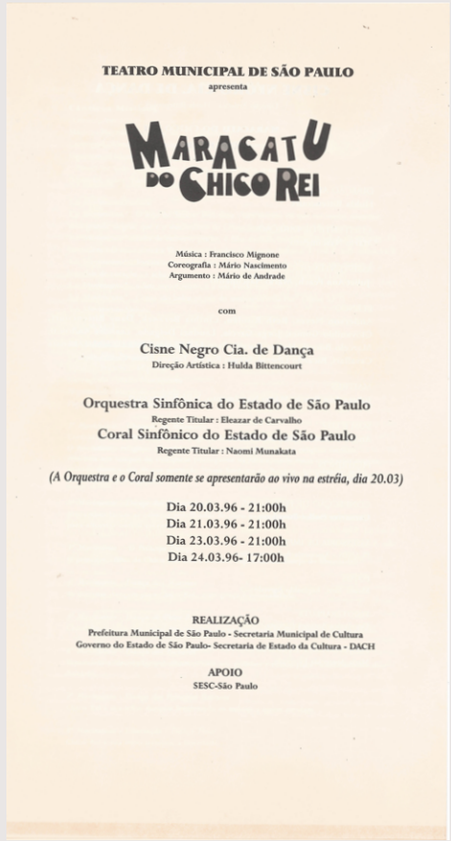
Durante o processo de pesquisa foram identificados dois documentos sobre o espetáculo no Centro de Documentação e Memória do Complexo Theatro Municipal de São Paulo: um programa de sala da apresentação na instituição e um catálogo realizado pelo Sesc São Paulo.

No programa de sala do Theatro, encontra-se, para além dos dados sobre realização, apoio, datas e horários das apresentações, as fichas técnicas da companhia de balé, da Orquestra Sinfônica e do Coral Sinfônico, assim como uma breve apresentação dos corpos artísticos e de seus regentes. Por fim, é apresentada uma lista de agradecimentos.

O catálogo produzido pelo Sesc é traz essas mesmas informações e inclui uma breve apresentação do espetáculo e do maestro Francisco Mignone, assim como o argumento escrito por Mário de Andrade. Nas primeiras páginas, o documento também apresenta dois textos que, embora deem destaque a termos e manifestações culturais relacionadas à comunidade negra, abordam um discurso que beira a romantização de histórias da escravidão no Brasil, a exemplo do trecho que diz que o povo brasileiro "reúne como qualidade e característica a miscigenação". Em seguida, um terceiro texto, mais informativo, contextualiza a obra original de Mignone e, ao fim, comenta sobre o Maracatu de Baque Virado. Ambos os documentos são ilustrados com figuras de autoria de Pedro Indio.

Em anúncios do jornal *A Tribuna*, publicados nos dias 22, 23 e 27 de abril de 1996, indica-se que o *Maracatu do Chico Rei* foi apresentado no teatro do Sesc Santos no dia 27 daquele mês. Entre essas publicações, aponta-se que a história do espetáculo "mostra a jornada de libertação da escravatura, tocando as lembranças impressas na história de nosso povo, formado pela contribuição de várias raças" e que a música "mescla os ritmos brasileiros com pausas e formações da música clássica européia". Assim como reproduz um trecho do catálogo, ao dizer que a "marca alegre ou triste da cultura afro aparece presente na congada, samba, batuque, candomblé, patuá, balangandãs, umbanda, miçangas e nas cores fortes em fundo negro".

Destaca-se nos documentos a construção de um vocabulário que visa abordar com respeito a referência à manifestação cultural tradicional pernambucana. "O Maracatu, música e dança



TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO
apresenta

MARACATU DO CHICO REI

Música : Francisco Mignone
Coreografia : Mário Nascimento
Argumento : Mário de Andrade

com

Cisne Negro Cia. de Dança
Direção Artística : Hulda Bittencourt

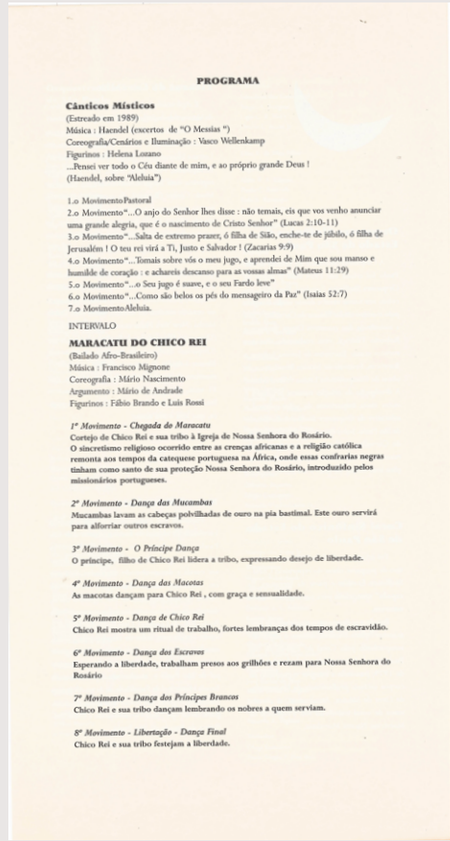
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
Regente Titular : Eleazar de Carvalho
Coral Sinfônico do Estado de São Paulo
Regente Titular : Naomi Munakata

(A Orquestra e o Coral somente se apresentarão ao vivo na estréia, dia 20.03)

Dia 20.03.96 - 21:00h
Dia 21.03.96 - 21:00h
Dia 23.03.96 - 21:00h
Dia 24.03.96- 17:00h

REALIZAÇÃO
Prefeitura Municipal de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura
Governo do Estado de São Paulo- Secretaria de Estado da Cultura - DACH

APOIO
SESC-São Paulo



PROGRAMA

Cânticos Místicos
(Estreado em 1989)
Música : Haendel (excertos de "O Messias ")
Coreografia/Cenários e Iluminação : Vasco Wellenkamp
Figurinos : Helena Lozano
...Pensei ver todo o Céu diante de mim, e ao próprio grande Deus !
(Haendel, sobre "Aleluia")

1.o Movimento Pastoral
2.o Movimento "...O anjo do Senhor lhes disse : não temais, eis que vos venho anunciar uma grande alegria, que é o nascimento de Cristo Senhor" (Lucas 2:10-11)
3.o Movimento "...Salta de extremo prazer, ó filha de Sião, enche-te de júbilo, ó filha de Jerusalém ! O teu rei virá a Ti, Justo e Salvador ! (Zacarias 9:9)
4.o Movimento "...Tomais sobre vós o meu jugo, e aprendei de Mim que sou manso e humilde de coração : e achareis descanso para as vossas almas" (Mateus 11:29)
5.o Movimento "...o Seu jugo é suave, e o seu Fardo leve"
6.o Movimento "...Como são belos os pés do mensageiro da Paz" (Isaias 52:7)
7.o Movimento Aleluia.

INTERVALO

MARACATU DO CHICO REI
(Bailado Afro-Brasileiro)
Música : Francisco Mignone
Coreografia : Mário Nascimento
Argumento : Mário de Andrade
Figurinos : Fábio Brando e Luis Rossi

1º Movimento - Chegada do Maracatu
Cortejo de Chico Rei e sua tribo à Igreja de Nossa Senhora do Rosário.
O sincretismo religioso ocorrido entre as crenças africanas e a religião católica remonta aos tempos da catequese portuguesa na África, onde essas confrarias negras tinham como santo de sua proteção Nossa Senhora do Rosário, introduzido pelos missionários portugueses.

2º Movimento - Dança das Mucambas
Mucambas lavam as cabeças polvilhadas de ouro na pia batismal. Este ouro servirá para alforriar outros escravos.

3º Movimento - O Príncipe Dança
O príncipe, filho de Chico Rei lidera a tribo, expressando desejo de liberdade.

4º Movimento - Dança das Macotas
As macotas dançam para Chico Rei , com graça e sensualidade.

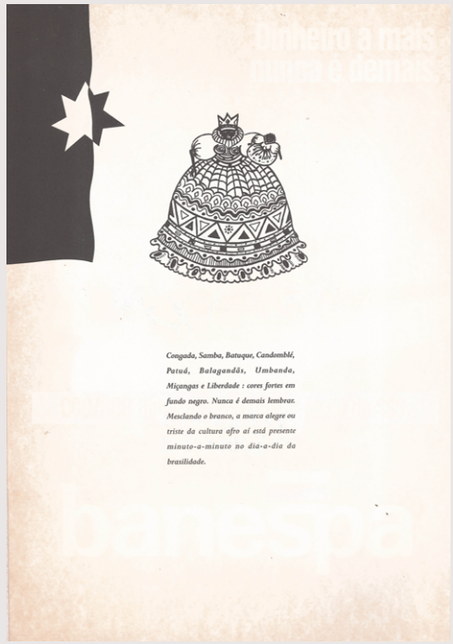
5º Movimento - Dança de Chico Rei
Chico Rei mostra um ritual de trabalho, fortes lembranças dos tempos de escravidão.

6º Movimento - Dança dos Escravos
Esperando a liberdade, trabalham presos aos grilhões e rezam para Nossa Senhora do Rosário

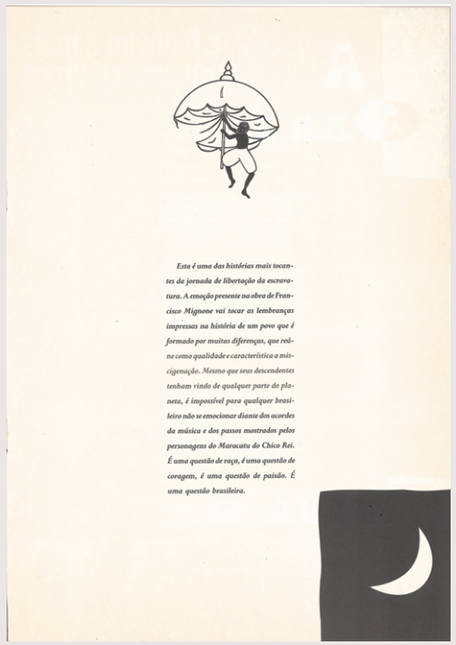
7º Movimento - Dança dos Príncipes Brancos
Chico Rei e sua tribo dançam lembrando os nobres a quem serviam.

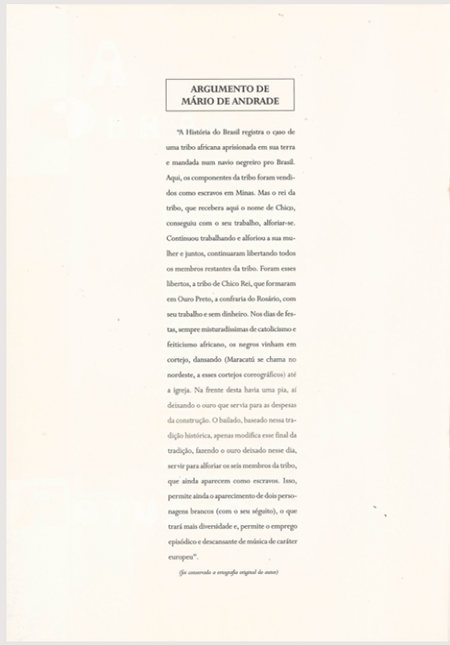
8º Movimento - Libertação - Dança Final
Chico Rei e sua tribo festejam a liberdade.

PROGRAMA DO EVENTO *MARACATU DO CHICO REI*, APRESENTADO NOS DIAS 20, 21, 23 E 24 DE MARÇO DE 1996, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.



CATÁLOGO DO EVENTO *MARACATU DO CHICO REI*, PRODUZIDO EM DEZEMBRO DE 1995 PELO SESC SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.





nordestina, é a base para o desenvolvimento de uma história muito significativa na cultura brasileira, onde é possível visualizar e reconhecer a opressão, a força e a coragem vividas pelos escravos afro-brasileiros." Essa construção se mostra, também, nas descrições que acompanham cada movimento que compõe o repertório do espetáculo ao articular a história de Chico Rei com a memória oral presente em territórios de origem do Maracatu de Baque Virado no estado de Pernambuco, como a favela do Bode, no bairro do Pina, em Recife.[1]

Em 16 de fevereiro de 1996, a repórter Larissa Squeff publicou em *O Estado de S. Paulo* que o espetáculo apresentado pela Cisne Negro Cia. de Dança prova que a cultura nordestina influencia as artes do Brasil. Squeff afirma que a peça de Mignone fora interpretada na íntegra somente uma vez, em 1939, com a participação da bailarina Maria Olenewa – que foi professora de Hulda Bittencourt, diretora artística da companhia de dança. A repórter também indica que o espetáculo foi apresentado no ano anterior, em 3 de dezembro de 1995, no Museu do Ipiranga. Ainda, o texto também apresenta falas do coreógrafo Mário Nascimento, em que diz ter passado duas semanas na Região Nordeste do país para estudar os movimentos da dança no Maracatu de Baque Virado.

De acordo com texto assinado por Ana Francisca Ponzio, publicado pela *Folha de S. Paulo* em 23 de março de 1996, o coreógrafo Mário Nascimento compartilha a concepção do espetáculo com a diretora artística Hulda Bittencourt, que definiu o tema, a música e o argumento. A jornalista escreve que, apesar do diálogo entre "folclore e dança contemporânea" trabalhado pelo coreógrafo, "tantas marcações circunscreveram a coreografia a uma estrutura convencional". Em publicação anterior da *Folha de S. Paulo*, no dia 20 de março, a jornalista inclui a fala do coreógrafo ao comentar que foi "um desafio criar um balé a partir de um tema já existente" e que em suas danças "há uma relação direta entre movimento e som e, em geral, gosto de trabalhar com percussão, que está muito presente na cultura brasileira".

Após um levantamento no Portal de Acervos da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, foi possível identificar ao menos 25 eventos em que a peça de Francisco Mignone fez parte de repertórios apresentados no Theatro Municipal de São Paulo, entre os anos 1936 e 2000. Destaca-se aqui o 3º Concerto Público (abril de 1936); o concerto de encerramento do Congresso da Língua Nacional Cantada (julho de 1937); o concerto sinfônico em comemoração à Fundação de São Paulo (janeiro de 1952); o Concerto Popular Lírico-Sinfônico (maio de 1954); o concerto em homenagem ao Dia do Trabalho (maio de 1959); o Festival Francisco Mignone, em homenagem à data de Fundação de São Paulo (janeiro de 1967); e um sarau lírico (novembro de 2000). Demonstra-se assim, por exemplo, pela frequência que a obra aparece ao longo dos anos na programação, a relevância do *Maracatu do Chico Rei* na trajetória do maestro pela instituição.

1 Para mais informações sobre a cultura do Maracatu de Baque Virado em Recife, indica-se a reportagem do Alma Preta Jornalismo, publicada em junho de 2021, com a Mestra Joana Cavalcante, liderança da Nação do Maracatu Encanto do Pina. Disponível em: <https://youtu.be/QDE9lyhPB1k>

Embora os documentos do espetáculo apresentado pela Cisne Negro Cia. de Dança e algumas publicações na imprensa afirmem que a peça de Mignone fora apresentada integralmente somente em 1939, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o programa do 3o Concerto Público, realizado em 18 de abril de 1936 no Theatro Municipal de São Paulo, indica que foram apresentados todos os movimentos que compõem a peça do maestro (com apenas algumas diferenças nos títulos e organização do repertório) no evento. Ainda, o programa do concerto de encerramento do Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado no dia 14 de julho de 1937, também indica que esta foi a primeira audição integral da obra, ambas sob regência de Francisco Mignone.

Vê-se que, criado em 1933 por Francisco Mignone, apresentado em 1936 no Theatro Municipal de São Paulo, em 1939 no do Rio de Janeiro e realizado com a Cisne Negro Cia. de Dança em 1996 outra vez em São Paulo, o *Maracatu do Chico Rei* é uma obra que, por meio de seu texto, divulga ao público de casas de ópera uma interpretação da cultura do Maracatu de Baque Virado. Com isso, entende-se que a obra é um importante exemplo para pensar a presença de referências de culturas negras no acervo do Theatro Municipal.

No entanto, a escassez de publicações acerca da repercussão do espetáculo de 2012 na imprensa, por exemplo, nos apresenta um desafio em compreendê-lo com base em uma perspectiva mais abrangente. Apesar disso, a partir das fontes consultadas, podemos refletir que, ao deslocar tais referências de culturas tradicionais para espaços ditos eruditos – prática recorrente observada no repertório de óperas, concertos, apresentações de orquestras, entre outros –, comumente iremos nos confrontar com a falta de algo que só a manifestação em si alcança. Ainda assim, a presença de referências a culturas, figuras e comunidades negras em espetáculos no palco do Theatro e de outras instituições, pode ser um caminho para provocar seu público acerca de tais assuntos.

Igor Vicente Gomes da Silva
Pesquisador do Núcleo de Acervo e Pesquisa

REFERÊNCIAS

Fontes:

Programa do evento *Maracatu do Chico Rei*, apresentado nos dias 20, 21, 23 e 24 de março de 1996, no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Catálogo do evento *Maracatu do Chico Rei*, produzido em dezembro de 1995 pelo Sesc São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo.

Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória – Praça das Artes – Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Imprensa:

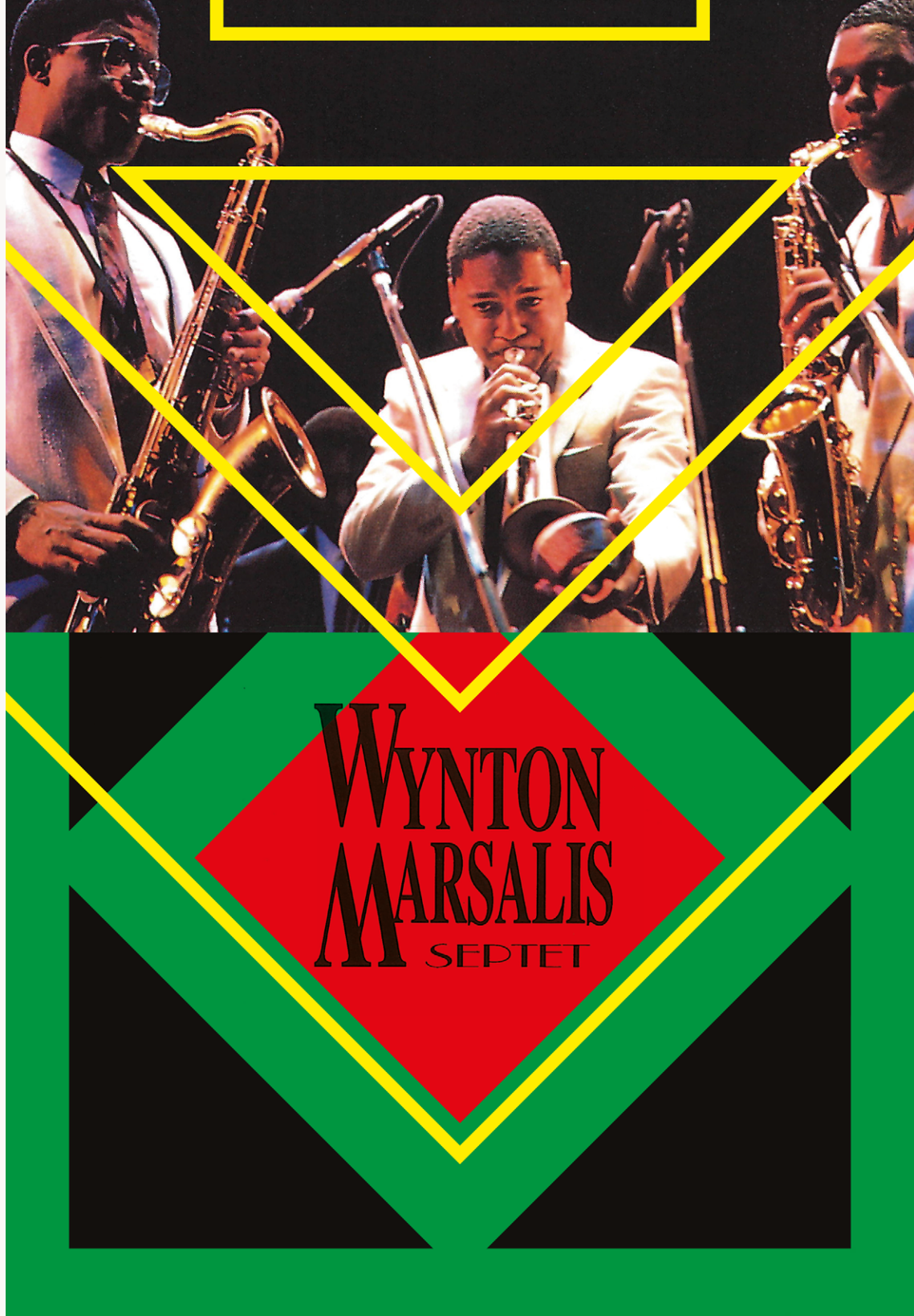
Folha de S. Paulo, São Paulo, 1996, Acervo Digital Folha de S. Paulo.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1996, Acervo O Estado de S. Paulo.

A Tribuna, São Paulo, 1996, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital.

Bibliografia:

Alma Preta Jornalismo. O nome dela é Mestra Joana Cavalcante! #EP03. YouTube, 21 jun. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/QDE9lyhPB1k>. Acesso em: 05 nov. 2022.

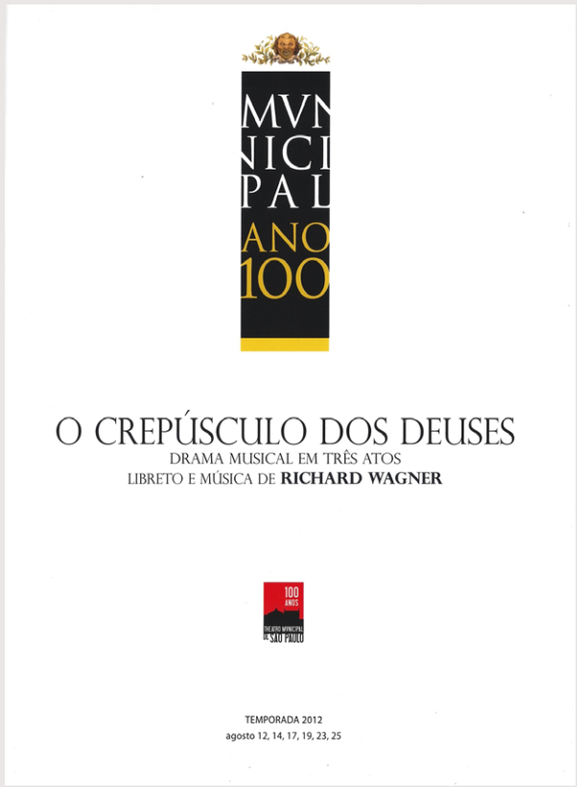


O CREPÚSCULO DOS DEUSES (2012)

NA TEMPORADA DE 2012, o Theatro Municipal de São Paulo apresentou uma nova montagem da ópera *O Crepúsculo dos Deuses*, um drama musical em três atos, com libreto e música do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883). A ópera, de nome original *Götterdämmerung*, é a quarta da tetralogia *O Anel do Nibelungo*, que inclui as óperas *O Ouro do Reno*, *A Valquiria* e *Siegfried*. Esboçado em prosa no ano de 1848, *O Crepúsculo dos Deuses* teve sua partitura concluída 26 anos depois, em 1874. A trama da tetralogia se dá em torno de um anel forjado pelo nibelungo Alberich a partir do ouro que roubou do Rio Reno. O anel, que daria absoluto poder sobre o mundo a quem o possuísse, foi amaldiçoado, após ter sido roubado, pelo próprio nibelungo, levando à morte aquele que o tivesse em mãos.

Com participação do Coral Lírico e da Orquestra Sinfônica Municipal, a ópera foi apresentada no Theatro Municipal nos dias 12, 14, 17, 19, 23 e 25 de agosto de 2012, sob regência e direção musical do maestro Luiz Fernando Malheiro. A concepção e direção cênica foi de André Heller-Lopes, com cenografia de Renato Theobaldo e Roberto Rolnik, desenho de luz de Fábio Retti, video mapping por VJ Spetto e figurinos de Marcelo Marques.

PROGRAMA DO EVENTO *O CREPÚSCULO DOS DEUSES*, APRESENTADO EM AGOSTO DE 2012 NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.



GÖTTERDÄMMERUNG

SINOPSE

Prólogo
Na rocha da Valquíria

Filhas da deusa Erda, as três Nornas enredam o fio do destino. Conversam sobre o passado, e mostram apreensão a respeito do futuro. O rompimento do fio não deixa dúvidas: o fim está próximo. As Nornas se recolhem ao centro da Terra.

Depois de um prelúdio orquestral, surgem os amantes Siegfried e Brünnhilde. Eles trocam juras de amor. Brünnhilde oferece seu cavalo, Grane, e recebe o anel do nibelungo de Siegfried, que parte em busca de aventuras. Toda a trama da tetralogia gira em torno da luta por esse anel, forjado pelo nibelungo Alberich a partir do ouro que ele roubou das profundezas do rio Reno, e que daria poder ilimitado ao seu proprietário. Também o anel foi roubado de Alberich, que o amaldiçoou: todo aquele que o tivesse em mãos morreria. Siegfried e Brünnhilde desconhecem tanto o poder do anel, como a maldição que o ronda. O único jeito de escapar da praga lançada pelo nibelungo seria devolver o anel às ninfas que guardavam o ouro do Reno.

Ato I
No castelo dos Gibichungs

Os Gibichungs são governados por Gunther, mas a eminência parda do reino é seu meio-irmão, Hagen. Ele incita Gunther e sua irmã, Gutrune, que são solteiros, a se casarem: não poderia haver candidatos melhores a esposos que Brünnhilde e Siegfried. E elabora um plano: Gutrune deve dar uma poção a Siegfried para ganhar seu amor. Em consequência, o herói concordará em romper o círculo de fogo que encerra Brünnhilde e trazê-la para os braços de Gunther.

Siegfried entra em cena, é saudado por Hagen, e toma a poção que lhe é oferecida por Gutrune, esquecendo-se imediatamente de Brünnhilde. O herói pede a mão da irmã de Gunther, e jura conquistar a valquíria para ele. Misturando vinho e sangue, Siegfried e Gunther selam um pacto de fraternidade.

Em sua rocha, Brünnhilde recebe a visita de sua irmã, a valquíria Waltraute, que tenta em vão convencê-la a devolver o anel às ninfas do Reno. Depois de dispensar Waltraute, Brünnhilde se alegra com a chegada de Siegfried. Contudo, graças ao Tarnhelm, elmo mágico que permite a seu possuidor assumir a forma que bem desejar, o herói entra disfarçado de Gunther. Em sua nova forma, ele a subjuga e lhe toma o anel.

Ato II
No castelo dos Gibichungs

À noite, junto ao castelo dos Gibichungs, o adormecido Hagen recebe a visita de seu pai, Alberich, que o incita a se apossar do anel.

Siegfried está de volta, agora em sua forma real. Hagen convoca os súditos dos Gibichungs para o casamento duplo dos irmãos, e Gunther entra em cena com Brünnhilde, cabisbaixa. Ao ver Siegfried com Gutrune, a valquíria se espanta, e começa a interrogá-lo, acusando-o de traição. Siegfried, contudo, jura sobre a espada de Hagen que jamais foi esposo de Brünnhilde, e se retira com Gutrune. Hagen aproveita a ocasião para incitar Brünnhilde e Gunther à vingança contra Siegfried. A valquíria revela que o ponto fraco do herói são as costas, e fica combinado que ali ele será atingido na caçada do dia seguinte.

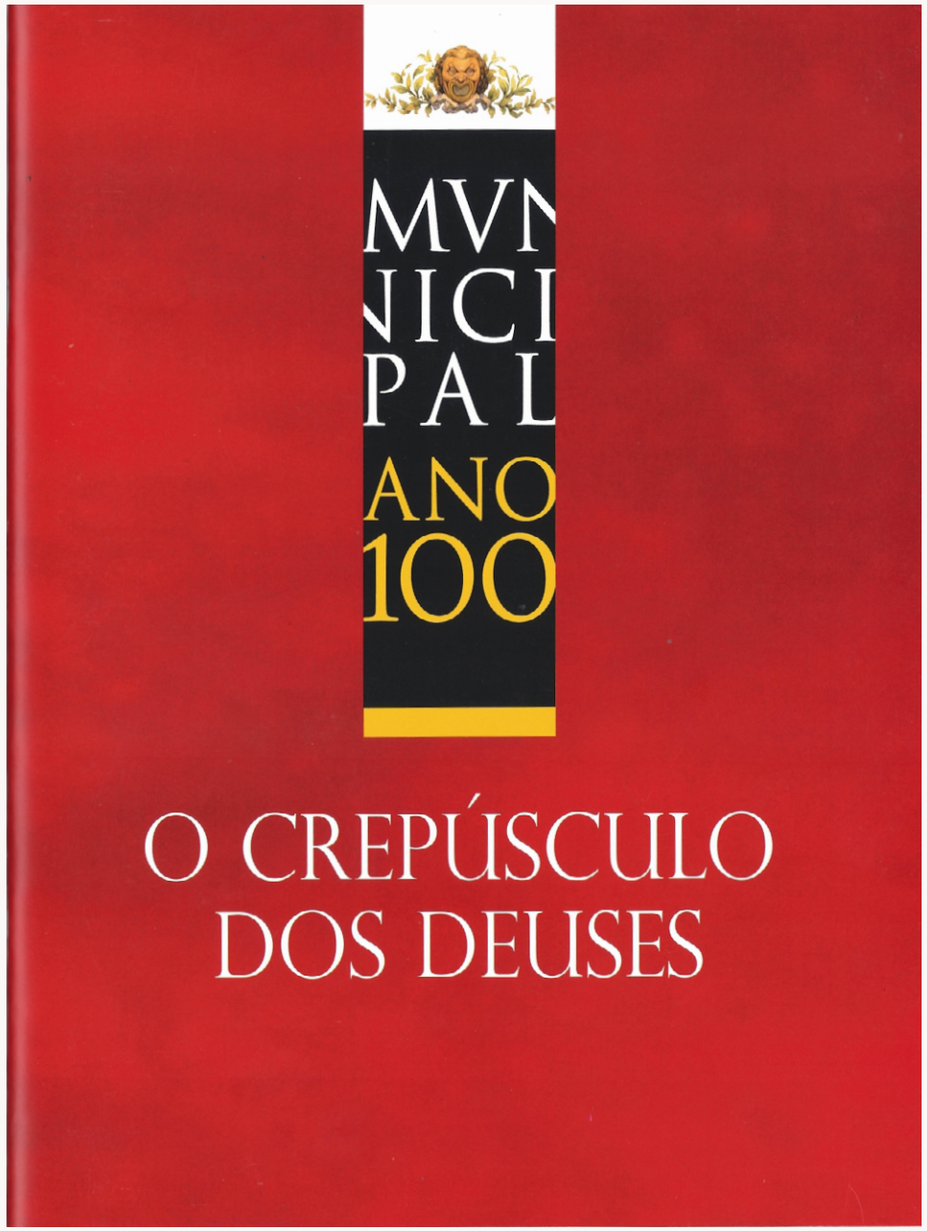
Ato III
Na floresta

A caminho da caçada, Siegfried se depara com as ninfas do Reno, que lhe pedem o anel, mas ele se recusa a entregar-lhes. O herói se junta a Gunther e Hagen, que, oferecendo uma bebida, pede que ele narre seus feitos. A bebida, aparentemente, desfaz o efeito da poção de Gutrune: Siegfried recorda não apenas suas façanhas, mas o amor por Brünnhilde, para consternação de Gunther. Dois corvos levantam voo e, quando o herói se ergue para observá-los, Hagen crava a lança em suas costas.

Um cortejo fúnebre leva o herói ao salão dos Gibichungs, onde Gutrune se revolta com sua morte, cobrindo o irmão de acusações. Gunther confronta Hagen, e é morto por este. Quando o filho de Alberich está prestes a tomar o anel das mãos de Siegfried, a mão do falecido se ergue, para horror generalizado.

Brünnhilde entra em cena, e fala do juramento de fidelidade eterna entre Siegfried e ela. Gutrune desmaia sobre o corpo do irmão, em desespero. A valquíria acende uma pira funeral para o herói, e rememora suas glórias. Coloca o anel no dedo e, montada em Grane, lança-se às chamas, para se juntar ao amado. O rio Reno transborda, e suas ninfas recuperam o anel. Hagen faz um último esforço para se apossar da joia – em vão. Morada dos deuses, o Valhalla também é consumido pelo fogo. O autossacrifício de Brünnhilde levou o velho mundo ao fim, para que uma nova ordem possa surgir de seus escombros.

(IRINEU FRANCO PERPETUO)



"Companhia Italo-Brasileira de Seguros Geraes"

Capital Rs. 5.000:000$000

SEGUROS TERRESTRES — MARITTIMOS — FERROVIARIOS

AGENTES GERAES "Brasital" S|A - S. PAULO

17 Outubro 1922

O Crepusculo dos Deuses

de WAGNER

Maestro Concertador e Director de Orchestra

F. WEINGARTNER

III Recita

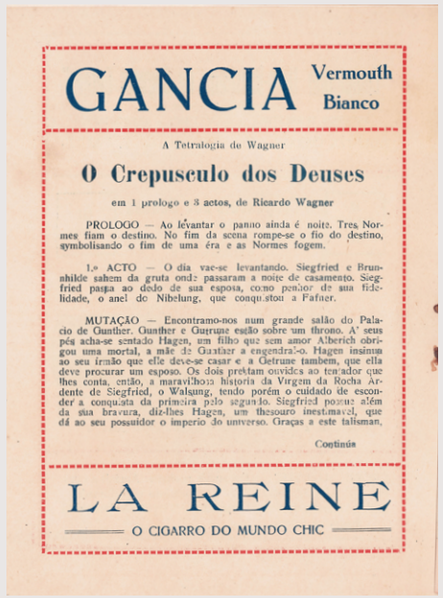
Siegfried	*Walter Kirchoff*
Gunther	*Emil Schipper*
Hagen	*Karl Braun*
Alberich	*Rudolph Bandler*
Brunhilde	*Elena Wildbrunn*
Gutrune	*Elena Hirn*
Waltraute	*Alice Mertens*
As tres Nornas	*Mertens-Jaeger-Hirn*
As tres filhas do Rheno.	*Hirn-Mertens-Deimann*

Procure o resumo nas outras paginas deste Programma

Para annuncios no Programma do Theatro Municipal com J. PEDEMONTE - Tel. cent. 5940

Bilhetes á venda na CASA SUDAN - Av. S. João. 4

CREME "SUZETTE" — De suave perfume. Amacia a cutis.
PO' DE ARROZ "SUZETTE" — Finissimo e perfumado.
AGUA DE COLONIA "GRANADO" — A melhor para banho e toilette.



GANCIA Vermouth Bianco

A Tetralogia de Wagner

O Crepusculo dos Deuses

em 1 prologo e 3 actos, de Ricardo Wagner

PROLOGO — Ao levantar o panno ainda é noite. Tres Normes fiam o destino. No fim da scena rompe-se o fio do destino, symbolisando o fim de uma éra e as Normes fogem.

1.º ACTO — O dia vae-se levantando. Siegfried e Brunhilde sahem da gruta onde passaram a noite de casamento. Siegfried passa ao dedo de sua esposa, como penhor de sua fidelidade, o anel de Nibelung, que conquistou a Fafner.

MUTAÇÃO — Encontramo-nos num grande salão do Palacio de Gunther. Gunther e Gutrune estão sobre um throno. A' seus pés acha-se sentado Hagen, um filho que sem amor Alberich obrigou uma mortal, a mãe de Gunther a engendral-o. Hagen insinua ao seu irmão que elle deve-se casar e a Gelrune tambem, que ella deve procurar um esposo. Os dois prestam ouvidos ao traidor que lhes conta, então, a maravilhosa historia da Virgem da Rocha Ardente de Siegfried, o Walsung, tendo porém o cuidado de esconder a conquista da primeira pelo segundo. Siegfried parte além da sua bravura, dá-lhes Hagen, um thesouro inestimavel, que dá ao seu possuidor o imperio do universo. Graças a este talisman,

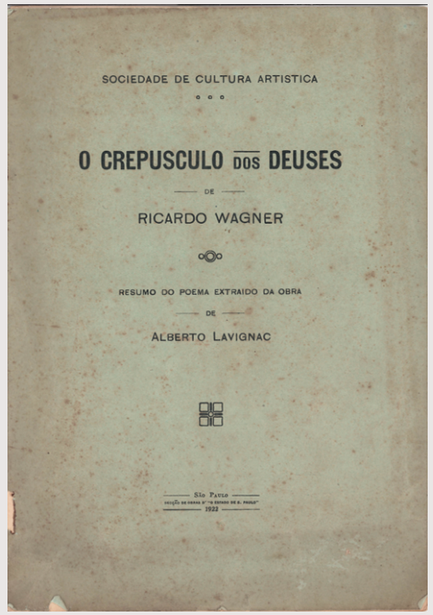
Continúa

LA REINE

O CIGARRO DO MUNDO CHIC

PROGRAMA DO EVENTO *O CREPÚSCULO DOS DEUSES*, APRESENTADO EM 17 DE OUTUBRO DE 1922, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

LAVIGNAC, ALBERTO. RESUMO DO POEMA EXTRAÍDO DA OBRA *O CREPÚSCULO DOS DEUSES*, DE RICHARD WAGNER, APRESENTADO EM 23 DE OUTUBRO DE 1922, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO, NO 128º SARAU DA SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA. SÃO PAULO: SECÇÃO DE OBRAS D'"O ESTADO DE S. PAULO", 1922.



SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA

O CREPUSCULO DOS DEUSES

DE

RICARDO WAGNER

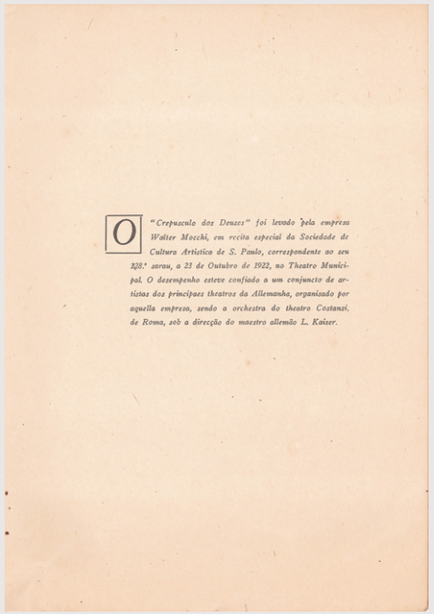
RESUMO DO POEMA EXTRAIDO DA OBRA

DE

ALBERTO LAVIGNAC

São Paulo

1922



O "Crepusculo dos Deuses" foi levado pela empreza Walter Mocchi, em recita especial da Sociedade de Cultura Artistica de S. Paulo, correspondente ao seu 128.º sarau, a 23 de Outubro de 1922, no Theatro Municipal. O desempenho esteve confiado a um conjuncto de artistas dos principaes theatros da Allemanha, organisado por aquella empreza, sendo a orchestra do theatro Costanzi, de Roma, sob a direcção do maestro allemão L. Kaiser.

No elenco estavam a soprano Eliane Coelho como Brünnhilde, o tenor John Daszak como Siegfried, o baixo Gregory Reinhart como Hagen, os barítonos Leonardo Neiva e Homero Velho como Gunther, a meiossoprano[1] Denise de Freitas como Waltraute, a soprano Cláudia Riccitelli como Gutrune, o baixo Pepes do Valle como Alberich, as meiossopranos Lidia Schäffer, Keila de Moraes e Janete Dornelas como as três Nornas, a soprano Maíra Lautert como Woglinde, a soprano Flavia Fernandes como Wellgunde e a meiossoprano Laura Aimbiré como Flosshilde.

Entre as páginas do programa de sala do espetáculo há uma apresentação assinada por Irineu Franco Perpetuo, em que o jornalista contextualiza brevemente a escrita da ópera por Richard Wagner. Também integra o documento um texto intitulado *Um 'Anel Brasileiro'*, assinado por André Heller-Lopes. O diretor cênico escreve sobre *O Crepúsculo dos Deuses* em relação às demais óperas da tetralogia, em especial *A Valquíria*, apresentada no Theatro Municipal em novembro de 2011. Heller-Lopes aborda "a inserção de elementos nossos num desejo de falar da universalidade da obra de Wagner e da diversidade cultural brasileira". Ao final do documento, encontram-se algumas informações técnicas sobre o espetáculo, como elenco, sinopse e ficha técnica. A sinopse, também escrita por Irineu Franco Perpetuo, apresenta o drama musical dividido em um prólogo e três atos.

O Crepúsculo dos Deuses estreou em 1876 no Teatro do Festival de Bayreuth, na Alemanha. A ópera esteve pela primeira vez no palco do Theatro Municipal de São Paulo em 17 de outubro de 1922, sob regência do maestro F. Weingartner. De acordo com o programa de sala desse espetáculo, a ópera também contou com os maestros Pietro Mascagni, V. Bellezza, L. Kaiser e G. Santini. Além de cantores como Gilda Dalla Rizza, Helene Hirn, Alice Mertens, Margareth Jaeger, Giacomo Laura Volpi, Luigi Rossi Morelli, Mario Pinheiro e Caetano Azzolini.

Em publicação impressa da Secção de Obras d' "O Estado de S. Paulo", de 1922, indica-se que a ópera veio ao Brasil por meio da empresa Walter Mocchi, tendo sido apresentada em récita especial para o 128º Sarau, realizado pela Sociedade de Cultura Artística no Theatro Municipal, no dia 23 de outubro de 1922. A apresentação contou com a orquestra do Teatro da Ópera de Roma, sob regência do maestro alemão L. Kaiser. A publicação traz uma sinopse do prólogo e dos três atos do espetáculo. Abaixo, dois trechos da cena das três Nornas presente no prólogo:

> As tres Nornas, envergando longas tunicas, tecem o fio de ouro do destino que vão passando sucessivamente umas ás outras. [...] O fio, que as Nornas tecem, embrulha-se, a roca cortante esgarça-o; é o anathema de Alberico, o ladrão do ouro do Rheno, que produz os seus funestos efeitos; emfim, rompe-se o fio pelo meio e com elle desapparece a clarividencia das tres irmans, que se levantam espantadas; ellas juntam as pontas do fio precipitadamente e, ligando-se entre si, descem ás profundezas da terra, para juntar-se a Erda, sua mãe eterna.

1 Manteve-se a escrita do termo conforme está no programa de sala do espetáculo.

No dia 16 de agosto de 2012, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou um texto do crítico João Luiz Sampaio em que comenta sobre a discussão de "morte e nascimento" na ópera de Wagner:

> O fim da era dos deuses, afinal, é também o alvorecer dos mortais – e de uma ideia de humanidade. É um tempo, aparentemente imutável, sufocante, que se desfaz para que outro tome seu lugar. Um tempo que desconstrói o conceito de divindade – e o entende apenas como reflexo de um poder secular que o homem reivindica para si.

O Crepúsculo dos Deuses da temporada de 2012, com duração de cerca de cinco horas, foi a primeira montagem da ópera dirigida por um diretor brasileiro. Sob concepção de André Heller-Lopes, o diretor trouxe à ópera alemã elementos brasileiros, como fitas do Senhor do Bonfim, medalhas de santos católicos, elementos do candomblé e do boi-bumbá e referências ao cinema nacional dos anos 1920, como afirma Millos Kaiser, colaborador da *Folha de S. Paulo*, em publicação do jornal do dia 7 de agosto de 2012.

Entre as referências brasileiras presentes na montagem da ópera, evidencia-se aqui a primeira cena do drama musical, protagonizada pelas três Nornas, filhas da deusa Erda, que tecem o fio do destino. A análise de *O Crepúsculo dos Deuses* possibilitou o levantamento e articulação de distintas tipologias documentais presentes no acervo do Theatro Municipal. O primeiro item identificado foi o figurino utilizado pelas três Nornas, que subiram ao palco do Theatro Municipal com trajes feitos com palha da costa, búzios e miçangas, elementos fundamentais dentro do candomblé.

O figurino, que se encontra na Central Técnica Chico Giacchieri, nos conduziu à investigação do programa de sala, localizado no Centro de Documentação e Memória. Entre os dados sobre a ópera reunidos no programa, há a imagem de um croqui do figurino desenhado por Marcelo Marques. O croqui é um elemento importante durante o processo de concepção de projetos como figurinos e cenários, sendo produzido a partir de desenhos, pinturas, colagens e outras técnicas, podendo utilizar diversos materiais. A reprodução do croqui no documento revelou novos elementos utilizados pelas personagens que complementaram a interpretação e análise do figurino: adereços de cabeça e braços, assim como uma pintura com círculos brancos sobre o corpo das cantoras.

No acervo do Theatro Municipal também foram localizados dois DVDs com a gravação em vídeo do espetáculo apresentado na instituição. A gravação, realizada pela SescTV, complementou a interpretação dos documentos identificados, dando corpo às personagens ao revelar a composição completa do figurino formado por vestimenta, adereços e pintura corporal.

Os figurinos das personagens fazem referência a uma importante cerimônia de iniciação na religião de matriz africana: o momento em que o Yaô (pessoa iniciada) renasce dentro das tradições do candomblé, fortalecendo sua relação com o Orixá

TRAJE DE CENA DO EVENTO *O CREPÚSCULO DOS DEUSES*, APRESENTADO EM AGOSTO DE 2012, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. FOTOGRAFIA: WINIE CARDOZO. ACERVO DE FIGURINOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRAL TÉCNICA DE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS CHICO GIACCHIERI – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

PROGRAMA DO EVENTO *O CREPÚSCULO DOS DEUSES*, APRESENTADO EM AGOSTO DE 2012, NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. SÉRIE: PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS E EVENTOS DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. COLEÇÃO: MUSEU DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – PRAÇA DAS ARTES – COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.

que o rege, assim como com todo o sagrado cultuado pela religião. A iniciação no candomblé, entre muitos significados, demonstra a responsabilidade e o compromisso assumidos pela pessoa iniciada em zelar pelo sagrado e, principalmente, pela ancestralidade negra.

As três Nornas – representação na mitologia nórdica do que aconteceu, do que acontece e do que tem de ser, responsáveis por reger o destino das pessoas – encontram na montagem brasileira de *O Crepúsculo dos Deuses* a figura do Yaô, que expressa a encruza entre o passado, o presente e o futuro na religião de matriz africana. A ópera alemã, na montagem de André Heller-Lopes, cruza histórias de divindades nórdicas do texto de Richard Wagner, como pelo fio do destino tecido pelas Nornas, com expressões de diferentes religiões territorializadas no Brasil.

Igor Vicente Gomes da Silva
Pesquisador do Núcleo de Acervo e Pesquisa

REFERÊNCIAS

Fontes:

Programa do evento *O Crepúsculo dos Deuses*, apresentado em 17 de outubro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória - Praça das Artes - Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Programa do evento *O Crepúsculo dos Deuses*, apresentado em agosto de 2012 no Theatro Municipal de São Paulo. Série: Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo. Coleção: Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória - Praça das Artes - Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

Traje de cena do evento *O Crepúsculo dos Deuses*, apresentado em agosto de 2012 no Theatro Municipal de São Paulo. Fotografia: Winie Cardozo. Acervo de Figurinos do Theatro Municipal de São Paulo. Central Técnica de Produções Artísticas Chico Giacchieri - Complexo Theatro Municipal de São Paulo.

LAVIGNAC, Alberto. Resumo do poema extraído da obra O Crepúsculo dos Deuses de Richard Wagner, apresentado em 23 de outubro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo, no 128º Sarau da Sociedade de Cultura Artística. São Paulo: Secção de Obras d' "O Estado de S. Paulo", 1922.

Imprensa:

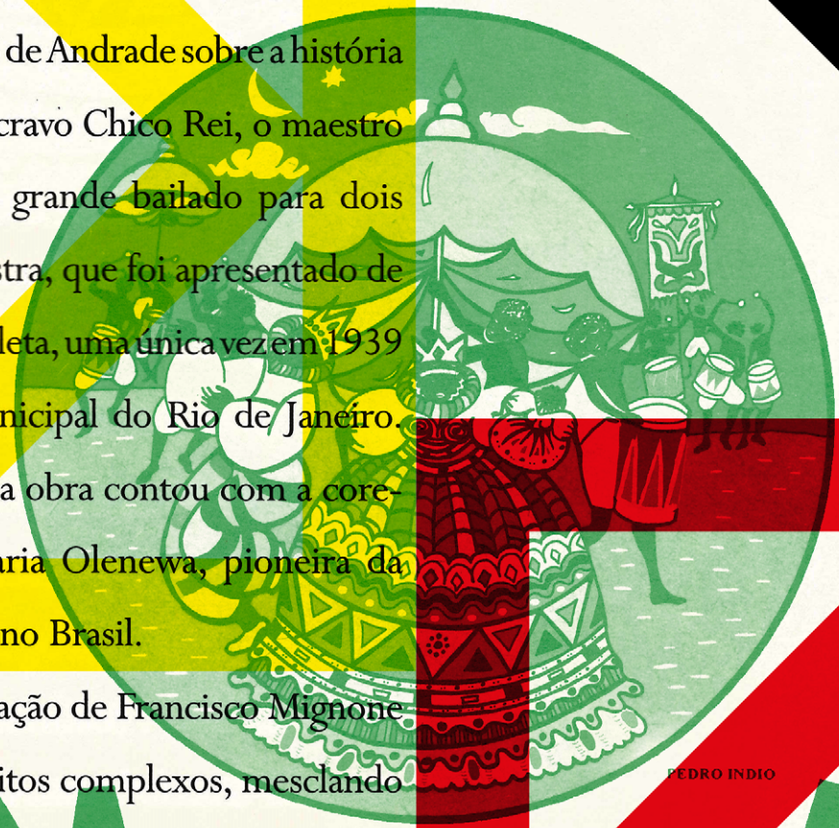
Folha de S. Paulo (SP), 2012, Acervo Digital Folha de S. Paulo.

O Estado de S. Paulo (SP), 2012, Acervo O Estado de S. Paulo.

O Maracatu do Chico Rei é uma peça composta pelo maestro Francisco Mignone no Rio de Janeiro em 1933. Baseado num texto de Mário de Andrade sobre a história lendária do escravo Chico Rei, o maestro concebeu um grande bailado para dois coros e orquestra, que foi apresentado de maneira completa, uma única vez em 1939 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nesta ocasião a obra contou com a coreografia de Maria Olenewa, pioneira da dança clássica no Brasil.

A orquestração de Francisco Mignone conta com efeitos complexos, mesclando os ritmos brasileiros com pausas e formações da música clássica européia.

O Maracatu, música e dança nordestina, é a base para o desenvolvimento de uma história muito significativa na cultura brasileira, onde é possível visualizar e reconhecer a opressão, a força e a coragem vividas pelos escravos afro-brasileiros.



“CARTA ABERTA À POPULAÇÃO”, LIDA NO ATO DO MNU EM JUNHO DE 1978, NAS ESCADARIAS DO THEATRO MUNICIPAL

HOJE estamos na rua numa campanha de denúncia!

Campanha contra a discriminação racial, contra a opressão policial, contra o desemprego, o subemprego e a marginalização. Estamos nas ruas para denunciar as péssimas condições de vida da Comunidade Negra.

Hoje é um dia histórico. Um novo dia começa a surgir para o povo negro!
Estamos saindo das salas de reuniões, das salas de conferências e estamos indo para as ruas. Um novo passo foi dado na luta contra o racismo.

Os racistas do Clube Regatas do Tietê que se cubram, pois exigiremos justiça. Os assassinos de negros que se cuidem, pois a eles também exigiremos justiça!

O MOVIMENTO UNIFICADO CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL foi criado para ser um instrumento de luta da Comunidade Negra. Este movimento deve ter como princípio básico o trabalho de denúncia permanente da Comunidade para enfrentarmos todo e qualquer tipo de racismo.

Todos nós sabemos o prejuízo social que causa o racismo. Quando uma pessoa não gosta de um negro é lamentável, mas quando toda uma sociedade assume atitudes racistas frente a um povo inteiro, ou se nega a enfrentar, aí então o resultado é trágico para nós negros:

Pais de família desempregados, filhos desamparados, sem assistência médica, sem condições de proteção familiar, sem escolas e sem futuro. E é este racismo coletivo, este racismo institucionalizado que dá origem a todo o tipo de violência contra um povo inteiro. É este racismo institucionalizado que dá segurança para a prática de atos racistas como os que ocorreram no Clube Tietê, como o ato de violência policial que se abateu sobre Robson Silveira da Luz, no 44º Distrito Policial de Guaianazes, onde este negro, trabalhador, pai de família, foi torturado até a morte. No dia 1º de julho, Nilton Lourenço, mais um negro operário, foi assassinado por um policial no bairro da Lapa, revoltando toda a comunidade e o povo em geral.

Casos como esse são rotina em nosso país que se diz democrático.

E tais acontecimentos deixam mais evidente e reforçam a justiça de nossa luta, nossa necessidade de mobilização.

É necessário buscar formas de organização. É preciso garantir que esse movimento seja forte instrumento de luta permanente da comunidade, onde todos participem de verdade, definindo os caminhos do movimento. Por isso chamamos todos a engrossarem o MOVIMENTO UNIFICADO CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL.

Portanto, propomos a criação de CENTROS DE LUTA DO MOVIMENTO UNIFICADO CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL, nos bairros, nas vilas, nas prisões, nos terreiros de candomblé, nos terreiros de umbanda, nos locais de trabalho, nas escolas de samba, nas igrejas, em todo lugar onde o negro vive; CENTROS DE LUTA que promovam o debate, a informação, a conscientização e organização da comunidade negra, tornando-nos um movimento forte, ativo e combatente, levando o negro a participar em todos os setores da sociedade brasileira.

Convidamos os setores democráticos da sociedade (para) que nos apoiem, criando condições necessárias para criar uma verdadeira democracia racial.

CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL

CONTRA A OPRESSÃO POLICIAL

PELA AMPLIAÇÃO DO MOVIMENTO

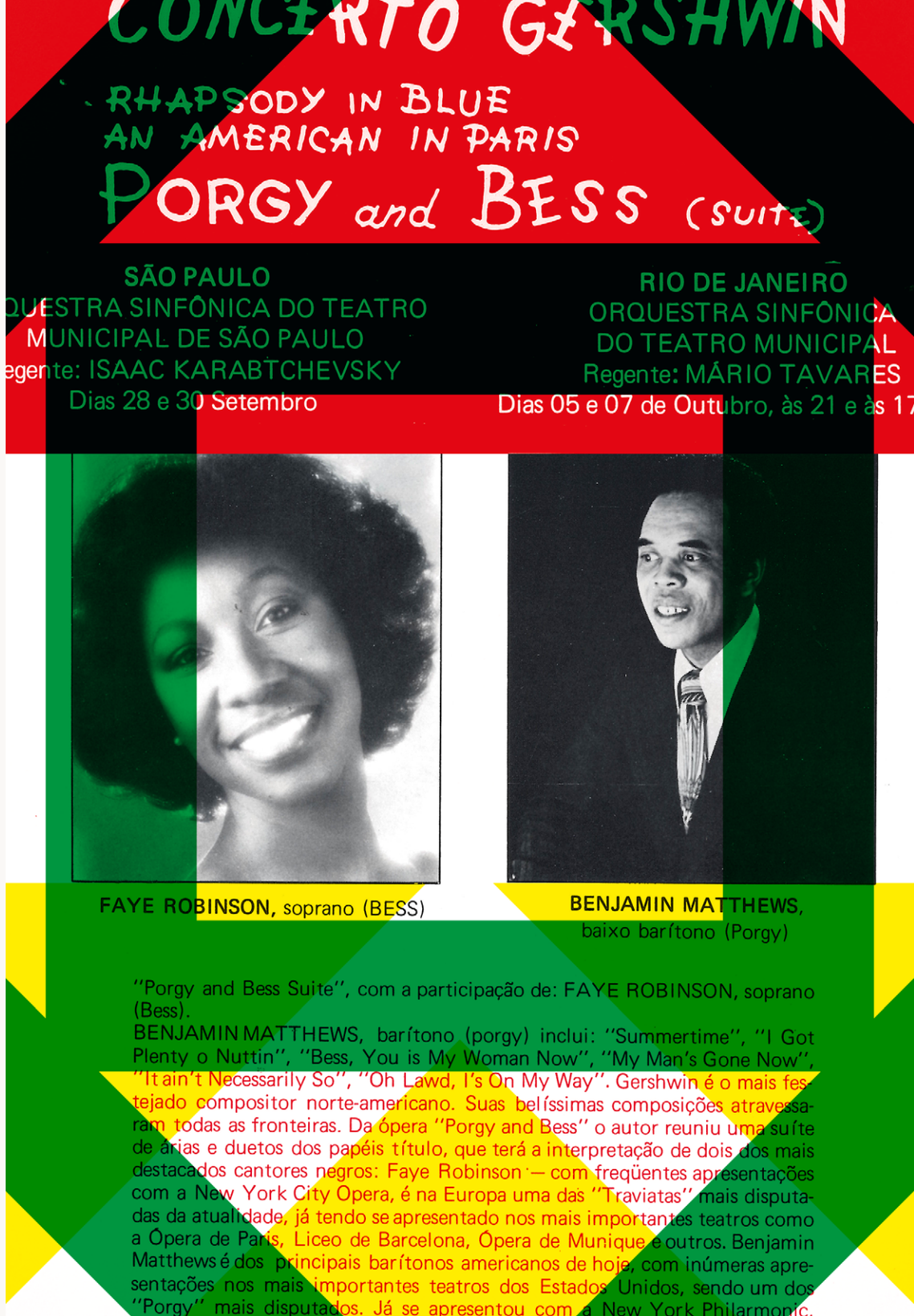
POR UMA AUTÊNTICA DEMOCRACIA RACIAL

Fonte:

Reprodução da carta contida no livro

NERIS, Natália. A voz e a palavra do movimento negro na constituinte de 1988. Belo Horizonte, Letramento, Casa do Direito, 2018, p. 63-64.

Grifos da autora.



LISTA
ÍNDICE DE FONTES

NESTA LISTA, você encontra as apresentações, os espetáculos e os eventos selecionados pela linha de pesquisa *A presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*. Conforme apresentado na introdução, os critérios de seleção de documentos foram: documentos que registram o protagonismo de artistas negros, bem como o repertório da arte e cultura afro-brasileira na programação do Theatro Municipal. Para situar alguns aspectos dos critérios utilizados na elaboração desta lista, segue abaixo um glossário das palavras-chaves utilizadas:

GLOSSÁRIO:

Artistas negros – Quando envolve artistas negros identificados no evento ou espetáculo.
Referências – Quando envolve repertório da arte afro-brasileira ou a representação de personagens negras.

1910

1915, set., **“Africana de Meyerbeer: opera em 5 actos”**
Referências
Apresentação de *Festas Tradicionais Brasileiras*

1915, dez., **“Sociedade de Cultura Artistica 39º SARÁU”**
Referências
Apresentação de *Festas Tradicionais Brasileiras*

1920

1928, mai., **“Poesia Brasileira contada pela senhora Eugenia Alvaro Moreya”**
Artistas negros
Com participação de Mário de Andrade

1929, jan., ópera **“Maria Petrowna”**
Referências
Com o bailarino Edgardo Sant’Anna

1929, jul., **“2º Concerto da Cantora Madeleine Grey”**
Referências
Apresentação de *Negro Spiritual Songs*

1930

1930, abr., **“222º Sarau Grande Concerto Symphonico”**
Referências
Apresentação de *Samba*

1931, **“Espectaculo do ‘Progresso’ em benefício da Herma a Luiz Gama”**
Artistas negros

1931, mai., **“Festival de Musica Brasileira”**
Referências
Apresentações de *Jongo*, *Samba*, *Embolada* e *Toada*

1936, mar., **“1º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura”**
Referências
Composições de Francisco Mignone

1936, abr., **“3º Concerto Público”**
Referências
Composições de Francisco Mignone com destaque para *Maracatú de Chico Rei*

1936, out., **“Recita Especial dos ‘Serões Artisticos Ford’”**
Referências
Apresentação de *Batuque*

1937, jun., **“Marian Anderson”**,
cinco programas
Artistas negros

1940

1942, jul., **“Grande recital de canto do celebre barítono, de côr, Aubrey Pankey”**
Artistas negros

1947, jun., **“Recital da celebre cantora de côr, norte-americana, Dorothy Maynor”**
Artistas negros

1947, mai., **“Isto é o Brasil”**
Referências

1949, fev., **“Anjo Negro”** –
três programas
Referências

1949, mar.,
“A... Respeitosa (La Putain Respectueuse)”
– três programas
Referências
Com o ator J. Maia interpretando “o negro”

1949, ago., **1º e 2º “Recital do cantor negro, norte-americano, Lawrence Winters”** –
dois programas
Cantores negros

1949, nov., **“Recital da cantora e bailarina tipica e brasileira Anita Othero: rainha do frêvo e do maracatú”** – um programa e um roteiro
Cantores negros

1950

1950, jun., **“5º Concerto da serie de 1950 a cargo da jovem e brilhante contralto Carol Brice”**
Cantores negros

1950, jul., **“Katherine Dunham com seus bailarinos, seus cantores e seus músicos em grandes espetáculos de Teatro Bailado”** –
treze programas
Cantores negros

1950, dez., **“Teatro Folclórico Brasileiro”**
Referências

1951, abr., **“Primeiro Teatro Folclórico Brasileiro”**
Referências

1951, mai., **“Ultimo recital da grande interprete da poesia, Berta Singerman”**
Cantores negros

1951, ago., ópera **“Aida”**
Referências

1956, mai., **“Teatro Santana. Silverio Sampaio (No país dos Cadillacs)”**
Artistas negros e
Referências
Apresentação de atrizes e atores negros

1956, jul., **“Pró-Arte, temporada de concertos de 1956, 7º sarau turno A, apresentando a famosa Gloria Davy”**
Artistas negros
e referências

1956, abr., **“Teatro Folclórico Brasileiro”** –
seis programas
Artistas negros
e referências

1958, abr., **“Les Ballets Africains Keita Fadeba”**
Artistas negros

1959, jan., **“Premio Tupiniquim: Entrega do ‘Tupiniquim’ ‘Aos Melhores do Ano’”**
Artistas negros

1959, jun., **“Noite de Elegância”**
Artistas negros
Participação de Elizeth Cardoso

1959, nov., **“Banquete oferecido pelo prefeito da capital: Em homenagem aos digníssimos prefeitos de Los Angeles, Bogotá, Mexico e ilustre comitiva”**
Artistas negros
Apresentação do Trio Talismã

1960

1960, jan., **“Prêmio ‘Tupiniquim’ - 1959: Cerimônia de entrega do ‘Tupiniquim’”**
Artistas negros

1960, jul., **“Mc Henry Boatwright: O notável baritono americano”**
Artistas negros

1960, set., **“Primeira festa da Canção Brasileira”** –
três programas
Referências

1962, fev., **“Programa da entrega do troféu Imprensa: Aos melhores de 1961 em televisão”**
Artistas negros
Participação de
Elizeth Cardoso
1962, set., **“The Modern Jazz Quartet”** –
dois programas
Artistas negros

1963, jan., **“Festa de São Paulo”**
Artistas negros
Participação de
Alaíde Costa

1963, jan., **“Temporada Internacional de Música e Danças”**
Artistas negros
Participação de
William Warfield

1963, set., **“O Teatro de Danças Alvin Ailey”** –
dois programas
Artistas negros
Apresentação da companhia de dança norte-americana sob a direção do coreógrafo Alvin Ailey

1964, out., **“Diogo Pacheco”** – dois programas
Artistas negros
Apresentação regida pelo maestro Diogo Pacheco, com participação de Elizete Cardoso cantando *Bachiana n.º 5*, de Villa-Lobos

1965, mai., **“Recital de canto”**
Artistas negros
Apresentação da cantora lírica norte-americana Muriel Smith, acompanhada pelo pianista Fritz Jank

1965, jun. **“Recital da contralto norte-americana Louise Parker”**
Artistas negros

1965, jun., **“Apresentação do meio-soprano Muriel Smith”**
Artistas negros

1965, jun., **“Festa do Saci”**
Artistas negros
Premiação de cinema

1965, jul., **“Orquestra de Câmara de São Paulo”**
Artistas negros
Participação da meio-soprano Muriel Smith e do regente Olivier Toni

1965, set., **“Diogo Pacheco”** –
dois programas
Artistas negros
Apresentações organizadas e regidas por Diogo Pacheco com a participação de Alaíde Costa

1965, dez., **“Vinicius: Poesia e Canção”**
Artistas negros
Espetáculo em homenagem a Vinicius de Moraes, com produção, roteiro e direção de José Marques da Costa e participação de artistas como Elizeth Cardoso, Paulo Autran, Suzana de Moraes, Pixinguinha, Ciro Monteiro, Carlos Lyra, Baden Powell, Francis Hime, Edu Lobo e Vinicius de Moraes

1966, mar., **“Ballet Africano: Conjunto Nacional da República da Guiné”**
Artistas negros
Espetáculo que integra a turnê latino-americana de 1966 do grupo

1967, abr., **“Festa comemorativa do cinqüentenário de atividades artísticas do ator Procópio Ferreira”** –
dois programas
Artistas negros

1967, jun., **“Orquestra Filarmônica de São Paulo: Concerto Vocal Sinfônico”**
Artistas negros.
Apresentação de
Louise Parker

1967, dez., **“Espetáculo Folclórico com Teatro Popular Brasileiro”**
Artistas negros e referências
Dirigido por Solano Trindade, o espetáculo contou com apresentações de *Pregões de Recife*, *Frevo*, *Maracatu*, *Samba da Bahia*, *Jongo Mineiro*, *Lundu* e *Candomblé da Bahia*

1968, mai., **“Concêrto Matinal: Apresentação do Coral Evangélico de São Paulo da Associação Coral Evangelica”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1968, mai., **“Espetáculo Folclórico Comemorativo ao 80º aniversário da abolição dos escravos no Brasil a cargo do Teatro Popular Brasileiro”**
Artistas negros e referências
Dirigido por Solano Trindade, entre os quadros que compõem o espetáculo estão: *Senzala*, *Capoeira de Angola*, *Jongo Mineiro*, *Pregões de Recife*, *Frevo*, *Maracatu*, *Lundu* e *Samba de Roda da Bahia*, *Samba Lenço Paulista*, *Congada de Poços de Caldas*, *Joana Baia* e *Candomblé*

1968, set., **“Duke Ellington e sua Orquestra”** –
dois programas
Artistas negros

1968, nov., **“Conjunto Artístico e Cultural da República da Guiné”** –
dois programas
Artistas negros
Espetáculo que integra a turnê latino-americana de 1966 do grupo

1969, abr., **“Concêrto Vocal-Sinfônico Orquestra Sinfônica Musical: Solista: Louise Parker (Contralto) Regente: Maestro Armando Belardi”** –
dois programas
Artistas negros

1969, mai., **“Oscar Peterson Trio e Earl Hines”** – três programas
Artistas negros

1969, jun., **“Ballet do Ceylão: Danças rituais, clássicas, folclóricas, internacionais”** –
três programas
Artistas negros
O espetáculo integra a turnê latino-americana da companhia

1969, jun., **“Inauguração da T.V. Cultura – Canal 2”**
- dois programas
Artistas negros
Com música popular brasileira a cargo de Elizeth Cardoso e Zimbo Trio

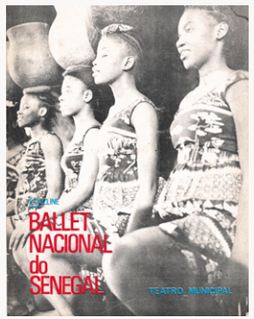
1970

1970, abr., **“Earl Grant com a participação do Traditional Jazz Band e Modern Tropical Quintet”**
Artistas negros

1970, jul., **“Erroll Garner: Quartet Jazz”** –
dois programas
Artistas negros

1970, jul., **“Recital de alunos do curso de interpretação de Magda Tagliaferro”**
Artistas negros
Apresentação de Joaquim Paulo do Espírito Santo.

1971, mai., **“Concêrto Sinfônico, Orquestra Sinfônica Municipal”**
Artistas negros
Apresentação de Joaquim Paulo do Espírito Santo



1971, jun., **“Ballet Nacional do Senegal: 40 bailarinos e bailarinas, músicos e acrobatas na 5º tournée internacional”**
– dois programas e duas fotografias
Artistas negros
Primeira apresentação do grupo no Brasil, durante a sua quinta turnê internacional, com direção de Maurice Sonar Senghor em participação com Abdou Mamam Diouf, do Ballet Nacional do Senegal

1971, jun., **“Ella Fitzgerard: Tommy Flanagam Trio”** –
três programas
Artistas negros

1971, nov., **“Duke Ellington e sua Orquestra – Tournée mundial com cooperação do Departamento de Estado dos Estados Unidos”** –
três programas
Artistas negros

1971, dez., **“Dizzy Gillespie Quinteto”**
Artistas negros

1972, mar., **“Dionne Warwicke: A vocalista que mais vendeu discos no ano de 1971”** –
dois programas
Artistas negros

1972, abr., **“The Four Tops”**
Artistas negros

1972, mai., **“Recital da cantora norte-americana Nancy Wilson: Participação especial do ‘Zimbo Trio’”**
Artistas negros

1972, jun., **“Julian Cannonball Adderley Quinteto”**
Artistas negros

1972, ago., **“Vêronica Tyler (soprano) ao piano Ernest Ragogini”**
Artistas negros

1972, out., **“Sarah Vaughan”**
– três programas
Artistas negros

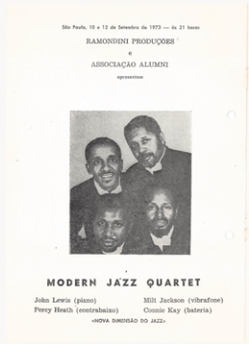
1973, mai., **“Grupo Negro Cantante Família Paula: Participação especial da cantora Marita Luizi; Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, Regente Maestro Gabriel Migliori”**
Artistas negros
e referências
A apresentação integrou a Semana Afro-Cívica Brasileira de 1973, organizada pelo Instituto Dona Laura Camargo em comemoração ao 85º aniversário da abolição da escravatura no Brasil

1973, mai., **“Ballet Nacional do Senegal”**, um programa e dois pôsteres
Artistas negros

1973, mai./jun., **“Ballet Nacional do Ceilão”**
Artistas negros

1973, jun., **“Ravi Shankar”**
Artistas negros

1973, set., **“Modern Jazz Quartet”**
Artistas negros



1973, nov., **“Horace Silver Quintet”**
Artistas negros

1974, mai., **“Grupo Negro Cantante Família Paula: Participação especial da cantora Marita Luizi; Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, Regente Maestro Gabriel Migliori”**
Artistas negros

1974, jun., **“Milagre dos Peixes: Milton Nascimento, Som Imaginário e Grande Orquestra”**
Artistas negros

1974, jul., **“Ballet Brasileiro da Bahia”**
Artistas negros

1975, jan./fev., **“Abertura: Festival da Nova Música Brasileira”** –
dois programas
Artistas negros

1975, jun., **“Ballet Brasileiro da Bahia”**
Artistas negros

1976, mai., **“II Festival Internacional de Teatro 1976. São Paulo, Brasil”**
Artistas negros
Apresentação *Renga Moi*, do grupo Abafumi Company (Uganda)

1976, ago., **“Preservation Hall Jazz Band: O melhor de New Orleans”** –
dois programas
Artistas negros

1976, set., **“Stan Getz e Trio”**
Artistas negros

1976, nov., **“Homenagem ao dia do músico: Hoje, para sempre”**
Artistas negros
Apresentação de Alaíde Costa

1976, nov., ópera **“O chalaça: primeira estréia em São Paulo”**
Referências

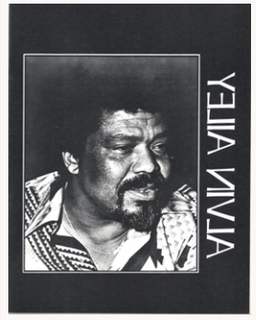
1976, dez., **“Johnny Alf e Trio: Olhaí”**
Artistas negros

1977, mar., **“Art Blakey’s & Jazz Messengers”**
Artistas negros

1977, mai., **“Charles Mingus: ao vivo/ 77”**
Artistas negros

1977, out., **“Sarah Vaughan”**
Artistas negros

1978, jun./jul., **“Alvin Ailey: American Dance Theater”**, dois programas e um material de divulgação da companhia
Artistas negros



1978, set., **“Preservation Hall Jazz Band: New Orleans”**
Artistas negros

1978, dez., **“Festival de Natal”**
Referências
Apresentação da Traditional Jazz Band

1979, mai./jun., **“Stitt & Holloway Jazz Quintet”**
Artistas negros

1980

1980, jul., **“Ballet Brasileiro da Bahia”**
Artistas negros
e referências

1980, jul., **“Festival Internacional de Música e Dança”**
Artistas negros
Apresentação do Ballet Stagium

1980, dez., **“Recital de Piano a Quatro Mãos. Elsio Tiso e Joaquim Paulo do Espírito Santo”**
Artistas negro
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1980, dez., **“Festival de Natal”** – dois programas
Referências

1981, mai., **“1ª Semana de Música das Américas”** – um programa, uma programação, um texto e um convite
Referências

1981, jul., **“Festival Internacional de Música e Dança”**
Artistas negros
Apresentação de Ula Wolff com regência de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1981, ago., **“Homenagem a Giuseppe Verdi (1813-1901): pelos 80º aniversário de sua morte”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1981, set., **“Vesperais Líricas”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1981, out., **“Projeto Pró-Opera”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1982, mar., **“Vesperais Líricas: La Forza Del Destino”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1982, abr., **“Vesperais Líricas: Madama Butterfly”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1982, mai., **“Vesperais Líricas: Il Barbiere Di Siviglia”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1982, jul., **“Vesperais Líricas: Andrea Chénier”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1982, jul., **“Segundas Musicais: Grupo Tarancón”**
Referências

1982, set., **“Vesperais Líricas: Norma”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1982, nov., **“Vesperais Líricas: A Ópera através dos Tempos”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1983, mai., **“Segundas Musicais: Piano a Quatro Mãos”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1983, out., **“Vesperais Líricas: Comemorativa dos 170 anos do nascimento de Giuseppe Verdi. Un Ballo in Maschera”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1983, dez., **“Concertos Corais para o Natal 1983”**
Artistas negros
Apresentação do Coral Bayer com regência de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1984, mar., **“Vesperais Líricas: Carmen”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1984, abr., **“O Messias”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1984, mai., **“Vesperais Líricas: Fausto”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1984, jun., **“Vesperais Líricas: Fidelio”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1984, jul., **“Vesperais Líricas: Lo Schiavo”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1984, ago., **“Vesperais Líricas: Manon”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1984, ago., **“Missa dos Quilombos”**
Artistas negros
Apresentação do Ballet Stagium com composições de Milton Nascimento

1984, set., **“Preservation Hall Jazz Band”** – dois programas
Artistas negros

1984, set., **“Concerto Gershwin: Rhapsody in Blue; An American in Paris; Porgy and Bess (suite)”**
Artistas negros
e referências

1984, dez., **“Vesperais Líricas: Porgy and Bess”**
Artistas negros
e referências
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1985, jun., **“O Barítono e o Baixo na Ópera”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1985, ago., **“Vesperais Líricas: Otello”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1986, dez., **“Vesperais Líricas: Joanna de Flandres/Colombo”**
Artistas negros
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1987, out., **“Vesperais Líricas: Porgy and Bess”**
Artistas negros
e referências
Participação de Joaquim Paulo do Espírito Santo

1988, nov., **“Ballet Nacional de Angola”**
Artistas negros

1989, nov., **“Consciência Negra Hoje”**
Artistas negros

1989, dez., **“Jazz com Roney Stella”**
Referências
Interpretação de composições de Duke Ellington, Charlie Parker e Milles Davis

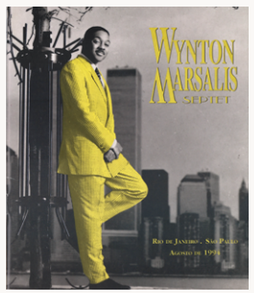
1990

1991, mai., **“Viva Paulo Freire”**
Artistas negros
Apresentação de Alaíde Costa

1992, mai., ópera **“Porgy and Bess”**
Artistas negros
e referências

1994, ago., **“Mozarteum Brasileiro: Barbara Hendrick”**
Artistas negros

1994, ago., **“Wynton Marsalis Septet”**
Artistas negros



1995, dez., **“Balé da Cidade de São Paulo”**
Artistas negros
Apresentação de Z, com coreografia de Germaine Acogny e música original de Gilberto Gil

1995, dez., **“Padre José Maurício Nunes Garcia (1787-1830)”**
Referências

1996, mar., **“Os Melhores de 95”**
Artistas negros
Premiação Os Melhores do Ano de 1995 selecionados pela Associação Paulista de Críticos de Artes

1996, mar., **“Maracatu do Chico Rei”** – um programa e um catálogo
Referências

1996, abr., **“Complexions a Concept in Dance”**
Artistas negros

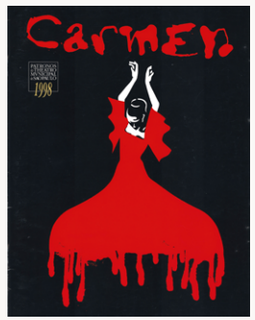
1996, abr., **“Uma Noite com Oscar Peterson”**
Artistas negros

1996, jun., **“Dance Theatre of Harlem”**
Artistas negros

1996, nov., **“Barbara Hendrick, soprano; Orquestra de Câmara de Praga; Christian Benda, regente”**
Artistas negros

1998, mar., **“Gershwin – 100 anos”**
Referências

1998, nov., **“Carmen: Ópera em 4 atos de Georges Bizet”**
Artistas negros



1998, nov., **“The Oscar Peterson Quartet”**
Artistas negros

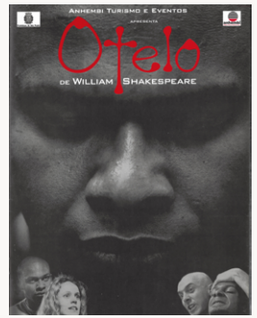
1999, mai., **“Noite de Gala da Comunidade Afro-Brasileira – São Paulo”**
Referências

1999, mai., **“Vesperais Líricas: Porgy and Bess Trechos da ópera de G. Gershwin (1898-1937)”**
Referências

1999, jul., **“O escravo, Carlos Gomes: Drama Lírico em quatro atos de Alfredo d’Escragnole Taunay e Rodolfo Paravacini”** – um programa e uma lista de elenco
Referências

1999, set., **“Tributo ao ‘Montreal Jazz Festival’”**
Referências

1999, nov., **“Otelo”**
Artistas negros
Peça teatral



2000

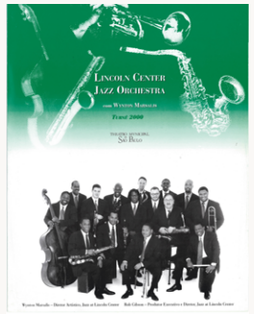
2000, abr., **“Troféu Raça Negra 500”**
Referências

2000, jun., **“Festival de Jazz de Montreux – Edição Brasil: Tributo a Thelonious Monk”**
Referências

2000, jun., **“Robson Miguel no Theatro Municipal”**
Artistas negros

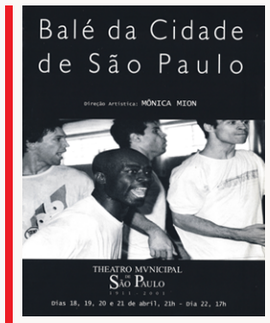
2000, ago., **“Robson Miguel & Orquestra Afro Brasileira”**
Artistas negros

2000, nov., **“Sarau Lírico recital de canto e piano”**
Artistas negros

2000, nov., **“Lincoln Center Jazz Orchestra”** – dois programas
Artistas negros

2000, nov., **“Show da Consciência Negra com Martinho da Vila”**
Artistas negros

2001, abr., **“Vesperais Líricas: Eternamente Mozart”**
Artistas negros

2001, abr., **“Balé da Cidade de São Paulo”**
Artistas negros



2001, mai., **“O Mestre Robson Miguel”**
Artistas negros

2001, mai., **“Denyce Graves, Julius Rudel e a Orquestra Sinfônica Municipal e Coral Lírico”**
Artistas negros

2001, jul., **“Vesperais Líricas: L’Incoronazione di Poppea”**
Artistas negros

2001, nov., **“Balé da Cidade de São Paulo em comemoração à Semana da Consciência Negra”**
Artistas negros
e referências

2001, nov., **“Vesperais Líricas: Macbeth”**
Artistas negros

2001, nov., **“Coral Paulistano 65 anos”**
Artistas negros

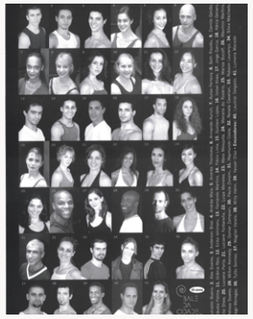
2001, dez., **“Os Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos”**
Artistas negros

2002, set., **“Concertos do Meio-Dia Alaíde Costa interpreta Jobim”**
Artistas negros

2002, nov., **“Vesperais Líricas: Porgy and Bess”**
Referências

2003, ago., **“Vesperais Líricas: Fidélio”**
Artistas negros

2003, set., **“Diversidade em Movimento”** –
um programa e uma lista de elenco
Artistas negros
Apresentações do Balé da Cidade de São Paulo



2003, set., **“Gente Fina: a MPB no Municipal”**
Artistas negros
Apresentação de Alaíde Costa

2003, nov., **“Vesperais Líricas: Andrea Chénier”**
Artistas negros

2004, jan., **“A Era do Rádio”**
Referências

2004, mar. **“A Era do Rádio: Homenagem ao Dia Internacional da Mulher”**
Artistas negros

2004, mar., **“Canções de Carlos Gomes”**
Artistas negros

2004, mai., **“Vesperais Líricas: Macbeth”**
Artistas negros

2004, ago., **“Vesperais Líricas: Il Trovatore”**
Artistas negros

2004, dez., **“Conte-me seus Sonhos... uma viagem ao inconsciente”**
Artistas negros

2004, dez., **“Espaço Aberto 4 – Balé da Cidade de São Paulo”**
Referências

2005, jun., **“Lincoln Center Jazz Orchestra com Wynton Marsalis: Jazz from Coast to Coast 2005”**
Artistas negros

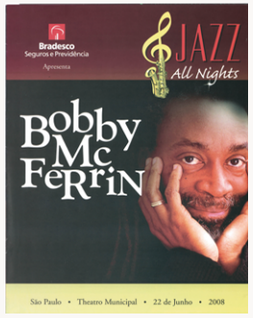
2006, nov., **“Show Negras Vozes da Cidade: Comemoração dos 50 anos de carreira de Alaíde Costa”**
Artistas negros

2007, mar., **“Temporada 2007 A Era do Rádio”**
Artistas negros

2007, mai., **“3ª Virada Cultural show com Raul de Souza; João Donato; João Bosco; Jards Macalé; Central Scrutinizer Band; Germano Mathias; Sérgio Ricardo; Zimbo Trio e Fabiana Cozza; Paulo Moura: Teatro Municipal”**
Artistas Negros

2007, mai., **“Vesperais Líricas: Fosca”**
Artistas negros

2008, jun., **“Bobby McFerrin”**
Artistas negros



2008, ago., **“Izzy Gordon”**
Artistas negros

2009, fev., **“Municipal no Olido Coral Paulistano”**
Referências

2009, mai., **“Chico César”**
Artistas negros
A apresentação integra a *Virada Cultural*

2009, mai., **“Matinê no Municipal Jazz in quatro”**
Artistas negros

2009, mai., **“Show: Elas cantam Roberto “Divas”**
Artistas negros

2009, out., **“Le Domino Noir”**
Artistas negros

2009, dez., **“Municipal no Olido Coral Lírico”**
Referências

2010

2012, mai. **“8ª Virada Cultural – Dignidade (1987) – Leci Brandão e Zezé Motta (1978)”**
Artistas negros

2012, ago., **“O Crepúsculo dos Deuses”**
Referências

2012, out., **“Itzhak Perlman e Rohan de Silva”**
Artistas negros

2014, abr., **“Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo”**
Artistas negros

2014, mai., **“Virada Cultural 10 ANOS A cidade em Festa!”**
Artistas negros
Com participação de Elza Soares

2014

A partir de 2014 a programação da instituição passou a ser divulgada através do seu site. *Basta clicar sobre o nome da apresentação para ser redirecionado para o site.*

2014, set., ópera **“Salome”**
Artistas negros

2015, mar., **“Coral Paulistano encontra o Samba”**
Artistas negros

2015, abr., **“Raul de Souza Duo”**
Artistas negros

2015, ago., **“Hércules Gomes e Rodrigo y Castro”**
Artistas negros

2015, set., **“Aeromosca – Quarteto de Choro”**
Artistas negros

2015, set., **“Piap”**
Artistas negros

2015, nov., **“Mercado Mundo Mix Afro na Praça das Artes”**
Artistas negros

2016, mai., **“Virada Cultural no Palco de São Paulo”**
Artistas negros
Apresentação de Hyldon

2016, jul., **“Improvisações musicais com o grupo Gestos Sonoros”**
Artistas negros

2017, abr., **“RÁDIO DIÁSPORA”**
Artistas negros

2017, mai., **“Dos Olhares Nasce o Grito”** –
Praça das Artes
Referências

2017, mai., **“Quartas Musicais com o Balé da Cidade”**
Artistas negros

2017, mai., **“Balé da Cidade apresenta Winterreise”**
Artistas negros

2017, set., **“Ópera Nabucco”**
Artistas negros

2017, out., **“Balé da Cidade apresenta Anatomia 01 e Risco”**
Artistas negros

2017, nov., **“Consciência Negra”**
Artistas negros
e referências

2017, dez., **“A Flauta Mágica”**
Artistas negros

2018, mar., **“Um Jeito de Corpo – Balé da Cidade dança Caetano”**
Artistas negros

2018, out., **“Meu Primeiro Municipal – Estação Villa-Lobos”**
Artistas Negros
Apresentação da Ópera Studio da Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

2018, nov., **“O Pequeno Príncipe Preto”**
Artistas negros
e referências

2018, nov., **“Contos Negreiros do Brasil”**
Artistas negros

2018, nov./dez., **“O Messias”**
Artistas negros

2018, dez., **“O Messias – Cante Junto”**
Artistas negros

2019, mai., **“Novos Modernistas – Espetáculo PROT(AGÔ)NISTAS”**
Artistas negros

2019, jul., **“Rigoleto”**
Artistas negros

2019, jul., **“Teatro no Municipal – Gota d’Água {Preta}”**
Artistas negros

2919, out., **“Eté – Festival Corpo | Entrevista com Phedra”**
Artistas negros

2919, nov., **“MIMO Festival”**
Artistas negros
Festival de música

2019, nov., **“Lançamento do Álbum *AmarElo*, Emicida”**
Artistas negros

2019, dez., **“Dia Nacional do Samba”**
Artistas negros
e referências

2020

2020, jan., **“Roda Viva – Verão Sem Censura”**
Artistas negros

2020, mar., **“Abertura do Mês do Hip-Hop”**
Artistas negros e referências

2021, abr., **“Lançamento do minidocumentário on-line – *Corpo Sujeito Atuante* – Festival Novos Modernistas”**
Artistas negros

2021, abr., **“Lançamento do minidocumentário on-line – *Cartas Líricas* – Festival Novos Modernistas”**
Artistas negros
Participação de Grécia Catarina

2021, mai., **“Lançamento do minidocumentário on-line – *Palco Terreiro Aberto* – Festival Novos Modernistas”**
Artistas negros
Participação de Edna D’Oliveira

2021, mai., **“Elodie Bouny e Conceição Evaristo *Meia Lágrima para Soprano e Orquestra*”**
Artistas negros
Concerto on-line pelo YouTube do Theatro Municipal

2021, set., **“María de Buenos Aires”**
Referências
Produção de Conceição Evaristo

2021, set., **“Quarteto da Cidade e Hercules Gomes”**
Artistas Negros

2021, nov., **“Teatro no Theatro: ‘Risadas Pretas Importam’”**
Artistas negros
e referências
Participação de Hércules Gomes e com referência à obra de Gilberto Gil e Pixinguinha

2021, nov., **“Ocupação Maria D’Apparecida – Movimento nº 1”**
Artistas negros
e referências

2022, jan., **“Final do Concurso Slam Interescolar”**
Artistas negros

2022, jan., **“Orquestra Sinfônica Municipal apresenta Aniversário de São Paulo, participação do pianista Isaque Alves”**
Artistas negros

2022, jan., **“Orquestra Sinfônica Municipal apresenta ‘Clássicos do Século XX’, participação de Mere Oliveira”**
Artistas negros

2022, jan., **“SEMANA DE 22: exposição *Recostura*, de Chris Tigra”**
Artistas negros

2022, fev., **“SEMANA DE 22: mesa-redonda ‘Faltas, Fendas e Forças da Semana de 22’, participação de Allan da Rosa e Bel Santos Mayer”**
Artistas negros

2022, fev., **“SEMANA DE 22: Teatro no Theatro ‘Fortes e Vingativos como o Jaboti’”**
Artistas negros

2022, fev., **“SEMANA DE 22: sarau ‘Novos 22’”**
Artistas negros

2022, fev., **“SEMANA DE 22: mesa-redonda ‘Modernismo: Contradições, Transgressões e Continuidades’”**
Artistas negros

2022, fev., **“SEMANA DE 22: mesa-redonda ‘Vestígios da Semana de 22 no acervo do Theatro Municipal de São Paulo’”**
Artistas negros

2022, fev., **“Conversa de Bastidor: óperas de Plínio Marcos *Navalha na Carne* e *Homens de Papel*”**
Artistas negros

2022, fev., **“Música Estranha Festival”**
Artistas negros

2022, fev. a nov., **“Esta Noite se Improvisa!”**
Artistas negros

2022, abr., **“Festival Viva Vaia”**
Artistas negros

2022, abr., **“Exposição *Plínio Marcos: Teatrólogo Brasileiro*”**
Artistas negros

2022, abr., **“Óperas de Plínio Marcos: *Navalha na Carne* e *Homens de Papel*”**
Artistas negros

2022, abr. mai. jun., **“Exposição *Contramemória*”**
Artistas negros

2022, mai., **“Ópera *Café*, de Felipe Senna”**
Artistas negros

2022, mai., **“Conversa de Bastidor – *Café*”**
Artistas negros

2022, jun., **“Ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi”**
Artistas negros

2022, jul., **“Orquestra Sinfônica Municipal apresenta Jeri Lynne Johnson rege Glass e Dvorák”**
Artistas negros

2022, jul., **“Rosa dos Ventos”**
Artistas negros

2022, jul., **“Sarau das Pretas”**
Artistas negros

2022, jul., **“O Samba das Moças e Comunidade Jongo Dito Ribeiro”**
Artistas negros
e referências

2022, ago., **“Teatro no Theatro: Na Solidão dos Campos de Algodão”**
Artistas negros

2022, ago., **“Ethno Brazil 2022”**
Artistas negros

2022, set., **“Futuristas 22 – Caleidoscópio Musical”**
Artistas negros

2022, set., **“Encontros com Autores: As lutas de Sueli Carneiro”**
Artistas negros

2022, set., **“Municipal Circula apresenta grupo Batakerê e Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo”**
Artistas negros

2022, set., **“Sarau no Municipal – Celebrando Cadernos Negros”**

2022, set., **“Orquestra Experimental de Repertório apresenta Concurso Jovens Solistas”**
Artistas negros

2022, out., **“Ópera *O Amor das Três Laranjas – L’Amour des Trois Oranges*”, de Sergei Prokofiev”**
Artistas negros

Dudley Williams em “Love Songs” e “Revelations”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA BRASIL. *Municipal do Rio homenageia Francisco Mignone em seus 35 anos de morte*. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-02/municipal-do-rio-homenageia-francisco-mignone-em-seus-35-anos-de-morte>. Acesso em: 30 ago. 2022.

ALMA PRETA JORNALISMO. *O nome dela é Mestra Joana Cavalcante!* #EP03. YouTube, 21 jun. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/QDE9lyhPB1k>. Acesso em: 05 nov. 2022.

ANDRADE, Mário. O dia de São Paulo. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Departamento de Cultura e de Recreação, n. 19, jan. 1936.

ANDRÉ, Naomi. Contextualizing race and gender in Gershwin's Porgy and Bess. In: ANDRÉ, Naomi. *Black opera*: history, power, engagement. Urbana: University of Illinois Press, 2018.

ARINOS, Affonso. *Lendas e tradições brasileiras*. São Paulo: Sociedade de Cultura Artistica, 1917. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6834#:~:text=Conte%C3%BAdo%3A%20Lendas%20e%20tradi%C3%A7%C3%B5es%20brasileiras,na%20historia%20do%20Brasil%20%2D%20Santos>. Acesso em: 30 ago. 2022.

ARSENAULT, Raymond. *The sound of freedom*: Marian Anderson, the Lincoln Memorial, and the concert that awakened America. New York: Bloomsbury Press, 2009.

AUGEL, Moema Parente. *A fala identitária*: teatro afro-brasileiro hoje. Literafro, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/158-moema-parente-augel-a-fala-identitaria-teatro-afro-brasileiro-hoje>. Acesso em: 19 set. 2022.

BARCELOS, Gabriela Loureiro. Era Vargas: a cultura popular e a legitimação da identidade nacional. In: *VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est*: cultura política e conflitos sociais, 2017, Vitória. VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est. Vitória: LHPL, 2017.

BIOGRAFIA. *Academia Brasileira de Letras*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/afonso-arinos/biografia>. Acesso em: 30 ago. 2022.

BROOKS, Daphne A. *"A woman is a sometime thing"*: (re)covering black womanhood in Porgy and Bess. Daedalus, Winter 2021, vol. 150, n. 1, On the novel (Winter 2021), pp. 98-117.

CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso*: uma vida. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

CAMARGOS, Marcia. *Theatro Municipal de São Paulo – 100 anos*: palco e plateia da sociedade paulistana. MACEDO, Carlos E. M. (Org.). São Paulo: Dado Macedo Produções Artísticas, 2011.

CARDOSO, André. Introdução a "Gavota" e "Minueto", de O contratador dos diamantes de Francisco Braga. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 224-228, jan./jun. 2011.

CASOY, Sergio. *Ópera em São Paulo*: 1952-2005. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CASOY, Sergio. *Trajetórias*. Blog. Disponível em: <http://www.sergiocasoyopera.com.br/trajetorias/>. Acesso em: 25 out. 2022

CASTALDI, Francesca. *Choreographies of African identities*: négritude, dance, and the National Ballet of Senegal. University of Illinois Press, 2006.

CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Empresa Gráfica Editora Guia Fiscal, 1954.

COHEN, Joshua. Stages in transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, vol. 43, n. 1, 2012, pp. 11-48.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a música brasileira. *Revista Música USP*, São Paulo, v. 5, p. 33-47, 1994.

DOMINGUES, Petrônio. *A aurora de um grande feito*: a herma a Luiz Gama. Anos 90, Porto Alegre, v. 23, n. 43, p. 389-416, jul. 2016.

DONATO, Célia C. R. de. *Teatro Municipal de São Paulo*: da percepção do patrimônio à experiência estética. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia*: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2009.

FRANCO, Affonso Arinos de Melo. *Pelo sertão*. Rio de Janeiro: Garnier, 1898. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/c812e52e-6b56-4ff9-98ca-b583700486be>. Acesso em: 30 ago. 2022.

FREEDMAN, Russel. *The voice that challenged a nation*: Marian Anderson and the struggle for equal rights. New York: Clarion Books, 2004.

FRESCA, Camila. Vida de Francisco Mignone. *Revista Concerto*. Clássicos Editorial Ltda., 2016. Disponível em: <https://concerto.com.br/noticias/arquivo/acervo-concerto-vida-de-francisco-mignone>. Acesso em: 30 ago. 2022.

GAVINS, Raymond. *The Cambridge guide to African American history*. Duke University: Cambridge Press, University Press, 2016, p. 14.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Orgs). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOBSBAWM, Eric. A história de baixo para cima. In: *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KRINGELBACH, Hélène Neveu. "Le poids du succès": construction du corps, danse et carrière à Dakar. In: *Politiques du corps*. Politique Africaine, n. 107, 2007, pp. 81-101.

MOREIRA, Paulo. Vigília de Pai João: Lino Guedes articula uma voz negra no Brasil. Brasil/Brazil: *Revista de Literatura Brasileira*, n. 42, ano 23, 2010.

MURPHY, David. *The First World Festival of Negro Arts*, Dakar 1966: contexts and legacies. Liverpool University Press, 2016, p. 69-73.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, 18, 50, p. 209-224, 2004.

NAZO, Nicolau. Uma ópera nacional. "O Contractador dos Diamantes" do compositor paulista Francisco Mignone. *A Cigarra*, edição publicada em 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003085/5213>. Acesso em: 30 ago. 2022.

NERIS, Natália. *A voz e a palavra do movimento negro na constituinte de 1988*. Belo Horizonte, Letramento, Casa do Direito, 2018.

NUHA, Danilo. *Milton Nascimento*: letras, histórias e canções. São Paulo: Editora MasterBooks, 2017.

PACHECO, Diogo. Música clássica não é só para iniciados. *Revista VivaMúsica!*. Rio de Janeiro/RJ, ed. 01, jan. 1995, p. 23.

PARENT, Sabrina. Fodeba Keita's Thiaroye: a transitory episode in the African epic. p. 47-57. In: *Cultural representations of massacre*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

PEARSON, James Douglas; JONES, Ruth (ed.). *The bibliography of Africa*: proceedings and papers of the International Conference on African Bibliography, Nairobi, 4-8 December, 1967. Frank Cass, 1970.

PEREIRA, Mirna Busse. *Cultura e cidade*: prática e política cultural na São Paulo do século XX. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro folclórico brasileiro/brasiliana: teatro negro e identidade nacional. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 20, 2020, p. 216-238.

PIZA FILHO, Edson de Toledo. *Uma edição crítica da ópera O Sargento de Milícias de F. Mignone*. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Instituto de Artes. São Paulo, 2022.

ROCHA, Denise. Teatro Experimental do Negro: a tragicidade de um relacionamento inter-racial em Sortilégio (1951), de Abdias do Nascimento (1914-2011), *Moringa – Artes do Espetáculo* (UFPB), v. 11, p. 313-338, 2020.

ROCHA, Gabriel dos Santos. *O negro como tema e sujeito na produção intelectual de Abdias do Nascimento*, 1944-1968.

SANTOS, André Augusto de Oliveira. *"Vai graxa ou samba, senhor?"*: a música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SÃO THIAGO, Tomaz Costa Pereira de. *Abayomi*: presença e performance da música mandén em Florianópolis, SC. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Luciane Ramos. *Conacry em movimento*: história social, Horoya e arte na África do Oeste. *Revista O Menelick 2º Ato*, 2012. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/conacry-em-movimento-historia-social-horoya-e-arte-na-africa-do-oeste>. Acesso em: 26 out. 2022.

SILVA, Luciane Ramos. Germaine Acogny: escritas de um corpo em tempos reais. Revista *O Menelick 2º Ato*, março de 2014.
Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/teste>.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Rastros do Cisne Preto*: Lino Guedes, um escritor negro pelos jornais (1913-1969). Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol. 30, n. 598 62, p. 597-622, set.-dez. 2017.

SOUZA, Marcel Oliveira de. *A Rádio Escola do Departamento de Cultura de São Paulo*: Mário de Andrade e a formação do gosto musical (1935-1938). Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

STERNHEIM, Alfredo. *Diogo Pacheco*: um maestro para todos. Coleção Aplauso. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

STUMPF, Lúcia Klück; VELLOZO, Júlio César de Oliveira. *"Um retumbante Orfeu de Carapinha" no centro de São Paulo*: a luta pela construção do monumento a Luiz Gama. Estudos Avançados 32 (92), 2018.

THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

TORRES NETO, Walter Lima. *Programa de teatro como documento*: questões históricas e metodológicas. ArtCultura, [S. l.], v. 15, n. 26, 2015, p. 205-2019.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. Eccos. *Revista Científica*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.

RT BLAKEY

&

AZZ MESSENGERS

no

Teatro Municipal

o Paulo março 1977

Duke Ellington ocupa um lugar singular na música americana. Nenhum outro nome se compara ao seu, na atualidade. Êle é o «Gênio Completo» — dizem os críticos mais argutos — e se exprime com um toque inconfundível numa faixa muito ampla. Em qualquer manifestação da música americana, Duke sempre esteve, de longe, muito mais avançado que seus seguidores.

Compositor exímio, Duke Ellington é o grande criador de êxitos sensacionais como «Mood Indigo», «Sophisticated Lady», «Solitude», «Satin Doll» — ao lado de execuções instrumentais que se tornaram lendárias: «In a Mellotone», «C Jam Blues», «Creole Love Call» e «Black and Tan Fantasy». Escreveu partituras para comédias musicais, para filmes, destacando-se «Jump For Joy», «Sugar's Holiday», «Anatomia de um Assassinato», «Paris Blues» e «A Jungle do Asfalto». Suas composições de maior fôlego (Black, Brown and Beige, Night Creature, etc.) ampliaram consideràvelmente o horizonte musical de seu mundo e suas peças são agora interpretadas pelos maiores pianistas, pianos, cantores, trios e conjuntos, inclusive pelas mais famosas orquestras sinfônicas do mundo.

Seu poder criativo, simples e es-

MURIEL SMITH

da em Nova York, foi intérprete de «lieder» nn que descobriu o talento artístico. Só- Actor's Studio» de No- mith vem se dedicando rte, colhendo significa-

ade quando, como bol- Curtis de Música em e da noite para o dia a peça de Oscar Ham- Jones» na Broadway iou o papel com suces- 1948 cantou no Metro-

re, com a London Mozart Orchestra (regente: Harry Bloch), o BBC Sinfonia e outros.

Em 1958 apresentou nos estados sulistas dos EE. UU. a peça musical «A Experiência Culminante» que depois bateu o recorde de bilheteria nos 123 anos de existência do National Theatre de Washington. Em 1959 rodou o filme baseado na referida peça, com o cinegrafista suéco Rickard Tegstrœm, considerado o «Rembrandt da tela», ao lado de Ann Buckles e Louis Byles. Para o lançamento dêste filme, nos cinco continentes, Muriel Smith fez uma «tournée» internacional pelo Ja-

LOUISE PARKER

Nascida em Filadélfia, começou cedo seus estudos de canto no Instituto Curtis de Música de sua cidade natal, onde se formou. Venceu o cobiçado prêmio «Marian Anderson» e também o prêmio «Martha Rockefeller».

Em 1956 efetuou sua primeira «tournée» artística pelos Estados Unidos apresentando-se em recitais e concêrtos com orquestra. No fim dêsse ano, e coroando uma sé-

NANCY WILSON

rie de êxitos, fêz sua estréia no Carnegie Hall de New York.

Durante o ano seguinte acompanhou como solista o Hall Johnson Choir em extensa viagem pela Europa, sob os auspícios do Departamento de Estado de seu país, colhendo êxito especial no Festival das Artes de Berlim. Dessa época datam suas primeiras atuações na Itália, Holanda, Bélgica, Noruega, Suécia, Finlândia e Dinamarca, países onde voltou a cantar nos quatro anos seguintes, e a que se acrescentaram a Inglaterra, Bulgária, Polônia e Iugoslávia.

Em sua pátria merecem destaque sua estréia na ópera «Regina», de Marc Britzstein, e suas atuações nos Festivais de Música de Berkshire e no Town Hall de New York, em 1959, ano em que se apresentou também na Ásia.

Em 1961 cantou pela segunda vez no Carnegie Hall de New York, seguindo depois para a sua 5.a «tournée» pela Europa, participando, entre outros, de concêrtos nos Festivais Bach (Holanda), Coventry (Inglaterra) e com a Orquestra Filarmônica de Berlim.

Em 1962 e 63, prosseguiu sua firme carreira nos Estados Unidos, devendo ser citada sua participação na «Paixão segundo São João», de Bach (Carnegie Hall, Orquestra das Américas regida por Leopold Stokowsky) e no «Requiem» de Hindemith, com a Filarmônica de New York regida pelo autor.

Possue diversas gravações para os sêlos Vanguard, Columbia e RCA Victor. Seu disco mais recente é a última obra de Paul Hindemith — «Requiem para aquêles que amamos» — que interpretou juntamente com George London, a Schola Cantorum e a Orquestra Filarmônica de New York, sob regência do autor.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO
Prefeito Ricardo Nunes
Secretária Municipal de Cultura Aline Torres
Secretário Adjunto Bruno Modesto dos Santos
Chefe de Gabinete Danillo Nunes da Silva

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO
Direção Geral Danillo Nunes da Silva
Direção Artística Gisa Gabriel
Direção de Formação Ana Estrella Vargas
Direção de Gestão Samantha Valencio
Direção de Produção Executiva Abraão Mafra

CONSELHO ADMINISTRATIVO SUSTENIDOS
André Isnard Leonardi (presidente), Claudia Ciarrocchi, Eduardo Saron, Gildemar Oliveira, Leonardo Matrone, Magda Pucci, Monica Rosenberg e Wellington do C. M. de Araújo

CONSELHO CONSULTIVO SUSTENIDOS
Elca Rubinstein (presidente), Abigail Silvestre Torres, Adriana do Nascimento Araújo Mendes, Ana Maria Wilheim, Benjamin Taubkin, Carlos Henrique Freitas de Oliveira, Celia Cristina Monteiro de Barros Whitaker, Daniel Annenberg, Gabriel Whitaker, Lia Rosenberg, Luiz Guilherme Brom, Marisa Fortunato, Melanie Farkas (in memoriam) e Paula Raccanello Storto

CONSELHO FISCAL SUSTENIDOS
Bruno Scarino de Moura Accioly, Daniel Leicand e Paula Cerquera Bonanno

SUSTENIDOS ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA (THEATRO MUNICIPAL)
Diretora Executiva Alessandra Fernandez Alves da Costa
Gerente Financeira Ana Cristina Meira Coelho Mascarenhas
Superintendente de Desenvolvimento Institucional e Marketing Heloisa Garcia da Mota
Gerente de Controladoria Danilo Arruda
Contador Luis Carlos Trento
Gerente de Suprimentos Susana Cordeiro Emidio Pereira
Gerente Jurídica Adline Debus Pozzebon
Gerente de Captação de Recursos Marina Soleo Funari
Gerente de Recursos Humanos Ana Cristina Cesar Leite

COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Diretora Geral Andrea Caruso Saturnino

Secretária Executiva Valeria Kurji

Gerente Geral de Operações e Finanças Ana Paula Godoy

Coordenadora Artística Camila Honorato Moreira de Almeida **Coordenador de Programação** Eduardo Dias Santana **Equipe de Programação** Ana Paula Higino Brito e Isis Cunha Oliveira Barbosa **Gerente da Musicoteca** Maria Elisa Pasqualini (Milly) **Equipe da Musicoteca** Cassio Mendes Antas, Diego Scarpino Pacioni, Felipe Faglioni, Jonatas Ribeiro, Milton Tadashi Nakamoto, Roberto Dorigatti, Rodrigo Padovan Grassmann Ferreira, Thiago Ribeiro Francisco e Victor Martins Pinto de Queiroz **Pianista Correpetidor** Anderson Brenner

Gerente de Produção Nathália Costa **Coordenadora de Produção** Rosana Taketomi de Araujo **Equipe de Produção** Carlos Eduardo Marroco, Cinthia Cristina Derio, Felipe Costa, Fernanda Cristina Pereira Camara, Karine dos Santos, Laura Cibele Gouvêa Cantero, Luiz Alex Tasso, Maira Scarello, Mariana Perin, Rodrigo Correa da Silva e Rosangela Reis Longhi

Gerente de Formação, Acervo e Memória Ana Lucia Lopes **Coordenadora de Educação** Adriane Bertini Silva **Supervisor de Arte-Educação** Leandro Mendes da Silva **Equipe de Educação** Gabriel Zanetti Pieroni, Igor Antunes Silva, Joana Oliveira Barros Rodrigues de Rezende, Luciana de Souza Bernardo, Luiz Augusto Soares Pereira da Silva, Mateus Masakichi Yamaguchi, Renata Limeira Rodrigues e Renata Raíssa Pirra Garducci **Coordenador de Acervo e Pesquisa** Rafael Domingos Oliveira da Silva **Equipe de Acervo e Pesquisa** Alexandre Ferreira Xavier, Anita de Souza Lazarim, Guilherme Lopes Vieira e Rafael de Araujo Oliveira **Estagiários** Ana Beatriz Rodrigues de Paula, Bianca Leiva Rosa, Cristiane Alves de Oliveira, Edson Silva dos Santos, Giovana Borges Freitas, Giullia Lima Rodrigues, Hannah Beatriz Zanotto, Henrique Souza Soares, Isabela Carlsen Tavares, Marli Nogueira Silva, Rafael Augusto Ritto e Winie da Silva Cardoso **Supervisora de Ações de Articulação e Extensão** Carla Jacy Lopes **Bolsistas do Programa Jovens Criadores, Pesquisadores e Monitores** Jailson Batista Teodosio Pereira, Janderson André da Silva Nikolaus e Washington de Souza Alves (Articulação e Extensão), Andressa Cristina Cericato Azaro, César Augusto Martins da Silva, Edilson José da Costa Silva, Flora Ainá Rossi de Araujo, Guilherme Fontão, Isis Patacho dos Santos, Joanna Iglesias Cepeda, Louise Ponara Makiama, Lucas Melo, Matheus Bastian Moraes, Rafael Gomes de Souza e Rodolfo Souza Santos (Cenotécnica), Aruam Galileu Pereira Santos, Beatriz dos Santos Pereira e João de Mello (Dramaturgia), Laís Aparecida Faria Charleaux e Vitória Ribeiro (Pesquisa)

Diretor Técnico de Palco Sérgio Ferreira
Coordenador de Palco Gabriel Barone Ramos **Equipe Técnica e Administrativa de Palco** Adalberto Alves de Souza, Diogo de Paula Ribeiro, Helen Ferla, Jonas Pereira Soares, Luiz Carlos Lemes, Renan Hernandes Silverio, Sônia Ruberti e Vivian Miranda **Gestor de Cenotécnica** Aníbal Marques (Pelé) **Coordenadora de Produção (Cenotécnica)** Rosa Casalli **Chefes de Maquinário** Carlos Roberto Ávila, Marcelo

Luiz Frosino e Paulo Miguel de Sousa Filho **Equipe de Maquinário** Alex Sandro Nunes Pinheiro, Edilson da Silva Quina, Ermelindo Terribele Sobrinho, Everton Davida Candido, Igor Mota Paula, Ivaildo Bezerra Lopes, Jalmir Amorim da Conceição, Manuel Lucas de Sousa Conceição, Odilon dos Santos Motta, Paulo Mafrense de Sousa, Raissa Milanelli Ferreira e Ronaldo Batista dos Santos **Equipe de Contrarregragem** Alessander de Oliveira Rodrigues, Amanda Tolentino de Araújo, Edival Dias, Matheus Alves Tomé, Sandra Satomi Yamamoto e Vitor Siqueira Pedro **Montadores** Alexandre Greganyck, Ivo Barreto de Souza, Nizinho Deivid Zopelaro, Pedro Paulo Barreto e Rafael de Sá de Nardi Veloso **Sonorização** André Moro Silva, Daniel Botelho, Edgar Caetano dos Santos, Emiliano Brescacin e Leandro dos Santos Lima **Coordenação de Iluminação** Sueli Matsuzak e Wellington Cardoso Silva **Equipe de Iluminação** André de Oliveira Mutton, Fernando Miranda Azambuja, Guilherme Furtado Mantelatto, Igor Augusto Ferreira de Oliveira, Julia Gomes de Freitas, Olavo Cadorini Cardoso, Sibila Gomes dos Santos, Tatiane Fátima Müller, Ubiratan da Silva Nunes e Yasmin Santos de Souza

Equipe de Figurino Eunice Baía, Suely Guimarães e Walamis Santos **Camareiras** Antônia Cardoso Fonseca, Katia Souza, Lindinalva Margarida Celestino Cicero, Maria Auxiliadora, Maria Gabriel Martins e Regiane Bierrenbach **Costureiras** Alzira Campiolo, Geralda Cristina França da Conceição e Isabel Rodrigues Martins

Coordenadora de Comunicação Elisabete Machado Soares dos Santos **Equipe de Comunicação** Beatriz de Castro Ramos, Guilherme Dias, Gustavo Quevedo Ramos, Karoline Marques da Conceição, Laila Abou Mahmoud, Larissa Lima da Paz, Stig de Lavor, Tatiane de Sá dos Santos e Winnie dos Santos Affonso **Coordenador de Planejamento e Monitoramento** Douglas Herval Ponso **Equipe de Planejamento e Monitoramento** Marcella Bezerra Pacca, Milena Lorana da Cruz Santos e Tony Shigueki Nakatani Captação de Recursos Rodrigo Antônio Ramos Galvão

Gerente de Patrimônio e Arquitetura Eduardo Spinazzola **Equipe de Patrimônio e Arquitetura** Isabelle Zanoni, João Pedro de Goes Moura e Raisa Ribeiro da Rocha Reis **Gerente de Infraestrutura e Gestão Predial** Cleiton Dionatas Souza **Coordenador de Operações** Mauricio Souza **Coordenador de Manutenção** Stefan Salej Gomes **Equipe de Infraestrutura e Gestão Predial** Carolina Ricardo, Elias Ferreira Leite Junior, Fernanda do Val Amorim e Leandro Maia Cruz **Coordenador de TI** Yudji Alessander Otta **Equipe de TI** Romário de Oliveira Santos

Coordenadora de Parcerias e Novos Negócios Luciana Gabardo dos Santos **Supervisora de Parcerias e Novos Negócios** Giovanna Campelo **Equipe de Parcerias e Novos Negócios** Monique Marquezin Alves, Suzana Santos Barbosa Grem e Vitória Terlesqui de Paula **Equipe de Atendimento ao Público** Kleber Roldan de Araujo, Matheus Moreira Flores, Rosimeire Pontes Carvalho e Walmir Silva do Nascimento **Supervisão de Bilheteria** Jorge Rodrigo dos Santos **Equipe de Bilheteria** Claudiana de Melo Sousa, Maria do Socorro Lima da Silva e Monica de Souza

Supervisor de Finanças Marcos Sá Chaves **Equipe de Finanças** Ariane Bittencourt de Oliveira, Carolina Dezan Esteves, Jéssica Brito Oliveira, Kedma Encinas Almeida e Valéria de Freitas Mota Lima **Equipe de Contabilidade** Andreia Nascimento dos Santos **Equipe de Controladoria** Tainá Silva Hasselmann

Equipe de Compras Eliana Moura de Lima, Leandro Ribeiro Cunha, Paulo Henrique Risseri e Raphael Teixeira Lemos **Equipe de Logística** Marcos Aurélio Vieira do Nascimento Samora e Raimundo Nonato Bezerra **Equipe de Contratos e Jurídico** Aline Rocha do Carmo, Lucas Serrano Cimatti e Yara Maria da Silva **Coordenadora de Recursos Humanos** Renata Aparecida Barbosa de Sousa **Equipe de Recursos Humanos** Daniel Aparecido Jeronimo, Mateus Costa do Nascimento, Priscilla Pereira Gonçalves, Rebeca de Oliveira Rosio e Vitoria Fernanda do Carmo Leite

Aprendizes Ana Beatriz Silva Correia, Bruna Eduarda Cabral da Silva, Carlos Eduardo de Almeida, Francielli Jonas Perpetuo, Gabrielle Silva Santos, Julia Rodrigues de Jesus, Leticia Lopes da Silva, Suiany Olher Encinas Racheti e Vitoria Oliveira Faria

FICHA TÉCNICA DA PUBLICAÇÃO

APRESENTAÇÃO INSTITUCIONAL

Andrea Caruso Saturnino
Diretora Geral do Complexo Theatro Municipal de São Paulo
Ana Lucia Lopes
Gerência de Formação, Acervo e Memória
Rafael Domingos Oliveira
Coordenador do Núcleo de Acervo e Pesquisa

Índice de fontes: a presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo

CONCEPÇÃO E ORGANIZAÇÃO DA PUBLICAÇÃO

Anita de Souza Lazarim
Pesquisadora do Núcleo de Acervo e Pesquisa
Rafael Domingos Oliveira da Silva
Coordenador do Núcleo de Acervo e Pesquisa
Ana Lucia Lopes
Gerência de Formação, Acervo e Memória

AUTORIA

Anita de Souza Lazarim
Pesquisadora do Núcleo de Acervo e Pesquisa
Igor Vicente Gomes da Silva
Pesquisador do Núcleo de Acervo e Pesquisa
Laís Aparecida Faria Charleaux
Pesquisadora Bolsista do Núcleo de Acervo e Pesquisa
Vitória Ribeiro
Pesquisadora Bolsista do Núcleo de Acervo e Pesquisa

COLABORAÇÃO DO NÚCLEO DE ACERVO E PESQUISA

Alexandre Ferreira Xavier
Guilherme Lopes Vieira
Rafael de Araujo Oliveira

Bruna Schmitt Rossi
Lara Mazeto Guarreschi
Shirley Silva

Ana Beatriz Rodrigues de Paula
Cristiane Alves de Oliveira
Edson Silva dos Santos
Giovana Borges Freitas
Hannah Beatriz Zanotto
Henrique Souza Soares
Marli Nogueira Silva
Winie da Silva Cardozo
Estágiários

EDITORAÇÃO

Beatriz Ramos
Elisabete Machado Soares dos Santos
Produção Editorial

Karoline Marques
Winnie Affonso
Design e Projeto Gráfico

Ciça Corrêa
Revisão

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Índice de fontes [livro eletrônico] : a presença negra no acervo do Theatro Municipal de São Paulo / Anita de Souza Lazarim...[et al.] ; organização Anita de Souza Lazarim, Rafael Domingos Oliveira da Silva, Ana Lucia Lopes. -- São Paulo, SP : Sustenidos Organização de Cultura, 2022. -- (Índice de fontes ; 1)
PDF

Outros autores: Igor Vicente Gomes da Silva, Laís Aparecida Faria Charleaux, Vitória Ribeiro.
ISBN 978-65-997225-1-6

1. Arte afro-brasileira 2. Artistas negros - Brasil 3. Theatro Municipal de São Paulo - Acervo 4. Theatro Municipal de São Paulo - História I. Lazarim, Anita de Souza. II. Silva, Igor Vicente Gomes da. III. Charleaux, Laís Aparecida Faria. IV. Ribeiro, Vitória. V. Silva, Rafael Domingos Oliveira da. VI. Lopes, Ana Lucia. VII. Série.

22-137050 CDD-792.098161

Índices para catálogo sistemático:

1. Acervo : Theatro Municipal de São Paulo : História 792.0981611

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

realização:

SUSTENIDOS
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL

São Paulo capital da cultura

CIDADE DE SÃO PAULO
CULTURA