



ALEGRI
E/HA
PROVA
DOSS
NOVE

PR

T

UPYOR
NOTU

- 10 **O CENTENÁRIO DA SEMANA
DE ARTE MODERNA NO
THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO**
Andrea Caruso Saturnino
- 20 **CENTENÁRIO DA SEMANA DE 22**
**A celebração da memória e seus encontros
com a contemporaneidade**
Ana Lucia Lopes

A PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA DO CTM – 22 EM 22

- 26 **ÓPERA CAFÉ DE FELIPE SENNA**
Sérgio de Carvalho
- 36 **UMA CELEBRAÇÃO DOS 100 ANOS
DA SEMANA DE ARTE MODERNA**
Orquestra Sinfônica Municipal
Roberto Minczuk
- 44 **SINFONIAS FANTÁSTICAS II**
Orquestra Experimental de Repertório
Camila Fresca
- 50 **O CERNE DA PROGRAMAÇÃO 2022**
DO QUARTETO DA CIDADE SE RELACIONOU
COM AS DUAS EFEMÉRIDES:
200 ANOS DA CHEGADA DOS PORTUGUESES
E 100 ANOS DA SEMANA DE 22
Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo
Marcelo Jaffé
- 56 **QUE MISTURA É ESSA?**
Balé da Cidade de São Paulo
Iara Biderman

- 66 **CONCERTOS DO CORO LÍRICO
NAS EXPEDIÇÕES MODERNISTAS**
Coro Lírico Municipal
- 72 **CENTENÁRIO DA SEMANA DE 22: O CORAL
PAULISTANO E A MÚSICA BRASILEIRA**
Coral Paulistano
Maíra Ferreira e Isabela Siscari

PROGRAMAÇÃO ESPECIAL

- 82 **PROGRAMAÇÃO ESPECIAL
NO CENTENÁRIO DA SEMANA DE 22**
- 86 **PROGRAMAÇÃO**

DENTRO DA SEMANA

- 122 **INTRODUÇÃO**

A SEMANA DE 22 E A MÚSICA

- 126 **UM MODERNISTA ENTRE O CORO,
O BOI E A ENTIDADE NACIONAL**
Cacá Machado
- 142 **O QUE SE OUVIU E O QUE
NÃO SE OUVIU NA SEMANA DE 22**
Livio Tragtenberg
- 150 **A MÚSICA NA SEMANA DE ARTE MODERNA:
SÃO PAULO DESCOBRE VILLA-LOBOS**
Camila Fresca

MODERNISMO: CONTRADIÇÕES, TRANSGRESSÕES E CONTINUIDADES

- 166 **CONTRADIÇÕES, TRANSGRESSÕES
E CONTINUIDADES: NOTAS DE MEDIAÇÃO
SOBRE O MODERNISMO**

Guilherme Vieira

- 174 **MAKUNAIMA FOI NOSSO
PRIMEIRO ESCRITOR**

Julie Trudruá Dorrico

- 184 **A PERSONA ARLEQUINAL
DE MÁRIO DE ANDRADE
E A SEMANA DE 22**

Victor Palomo

VESTÍGIOS DA SEMANA DE 22 NO ACERVO DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

- 202 **ÍNDICE DE FONTES:
VESTÍGIOS DA SEMANA DE 22 NO ACERVO
DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO**

Anita de Souza Lazarim e bolsistas de Pesquisa

TOMBANDO 22 - THEATRO MUNICIPAL, PALCO DA SEMANA DE ARTE MODERNA E PATRIMÔNIO CULTURAL

- 212 **O THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO
ENTRE O EDIFÍCIO E O EVENTO: UMA ANÁLISE
DOS PROCESSOS DE TOMBAMENTO À LUZ
DA SEMANA DE 22**

Rafael de Araújo Oliveira

230 **AS MUITAS FACES DE SER MODERNO:
OS TOMBAMENTOS DO THEATRO
MUNICIPAL DE SÃO PAULO**

Deborah Neves

246 **THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO:
RESTAURO E MODERNIZAÇÃO**

Lilian Jaha

EXPEDIÇÕES MODERNISTAS

274 **EXPEDIÇÕES MODERNISTAS
PROGRAMAÇÃO COMEMORATIVA
DA SEMANA DE 22**

280 **EXPEDIÇÕES 22:
CAMINHADAS NO
CENTRO DA CIDADE**

Coletivo Teatro Dodecafônico

284 **A PALAVRA SOLTA NA VIDA**

André Gravatá e Serena Labate

VISITA TEMÁTICA

296 **LINHA, FORMA E COR**

302 **CRÉDITOS**

MODS
INDEPEND
AINDAN
DROCLAI

SA
INDÊNCIA
RAO FOI
MADEIRA

**O CENTENÁRIO
DA SEMANA DE
ARTE MODERNA NO
THEATRO MUNICIPAL
DE SÃO PAULO**

É COM SATISFAÇÃO e entusiasmo que o Theatro Municipal de São Paulo lança a edição especial da *Revista de 22*, dedicada ao centenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Esse marco histórico foi celebrado por uma vasta gama de instituições culturais do país com uma programação diversificada, refletindo a importância, o impacto duradouro e os atuais desdobramentos desse que, curiosamente, é um acontecimento com muito mais repercussão *a posteriori* do que no período de sua realização.

Como instituição palco da Semana de 22, buscamos celebrar a efeméride a partir de suas reverberações mais diretas no nosso campo de atuação. Além de montarmos uma programação especial de 10 a 16 de fevereiro, período exato do aniversário, com exposições, encontros e uma intensa programação artística, celebramos o centenário no decorrer de todo o ano, com diferentes atividades.

Optamos por focar nos vestígios da Semana de 22 no Theatro Municipal a partir de dois eixos principais: o acervo e a programação artística. Calcados pela recém-criada Gerência de Formação, Acervo e Memória, na qual uma dedicada e capacitada equipe vem realizando referencial trabalho de implementação de políticas de acervo para o Theatro, mergulhamos na busca dos traços e registros contidos no conjunto documental da casa, mais especificamente das celebrações das décadas de ocorrência da Semana.

A partir dos materiais levantados, coube aos membros da gerência propor e trazer ao público reflexões, discussões e novas leituras, construindo sentidos aos olhos de hoje, tecendo fios e conexões onde havia faltas. Assim, foi organizado um ciclo de encontros presenciais, no Salão Nobre do Theatro, com a participação de pesquisadores e artistas que contribuíram para um instigante debate, cujas ressonâncias podem ser conferidas na segunda parte desta revista, na sessão *Dentro da Semana*.

Os debates começaram com a mesa Faltas, Fendas e Forças da Semana de 22, com Allan da Rosa e José Miguel Wisnik e mediação de Bel Santos Mayer. Em seguida, especialistas como Camila Fresca, Livio Tragtenberg, Cacá Machado e Marcelo Jaffé discutiram a influência da Semana de 22 na música brasileira, enquanto Glauceia Helena Britto, Julie Dorrico e Victor Palomo abordaram as contradições e continuidades do movimento modernista, com a mediação de Guilherme Lopes Vieira. Tombando 22 – Theatro Municipal, Palco da Semana de Arte Moderna e Patrimônio Cultural foi o título da mesa que teve a participação de Deborah Neves, Lilian Jaha e Paulo Garcez, com mediação de Rafael Araújo. Encerramos o ciclo refletindo sobre a riqueza do acervo histórico do Theatro e sua importância para a preservação da memória cultural em Vestígios da Semana de 22 no Acervo do Theatro Municipal de São Paulo, com Anita Lazarim, Igor Vicente e Daniela Torres.

Já a programação artística incluiu uma série de eventos ao longo do ano, com destaque para o comissionamento de uma nova composição musical, de Felipe Senna, para a ópera-coral *Café* – cujo libreto, originalmente escrito por Mário de Andrade, foi adaptado pelo diretor cênico Sérgio de Carvalho, responsável pela montagem –, com a participação da Orquestra Sinfônica Municipal (OSM), do Coral Paulistano (CP) e de convidados, como a cantora Juçara Marçal e atores do Movimento Sem Terra.

Em fevereiro, mais exatamente na semana do aniversário da efeméride, preparamos uma programação especial na qual não poderíamos

deixar de homenagear Heitor Villa-Lobos, um dos maiores músicos brasileiros de todos os tempos e figura-chave da Semana de Arte Moderna. Para tanto, apresentamos a obra principal do compositor completa – as *Bachianas Brasileiras* –, com dois concertos consecutivos no mesmo dia, em um programa que chamamos de *Villa-Lobos Total*, sob a direção musical do maestro Roberto Minczuk, com a Orquestra Sinfônica Municipal, o Coral Paulistano e convidados, incluindo o grafiteiro Kobra, que, na ocasião, finalizou painéis inspirados na efeméride. Villa-Lobos também esteve presente no concerto *Sinfonias Fantásticas II*, da Orquestra Experimental de Repertório (OER), com *Concerto para Violão e Orquestra*, juntamente com a *Sinfonia Popular nº 1*, de Radamés Gnattali, sob regência do maestro Jamil Maluf, além de ter estado no concerto *Semana de 22: Identidade Brasileira*, do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, com a peça *Quarteto de Cordas nº 3*, juntamente com *Seresta Piracicaba*, de Eunice Katunda, e *Suíte Chiquinha Gonzaga*, de Silvia Goes.

O Coral Paulistano, sob a regência da maestra Maira Ferreira, apresentou ainda o concerto *Música Coral Brasileira*, com as *Bachianas Brasileiras nº 9* e outras oito peças de diferentes compositores, com letras de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Hilda Hilst, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e Cleómenes de Campos. E o Balé da Cidade de São Paulo, tomando as palavras de Mário de Andrade – o passado é lição para refletir, não para repetir –, propôs um atravessamento entre passado e presente criando a obra *Muyraquitã*, com coreografia e concepção de Allan Falieri, dramaturgia de Fabiana Nunes e música original de Beto Villares.

Recebemos na Cúpula do Theatro a abertura de dois processos teatrais: *Infância*, de Graciliano Ramos, com o ator Ney Piacentini e o músico Alexandre Rosa em cena e assinando a concepção e direção do espetáculo; e *Fortes e Vingativos como o Jaboti* – um painel literomusical-imagético em torno da Semana de 22, com direção geral de Johana Albuquerque e direção musical de Pedro Birenbaum. No Vão Livre da Praça das Artes tivemos

a honra de receber a diva do carimbó, Dona Onete, do alto de seus 82 anos, colocando o público para dançar o ritmo paraense.

Uma noite literária e musical, conduzida pelo exímio mestre de cerimônias Rappin' Hood, com a participação de três importantes saraus da cidade de São Paulo – o Sarau das Pretas, o Sarau do Binho e as Clarianas –, levantou a plateia lotada do Theatro que vibrou por mais de três horas de alternâncias dos artistas no palco. Não contente com o fim do belíssimo espetáculo, o público seguiu cantando e dançando nas escadarias externas e nas ruas que circundam o Theatro, materializando a rara e preciosa sensação de um Theatro poroso à rua, de local de encontro e trocas.

Inspirados na Missão de Pesquisas de Mário de Andrade, os coletivos Sover Versos, Pin Rolê e Teatro Dodecafônico foram convidados pelo Núcleo de Educação do Theatro para realizar uma série de Expedições Modernistas com o objetivo de estimular a experimentação artística e poética no convívio com a cidade. Atividade desenvolvida em parceria com o Museu da Cidade e a Biblioteca Mário de Andrade, as expedições se iniciavam na Casa da Imagem e da Biblioteca e se encerravam na escadaria interna do Theatro e na Sala do Conservatório, com o Coro Lírico e o Quarteto da Cidade apresentando repertório de Villa-Lobos.

É importante ressaltar que, em 2021, havíamos inaugurado um modo de trabalho com um comitê curatorial multidisciplinar, possibilitando que questões inabituais ao Theatro fossem levantadas, ampliando o debate sobre a programação com os corpos artísticos da casa. Para a construção da programação do ano de 2022, contamos com a colaboração da pedagoga social e ativista da leitura Bel Santos Mayer, do artista visual e curador Denilson Baniwa, do produtor musical Kleber Simões (KL Jay), da musicóloga Ligiana Costa, do maestro Luiz de Godoy e do músico e compositor Nelson Soares. Além de contribuir com a programação geral dos corpos artísticos, os integrantes desse comitê trabalharam na seleção e concepção de projetos de artistas que não integram o Municipal.

Um edital público possibilitou nos aproximarmos de projetos como o trabalho *Recostura*, de Chris Tigrá, exposto na fachada principal do Theatro – uma instalação de imagens construídas a partir de desenhos iconográficos do século XVIII, cartas de compra e venda de escravizados e fotografias sobre o negro brasileiro. A impactante instalação de obras em grande formato, com lágrimas de sangue delicadamente bordadas atravessando os limites dos corpos e tecidos, abriram o ano de 2022 e estamparam para a cidade o questionamento mais marcante das celebrações: onde estava o negro na Semana de Arte Moderna de 1922?

Na sequência, ampliamos o debate e apresentamos a exposição *Contramemória*, no Salão Nobre, no hall de entrada e no foyer do Theatro. Atentos à pretensão da Semana de 22 ter sido um marco do Modernismo no país e sua desproporcional reverberação, que demonstram muito mais o poderio de comunicação da capital financeira do Brasil do que, de fato, o conhecimento do que estava acontecendo em termos artísticos nos outros estados da nação, e ao fato de a Semana de Arte Moderna ter sido em São Paulo e não de São Paulo, buscamos ampliar os debates sobre as diferentes narrativas do movimento.

Os curadores da exposição, a historiadora e antropóloga Lília Schwarcz, o artista plástico Jaime Lauriano e o professor Pedro Meira Monteiro selecionaram aproximadamente 50 artistas – entre negros, indígenas, trans e mulheres, de várias gerações –, cujos 120 trabalhos de pinturas, desenhos, vídeos, esculturas e instalações questionavam seus espaços na história e introduziam um sonoro ruído por meio do contraste e da fricção que estabeleciam com as esculturas acadêmicas, as pinturas de inspiração europeia e a arquitetura do Theatro.

O percurso começava pelo hall de entrada, onde originalmente ocorreu a mostra de artes plásticas da Semana de 22, com obras de Flávio Cerqueira, incluindo *Tião*, uma escultura de bronze que representa um São Sebastião contemporâneo e periférico, marcando o tom da exposição com

um garoto negro que recepciona o público. Também estavam presentes trabalhos de Adriana Varejão e Raphael Escobar, que questionam a materialidade da arquitetura do edifício e sua relação com o público. Varejão, conhecida por sua pesquisa sobre a materialidade colonial, apresentou uma obra inspirada nas figuras de convite postas em locais de entrada para receber o público luxuoso. Uma obra têxtil de Sonia Gomes, suspensa na escadaria central, oferecia um contraste vibrante à sobriedade do espaço. A artista Daiara Tukano produziu uma cobra em papel, com cerca de 200 metros de comprimento, composta de uma grande carta escrita à mão, que foi instalada na escadaria do Theatro na abertura e, posteriormente, realocada no primeiro andar.

A mostra trouxe mídias atuais como vídeos, instalações sonoras e esculturas de materiais não convencionais, promovendo uma atualização das vanguardas artísticas. A curadoria incluiu coletivos como PerifaCon, Frente 3 de Fevereiro e Mídia Ninja, além de artistas visuais individuais. O PerifaCon, por exemplo, produziu retratos de figuras modernistas e culturais como Mário de Andrade, Lélia González, Jorge Lafond (Vera Verão), Elza Soares e Dina Di, esta última homenageada por Keyth Felix. A exposição reafirmava a transformação na arte através de novas mídias, linguagens e narrativas, refletindo o impacto das lutas sociais e a inclusão de artistas negros, trans e indígenas, que agora protagonizam suas próprias histórias.

Imbuídos das reflexões deste um século passado na história da arte e cultura, sob o teto do icônico edifício do Theatro, questionamos o presente, bastante afetado ainda pela pandemia de Covid-19, e, sobretudo, projetamos e prospectamos o nosso fazer.

O movimento da Semana de 22, que tinha a intenção de varrer o passadismo – combater o darwinismo racial ainda em voga, assim como o parnasianismo literário e o academicismo artístico –, não deixou de ter seu caráter elitista. Ao rever o perfil de classe, gênero, sexo e raça que uniu

os participantes, majoritariamente pessoas ligadas às elites do café, que tinham trânsito na Europa e conheciam as vanguardas artísticas que por lá faziam sucesso, observamos que a abertura de possibilidade de o país se “descatequizar” e se “abrasileirar”, bandeiras reivindicadas pela Semana de 22, tinha mais conexões com a lufada de novidades do Antigo Continente do que propriamente com os acontecimentos e insurgências artísticas do Brasil.

A Semana de 22, como acabou sendo propagada, foi, sem dúvida, um marco na história cultural do Brasil, e o grupo de discussão formado no Theatro – incluindo comitê curatorial, artistas da casa, equipes de programação, de acervo, memória e de direção – aproveitou a oportunidade do centenário para discutir seus ecos e efetivos desdobramentos. Não nos escaparam as questões eminentes do mundo da ópera: Como este gênero dialoga com os tempos atuais? Qual é o seu lugar? Como a ópera pode contribuir para o florescimento da sensibilidade e da empatia na sociedade? Ao mesmo tempo, na escolha de solistas e regentes convidadas e convidados, reafirmamos o nosso compromisso com a defesa de uma maior presença de mulheres e artistas negras e negros nos palcos que difundem a música clássica em nosso país.

Sob essa ótica, definimos quatro principais eixos para a nossa programação de óperas: o fomento à criação de óperas contemporâneas; a apresentação de títulos periféricos ao grande cânone que nunca foram montados pelo Theatro Municipal de São Paulo; os grandes clássicos do repertório que sempre devem ser revisitados; e a expansão do gênero em termos cronológicos e espaciais com o projeto Ópera Fora da Caixa – pequenos e médios formatos concebidos para fora do palco principal, em espaços como a Cúpula, a Sala do Conservatório, o Salão Nobre, a Central Técnica de Produção, entre outras possibilidades externas.

Além da excelência dos corpos artísticos da casa, os concertos da temporada contaram com a participação de grandes músicos e instrumentistas convidados, dando destaque

para a presença de duas mulheres regendo a Orquestra Sinfônica Municipal pela primeira vez, além da presença de renomados solistas do cenário nacional e internacional. Em parceria com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2021 apresentamos o programa *Modernistas Internacionais*, com obras de Ives, Ligeti, Saariaho e Gershwin, dialogando com a exposição *Pelas Ruas: Vida Moderna e Experiências Urbanas na Arte dos Estados Unidos, 1893–1976*, que o museu apresentou de outubro de 2022 a janeiro de 2023.

Uma das iniciativas notáveis desta celebração foi a produção do *Índice de fontes: vestígios da Semana de 22 no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*. Este projeto inovador, liderado pela gerente Ana Lucia Lopes e o coordenador de acervo Rafael Domingos, oferece uma visão aprofundada das reverberações da Semana de Arte Moderna dentro do Theatro Municipal. O *Índice* não se limita a apresentar documentos históricos, mas também explora as lacunas e as descontinuidades do acervo, transformando a ausência em um espaço de descoberta e imaginação, convidando os artistas e o público a reinterpretar o passado com novas perspectivas, desafiando as certezas estabelecidas e abrindo caminho para novas interpretações. Em especial, esse *Índice* inaugurou um modo de trabalho de profícuas trocas entre artistas, historiadores e pesquisadores da casa.

Ao celebrar o centenário da Semana de Arte Moderna, o Theatro Municipal de São Paulo reafirma seu compromisso com a inovação e a preservação da memória cultural. A *Revista de 22* é um testemunho vivo da vitalidade e relevância do debate sobre o Modernismo, chamando o público a refletir sobre o passado e a imaginar futuros. Que esta celebração inspire novas gerações de artistas e pensadores a expandir o legado de ousadia e criatividade deste importante equipamento público da cidade, um complexo de três prédios distintos – o Theatro, a Praça das Artes e a Central Técnica de Produções – nos quais mais de 500 pessoas trabalham em prol de produções de excelência, de fomento a novas

**ANDREA CARUSO
SATURNINO**

superintendente geral
do Complexo Theatro
Municipal de São Paulo

criações, de transmissão de saberes, de ampla difusão para os diversos públicos e de conservação de sua história.

Agradecemos a todos os envolvidos na realização desta publicação e convidamos o público a mergulhar nesta reflexão, celebrando conosco a importância de estarmos sempre revendo, reconstruindo, ressignificando, enfim, cultivando a memória.

CENTENÁRIO DA SEMANA DE 22

A celebração da memória
e seus encontros com a
contemporaneidade

SÃO MUITAS as camadas da memória, talvez infindáveis, e cada vez que a acionamos e a compartilhamos, ela se reconstrói, deixando, porém, sua matriz preservada e, ao mesmo tempo, transformada, tudo ali, para novas consultas e atualizações.

Assim foi com a celebração dos 100 anos da Semana de Arte Moderna – a Semana de 22 –, no Theatro Municipal de São Paulo. Coube à investigação do acervo recuperar as celebrações sobre a semana que o Theatro realizou, em intervalos de tempo, ao longo dos anos. Dessa investigação nasceu o *Índice de fontes: vestígios da Semana de 22 no acervo do Theatro Municipal de São Paulo* e nos permitiu pensar o lugar da Semana no Theatro e o lugar do Theatro na Semana.

Do ponto de vista artístico, uma programação importante ocupou os diferentes espaços do edifício, até sua emblemática escadaria, com diversas linguagens oferecidas ao público. O Salão Nobre abrigou um ciclo de debates que assumiu as muitas versões e interpretações sobre a Semana, seu contexto político e histórico, as ausências que a Semana manteve no cenário cultural, as intenções artísticas da época e do segmento social que a impulsionou e as diferentes leituras que podemos fazer dela hoje.

As ruas ganharam caminhadas, pequenas expedições, que ocupavam trechos da cidade entre equipamentos culturais e observações atentas aos detalhes que a compõem, quase invisibilizados pelo olhar cotidiano – uma referência andradiana. E o retorno era sempre ao Theatro, que recebia o público caminhante com apresentações musicais.

Assim celebramos. E o registro que a revista proporciona dessa celebração em seguida estará em nosso acervo, permitindo consultas futuras de como o Theatro Municipal comemorou esse centenário, possibilitando o que é importante atualizar no tempo futuro: a dinâmica da memória.

DO DE PINDORAMA

VIA CON
PARTICIPA
RITMICA

NO MATRIPARCA
SCIENZA
NTE, COMA
RELIIGIOSA

A PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA DO CTM - 22 ENT 22

ÓPERA *CAFÉ*
DE FELIPE SENNA

Ópera sobre libreto
de Mário de Andrade adaptado
por Sérgio de Carvalho

FORMA DA COLETIVIDADE

“Não se tratava apenas de fazer um libreto que pudesse interessar coletivamente uma sociedade, mas que tivesse uma forma, uma solução técnica derivada mesmo do conceito de coletividade.”

A observação de Mário de Andrade, a respeito do processo de escrita de sua tragédia secular *Café*, incide sobre vários níveis. O artista, num dos períodos mais inquietos de sua vida, quando o mundo explode em outra guerra mundial, imagina o teatro como arte de politização, como lugar de conexões sociais a partir das diferenças. A ideia de uma cena cantada, que fosse, de algum modo, socializante, surge para ele como possibilidade de recusa a um individualismo que estrutura a exploração empreendida pelos “donos da vida” e que recai com toda força sobre o mundo da arte. A “forma da coletividade” recusa a tradição de culto aos solistas, estruturante do belo canto operístico. É orientação para um futuro artístico diferente, mas é também um diálogo com as formas populares e festivas dos espetáculos do passado, num tempo anterior às especializações mercantis que dividiram as artes da música, da dança e da palavra quando as fecharam em edifícios.

A longa escrita de *Café* nasce do sentimento do escritor de que não é mais possível não se revoltar. A participação do artista na luta de classes não vem para ele como uma hipótese retórica – era uma imposição do sentimento mais profundo de sua consciência livre diante do movimento de estrago social. Vinha como decisão afetiva e ética, e era algo que também o incomodava: a participação política é uma necessidade trágica de toda pessoa sensível aos horrores e às injustiças de sua época, ao fato de alguns enriquecerem apenas por já ter dinheiro

e de outros serem privados do próprio tempo, obrigados a revirar os lixos das cidades. A fase “sócio-estourante” de Mário de Andrade contém uma convicção do coração e um sentimento de fatalidade, imanente à atitude revolucionária. Chamou *Café de tragédia secular* talvez por isso: “a fome fataliza os braços” de todos os trabalhadores privados de seu acesso à vida, o que inclui os artistas verdadeiros, quando sabem que não se trata somente de “fome de fome”, como diz o poema, mas também de “fome de justiça” e “fome de equiparação”.

Em muitas ocasiões lidei com esse material literário único e com o projeto cênico de Mário de Andrade, que me parecem conter um modelo de trabalho para uma cena politizada ao mesmo tempo vanguardista e popular. Trabalhei com o texto, adaptando-o como dramaturgo, numa montagem teatral com os alunos de artes cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); analisei-o como ensaísta, em minha tese de doutorado na Universidade de São Paulo (USP) sobre o teatro modernista de São Paulo; e cheguei a encenar trechos junto com a Companhia do Latão e militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), partes de um filme documentário para a TV Brasil intitulado *Ensaio sobre a Crise*.

A chance de uma encenação completa segundo o projeto de Mário de Andrade só se tornou um fato dois anos atrás, com o convite de Hugo Possolo para que eu, enfim, realizasse o espetáculo no Theatro Municipal, plano confirmado e expandido por Andrea Caruso e Alessandra Costa, com a possibilidade de contarmos com o Coral Paulistano, o Balé da Cidade, ao lado da Orquestra Sinfônica Municipal, além de artistas convidados do circo, do canto popular e do movimento social.

O sentido politizante de *Café* provém de seu assunto incomum numa ópera (o da crise econômica que gera conflitos sociais) e, também, da forma como critica a tradição do gênero. Mas qualquer potencial politizante em arte só se realiza por completo quando o modo de experiência surge de alguma modificação nas relações produtivas. Uma cena politizada deve ser pensada como um

trabalho comum, em que os envolvidos compreendem e partilham o aprendizado do projeto. Atento a isso, procurei, desde o início, levar o ideal da “forma da coletividade” ao campo das relações de trabalho estético. Imaginei coletivos de artistas em interações não especializadas, em parcerias, em trânsito de funções. É verdade que nem sempre isso foi possível. Meu sonho de reunir músicos de universos diferentes para uma composição feita a muitas mãos esbarrou na realidade de um tempo bastante apertado para a realização. Nesse processo, por outro lado, tive a sorte de conhecer o trabalho lindo e incansável do compositor Felipe Senna, que acabou por assumir a tarefa da música com uma determinação única, sem a qual este espetáculo não existiria. As noites em que alteramos o libreto de Mário de Andrade, no sentido de atualizar algumas de suas palavras, permanecem como resquícios dessa ação musical de algum modo coletivizada, que esteve também na origem do projeto de Mário de Andrade, ao tempo em que discutia o libreto com Francisco Mignone.

No que se refere à equipe de direção cênica, tive a felicidade de contar com as parcerias amáveis de Maria Lívia Góes, João Malatian (nosso guia nesse mundo complexo chamado Theatro Municipal), Sayonara Pereira e de minha parceira de sempre, Helena Albergaria. Nosso grupo cresceu com a chegada de Carolina Franco, do Balé da Cidade, que animou nosso breve e intenso período de ensaios. E esteve também ao nosso lado o coordenador de palco Gabriel Barone.

A maior das minhas sortes de principiante foi a entrada, em nosso coletivo, do maestro Luís Gustavo Petri. Participo da “máquina de se fazer espetáculos” há mais de 30 anos e, mesmo sendo novato na ópera, sei que o gênero não se realiza sem a mediação atenta de um grande maestro. No nosso caso, seria necessário alguém que compreendesse a estranheza do projeto de Mário de Andrade, que não se incomodasse com a mistura de formas nem se apegasse a padrões de gênero convencionais. Quis o destino que o Municipal de São Paulo convidasse para *Café* o mesmo regente da encenação de Fernando Peixoto, em 1996,

feita na cidade de Santos, a partir da música de Hans-Joachim Koellreutter. Era, portanto, alguém que conhecia muito bem o material. Sua presença em nossa sala de ensaios permitiu que o “gosto pelas contradições” de nossa equipe se implantasse como tendência entre os cantores e bailarinos. Em pouco tempo, estava instalada a alegria da mobilidade que permite a procura, nas condições de um trabalho breve, de uma forma ao mesmo tempo ingênua e complexa.

Não é o caso de comentar as interações de cada núcleo artístico. Cabe dizer, porém, que as criações de cenografia e de iluminação foram também, de certo modo, coletivizadas, por decisão de seus brilhantes responsáveis, que procuraram interagir como coletivo. E que, na própria adaptação do libreto, contei com a voz e a decisão literária dos artistas que entram em cena. O poeta Negro Leo escreveu o texto dito por ele no momento em que, ao lado da maravilhosa cantora Juçara Maçal e do ator Carlos Francisco, o andamento “ficcional” da ópera é paralisado. Nessa suspensão da ópera, perto de seu final, procurei pôr em luta os aspectos mais datados e os mais atuais da obra. No *Café* de Mário de Andrade existem algumas visões discutíveis, relativas ao interesse e ao momento histórico do poeta: a crença na positividade civilizatória de *Café*, a passagem fácil da rebelião à luta sem o momento da organização política, as alusões cristãs, a rítmica da religiosidade mística. Aspectos que também perfazem a beleza antiga do texto. Por outro, existe ali um sexto sentido para a rebelião que procurei acentuar, o que nos obrigou a mudar algumas cenas, como a do ato final, em que as mulheres deixam o pátio do cortiço original para se ocupar da construção de uma barricada na rua. Não teria sentido encenar *Café* hoje sem que a nossa cena indicasse a semelhança entre a farsa e a tragédia do tempo de Mário de Andrade e a do Brasil atual, na medida em que estamos sujeitos ao mesmo processo de capitalismo escravista, que volta a intensificar sua violência. Diante disso é que aparecem em cena, pela primeira vez no Theatro Municipal – ao lado de artistas do canto, da dança,

**SÉRGIO DE
CARVALHO**

concepção, direção cênica
e adaptação do libreto

do circo, da música e do teatro –, alguns parceiros antigos do coletivo de cultura do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Eles ocupam, por alguns momentos, o teatro, para nos ajudar a lembrar de outros sentidos possíveis para uma “forma da coletividade”.

ÓPERA CAFÉ DE FELIPE SENNA

Ópera sobre
libreto de Mário
de Andrade
adaptado por
Sérgio de Carvalho.

ORQUESTRA
SINFÔNICA MUNICIPAL
CORAL PAULISTANO
BALÉ DA CIDADE
DE SÃO PAULO

MAIO
3 terça às 20H
4 quarta às 20H
6 sexta às 20H
7 sábado às 17H
8 domingo às 17H

ÓPERA
THEATRO MUNICIPAL –
SALA DE ESPETÁCULOS

LUÍS GUSTAVO PETRI
DIREÇÃO MUSICAL
E REGÊNCIA

MAÍRA FERREIRA
REGENTE DO CORAL
PAULISTANO

SÉRGIO DE CARVALHO
CONCEPÇÃO, DIREÇÃO
CÊNICA E ADAPTAÇÃO
DO LIBRETO

MARIA LÍVIA GOES
CODIREÇÃO
CÊNICA E PESQUISA
DRAMATÚRGICA

JOÃO MALATIAN
ASSISTÊNCIA
DE DIREÇÃO
E CONSULTORIA
ARTÍSTICA

PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS

JUÇARA MARÇAL
MÃE

NEGRO LEO
RAPSO DO

CARLOS FRANCISCO
VELHO CAMPONÊS

SOLISTAS CONVIDADOS

FERNANDO DE CASTRO
DEPUTADO
DA FERRUGEM

GILBERTO CHAVES
COMISSÁRIO

GUSTAVO LASSEN
DEPUTADO
DO SOM-SÓ E DONO 4

LEONARDO PACE
DONO 3 E DEPUTADO 3

MAX COSTA
CANTADOR

MIKAEL COUTINHO
DONO 1 E DEPUTADO 2

NATHÁLIA SERRANO
COMISSÁRIA

RAMON MUNDIN
DONO 2 E DEPUTADO 1

SAYONARA PEREIRA
DIREÇÃO
COREOGRÁFICA

HELENA ALBERGARIA
PREPARAÇÃO
DE ELENCO

**CÁSSIO BRASIL E
MARCUS GALAN**
CENOGRAFIA

FÁBIO NAMATAME
FIGURINO

MELISSA GUIMARÃES
DESENHO DE LUZ







**UMA CELEBRAÇÃO
DOS 100 ANOS DA
SEMANA DE ARTE
MODERNA**

Orquestra Sinfônica Municipal

A EXPRESSIVA PROGRAMAÇÃO do Theatro Municipal de São Paulo em comemoração aos 100 anos da Semana de Arte Moderna fez muita justiça aos ideais levantados por aquele evento no século passado. A Orquestra Sinfônica Municipal (OSM) fez uma série de apresentações fantásticas, exaltando e levando em consideração os vários protagonistas da Semana de 22, entre eles Mário de Andrade, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri – personalidades muito presentes em todo esse acontecimento.

Começo destacando a ópera brasileira *Pedro Malazarte*, de Camargo Guarnieri, com libreto de Mário de Andrade, apresentada por nossa OSM juntamente com o Coral Paulistano e os solistas Leonardo Neiva, Atalla Ayan, Juliana Taino e Carolina Faria. Nesse mesmo concerto, tivemos ainda canções inéditas de Camargo Guarnieri com o texto de Mário de Andrade apresentadas pela primeira vez. Não haveria melhor forma de homenagear esses dois fabulosos artistas do que juntar a música de Guarnieri e o texto de Mário de Andrade em um concerto totalmente dedicado a eles.

Outro grande artista que não poderia deixar de ser lembrado é Heitor Villa-Lobos, maior músico brasileiro de todos os tempos, também uma das figuras presentes na Semana de Arte Moderna. Nós o homenageamos com sua obra principal: fizemos a integral das *Bachianas Brasileiras* em um concerto que chamamos de *Villa-Lobos Total* – apresentamos as nove em um único dia, em dois concertos! E como a Semana de 22 apreciava justamente a união das diversas expressões artísticas, tivemos ainda a participação do artista de rua Kobra, um dos mais famosos muralistas da atualidade, no palco do Theatro Municipal finalizando ao vivo painéis que ele criou inspirado pelas *Bachianas* de Villa-Lobos – assim como aconteceu, no passado, Villa se inspirou em Bach para compor esse ciclo. Foi um momento único e inesquecível ter um dos grandes brasileiros

pintando motivado pela música de outro grande brasileiro, com a nossa orquestra protagonizando essa obra-prima.

Ao longo da temporada, seguimos com uma programação que refletia o espírito da Semana de Arte Moderna. Tivemos a estreia de duas óperas inéditas compostas por Leonardo Martinelli e Elodie Bouny, baseadas em Plínio Marcos e encomendadas pelo Theatro Municipal: *Navalha na Carne* e *Homens de Papel*. Outra ópera que encomendamos foi *Café*, de Felipe Senna, com libreto de Mário de Andrade, apresentada pela Orquestra Sinfônica Municipal, Coral Paulistano e Balé da Cidade de São Paulo.

Estes são alguns dos destaques que nossa temporada trouxe para celebrar o centenário desse importante movimento artístico que aconteceu em fevereiro de 1922 no nosso querido Theatro Municipal e que até hoje ecoa por nossos palcos e pela cultura brasileira.

ROBERTO MINCZUK

regente titular da Orquestra
Sinfônica Municipal



VILLA TOTAL: PARTE I

ORQUESTRA
SINFÔNICA MUNICIPAL

FEVEREIRO
12 sábado às 16H30
13 domingo às 16H30

CONCERTO
THEATRO MUNICIPAL –
SALA DE ESPETÁCULOS

ROBERTO MINCZUK
REGÊNCIA

RAQUEL PAULIN
SOPRANO

Figurino de Raquel Paulin
por Melissa Maia.

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

BACHIANAS BRASILEIRAS N° 1 (20')

I. *INTRODUÇÃO: EMBOLADA*

II. *PRELÚDIO: MODINHA*

III. *FUGA: CONVERSA*

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

BACHIANAS BRASILEIRAS N° 5 (10')

I. *ÁRIA: CANTILENA*

II. *DANÇA: MARTELO*

(INTERVALO)

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2,

O TRENZINHO DO CAPIRA (21')

I. *PRELÚDIO: O CANTO DO CAPADÓCIO*

II. *ÁRIA: O CANTO DA NOSSA TERRA*

III. *DANÇA: LEMBRANÇA DO SERTÃO*

IV. *TOCATA: O TRENZINHO DO CAPIRA*

Editora: Casa Ricordi srl, Milano representada
por Melos Ediciones Musicales S.A.,
Buenos Aires www.melos.com.ar

BACHIANAS BRASILEIRAS N° 8 (27')

I. *PRELÚDIO*

II. *ÁRIA: MODINHA*

III. *TOCATA: CATIRA BATIDA*

IV. *FUGA*

Editora: Editions Durand-Salabert-Eschig
(Universal Music Publishing Group)
Paris representada por Melos Ediciones
Musicales S.A., Buenos Aires
www.melos.com.ar



VILLA TOTAL: PARTE II

ORQUESTRA
SINFÔNICA MUNICIPAL
CORAL PAULISTANO

FEVEREIRO
12 sábado às 20H
13 domingo às 20H

CONCERTO
THEATRO MUNICIPAL –
SALA DE ESPETÁCULOS

ROBERTO MINCZUK
REGÊNCIA

SYLVIA THEREZA
PIANO

MATTHEW TAYLOR
FAGOTE

RENAN MENDES
FLAUTA

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)
BACHIANAS BRASILEIRAS N° 9 (10')
I. *PRELÚDIO: VAGAROSO E MÍSTICO*
II. *FUGA: POCO APRESSADO*

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)
BACHIANAS BRASILEIRAS N° 3 (27')
I. *PRELÚDIO: PONTEIO*
II. *FANTASIA: DEVANEIO*
III. *ÁRIA: MODINHA*
IV. *TOCATA: PICAPAU*

(INTERVALO)

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)
BACHIANAS BRASILEIRAS N° 6 (9')

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)
BACHIANAS BRASILEIRAS N° 4 (22')
I. *PRÉLUDE: INTRODUÇÃO*
II. *CHORAL: CANTO DO SERTÃO*
III. *ÁRIA: CANTIGA*
IV. *DANSE: MIUDINHO*

Edição Academia Brasileira de Música

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)
BACHIANAS BRASILEIRAS N° 7 (26')
I. *PRELÚDIO: PONTEIO*
II. *GIGA: QUADRILHA CAPIRA*
III. *TOCATA: DESAFIO*
IV. *FUGA: CONVERSA*

Editora: Editions Durand-Salabert-Eschig
(Universal Music Publishing Group)
Paris representada por Melos Ediciones
Musicales S.A., Buenos Aires
www.melos.com.ar





SINFONIAS FANTÁSTICAS II

Orquestra Experimental
de Repertório

VILLA-LOBOS REVOLUCIONOU a escrita para violão no século XX. Pode-se dizer que é a partir de sua obra que o instrumento ganha de fato um repertório moderno. Destacam-se em sua produção três conjuntos de obras: a *Suíte Popular Brasileira*, cuja elaboração se iniciou ainda antes da década de 1910; os *12 Estudos*, escritos em Paris no final da década de 1920 e dedicados a Andrés Segovia; e os *5 Prelúdios*, de 1940. Nelas, o compositor desenvolve a escrita para o instrumento, explorando e ampliando as possibilidades técnicas e sonoras do violão.

Tal fato não chega a ser surpreendente quando lembramos que o violão e o violoncelo, eram os instrumentos que Villa-Lobos melhor dominava e que fizeram parte de sua trajetória como instrumentista durante muito tempo. A relação do compositor com a música popular por meio do violão fica patente no ciclo dos Choros, que começa com uma obra para violão solo, o *Choros n° 1*, dedicado a seu amigo Ernesto Nazareth.

Na década de 1950, já consagrado internacionalmente, Villa-Lobos compõe sua última obra para o instrumento: o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*. Intitulou-a inicialmente de *Fantasia Concertante*. Pouco tempo depois, atendendo ao desejo do amigo Andrés Segovia, que queria um concerto para violão, o compositor acrescentou ao final do segundo movimento uma cadência, dando à obra a forma pela qual ela se tornaria conhecida. O concerto estreou em 1956 nos Estados Unidos, com Villa-Lobos regendo a Orquestra Sinfônica de Houston e Andrés Segovia como solista. Para muitos autores, a obra representa uma síntese do legado violonístico de Villa-Lobos, na qual ele reúne muitos dos procedimentos técnicos e musicais que desenvolvera nas peças anteriores.

No mesmo ano em que Villa-Lobos estreava seu concerto, o gaúcho Radamés Gnattali finalizava sua *Sinfonia Popular n° 1*. Se Villa-Lobos fundiu elementos da música popular em suas obras,

Gnattali foi além e, em muitas delas, diluiu a fronteira entre erudito e popular. Pianista, compositor, arranjador e maestro, deixou tanto obras sinfônicas e camerísticas quanto inúmeros arranjos de música popular para o rádio e a TV.

Depois de se formar em piano, Radamés Gnattali passou a ganhar a vida tocando em cinemas e bailes de Porto Alegre até que, no fim da década de 1920, mudou-se para o Rio de Janeiro. Recorrendo a diversos expedientes para sobreviver, tocava viola e piano tanto nos teatros quanto na Rádio Clube do Brasil.

Na década de 1930, ao mesmo tempo que passa a apresentar em público suas primeiras composições eruditas, aproxima-se da música popular ao começar a trabalhar como arranjador, além de reger e compor para o teatro musicado. Gnattali ainda seria um prolífico autor de trilhas sonoras para o cinema. A carreira em rádios, cinema e na televisão faz com que o compositor desista de se tornar um pianista concertista, mas siga compondo, na medida de suas possibilidades, obras eruditas.

A *Sinfonia Popular nº 1* começou a ser escrita em 1955 e é a primeira de uma série de cinco obras. Dentro da estrutura sinfônica clássica-romântica, ele constrói uma obra de climas alternados nos quais introduz diversos temas populares. Assim é que o lírico segundo movimento, com um destacado solo de flauta, é baseado no tema de um pregão baiano chamado *Flor da Noite*. No terceiro, um baião faz as vezes de scherzo e um movimento alegre e gracioso encerra a obra, na qual a inspiração popular se complementa com uma orquestração primorosa. Em 1956, recém-terminada, a *Sinfonia Popular nº 1* teve sua estreia mundial no Theatro Municipal de São Paulo.

CAMILA FRESCA

jornalista, pesquisadora
e curadora musical



SINFONIAS FANTÁSTICAS II

ORQUESTRA
EXPERIMENTAL
DE REPERTÓRIO

FEVEREIRO
13 domingo às 11H

CONCERTO
THEATRO MUNICIPAL –
SALA DE ESPETÁCULOS

JAMIL MALUF
REGÊNCIA

DANIEL MURRAY
VIOLÃO

HEITOR VILLA-LOBOS
*CONCERTO PARA VIOLÃO
E ORQUESTRA (20')*

RADAMÉS GNATTALI
SINFONIA POPULAR N° 1 (25')



**O CERNE DA
PROGRAMAÇÃO 2022
DO QUARTETO DA CIDADE
SE RELACIONOU COM
AS DUAS EFEMÉRIDES:
200 ANOS DA CHEGADA
DOS PORTUGUESES
E 100 ANOS DA
SEMANA DE 22**

Quarteto de Cordas
da Cidade de São Paulo

A SEMANA que ainda não acabou. Aliás, ela provavelmente começou em 1822, ou talvez até em 1500. O fato é que existe uma discussão sobre a identidade do Brasil, ou melhor, a identidade cultural dos brasileiros, que ainda não tem uma conclusão.

Mário de Andrade é uma das peças-chave nessa discussão, especialmente para nós do Quarteto, outra de suas crias. Música de câmara para os paulistanos. Naquela Semana, a presença de Villa-Lobos com o seu *Quarteto n.º 3*, o das *Pipocas*. Vamos apresentá-lo, claro, com toda a modernidade importada da França que caracterizou a sua primeira fase composicional. Mas as ausências também estiveram presentes. Chiquinha Gonzaga, que não tinha nem preconceitos nem amarras, já era moderna no século XIX. Sua música já incorporava toda e qualquer influência desse caldo interessantíssimo que viríamos a descobrir que é o nosso. A ponte entre o tal do erudito e o popular, ela foi uma das que construíram, como nos mostra Silvia Goes em sua rica *Suíte*. E, como disse, a Semana não acabou. Moderno, modernista, modernismo, termos que não fariam sentido em nosso país se não encontrassem as tradições, ou contradições, em se tratando da nossa organização sociocultural. É nesse momento que entram em cena os Novos Modernistas e suas pesquisas sobre regionalismos, folclorismos e nacionalismo. Do interior de São Paulo, a rica e violeira Piracicaba é apresentada em *Seresta* por Eunice Katunda.

Trindade Tropical. Assim Maurício Monteiro, em seu livro *A construção do gosto*, se refere aos três compositores que ditaram o fazer musical no Brasil do início do século XIX. A ópera italiana, tão querida por D. João VI, estava representada pelo português Marcos Portugal, o austríaco Sigismund von Neukomm trouxe o classicismo vienense, apesar de ter vivido muito tempo na elegante e ornamentada França, e José Maurício Nunes Garcia, um padre carioca que nunca saiu do Rio de Janeiro,

que compunha inspirado pelas misturas e confluências das culturas musicais que aportaram em nosso país. Como não poderia deixar de ser, o famoso anônimo também se faz presente, com duas modinhas, além de uma versão do *Duo* de Gabriel Fernandes da Trindade, extraordinário violinista mineiro que nos brindou com aquela que é considerada a primeira obra de música de câmara escrita em nossa terra.

De Germaine Tailleferre a Valéria Bonafé, de Glauco Velásquez a Igor Stravinsky, passando por Carol Panesi e Antonio Nóbrega, misturando Mozart e Beethoven com Edu Ribeiro e Ari Colares, o romantismo de Karin Fernandes, Amy Beach e Fanny Mendelssohn, a América mágica de Alberto Ginastera e Leo Brouwer e o reencontro do mestre Francisco Mignone com a discípula Clorinda Rosato. Quem é Moondog? Frank Zappa é moderno sim... Um Senna genial que não é o Ayrton! *O Trenzinho do Caipira* se encontra com as guitarras distorcidas de Andreas e Yohan Kisser. Homenagens, 700 mil, com o *Réquiem* de Almeida Prado.

Possibilidades musicais, nas palavras de Mário de Andrade. Essa foi a programação de 2022 do Quarteto.

MARCELO JAFFÉ

violista no Quarteto de Cordas
da Cidade de São Paulo



**SEMANA DE 22:
IDENTIDADE
BRASILEIRA**

QUARTETO
DE CORDAS DA
CIDADE DE
SÃO PAULO

FEVEREIRO
16 quarta às 19H
17 quinta às 19H

CONCERTO
PRAÇA DAS ARTES –
SALA DO CONSERVATÓRIO

HEITOR VILLA-LOBOS
QUARTETO DE CORDAS N° 3

EUNICE KATUNDA
SERESTA PIRACICABA
(VERSÃO PARA QUARTETO
DE MATHEUS BITONDI)

SILVIA GOES
SUÍTE CHIQUEINHA GONZAGA (11')



**QUE
MISTURA
É ESSA?**

Balé da Cidade
de São Paulo

MUYRAKYTĀ foi a estreia mundial do Balé da Cidade em 2022, exatos 100 anos após o Theatro Municipal de São Paulo abrigar a Semana de Arte Moderna. Mas, se o espírito de contestação dos modernistas permeia a obra, a coreografia de Allan Faleri está longe de se enquadrar nos limites dos eventos comemorativos.

“Quando recebi o convite para criar algo para as comemorações da Semana de Arte Moderna de 22, a palavra ‘celebrar’ me incomodou. Celebrar como e o quê na atual conjuntura, com essa pandemia e tudo o que está acontecendo no Brasil hoje?”, questionou-se o coreógrafo Allan Faleri, criador da obra.

Questionar – ideias ou padrões estéticos preconcebidos – é um bom começo para uma criação e, afinal, foi também o que moveu os modernistas, como move os contemporâneos ou os artistas de todas as épocas.

A dança surgida dos questionamentos do coreógrafo e dos dançarinos do Balé da Cidade mistura passado e futuro no que têm em comum aqui e agora. *Muyrakyatā* faz parte dessa linhagem tão atual quanto ancestral de obras em busca de nossa(s) identidade(s). Sem fantasias de miscigenação e com o foco em outras identidades que ficaram meio de fora da festa modernista.

A dança surge como uma força estranha, um muiraquitã – talismã trazido do fundo das águas, barro e pedra transformados pela mãe do mato (Ci, em *Macunaíma*, de Mário de Andrade). Surge de atritos e encontros: identitários, corporais, sonoros.

Na trilha criada por Beto Villares o tom é igualmente de fricção e misturas. Foi criada junto com o músico Luan Correia. Uma criação coletiva, conta Villares, na qual diferentes vozes atravessam uma paisagem sonora densa como uma floresta. Canções do folclore brasileiro, como as pesquisadas por Mário de Andrade, na voz de Dona Onete, e os poemas-manifestos de Ryane Leão que remetem aos slams, transformados em movimentos pelos corpos dos bailarinos, macunaímas em busca de seus/nossos talismãs: o mistério ancestral, futuro e sempre presente do singular feito plural (“é nós!”) nessa dança para, nas palavras de Faliéri, “exaltar a singularidade da multiplicidade da nossa gente”. Muiraquitã.

No jogo de múltiplos e contrastes, também há espaço para a celebração explícita neste que foi o primeiro programa de 2022 do Balé da Cidade. *Isso Dá um Baile*, criação de Henrique Rodovalho que estreou no final de 2021 na Praça das Artes, foi então apresentado em palco tradicional.

Isso Dá um Baile se move no espaço dos desejos: de se juntar, de festejar, de se manifestar. De criar junto e beber em outras fontes: da trilha do Heavy Baile e dos vídeos do Mango Lab aos passos criados pelos bailarinos com consultoria de Celly Idd e Jonathan Noguebites. Uma aventura coletiva trazendo outras linguagens ao palco do Theatro Municipal, que acabara de completar 110 anos, foi promessa e convite irresistível ao baile.

A coreografia inspirada pelos bailes funk e pelo passinho foi concebida para espaços públicos e abertos – a estreia, em outubro de 2021, foi na Praça das Artes. “A dança e a música são muito contagiantes, a ideia é o público poder se misturar e dançar junto”, diz Rodovalho. A mistura é também essa.

IARA BIDERMAN

jornalista e escritora



MUYRAKYTĀ E ISSO DÁ UM BAILE!

BALÉ DA CIDADE
DE SÃO PAULO

FEVEREIRO

16 quarta, 17 quinta
e 18 sexta às 20H

19 sábado e
20 domingo às 17H

23 quarta, 24 quinta
e 25 sexta às 20H

26 sábado
e 27 domingo às 17H

ESPETÁCULO

THEATRO MUNICIPAL –
SALA DE ESPETÁCULOS

Corpos desejados
como um talismã.
Sedução. Ginga. Corpos
paridos na respiração da
cuica, no grito agudo
da corda que puxa
um e que chama outra.
Palavras que (im)põem
ritmo, movimentam
pensamentos e corpos.
Corpos de sempre
renovados, com
outras existências
compartilhando a cena.
Esparramados ocupam.
São da casa. São das
ruas. Parecem outros.
Renascem ao som de
batuques. Movem-se.
Movem. Suas vidas “por
um fio” se enlaçam no
cordão de palavras
entoado por uma mais
velha. A rima da infância
comove; move: “Como
poderei viver? Como
poderei viver?”. Os corpos
se recusam a tombar.
Arrastam-se. Envolvem.
Curam-se. Resistem.
Num balé solitário ensaiam
a marcha coletiva. Olhares
em chamas ardem ao som

da pergunta agônica:
“Como poderei viver?
Como poderei viver?”.
O coreógrafo Allan Faliéri,
bailarinos e a equipe
do Balé da Cidade de
São Paulo se lançam
na busca por respostas.
E com crítica, liberdade,
saltos, saudações,
vibrações, música
e poesia. Experimentam.
Dançam. E dançam muito.

BEL SANTOS-MAYER

Isso Dá um Baile tem
como inspiração um estilo
de dança que surgiu de
forma bem espontânea
nos bailes funks da periferia
da cidade do Rio de
Janeiro, ainda neste século,
chamado de “passinho” –
uma mistura de vários
passos de funk, hip-hop,
break, kuduro, popping,
samba, forró, frevo e ritmos
do recôncavo baiano.

A coreografia trata
de um grande baile!
Um momento em
que todo o elenco vai
chegando, trazendo suas
histórias e seus desejos e
estabelecendo um grande
encontro – por que não?
– num grande reencontro
de dança, reencontro com
sensações de liberdade
e “empoderamento” nos
movimentos e coreografias.
Numa quase brincadeira
de vontades e desejos.
Um momento positivo
e leve em que a dança,
estimulada pelo estilo
“passinho”, se expressa
na sua totalidade.

HENRIQUE RODOVALHO



MUYRAKYTÄ

(ESTREIA)

ALLAN FALIERI
CONCEPÇÃO
E COREOGRAFIA

FABIANA NUNES
DRAMATURGIA

BETO VILLARES
E **MBÉ**
MÚSICA ORIGINAL

BETO VILLARES
E **ALLAN FALIERI**
DIREÇÃO MUSICAL

DONA ONETE
PARTICIPAÇÃO
ESPECIAL

RYANE LEÃO
POESIA

PAULINHO BICOLOR
E **ÉRICO THEOBALDO**
COLABORADORES

ALEXANDRE
DOS ANJOS
FIGURINO

ANDRÉ BOLL
DESENHO DE LUZ

CAROLINA FRANCO
E **ROBERTA BOTTA**
ENSAIADORAS

IRUPÉ SARMIENTO
E **PRETA KIRAN**
PREPARAÇÃO
DE ELENCO

ISSO DÁ UM BAILE!

SOLOS
E **BONDE**

HENRIQUE RODOVALHO
COREOGRAFIA
E DESENHO DE LUZ

HEAVY BAILE,
LEO JUSTI
E **THEO ZAGRAE**
TRILHA SONORA

CAUÃ CSIK
VÍDEO

MANGOLAB
PRODUÇÃO EXECUTIVA
DO VÍDEO

CÁSSIO BRASIL
FIGURINO

ROBERTA BOTTA
ENSAIADORA

CELLY IDD
E **NEGUEBITES**
CONSULTORIA

INTÉRPRETES-CRIADORES

SOLOS

ANA BEATRIZ NUNES, ARIANY DÂMASO, BRUNO GREGÓRIO, CAMILA RIBEIRO, GRÉCIA CATARINA, JESSICA FADUL, LEONARDO SILVEIRA, LUIZ OLIVEIRA, MARCEL ANSELMÉ E UÁTILA COUTINHO

BONDE

ALYNE MACH, BRUNO RODRIGUES, FABIANA IKEHARA, HARRISON GAVLAR, ISABELA MAYLART, LEONARDO MUNIZ, LUIZ CREPALDI, MÁRCIO FILHO, MARINA GIUNTI, RENATA BARDAZZI, VICTOR HUGO VILA NOVA, VICTORIA OGGIAM E YASSER DÍAZ







**CONCERTOS
DO CORO LÍRICO
NAS EXPEDIÇÕES
MODERNISTAS**

Coro Lírico Municipal

DENTRO DAS COMEMORAÇÕES do centenário da Semana de Arte Moderna, foram programados dois roteiros inspirados na Missão de Pesquisas de Mário de Andrade. As expedições começaram na Casa da Imagem e na Biblioteca Mário de Andrade e se encerraram no Complexo Theatro Municipal, com apresentações do Coro Lírico Municipal. Os percursos tiveram como objetivo estimular a experimentação artística e poética, o convívio e a cidadania, ampliando as possibilidades de fruir e ocupar a cidade. As propostas de mediação, registros e atividades artísticas convidaram os grupos à reflexão sobre nossa relação atual com o tempo e com a cidade por meio de experiências coletivas que ampliam as possibilidades do olhar, dos sentidos, exercitando a criatividade, a escuta e o reconhecimento das diferentes manifestações culturais espontâneas que acontecem nos arredores do Theatro Municipal, atualizando a memória sobre a Semana de 22 e fazendo transbordar a programação do Theatro Municipal para seu entorno.

EXPEDIÇÕES MODERNISTAS

CORO LÍRICO
MUNICIPAL

FEVEREIRO
12 sábado 13h30

CONCERTO
ESCADARIA DO
THEATRO MUNICIPAL

MÁRIO ZACCARO
REGÊNCIA

**ELISABETH
RATZERSDORF**
SOPRANO

KEILA DE MORAES
MEZZO SOPRANO

MARCOS ARAGONI
PIANO

MARIZILDA HEIN
PIANO

HEITOR VILLA-LOBOS
MAGNIFICAT-ALELUIA (8')

HEITOR VILLA-LOBOS
BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5 (10')
ÁRIA: *CANTILENA*
DANÇA: *MARTELO*







**CENTENÁRIO DA
SEMANA DE 22:
O CORAL PAULISTANO
E A MÚSICA BRASILEIRA**

Coral Paulistano

A HOMENAGEM aos grandes nomes da Semana de Arte Moderna de 1922, a estreia de novas obras e a reverência ao fundador e idealizador do Coral Paulistano, Mário de Andrade, pautaram e permearam muitas das escolhas relativas à programação da Temporada 2022 deste corpo artístico no Theatro Municipal de São Paulo. Marcado por grandes desafios e uma certa euforia, com a retomada da programação integralmente presencial, 2022 foi um ano rico para a música brasileira na cidade de São Paulo, com a divulgação de compositoras e compositores nacionais por meio dos diversos grupos abarcados pela instituição.

O Coral Paulistano desempenhou um papel significativo na promoção da música brasileira e latino-americana, sobretudo aquela que está sendo escrita hoje. Abrimos o ano com as comemorações do centenário da Semana de 22, destacando não apenas os compositores que participaram do evento, mas também os poetas que estavam ligados ao movimento modernista, traçando um panorama que abrange desde nomes como Heitor Villa-Lobos até a performance de obras de compositores vivos e presentes no concerto em questão, tais como Ronaldo Miranda, Aylton Escobar, Juliana Ripke e Antônio Ribeiro. Não poderíamos ter começado de outra forma, já que o próprio Coral Paulistano, um dos desdobramentos da Semana de Arte Moderna, tem hoje não só a responsabilidade, mas o desejo de impulsionar esse repertório.

Partindo dessa vocação, realizamos em seguida um repertório estreitamente ligado ao surgimento do coro, exclusivamente composto de obras de Camargo Guarnieri com texto de Mário de Andrade, dois grandes nomes que foram, respectivamente, o primeiro regente do coro e aquele que o instituiu dentro do Theatro Municipal. Ainda como homenagem ao escritor modernista, estreamos em maio a ópera *Café*, de Felipe Senna, com libreto de sua autoria. No momento em que celebramos

os 100 anos do que representou o auge do Modernismo, a busca pela personalidade da arte brasileira e a valorização do trabalhador, foi importante e simbólico representar, nessa grande ópera coral, a força e a coragem coletivas através das vozes do coro.

A partir da reflexão sobre esses ideais, seguimos o ano comemorativo da Semana de 22 com programas em diversas formações e com peças de gêneros variados, alternando as apresentações exclusivamente compostas de peças brasileiras, como *Mariofagia*, aos concertos que divulgassem esse repertório em espaços externos ao Theatro Municipal, voltando nossos olhares para obras e compositores que representassem a diversidade dos artistas e da música brasileira, e introduzindo conscientemente e de maneira mais orgânica o nome de mulheres ao longo da temporada. Destacam-se ainda a estreia da *Cantata*, de André Mehmari, encomendada para o Coral Paulistano, e o concerto *Novas Sonoridades*, com grandes nomes do cenário atual da música de concerto, tendo como representantes do nosso país os compositores Tatiana Catanzaro e Flo Menezes. Dessa forma, pudemos estabelecer a Temporada 2022 não só com novas interpretações de nomes já estabelecidos no meio coral, mas adicionando às merecidas e devidas homenagens uma abertura de espaço para a produção atual, dando voz e trazendo os desafios de uma nova escrita coral.

MAÍRA FERREIRA

regente titular
do Coral Paulistano

ISABELA SISCARI

regente assistente
do Coral Paulistano



MÚSICA CORAL BRASILEIRA

CORAL
PAULISTANO

FEVEREIRO
10 quinta 19h

CONCERTO
PRAÇA DAS ARTES –
SALA DO CONSERVATÓRIO

MAÍRA FERREIRA
REGÊNCIA

ISABELA SISCARI
REGÊNCIA

ROSANA CIVILE E
RENATO FIGUEIREDO
PIANO

JULIANA RIPKE E
MÁRIO DE ANDRADE
IMPRESSÃO DO SEGUNDO (2021) (4')

RONALDO MIRANDA
E MANUEL BANDEIRA
BELO BELO (4')

OSVALDO LACERDA E
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
POEMA DA NECESSIDADE (2')

ALMEIDA PRADO
E HILDA HILST
DUAS BUCÓLICAS (5')

DINORÁ DE CARVALHO
E CLEÓMENES DE CAMPOS
ACALANTO (1933) (4')

RONALDO MIRANDA
E CECÍLIA MEIRELES
NOITE (4')

ANTONIO RIBEIRO E
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
OFICINA IRRITADA (7')

AYLTON ESCOBAR
E HILDA HILST
BALADA PARA 12 CANTORES (3')

HEITOR VILLA-LOBOS
(1887-1959)
BACHIANAS BRASILEIRAS N° 9 (12')
I. *PRELÚDIO: VAGAROSO E MÍSTICO*
II. *FUGA: POCO APRESSADO*



EVERETT
COLLEGE

WELL-ESTABLISHED
DEAF VAPC IN THE
ANTHROPOLOGICAL
COMMUNITY

DEAF VAPC

PROGRAMAÇÃO
ESPECIAL

**PROGRAMAÇÃO
ESPECIAL NO
CENTENÁRIO
DA SEMANA DE 22**

AS CELEBRAÇÕES em homenagem ao centenário da Semana de Arte Moderna no Theatro Municipal apresentaram entre os dias 10 de fevereiro e 10 de março a exposição *Recostura*, uma instalação artística na fachada do Theatro com obras da artista Chris Tigra. Com impressão fotográfica em tecido e bordados, foram apresentados, a partir de desenhos iconográficos do século XVIII, cartas de compra e venda de escravizados e fotografias sobre o negro brasileiro. *Recostura* se constrói. Uma série de cinco imagens em tecido traz mulheres escravizadas, cada uma delas empunhando um facão bordado. O instrumento, utilizado no trabalho, também abre os caminhos nas matas. Lágrimas de sangue delicadamente bordadas atravessam os limites dos corpos e tecidos trazendo o questionamento: onde estava o negro na Semana de Arte Moderna de 1922? Chris Tigra trabalha com linguagens híbridas, investigando as urgências humanas. Artista em busca de transformação humana, é pós-graduada em artes e contemporaneidade pela Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais.

No dia 11 de fevereiro, o vão da Praça das Artes recebeu o show de Dona Onete e Dj Ju Salty. Onete da Silveira Gama, carinhosamente conhecida como Dona Onete, é a diva do carimbó, ritmo característico da região do Pará. Cantando desde menina, hoje com 85 anos, nunca deixou de se envolver com a música. Com sua voz marcante, cresceu entre Belém e Igarapé-Miri, foi secretária de Cultura, professora de história e estudos paraenses, fundou e organizou grupos de danças folclóricas e agremiações carnavalescas. Ju Salty é DJ, pesquisadora musical e colecionadora de vinis. Começou suas investidas sonoras no final de 2006, seus sets são repletos de misturas que se fundem construindo sonoridades simples e irresistíveis, com fortes influências das sementes colhidas da musicalidade africana que se alastraram para o resto do mundo como jazz, acid jazz, soul,

original funk, rock, afrobeats, hip-hop, música latina, jamaicana e brasucadas.

Dentro do projeto Teatro no Theatro, foi apresentado no dia 12 de fevereiro, na Cúpula, a peça *Fortes e Vingativos como um Jaboti*, um painel literomusical-imagético em torno da Semana de 22, que teve direção de Johana Albuquerque.

Fortes e Vingativos como o Jaboti traz à luz um diálogo com as propostas de renovação dos modernistas por meio de uma amostragem e interação artística com textos, imagens e obras que integraram o evento compondo um ideário atemporal, de artistas modernistas para artistas contemporâneos, de 1922 para 2022. É também um panorama de linguagens, formatos e criadores envolvidos no movimento de 1922, um mural performático em que artistas modernistas e suas linguagens e procedimentos ganham novas luzes a partir de performances em teatro, música, literatura, dança, poesia e artes visuais numa abordagem “literomusical-imagética” de artistas contemporâneos paulistanos. Uma conversa performativa sobre materiais selecionados de artistas e teóricos representativos da Semana de 22, privilegiando criações seminais do movimento. Em diálogo com os textos, músicas inspiradas nas obras de compositores e intérpretes que encabeçaram a programação da Semana de 22 e daqueles que se inspiraram em seus idealizadores foram interpretadas por músicos e cantores convidados. Em contraponto às atuações ao vivo, projeções lúdicas resgatam o legado material modernista paulistano, indo ao encontro de suas principais obras, sempre em diálogo dramatúrgico com áudios de textos ou músicas pela Bendita Trupe e seus convidados especiais, intervenções artísticas que aludem à contemporaneidade.

O premiado Bendita Trupe, com mais de 20 anos de existência, firmou-se na cidade como um grupo teatral dedicado à pesquisa de espetáculos para o público adulto e infantojuvenil, trabalhando em processo colaborativo em várias vertentes.

No dia 14 de fevereiro, o palco do Theatro Municipal vibrou com o encontro de coletivos

de sarau da cidade de São Paulo: As Clarianas, Sarau das Pretas e Sarau do Binho, com o artista Rappin' Hood como mestre de cerimônias. Já a Praça das Artes se abriu para o improviso, com a participação de várias linguagens artísticas, como dança, teatro, poesia e discotecagem no espetáculo *Esta Noite Se Improvisa!*, apresentado pelo MC Max B.O., no dia 15.

RECOSTURA

CHRIS TIGRA

10 fev a 13 mar

EXPOSIÇÃO
THEATRO MUNICIPAL

A partir de desenhos iconográficos do século XVIII, cartas de compra e venda de escravizados e fotografias sobre o negro brasileiro, *Recostura* se constrói. Uma série de cinco imagens em tecido traz mulheres escravizadas, cada uma delas empunhando um facão bordado. O instrumento, utilizado no trabalho, também abre os caminhos nas matas. Lágrimas de sangue delicadamente bordadas atravessam os limites dos corpos e tecidos trazendo o questionamento: onde estava o negro na Semana de Arte Moderna de 1922?

Chris Tigra trabalha com linguagens híbridas, investigando as urgências humanas. Artivista em busca de transformação humana, é pós-graduada em artes e contemporaneidade pela Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais.





MVSICA

THEATRO



MUNICIPAL

DRAMA

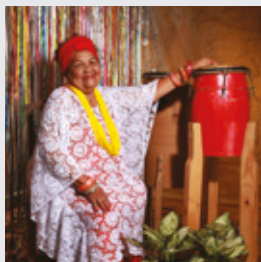




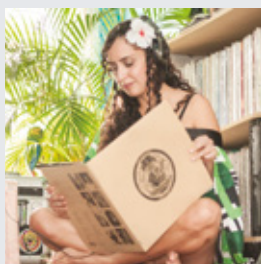
DONA ONETE E DJ JU SALTY

FEVEREIRO
11 sexta às 20H

SHOW
PRAÇA DAS ARTES – VÃO LIVRE



Ionete da Silveira Gama, carinhosamente conhecida como **Dona Onete**, é a diva do carimbó, ritmo característico da região do Pará. Cantando desde menina, hoje com 82 anos, nunca deixou de se envolver com a música. Com sua voz marcante, cresceu entre Belém e Igarapé-Miri, foi secretária de Cultura, professora de história e estudos paraenses, fundou e organizou grupos de danças folclóricas e agremiações carnavalescas.



Ju Salty é DJ, pesquisadora musical e colecionadora de vinis. Começou suas investidas sonoras no final de 2006 e seus sets são repletos de misturas que se fundem construindo sonoridades simples e irresistíveis, com fortes influências das sementes colhidas da musicalidade africana que se alastraram para o resto do mundo como jazz, acid jazz, soul, original funk, rock, afrobeats, hip-hop, música latina, jamaicana e brasucadas.







FORTES E VINGATIVOS COMO O JABOTI

UM PAINEL
LITEROMUSICAL-IMAGÉTICO
EM TORNO DA
SEMANA DE 22

FEVEREIRO
12 sábado às 19H

TEATRO EM PROCESSO
THEATRO MUNICIPAL – CÚPULA

CONVIDADAS ESPECIAIS
ÉRICA MUNIZ
E **RENATA MELLO**

CENOGRAFIA
JULIO DOJCSAR

ILUMINAÇÃO
ALINE SANTINI

FIGURINOS
SILVANA MARCONDES

DIREÇÃO MUSICAL
E CANÇÕES INÉDITAS
PEDRO BIRENBAUM

COLABORADORES
BOLSISTAS
BARBARA RODRIGUES
CHRYSTIAN ROQUE
GLEICE KELLE
JANAÍNA ROSALEN
DE PAULA
JESSICA MARCELE
JULIA TAVARES BISPO
LUCIANA SILVA
PATRÍCIA POLZL
PEDRO COÊNTRO
SÉRGIO PEDALÊRO

PESQUISA
DOCUMENTAL
GÊNESE ANDRADE

DESIGN GRÁFICO
MURILO THAVEIRA

GERÊNCIA DE
PRODUÇÃO
E ADMINISTRAÇÃO
ANAYAN MORETTO

PRODUÇÃO EXECUTIVA
MARCELO LEÃO

REALIZAÇÃO
BENDITA TRUPE
E **LEI DE FOMENTO**
AO TEATRO PARA A
CIDADE DE SÃO PAULO

ABERTURA DE PROCESSO
COLABORATIVO DA
BENDITA TRUPE EM
FORMATO DE HAPPENING

DIREÇÃO GERAL
JOHANA ALBUQUERQUE

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO
FERNANDA ZANCOPÉ

ASSISTÊNCIA
DE DRAMATURGIA
MURILO FRANCO

COM **CRIS LOZANO**
JAIME BRANCO
JOCA ANDREAZZA
JOHANA ALBUQUERQUE
LUCIANO GATTI
MARCELO VILLAS BOAS
PEDRO BIRENBAUM
SÉRGIO PARDAL
SILVIA SUZY
SUZANA RIBEIRO
VERA BONILHA







SARAU NOVOS 22

FEVEREIRO
14 segunda às 19H

RAPPIN' HOOD
MESTRE
DE CERIMÔNIAS

COM **CLARIANAS,**
SARAU DAS PRETAS
E **SARAU DO BINHO**

SARAU
THEATRO MUNICIPAL –
SALA DE ESPETÁCULOS

Dentro das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, o palco do Theatro Municipal será espaço de encontro de coletivos de sarau da cidade de São Paulo, com apresentação de Rappin' Hood.





A woman with dark skin and curly hair is holding a large, rectangular, orange-colored sign with both hands. She is wearing a bright yellow, long-sleeved garment. The sign has the text "PAREM DE NOS MATAR" written in large, bold, black, stylized capital letters. The background is dark, and there are some objects visible on the floor, including a small, patterned, brown object in the foreground.

**PAREM
DE
NOS
MATAR**





ESTA NOITE SE IMPROVISA!

FEVEREIRO
15 terça às 19H

SHOW
PRAÇA DAS ARTES –
VÃO LIVRE

MAX B.O.
MESTRE
DE CERIMÔNIAS

NUTS
DJ

PARTICIPAÇÕES:
COCÃO AVOZ
FABIO BRAZZA

PALCO ABERTO PARA A PARTICIPAÇÃO
DE VÁRIAS LINGUAGENS, COMO DANÇA,
TEATRO, POESIA E DISCOTECAGEM.

O conceito de improviso, em que o artista encontra uma estrutura para mostrar seu talento, como um desafio de “entrar na roda”, próprio da cultura hip-hop, se expande para diferentes estilos e linguagens artísticas.

O MC Max B.O., ex-apresentador do programa *Manos e Minas* e uma das maiores referências em freestyle do Brasil, irá interagir na praça com os artistas presentes, convidando-os à arte do improviso.

**A inscrição de artistas que queiram participar
é feita pelo site do Theatro Municipal.**











CONTRAMEMÓRIA

18 abr a 5 jun

EXPOSIÇÃO
THEATRO MUNICIPAL –
SALÃO NOBRE

CURADORIA
LILIA SCHWARCZ
JAIME LAURIANO
PEDRO MEIRA MONTEIRO

Contramemória é uma exposição que pretende reler e traduzir criticamente, para o contexto atual, o ambiente cultural da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Theatro Municipal de São Paulo, 100 anos atrás. O movimento tinha a intenção de varrer o passadismo – combater o darwinismo racial ainda em voga, assim como o parnasianismo literário e o academicismo artístico. No entanto, passado um século, fica evidente o perfil de classe, gênero, sexo e raça que uniu os participantes nesta que foi uma semana de arte moderna em São Paulo e não de São Paulo. O grupo, formado majoritariamente por pessoas ligadas às elites do café, tinha trânsito na Europa e conhecia as vanguardas artísticas que por lá faziam sucesso. E trouxe para cá uma lufada de novidades – essa possibilidade de o país se “descatequizar” e se “abrasileirar”.

É marcante realizar essa mostra no próprio Theatro Municipal de São Paulo, edifício que, inaugurado em 1903, continua sendo palco do passado e do presente – verdadeiro cartão-postal da cidade. Nele, a arquitetura grandiosa, oscilando entre o *art nouveau* e o neoclássico, está em sintonia com as altas projeções e a profunda autoestima das elites paulistanas do início do século XX.

Ao mesmo tempo, *Contramemória* tem a intenção de produzir dissonância na ordem que parece imperar no prédio. Trabalhos de artistas negros, indígenas, trans, mulheres e de várias gerações introduzem um sonoro ruído, por meio do contraste e da fricção que estabelecem com as esculturas acadêmicas, as pinturas de inspiração europeia e a arquitetura rebuscada.

Com curadoria de Lília Schwarcz, Jaime Lauriano e Pedro Meira Monteiro, a exposição exhibe aproximadamente 117 obras, entre pinturas, vídeos, esculturas, desenhos, objetos e outras linguagens artísticas.







Miquel Barceló

1ª sala teatro americano e barbaque de artes /
sala das mulheres / 2ª sala americana and
Caribbean art / actors / women actors, 2002
Papel / papel

Coleção de arte 1 artist's collection



...tome
...el ingenio conigo
...ata de Alfonso de Arista Mullatto)
...compañía me (revelando of. self.
...of by Arista Mullatto.) 2021
...al profesor

Luis Cae
Filippo





TODOS OS
IMPORTADORES
DE
CONSCIÊNCIA
ENVIADA

DENTRO DA
SEMANA

INTRODUÇÃO

NA CELEBRAÇÃO do centenário da Semana de 22, no Theatro Municipal de São Paulo, o *Dentro da Semana* propôs reflexões, organizadas em um ciclo de encontros e debates, que considerou diversas e diferentes versões e interpretações sobre o movimento, seu contexto político e histórico, as ausências no cenário cultural que a Semana de Arte Moderna não contemplou, as intenções artísticas da época e do segmento social que a impulsionou e as leituras que hoje podemos fazer dela, em dimensões distintas.

A Semana de 22 e a Música; Modernismo: Contradições, Transgressões e Continuidades; Vestígios da Semana de 22 no Acervo do Theatro Municipal de São Paulo e Tombando 22 – Theatro Municipal, Palco da Semana de Arte Moderna e Patrimônio Cultural foram os temas das quatro mesas, que reuniram especialistas de várias áreas do conhecimento, registrados nesta revista.





A SEMANA DE 22 E A MÚSICA

**UM MODERNISTA
ENTRE O CORO,
O BOI E A ENTIDADE
NACIONAL**

de **JOÃO DE BARROS**

com uma introdução de **JOÃO DE BARROS**

edição de **JOÃO DE BARROS**

tradução de **JOÃO DE BARROS**

revisão de **JOÃO DE BARROS**

apresentação de **JOÃO DE BARROS**

introdução de **JOÃO DE BARROS**

apresentação de **JOÃO DE BARROS**

introdução de **JOÃO DE BARROS**

apresentação de **JOÃO DE BARROS**

introdução de **JOÃO DE BARROS**

apresentação de **JOÃO DE BARROS**

introdução de **JOÃO DE BARROS**

EXISTIU NA LONGA DURAÇÃO do Modernismo brasileiro uma demanda recorrente por um ponto de harmonização das experiências nacionais. De certo modo, é como se existisse o desejo de “coralizar” o Brasil, isto é, pensar a nação como se fosse um grande coral que pudesse promover a unidade do país com todas as suas diferenças, contradições e seus paradoxos – tanto em suas forças libertárias como normativas. O arco temporal de que estamos falando é amplo e complexo – grosso modo, vai de 1920 a 1960. Sob a perspectiva da cultura musical brasileira, seria algo como um conjunto de vozes polifônicas vindas de diferentes setores da sociedade, que têm seus antecedentes na formação dos gêneros de música urbana anteriores aos anos 1920, passando pelas vanguardas modernistas, cantoras e cantores do rádio/disco, manifestos “música viva” e “música nova”, bossa nova, ecoando, por fim, no movimento tropicalista.

Mas é sobretudo nos anos 1920 e 1930 que esse desejo de “coralização” do país ganha dois exemplos mais explícitos: as formulações teóricas de Mário de Andrade, sobretudo no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), e a implementação do canto orfeônico (1931) no currículo do ensino secundário, liderado pelo compositor Heitor Villa-Lobos, posteriormente inserido no contexto mais amplo da reforma da Lei Orgânica do Ensino, capitaneada por Gustavo Capanema e Anísio Teixeira durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Aqui, neste artigo, por uma justa limitação de espaço, seguirei apenas os rastros de Mário de Andrade: sujeito complexo que viveu uma encruzilhada agônica entre a vanguarda, o projeto nacional totalizante (que no seu caso assumirá a forma

da busca por uma entidade nacional, como veremos), o engajamento, a pesquisa, a crítica e a criação.

Não foi à toa que busquei a imagem do coral como mote inicial. Antes de *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário já havia trazido o coral como imagem simbólica da sociedade paulistana (e, por continuidade, do Brasil) no poema final de seu livro de estreia *Pauliceia Desvairada* (1922). “As enfiaturas do Ipiranga” é construído sob a polifonia de vozes distribuídas num cenário convulsionado: o Vale do Anhangabaú tomado pela diversidade da população paulistana na execução de um “oratório profano” sinfônico e coral. Das baixadas do vale, as “Juvenilidades Auriverdes” (os modernistas, “Nós”) se debatem, com os pés no chão, contra o coro solene dos “Orientalismos Convencionais” (artistas, acadêmicos, beletristas) entrincheirados no alto das sacadas do Theatro Municipal e amparados pela dança caricata das “Senectudes Tremulinas” (magnatas burgueses), espalhadas pelas janelas dos prédios ao redor – o Automóvel Clube, a Prefeitura, a Rotisserie, o Hotel Carlton e, mais ao longe, a Livraria Alves. Entre o conservadorismo e a vanguarda, a massa, representada pelos “Sandalários Indiferentes” (operariado, “gente pobre”) e posicionada no Viaduto do Chá, faz pouco-caso do embate da elite intelectual/financeira, porque está mais interessada no divertimento da ópera italiana ou nos sucessos da nascente canção de massas, como a marchinha carnavalesca “Pé de Anjo”, de Sinhô (Vá de rumor!/ Vá de rumor!/ Esta gente não nos deixa mais dormir!/ Antes “E lucevan le stelle” de Puccini!/ Oh! pé de anjo, pé de anjo! Fora! Fora o que é de despertar!).

O território do Vale do Anhangabaú funciona, no poema, como uma grande concha acústica de reverberação simbólica da luta de classes. Contudo, o dispositivo da “coralização”, enquanto metáfora da dinâmica social, não parece sugerir, aqui, uma harmonização das diferenças. Se os artistas acadêmicos e os homens ricos se coadunam como um bloco, não podemos dizer o mesmo dos modernistas e dos operários, estes últimos indiferentes ao embate. Ao trazer o “povo” pela

voz do proletariado urbano e não rural, o poema deixa uma fissura no esquema geral. Com isso, o poeta não camufla, mas explicita a crise.¹

Em suma, o poema “As enfiaturas do Ipiranga”, além de ser construído sob uma lógica sonoro-musical em torno da força agregadora do coro, ainda que mesmo sem um discurso totalizante, aponta também para uma questão que acompanhará Mário de Andrade em seus vários escritos: o lugar da “autenticidade” na busca da voz do “povo”, em torno da tensão entre o folclore e a cultura urbana de massas (o popular e o popularesco)².

ABOIO

É preciso situar o ano de 1928 para Mário de Andrade. Em julho, lança *Macunaima, o herói sem nenhum caráter* e, em novembro, *Ensaio sobre a Música Brasileira* – criação literária e formulação crítica musical em um só tempo. São duas obras que consolidam, de certa forma, um circuito de conversas e intenções que moldaram o interesse e o compromisso de Mário com o folclore e a cultura popular brasileira, iniciado anos antes. Em *Macunaima*, Mário cria uma narrativa que chama de “rapsódia”, não de “novela”, porque o narrador é uma espécie de cantor que conta casos de um herói, cujas matrizes estão em lendas indígenas, em contos, em provérbios, em narrativas populares da tradição oral, mas também em textos e estruturas literárias europeias, tudo isso recomposto em uma narrativa de múltiplas dimensões. No *Ensaio*, surge a voz do pesquisador, do teórico que, sistematizando categorias de investigação das culturas populares, lança as diretrizes ideológicas da nacionalização da música brasileira.

Mário de Andrade, nos anos que antecederam a Semana de Arte Moderna, vinha ampliando e posicionando seus interesses em diferentes circuitos.

1 Cf. WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 35.

2 Cf. GONZÁLES, Juliana Pérez. *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular*. São Paulo: Intermeios, 2015.

Em 1915, o jovem Mário, com 22 anos, professor do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, foi, por exemplo, um assíduo participante da série de seis conferências, Lendas e tradições brasileiras, proferidas por Afonso Arinos, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Vejamos:

[...] venho apenas chamar a vossa atenção para a existência desse opulento tesouro esquecido e não farei mais do que indicar o veio. Explorai-o, colhei a mancheias, que tocareis na fonte verdadeira da vida da nossa raça e ela repetirá convosco o milagre de Fausto.

Poetas, inspirai-vos ali, que sereis para o vosso povo, verdadeiros "vates", isto é, profetas! Compositores, buscai a melodia popular e ela vos dará, com a originalidade e a força, glória e fama imortais.³

Além do exagero retórico, pode-se entrever nessa passagem de Arinos o novo espírito "regionalista" que caracterizou a geração de escritores que Alfredo Bosi convencionou chamar de "pré-modernistas"⁴. Sob diferentes formas e dicções, Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato e o próprio Afonso Arinos trouxeram para a literatura brasileira o interesse em retratar personagens em função de uma paisagem física e social de uma determinada região, voltando-se para a cultura popular (tanto urbana quanto rural) como fonte de criação de sentimento nacional. Sabendo que Mário formou-se e circulava com desenvoltura nesse ambiente, Flávia Toni sugere: "Quem sabe Arinos tenha revelado a seu ouvinte [Mário de Andrade] a possibilidade de alguém ser, ao mesmo tempo, artista e etnógrafo, polígrafo".⁵ Mais do que a possibilidade de verificarmos

3 ARINOS, Afonso. *O nosso cancioneiro*. Edições de Maria Eurides Pitombeira de Freitas. Campinas: Pontes, 1933. Apud: CARVALHO, Ricardo Souza de. Através do Brasil com Afonso Arinos. In: *Revista do IEB*. São Paulo: USP, n. 46, fev. 2008, p. 201.

4 BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira: o pré-modernismo*, vol. V. São Paulo: Cultrix, 1966, pp. 56-59.

5 TONI, Flávia Camargo. O compromisso do musicólogo Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. Flávia Camargo Toni (Org., estabelecimento de texto e notas). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020, p. 15.

a validade dessa hipótese, o que nos resta é a evidência de que os múltiplos interesses de Mário sempre estiveram presentes. E os seus círculos de relações se multiplicavam analogamente ao seu “gigantismo epistolar”, qualidade com que ele se autodefiniu para Carlos Drummond de Andrade, um de seus inúmeros interlocutores.

Ainda muito jovem e na iminência de lançar *Pauliceia desvairada*, o polígrafo vai ao Rio de Janeiro, em 1921, arregimentar adeptos modernistas entre os escritores cariocas. Nas cartas entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade isso fica claro quando, por exemplo, o modernista paulista “exige” a presença de Bandeira no encontro na casa do poeta Ronald de Carvalho. Como narra com precisão o organizador do grandioso volume epistolar, Marcos Antonio de Moraes, Mário queria conhecer Bandeira “fisicamente”, não por “curiosidade”. Em carta de 1923, o paulistano define o encontro como:

um *reconhecimento*. [...] Emprego a palavra com a sutileza dos poetas japoneses em seus haicais. Com todas as significações e associações que ela desperta. E daí em diante esse *reconhecimento* não cessou de aumentar, florir, frutificar.⁶

Quem começou, na realidade, o diálogo epistolar foi Bandeira, em 1922. Mário, antes de conhecer o poeta no Rio, havia se encantado com o poema “Os sapos” (do livro *Carnaval*, 1919), que chegou a suas mãos por Guilherme de Almeida. Não à toa, esse poema foi recitado por Ronald de Carvalho nos eventos da Semana de Arte Moderna de 1922 e tornou-se pedra de escândalo.

Mário também vinha mantendo diálogo com Villa-Lobos e Luciano Gallet, desde meados da década de 1920, sobre a atualização da música brasileira a partir do reconhecimento e da valorização da “cultura do povo”. Em carta a Villa-Lobos, em 1925, sugere ao compositor a criação de peças para piano: “Um tema popular

6 ANDRADE, Mário. Carta a Manuel Bandeira, 22 [maio 1923]. In: MORAES, Marco Antonio (Org.). *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

de moda, de dança, de lundu harmonizado da maneira tão característica de você. Seria uma delícia!”⁷

Como apurou Flávia Toni, Mário ficara entusiasmado com as *12 tonadas de carácter popular chileno para piano*, escritas por Pedro Humberto Allende (1885–1959) em 1920. Daí sua provocação a Villa-Lobos. Nas trocas de cartas com o compositor, Mário, além de apresentar o compositor chileno para o brasileiro, procurou explicar o procedimento composicional de *12 tonadas...* baseado na justaposição de temas populares que, num jogo de contrastes e costura polifônica, não se reduzia simplesmente à harmonização da linha melódica. No entanto, para Villa – que havia se consagrado como o maior compositor vivo brasileiro depois da Semana de 22 e que, quando questionado sobre o uso do folclore em sua música, costumava dizer “Eu sou eu”, “o folclore sou eu” –, as sugestões em forma de orientações de Mário de Andrade eram recebidas como uma provocação. Mas, nesse caso, as *Cirandas* (1926), peças para piano sobre temas folclóricos, atenderam, mesmo que à revelia do “índio de casaca”, a uma encomenda de Mário.

Por fim, a viagem de 1924 dos modernistas (Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, acompanhados pela mecenas Olivia Guedes Penteado e pelo poeta francês Blaise Cendrars) para Minas Gerais, batizada de “Descoberta do Brasil”, e, sobretudo, a excursão de Mário pelo Norte e Nordeste, em 1927 e 1928/1929, consolidaram o percurso do pesquisador autodidata como etnógrafo. O trabalho sistemático com as milhares de melodias registradas, desenhos de coreografias, fotografias e conversas anotadas que recolheu durante as viagens alimentaram de diferentes modos o artista autor de *Macunaima*, o olhar atento do viajante do *Turista aprendiz* e o etnógrafo escritor do *Ensaio* e do projeto de uma enciclopédia sobre as danças dramáticas denominado *Na pancada do ganzá*. Haverá mais um desdobramento dessa experiência acumulada em outra vertente do polígrafo Mário de Andrade: o gestor à frente do Departamento

7 Carta de Mário de Andrade a Villa-Lobos. Apud: TONI, Flávia Camargo. Op. cit., p. 14.

de Cultura do Município de São Paulo, entre 1935 e 1938, que formulou políticas culturais como, por exemplo, a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore (1936), o Congresso da Língua Nacional Cantada (1937) e a Missão de Pesquisa Folclórica (1938), pioneiro projeto institucional de etnografia no Brasil.

A rede de interesses e os circuitos articulados por Mário foram muitos. Vejamos agora o *Ensaio sobre a música brasileira* mais de perto. Trata-se de um livro para ser lido e tocado. Na primeira parte está o ensaio do título propriamente e, na segunda, a “Exposição de melodias populares” em partituras e versos. Depois de analisar aspectos da rítmica, da melodia, da polifonia, da instrumentação e da forma das diferentes músicas do Brasil, o coro ganha centralidade no pensamento de Mário de Andrade, não mais como construção acústica simbólica do poeta das “As enfibraturas do Ipiranga”, mas agora como uma postulação do etnógrafo sobre os caminhos que deveria seguir a composição brasileira:

Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quase uma quimera a não ser para os que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumaniza os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unidade psicológica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem pra desvirtuá-las e estragá-las; o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem função social neste país. O coro unanimisa os indivíduos. Não acredito que a música adoce os caracteres não. Se nos tempos de Shakespeare adoçou já não faz isso não. Os círculos musicais que assunto de longe são sacos de gatos. A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferócia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. Carece que os sergipanos se espantem na doçura de

topar com um verso deles numa toada gaúcha. Carece que a espanholada do baiano se confraternize com a mesma baiana do goiano. E se a rapaziada que feriram o assento no pastoreio perceberem que na ronda gaúcha, na toada de Mato-Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-rio-grandense, uma chula do Rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramática do rio Madeira, lugar de mata e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obsessão nacional pelo boi, persiste o rito do gado fazendo do boi o bicho nacional por excelência...⁸

Apesar de longo, considero importante trazer a íntegra do parágrafo para acompanharmos o fluxo narrativo muito particular de Mário. Aqui fica claro o acúmulo e o compromisso ético de suas pesquisas etnográficas. Entre as críticas aos que fazem da “pátria uma quimera” e o reconhecimento de que, apesar das “ vaidades dos separatismos”, existe certa unidade “psicológica” nacional, o compositor teria “função social” se olhasse para além dos desejos de celebridade. O coro, por conta do seu “valor social”, assume desse modo um papel de mediador cultural no processo de unificação do país, porque “generaliza os sentimentos”. Por fim, surge a figura do boi: a dança dramática do boi-bumbá (bumba meu boi) presente de norte a sul do país, “símbolo nacional por excelência”. Mário já vinha investigando a figura ritual, mítica e simbólica do boi, como nesta passagem de *Danças dramáticas*:

Mas não só o bumba-meu-boi é a mais estranha, original e complexa das nossas danças dramáticas. É também a mais exemplar. O que caracteriza mais o aspecto contemporâneo de todas as nossas danças dramáticas é que elas, como espírito e forma, não são um todo unitário em que desenvolve-se uma ideia, um tema só. O tamanho delas, bem como o seu significado ideológico, independe do assunto básico. No geral o assunto dá ensejo a um episódio só, rápido, dramaticamente conciso. E esse núcleo básico é então

8 ANDRADE, Mário (2020). Op. cit. 109.

rachado de temas opostos a ele; romances e outras quaisquer peças tradicionais e mesmo de uso anual se grudam nele; textos e mesmo núcleos de outras danças se ajuntam com ele. Às vezes mesmo estas aposições não têm ligação nenhuma com o núcleo.⁹

Nas fichas manuscritas do acervo de Mário de Andrade do IEB-USP, estudadas por Telê Ancona Lopez, é possível verificar o adensamento de sua reflexão:

[...] Bumba meu Boi ou Boi Bumbá! O Boi mal comparando, parece assumir uma posição de Dionísio, símbolo do reflorescimento e do tempo fecundo. Ora é curioso pois que a celebração dele no Norte venha justamente em junho, tempo de inverno, tempo de cheia nos rios, tempo de menos febre, mais facilidade na vegetação ao passo que no Nordeste está também quando chega o que por lá chamam de “inverno”, tempo de Natal, tempo das águas, tempo de reflorescimento, e de muito mais facilidade. Parece haver uma razão profundamente humana e a seu modo religiosa nessa escolha de datas.¹⁰

O boi é interpretado aqui como um rito dionisiaco, de certo modo, como a transposição do rito vegetal (plantio e colheita) para a dimensão animal (fecundação e morte). Por fim, Mário complexifica, reconhecendo a fragilidade desse “fenômeno absurdo” que é a unidade brasileira:

Agora mostrar que uma dança dramática existe que, embora de possível, remota e frágil origem lusitana, sempre é extraordinariamente significativa de complexo fenômeno brasileiro – Bumba meu boi. Terá também fundo religioso? É incontestável: morte e ressurreição do Boi. Mas, esse fundo, ainda com as possíveis origens lusas, se dispersam diante da significação social do bailado. O Boi é realmente o rei da criação. É o elemento essencial da luta pela vida e percorre a tradição popular

⁹ ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. Ed. organizada por Oneyda Alvarenga, 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 53.

¹⁰ ANDRADE, Mário. Apud: LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 128.

de quase todos os povos dum modo fundamental. Mas, no Brasil isso é assombroso. E o Bumba representa porventura a mais bela noção crítica de nosso fenômeno nacional, tirada inconscientemente pelo povo brasileiro. Unidade de língua, unidade de religião, várias são as razões inventadas para designar esse fenômeno absurdo que é a unidade brasileira. Talvez fosse mais razoável indicar a unidade do boi. O boi é realmente o principal elemento unificador do Brasil.¹¹

Já que “as várias razões inventadas” não dão conta da nossa união, o boi, simbolicamente, ou melhor, os diversos cantos de bois do país “coralizados” pelos compositores (cultos), conforme vimos no *Ensaio*, seriam o principal elemento unificador do Brasil assumindo as suas contradições não como identidade, mas como entidade nacional – aliás, é daí que vem o interesse de Mário sobre o transe musical¹². Um país, em suma, cuja fisionomia se constituiria sob a ressonância cacofônica de vozes que, em seu conjunto contraditório, soariam esteticamente como um concerto de ruídos. Existe aí uma radicalidade no pensamento mario-andradino em acolher o paradoxo para a construção da “união nacional”, algo que não se reduz ao que posteriormente foi o seu enquadramento genérico, por determinada historiografia, na ideologia “nacional-popular” dos anos 1930. De certo modo, como vimos no jovem Mário de “As enfibraturas do Ipiranga”, o ruído da polifonia de vozes expõe a fissura. E aí está a originalidade estética do seu pensamento crítico e criativo: o etnólogo do *Ensaio* e o artista de *Macunaíma*. O boi une as pontas.

ORFEÃO

O ruído se opõe à música em certa concepção tradicional das belas-artes. Parte considerável da discussão da música na modernidade passa por

¹¹ ANDRADE, Mário. Apud: LOPEZ, Telê Ancona. Op. cit., p. 132.

¹² Mário de Andrade desenvolveu o tema do “transe musical” nos ensaios “Dinamogênias políticas” (em *Música doce música*) e “Terapêutica musical” (em *Namoros com a medicina*).

esse tema¹³. A produção musical de Heitor Villa-Lobos nas décadas de 1910 e 1920, que explorava a densidade timbrística (ruído) da escrita musical – polirritmias, superposições politonais e combinações instrumentais inusitadas – em peças como *Três danças características africanas* (1914 a 1916, polirritmias com escalas de tons inteiros debussynianas), *Quarteto simbólico* (1921, para flauta, saxofone, celesta e harpa), *Noneto* (1923, uma *bricolage* de temas folclóricos), mas, sobretudo, na monumental série dos 14 *Choros* (1920 a 1929), caminha passo a passo, em sua “gramática do caos”, com o desejo modernista do coral dos bois dionisiacos de Mário de Andrade. Como observou Lorenzo Mammi, “Villa-Lobos experimenta novas possibilidades sonoras, sem a preocupação de inseri-las num sistema formal abrangente, buscando antes, para cada invenção sonora, um valor expressivo independente. Sua pesquisa, aliás, insere-se perfeitamente no clima cultural parisiense dos anos 1920”.¹⁴

Mário, ao contrário de Villa, desejou justamente o sistema abrangente. O seu *Ensaio* será tomado como base programática para os compositores cultos da escola “nacionalista” na década de 1930, como Camargo Guarnieri, Francisco Mignoni, Lorenzo Fernández, Luciano Gallet e Frutuoso Vianna. Esses compositores, alguns com mais ou menos habilidades, assumem de modo geral o mundo rural como celeiro de pesquisa e fonte para a criação. Mas, diferente do que acontecia no ambiente da música popular, o circuito de música clássica no Brasil não se consolidou completamente como um sistema que integra autor, obra e público, sobretudo nesse último aspecto. Em termos gerais, a falta de tradição e certa vocação para a cultura popular (em torno da canção popular comercial) marcam uma fissura no sistema. Para deixar o cenário mais complexo, no final dos anos 1930 o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter

¹³ Cf. MAMMI, Lorenzo. Uma gramática do caos: notas sobre Villa-Lobos. In: *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 127-141.

¹⁴ MAMMI, Lorenzo. Op. cit., p. 132.

chega ao Brasil como exilado da guerra, introduzindo as técnicas dodecafônicas para um grupo de jovens compositores, como Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger e Eunice Calundu. Lançam o primeiro Manifesto Música Viva em 1944 e o segundo em 1946, opondo-se, de um modo geral, à estética vigente do nacionalismo, em nome da valorização de uma composição cosmopolita e pós-tonal. José Miguel Wisnik resume com precisão o imbróglio:

Tudo isso indica um panorama complexo e tateante, mais do que claramente dualista. Nacionalismo e cosmopolitismo, folclorismo e dodecafonismo opõem-se num movimento sujeito a idas e vindas, que indica, em sua procura de caminhos, o caráter problemático da inserção da música erudita no Brasil, fundada numa legitimação sempre precária, oscilante entre a cultura popular e a modernidade internacional, ao mesmo tempo que ameaçada pela onda crescente da música popular urbana.¹⁵

Na década de 1930, veremos uma guinada de Villa-Lobos abandonando o experimentalismo da década anterior em direção a uma estética neoclássica representada, em sua obra, na série *Bachianas Brasileiras* (1932–1945). É o momento também em que o compositor assume um cargo público na Superintendência Educacional Artística (Sema) para implementação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em pleno Estado Novo (1937–1945). O projeto de implementação da prática pedagógica do canto orfeônico nas escolas municipais do país ganhou interesse e ressonância no governo Getúlio Vargas por formar cidadãos de “espírito nacionalista, patriota e ordeiro”. Para publicizar as ações, o compositor regia grandes concentrações de crianças em estádios de futebol, algo como 40 mil vozes infantis cantando hinos patrióticos e folclore nacional. Simbolicamente se forma um duplo: podemos pensar Getúlio Vargas como um Villa-Lobos e Villa-Lobos como um Getúlio

¹⁵ WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. In: *Revista de História*. São Paulo, FFLCH-USP, n.157 (2º sem. 2007), p. 68.

Vargas, espécie de regentes da pátria que “coralizam” as contradições e cantam em uníssono com as massas populares. Aqui o desejo de “coralizar” ganha seu aspecto normativo.

Mário de Andrade criticou essa guinada do compositor. No artigo de outubro de 1944, “O perigo de ser maior”, da sua coluna semanal na *Folha da Manhã*, o modernista foi afiado:

[...] Eu gostava era daquele Vila Lobos de antes de 1930, que ainda não aprendera a viver. Que viverdor maravilhoso era ele então! [...] Fazia improvisação no violoncelo, completamente ruim e mal-executada, ou se arrebelava porque lhe tocavam errado a “Lenda do Caboclo”, exemplificando ao piano de maneira horripilante, pra logo estar ganhando horas empinando papagaio, e vir jogar na pauta os esboços de uma Ciranda ou de qualquer outra obra-prima. Depois tudo mudou e nem é bom falar... Mas preciso sempre que se afirme que muitos, que a maioria dos músicos verdadeiros do Brasil, repudiam, até envergonhados, quase todos os escritos “com palavras” publicadas por Vila Lobos desde então. Desde as suas entrevistas até os seus opúsculos de diretor dos serviços públicos. Mas nada impedirá, nada, que ele seja o criador de numerosas obras-primas musicais, de uma produção imensa que é quase toda do maior interesse de estudo e execução, um dos compositores mais fortes do mundo contemporâneo. Apenas, como pessoa, Vila Lobos não é objeto de exportação nacional. [...] ¹⁶

Se por um lado Mário não enxergava com bons olhos o projeto nacional totalizante de dupla Villa-Getúlio, por outro, o modernista também não enxergou a potencialidade que a música popular comercial urbana poderia ter para a construção da sua desejada entidade nacional brasileira. Com certa agressividade, lançou esta crítica sobre as canções produzidas para o Carnaval de 1939: “Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elementos de namoro

16 ANDRADE, Mário. Apud: TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa Lobos. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB-USP, n. 27, 1987, p. 51.

CACÁ MACHADO

Universidade Estadual
de Campinas (Unicamp)

e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam [...]”¹⁷

Contudo, o pensamento de Mário é complexo demais para ser reduzido a simplificações que o qualificam como “o ideólogo nacionalista” ou “o folclorista”. Muitos equívocos foram provocados confundindo o valor pejorativo do termo “submúsica”, circunscrito ao contexto da frase, com um desprezo mais geral de Mário sobre a música popular urbana comercial¹⁸. Certo é que as noções de “folclórico”, “popular”, “popularesco” e “submúsica” assumiram variáveis ao longo da trajetória do etnógrafo Mário de Andrade. E aquilo que chamamos hoje em dia de “indústria cultural” e “cultura de massas” estava se configurando junto às frustrações do ex-gestor da Diretoria de Cultura de São Paulo (entre 1935 e 1938), que viu seu ambicioso projeto nacional de política cultural fracassado por conta do revés político no governo do Estado. Sua ideia poético-programática de “coralização” do país em suas forças libertárias (dionisiacas), assumindo as contradições e os paradoxos do “fenômeno absurdo da unidade brasileira”, reduziu-se, de certo modo, à literalidade do coral orfeônico da dupla Villa-Getúlio: rica e potente, é claro, mas normativa e populista. A despeito de seus desejos, a ironia é que o modernista viu o país se “coralizar”.

17 ANDRADE, Mário de. Música popular [1939]. In: ALVARENGA, Oneyda (Org.). *Música, doce música*. Estudos da crítica e folclore. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976, p. 281.

18 Em seu livro, Juliana Pérez González desenvolve com profundidade o tema. Cf. GONZÁLEZ, J. P. Op. cit.

**O QUE SE OUVIU
E O QUE NÃO SE OUVIU
NA SEMANA DE 22**

A MÚSICA na Semana de Arte Moderna de 1922 foi ao mesmo tempo presente e ausente. Um paradoxo que retrata uma série de questões culturais e sociais da época. Passados 100 anos, essas questões ganharam um espaço central na reflexão dos dias de hoje. Ao invés de um efeito retroativo que busca lançar um julgamento de valor, podemos, sim, lançar luz, iluminando as duas extremidades do arco temporal, na condição presente.

Aliás, não vejo outra razão para nos lançarmos a essa reflexão sobre a Semana.

Porque lançar uma revisão que questiona as contribuições ou mesmo a importância da Semana não deixa de levar em conta as perspectivas em jogo na época, as limitações e a conjectura social do momento. Podemos, sim, lançar um olhar crítico a partir dos elementos que faziam parte daquela realidade e aí avaliar as posturas e ações realizadas.

Em meu livro, *O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de 22*, busquei, ao abordar os antecedentes culturais e históricos, demonstrar que o desenvolvimento da vida cultural paulistana, especificamente, e a paulista, em geral, foi atravessado pela dicotomia rural-urbano, autóctone-imigrante.

Em São Paulo, na segunda metade do século XIX, com o adensamento urbano, as interações se intensificaram e, a partir delas, hibridismos começaram a se constituir. A imigração europeia, majoritariamente italiana e espanhola, agregava a seus elementos originais algumas características locais, no caso do personagem escritor Juó Bananere, criado por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado. Esse é um exemplo bem representativo de como se processavam essas interações. Mas, também, foram-se forjando espaços sociais em que

a segregação cultural na cidade era estabelecida pelo nível de renda e *pedigree* social.

Então, a cultura musical penetrava na cidade, como música de classe e etnia. Aos poucos, as companhias europeias que perambulavam fora da Europa, e que na América do Sul tinham como destino prioritário a metrópole de Buenos Aires, após fazerem uma escala de cruzeiro na cidade do Rio de Janeiro, foram acrescentando São Paulo como destino intermediário, majoritariamente para as pequenas e médias companhias.

Essa demanda inicial é que, aos poucos, consolida a necessidade de construção de um teatro de ópera no modelo europeu na cidade.

As operetas, consideradas um subgênero da “grande ópera”, eram apresentadas em alguns pequenos teatros-cabarés da cidade nas últimas décadas do século XIX. E, o mais importante, no intervalo entre a passagem de uma companhia europeia, essas casas ocupavam as suas *soirées* com elenco próprio, cantores e músicos, e, com o tempo, criações originais.

É assim que é incrementada a vida musical das classes mais abastadas. Esse contexto leva o jovem Oswald de Andrade a escrever, em colaboração com Guilherme de Almeida, as operetas *Mon coeur balance* e *Leur âme*, com libreto em francês, no ano de 1916. Interessante notar que estávamos a apenas seis anos da Semana, o que demonstra a grande transformação de perspectiva estética do poeta e agitador cultural modernista. Sua transformação espelha a transformação ocorrida no ambiente social da cidade. Os conflitos sociais dignos de uma metrópole se intensificam, culminando, em 1917, com a grande greve anarquista que paralisa a cidade por alguns dias e que a expõe já fraturada social e culturalmente – característica de São Paulo que se estende até os dias de hoje.

Nos anos 1920, ainda não se podia falar em música popular na cidade de São Paulo. Não havia um sistema cultural que abrigasse, sustentasse e amplificasse essa manifestação. Ela acontecia, portanto, à margem do tecido urbano que se reconfigurava. De origem essencialmente rural, a música não

letrada representava aquilo de que a burguesia urbana cafeeira – que apesar de dever sua riqueza à exploração do campo e seus trabalhadores – queria se distanciar para se aproximar de uma pretendida cultura “moderna”, urbana e que mirava o chamado “mundo civilizado” da Europa, em especial, da França.

O rádio, a partir da década de 1930, vai se tornar o veículo e o espaço social de comunicação da música popular, acolhendo, com grande empatia, a música popular de matriz rural e suas incipientes manifestações urbanas.

O paradoxo mais importante da música na Semana é que, apesar de um ideário difuso de valorização da arte brasileira, da nacionalidade, buscava-se alcançar esse ideal a partir de parâmetros europeus! O pêndulo modernista balançava entre ser nacional – o que quer que isso pudesse significar para aquele grupo tão heterogêneo – e ser urbano ou, como queria Oswald, com o “relógio” cultural acertado.

De qualquer forma, dentro da concepção de modernidade, o recorte era classista: burguesia cafeeira, ao fundo; jovens “viajados”, à frente. Apesar de Oswald ter contato com figuras como Amadeu Amaral e Cornélio Pires nos tempos de *O Piralho* e de Mário de Andrade exaltar o frenesi cultural nascente na Pauliceia, a Semana conversa com um público dos mesmos, que já eram *habitués* dos saraus nas mansões quatrocentos, como a Vila Kyrial.

Ao invés de um estrondo cosmopolita, o que se ouviu na Semana de 22 foi um estampido provinciano, mas que bastou para fazer barulho na Pauliceia e tornar-se um marco cultural.

Esse estampido ecoou, em retrospectiva, ao longo do tempo na construção de seu significado emblemático. Pois, tirando a participação de um compositor menor suíço, E. R. Blanchet, uma série de peças já incorporadas ao cânone do período, como aquelas de C. Debussy, e uma brevíssima paródia da *Marcha fúnebre*, de Chopin – uma ironia de Erik Satie, um verdadeiro *ready-made avant la lettre* (contra a qual a virtuose Guiomar Novaes correu a público para expressar sua reprovação) –, foi Villa-Lobos, que havia antecipado muitas das questões e protopropostas de Mário com relação à música

brasileira e à modernidade, quem representou o moderno na música.

Na verdade, Villa-Lobos – com 35 anos à época, portanto, um compositor maduro – já havia encontrado um conversor estético-técnico para as questões de identidade nacional e expressão pessoal. Já antecipava a ideia de antropofagia de Oswald não apenas na temática, mas na linguagem musical.

Então, o Villa-Lobos que se ouviu foi o vento fresco na Semana, ao lado do livro de poemas *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade. Mas, no caso de Villa-Lobos, isso não se deu sem resistências, como a do pianista Ernani Braga, que se recusou a seguir as indicações do compositor, as quais agregavam à peça *A fiandeira* um verdadeiro turbilhão de ressonâncias, dignas de Henry Cowell, e que, ao lado de *Danças africanas*, acrescentavam sonoridades percussivas apontando para um novo colorido e idioma musical. As obras desse período e as que se sucederam até o início dos anos 1930 representam o ponto alto na música de concerto no Brasil. Se tomarmos Carlos Gomes, ao fundo, como ícone iniciático do brasileiro na expressão musical, e depois a geração de compositores que se guiou pelos ditames do *Ensaio* de Mário de Andrade, destaca-se a potência criativa desse Villa-Lobos que já resolvia dicotomias tardo-românticas e modernistas numa chave pessoal. Aqui, uma vez mais, pode-se recorrer à ideia de antropofagia como chave no estabelecimento dos pesos e contrapesos simbólicos no texto musical. Onde se reconhece uma influência, se reconhece também como torção, como deformação, ou melhor, como apropriação de linguagem.

Avançando na influência exercida por Villa-Lobos, podemos afirmar que uma criação como *Santos football music* (1969), do compositor santista Gilberto Mendes (1922–2016), é um reflexo contemporâneo do diálogo entre a cultura não letrada, da cultura das ruas, urbana, assim como a mistura que Villa-Lobos promoveu nos *Choros*. Ao incorporar o futebol ao seu teatro musical, Mendes realiza uma operação similar à inclusão do gênero popular por Villa-Lobos no contexto de música de concerto.

Usei esse exemplo para mostrar que as reverberações no âmbito da estética se dão por saltos

que se revelam, aquilo que Ezra Pound chamava de “pontos luminosos”. Uma dinâmica cultural que se move por saltos e rupturas. Sobre esse tipo de dinâmica, o poeta e designer da linguagem Décio Pignatari pontuou que “o Brasil foi pós-moderno antes de ser moderno”, ou seja, trata-se de um percurso crispado que apresenta vetores com possibilidades inesperadas e imprevistas. O que nos mostra o quão férteis podem ser as questões como identidade, seus símbolos e elementos estéticos, em diálogo com a realidade sociocultural.

Com os ouvidos de hoje, e já distantes de querelas passadistas como o antagonismo entre nacional e cosmopolita – uma vez que esses conceitos atuais se embaralham a ponto da quase desintegração de significados específicos –, com as fronteiras já bastante abaladas, ao menos em termos de linguagem musical, mais ainda resistentes quanto aos universos da chamada música erudita (um palavrão, segundo Mário de Andrade) e música popular, tendo Theodor Adorno ao fundo, clamando pela regressão da escuta!, podemos recolher, no ar, novas experiências que ultrapassam esses limites fincados por uma resistente tradição feudal.

Assim, no quintal alheio, a criação musical colhe os frutos (sempre mais saborosa, a fruta do vizinho) e aquele esboço de subversão que Villa-Lobos apresentou durante a Semana. Aquele protogesto de integração musical e cultural, feita *à moda da casa*.

Resta colocar que essas “grandes” questões – como identidade, nacionalidade, cosmopolitismo etc., tão presentes no discurso que se pretendia revitalizador da Semana – são facilmente passíveis de sequestro por ideologias autoritárias e por movimentos como os sucedâneos à época Verde-amarelismo e Anta.

Atualmente, essas questões são também sequestradas pelos discursos mais conservadores e reacionários, tanto em termos estéticos como políticos, em movimentos que são imensos balaio de gatos. Por isso, nas celebrações do centenário da Semana é preciso separar e identificar as diferentes vertentes que estavam naquela confluência histórica e momentânea.

Retrospectivamente, numa mirada de longo prazo, perderam o “Garção de costeleta” e o “bacharel de Cananeia”, a cultura urbana moderna mostrou-se um campo fértil de criatividade que tensionou, e ainda tensiona, as categorizações e definições estilísticas bem como as divisões entre arte letrada e não letrada, arte popular e (novamente, o palavrão...) erudita.

A comunicação de massa, agora em fase digital, que relativiza o próprio conceito de massa que passa a adquirir novas configurações com a internet, faz conviver no espaço virtual todo tipo de informação ao alcance de um clique.

Dissolve-se no ambiente cibernético o lugar como uma determinante cultural. Se, na província de 1922, São Paulo encontrava seus espaços de representação e autorrepresentação majoritariamente no círculo da elite, é com o rádio que irá construir um mundo paralelo e misturado, um *rural-urbano* que integra uma massa de trabalhadores na cidade que se identificam com suas raízes culturais.

Com o colapso da Bolsa de Nova York em 1929, a elite quatrocentona paulista e paulistana precisa se reinventar. A perda dos impérios agrícolas empurram o capital em direção a novos campos a serem explorados. No campo da chamada arte moderna pós-Semana, de um lado, Oswald de Andrade acabava de lançar o Manifesto antropológico (1928) buscando novas bases na própria relação histórica entre o homem e a história brasileira; e, de outro lado, Mário de Andrade pontificava em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) regras de como ser brasileiro e de um *criar* nacional, em busca da identidade perdida.

Assim, uma geração de compositores pós-Semana, em São Paulo, passou a compor música brasileira. Música com sotaque nordestino, música a partir do folclore de diferentes regiões, instados pelo mestre do conservatório numa cruzada por uma construção cultural.

Acontece que, em paralelo, nas décadas de 1930 e 1940, o desenvolvimento econômico e social indica outro tipo de relevância e de esgarçamento entre o regional e o universal. Capturado pela retórica e pelas práticas populistas de Getúlio Vargas, Villa-Lobos rende-se a um projeto institucional que, no fundo,

busca estabelecer bases de controle do imaginário da população. Uma prática identificada com o controle que o Estado fascista busca impor. Então, de algum modo, e por vias transversas, certas quimeras mario-andradinas vão encontrar um campo fértil nas práticas getulistas e villa-lobistas, apesar de sua distância política e ideológica do fascismo.

Aquilo que não se ouviu na Semana é o que se ouve já há muitas décadas no Brasil desde o advento do rádio, ou seja, a música popular urbana.

Se, em 1922, não era possível falar em música popular, que compreende uma série de condições e situações, os meios de comunicação de massa estabeleceram as bases para que a difusão pudesse tornar-se o fenômeno que chamamos de *popularidade*. Quantidade de fruição: cultura de massa. Essa cultura se expandiu e tornou-se praticamente hegemônica, com seus altos e baixos estéticos, sua diversidade de propostas e propósitos, às vezes nem sempre tão nobres, como a pura e simples exploração comercial.

Ainda hoje, as questões de nacionalidade, identidade, se colocam num outro plano de discussão que inclui a cultura dos excluídos, dos povos originários. Não se trata mais do conflito entre conservadorismo e inovação. A própria ideia de inovação está sem espaço nessa discussão, que se encontra ainda num estágio inicial. O que me parece assombroso é como certas ideias centrais para a antropofagia oswaldiana, retornam com relevância e propriedade nesse novo espaço de debates. O “primitivo tecnizado” não seria esse personagem que reclama seu espaço, voz e vez na cena da cultura brasileira contemporânea?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. Primeira edição, São Paulo, Edusp, 2020, 296 páginas.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e outros textos*. Primeira edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2017, 80 páginas.

TRAGTENBERG, Livio. *O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de 22*. Primeira edição, São Paulo, Edição do Autor-ProAC, 2020, 88 páginas.

**A MÚSICA NA SEMANA
DE ARTE MODERNA:
SÃO PAULO DESCOBRE
VILLA-LOBOS**

O ANO DE 2022 marca o centenário de um evento definitivo para as artes nacionais: a Semana de Arte Moderna. Muito se fala da Semana, mas pouco se discute sobre as atividades que aconteceram no palco do Theatro Municipal de São Paulo entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922. E, se nos livros escolares citam-se poemas vaiados e quadros que chocaram os conservadores, quase nada se fala da música ouvida no evento. Mas foi a música, contudo, que ocupou a maior parte das atividades da Semana. Também no que se refere à música, a Semana de Arte Moderna foi a oportunidade de São Paulo ter pela primeira vez em seus palcos aquele que viria a ser o maior compositor brasileiro de todos os tempos: Heitor Villa-Lobos (1887–1959). Praticamente toda a música ouvida era de autoria de Villa-Lobos, o único compositor presente e o único brasileiro com obras executadas na Semana. No total, foram 20 peças de câmara interpretadas nos três dias. Nenhuma delas foi composta especialmente para o evento, mas todas foram escritas a partir de 1914, momento em que a produção do compositor aumenta de volume e complexidade.

PLANEJANDO A MÚSICA DA SEMANA

Não existe consenso sobre quem teria proposto agrupar as obras de jovens artistas paulistas e cariocas num festival de arte. Posteriormente, o pintor Emiliano Di Cavalcanti (1897–1976) reivindicaria em mais de uma ocasião a ideia para si¹. O fato é que, apoiados por Graça Aranha (1868–1931), influente diplomata e escritor, os jovens

¹ CARTA, Mino. Uma semana 2600 semanas depois: 50 anos de arte moderna. In: *Revista Realidade* n. 70. São Paulo, janeiro de 1972, p. 24.

artistas conseguiram o apoio da burguesia cafeeira paulista que, liderada por Paulo Prado, bancou o evento. Rico comerciante de café, filho do conselheiro Antonio Prado (primeiro prefeito de São Paulo), Paulo da Silva Prado (1869–1943) tinha um ano a menos que Aranha e era também um intelectual e apoiador das artes.

Ao grupo de jovens artistas – liderados pelos paulistas Mário (1893–1945) e Oswald de Andrade (1890–1954), mas que contava também com cariocas como Ronald de Carvalho (1893–1935) e o próprio Di Cavalcanti – faltava um músico da mesma geração cujas ideias fossem coincidentes e que, ao mesmo tempo, tivesse uma produção para mostrar. As opções não eram muitas, já que compositores conhecidos andavam pela casa dos 60 anos e não poderiam ser considerados propriamente modernos. Por outro lado, compositores de 30 anos ou menos que já tivessem uma produção para mostrar eram poucos. No Rio de Janeiro, um jovem chamado Heitor Villa-Lobos costumava ser “acusado” pela imprensa de ser moderno.

As obras de Villa-Lobos escritas na década de 1910 absorvem a forte influência da música francesa da virada do século, introduzida no Rio de Janeiro pelos professores do Instituto Nacional de Música e por artistas europeus que se apresentavam em turnê. A partir de meados daquela década, ele passa a compor peças de fôlego, como sonatas, quartetos de cordas, sinfonias e poemas sinfônicos. Ao mesmo tempo, organizava concertos públicos nos quais estreava essa produção.

Segundo o compositor, foram Graça Aranha e Ronald de Carvalho que, em visita à sua casa, expuseram o projeto da Semana e o convidaram a participar. Villa-Lobos não se animou muito² e pareceu pouco interessado, uma vez que sua atenção estava voltada para conseguir fundos para uma viagem à Europa. No entanto, foi-lhe oferecida uma situação vantajosa, com pagamento de cachês (algo que dificilmente conseguia com suas composições

2 MORAES, Rubens Borba de. *Testemunha ocular (Recordações)*. Brasília: Briquet de Lemos / Livros, 2011, p. 137.

no Rio), a chance de apresentar grande parte de suas obras de câmara pela primeira vez na capital paulista e ainda a possibilidade de realizar alguns concertos sinfônicos após a Semana – já que, para o evento, não foi possível contar com uma orquestra sinfônica.

VILLA-LOBOS CHEGA A SÃO PAULO

Nos primeiros dias de fevereiro de 1922, Villa-Lobos chegava a São Paulo acompanhado de sua esposa, Lucília Guimarães, e de alguns de seus mais fiéis intérpretes. Ficaram hospedados no grandioso Hotel D'Oeste, no Largo São Bento, uma das regiões mais nobres da cidade. A São Paulo na qual a trupe carioca desembarcou crescia de forma vertiginosa desde o último quartel do século XIX, tendo praticamente quadruplicado sua população entre 1890 e 1900, e mais que dobrado entre 1900 e 1920³. Dos milhares de imigrantes europeus que chegavam para trabalhar nas lavouras de café, no interior do estado, alguns acabavam por se fixar na capital, empregando-se no comércio ou na indústria. Por sua vez, a elite da cidade, formada pelos industriais e grandes cafeicultores, adotava hábitos e costumes estrangeiros como símbolos de sofisticação e civilidade, seja consumindo em grande escala produtos importados ou organizando em São Paulo a primeira competição automobilística da América do Sul⁴. É verdade que, com cerca de 600 mil habitantes em 1922, São Paulo tinha praticamente metade da população do Rio, mas já contava com um circuito de arte movimentado há pelo menos uma década, alimentado pelo mecenato e por subvenções do governo estadual⁵. Assim é que se viabilizavam concertos, exposições, espetáculos cênicos e se expandia a rede de cinemas.

3 IBGE. *Sinopse do Censo Demográfico 2010*. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>. Acesso em: 20 mar. 2022.

4 SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 36.

5 GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 69.

O espaço urbano era incrementado com prédios modernos e palacetes, construídos em largas vias recém-abertas, como a Avenida Paulista, em 1891, primeira via pública da cidade a ser asfaltada, em 1909. Dentro desse mesmo espírito foi erguido o Theatro Municipal de São Paulo, inaugurado em 1911, quase ao mesmo tempo de seu homônimo carioca. Desde então, o Municipal tornou-se a principal sala de espetáculos da cidade. Nascido com a missão de replicar as melhores casas da Europa, foi projetado pelo escritório de Ramos de Azevedo, responsável pela maioria das residências da elite paulistana da época e por prédios públicos como a Pinacoteca do Estado, o Instituto Pasteur e a agência central dos Correios. Para o Municipal, Ramos de Azevedo se baseou na Ópera de Paris.

Além da imponente arquitetura externa, o edifício impressionava já no hall de entrada: colunas, vitrais, esculturas em bronze, o uso da cor dourada e uma grande escadaria em mármore. Inspirado na Galeria dos Vidros do Palácio de Versailles, o Salão Nobre trazia, nos ornamentos, a lembrança da elite cafeeira que o patrocinara, com discretas guirlandas de ramos e frutos de café. A sala principal, com cerca de 20 metros de altura, possuía palco italiano, com a disposição dos balcões em forma de ferradura. Piso e poltronas eram de madeira com acabamento em veludo, acompanhando as cortinas. Entre a profusão de elementos, destacava-se, no alto, um medalhão com a figura de Carlos Gomes, escolhido patrono do Theatro.

TEM INÍCIO A SEMANA DE ARTE MODERNA

Na segunda-feira, dia 13 de fevereiro, cercado de muita expectativa, Graça Aranha dava início às atividades da Semana de Arte Moderna. Rodeado no palco pelos demais participantes, tratou da “emoção estética na arte moderna” numa conferência ilustrada com poemas declamados por Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida, e por peças musicais pelo pianista Ernani Braga. Iniciava-se assim a primeira das três noites – ou três festivais de arte – da Semana de Arte Moderna.

Após a fala de Graça Aranha, o violoncelista Alfredo Gomes e a pianista Lucília Villa-Lobos davam

início à programação musical com a *Sonata nº 2 para violoncelo e piano*. A esta seguiu-se o *Trio nº 2* com a violinista Paulina d'Ambrósio, Gomes e o pianista Frutuoso Vianna. Ambas as obras seguem o padrão formal específico de suas formações e fazem parte da produção de Villa-Lobos que dialoga com a música francesa da virada do século. Assim, o compositor iniciava sua participação na Semana e seu primeiro concerto em São Paulo mostrando ao público local que dominava os códigos da música de concerto.

A segunda parte da noite começou com uma conferência de Ronald de Carvalho sobre a pintura e a escultura moderna no Brasil. A seguir, o pianista Ernani Braga tocou peças solo de Villa-Lobos: *Valsa mística*, *Rodante* e *A fiandeira* que, de forma descritiva, evoca uma moça trabalhando numa roca de fiar, com os dedos passeando pelo teclado em alta velocidade. A peça era dedicada ao próprio Braga, que dias antes a tocara numa audição privada na casa de Luigi Chiaffarelli, então o maior mestre do piano de São Paulo, professor de Guiomar Novaes e outros alunos de destaque.

A noite se encerrava com três *Danças características africanas*. O germe da obra estava em 1914, com *Farrapós*, uma das primeiras peças importantes de Villa-Lobos para o piano. A esta seguiu-se, em 1915, *Kankukus* e *Kankikis* que, juntas, formaram as *Danças características*, cuja versão para oito instrumentos fora ouvida pela primeira vez em 1920 no Instituto Nacional de Música. Ao contrário da maior parte da música de Villa-Lobos mostrada na Semana, as *Danças* carregam elementos da música popular, o que o público deve ter percebido logo no início. Elas encerraram com sucesso a primeira noite, sendo descritas pela *Folha da Noite* como “curtas e encantadoras”, revelando “um artista excepcional”⁶.

Do ponto de vista musical, pode-se dizer que Villa-Lobos pensou num programa que combinou uma primeira parte densa, explorando gêneros consagrados da música de câmara (sonata e trio), seguida de obras curtas e que habitualmente fazem

6 BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 444.

sucesso junto ao público (peças virtuosísticas para piano solo) e um encerramento de maior originalidade na escrita e instrumentação (um octeto de ritmo bem marcado).

“PIPOCAS E POTOCAS” NO SEGUNDO DIA

O segundo dia da Semana de Arte Moderna contou com mais público, atraído pela possibilidade de assistir à consagrada Guiomar Novaes (1894–1979). Menotti Del Picchia (1892–1988), autor do já famoso livro-poema *Juca mulato*, de 1917, abriu a noite com uma palestra sobre arte moderna. Na sequência, os espectadores assistiram a um número de dança de Yvonne Daumerie e, finalmente, à atração principal. Guiomar Novaes interpretou um programa de inspiração eminentemente francesa e de autores contemporâneos: do suíço Émile-Robert Blanchet (1877–1943), *Au jardin du vieux sérail*, de 1913; de Villa-Lobos, *O ginete do pierrozinho*, peça que integrava um dos primeiros ciclos do compositor baseados no universo infantil, o *Carnaval das crianças*, de 1919; e, do francês Claude Debussy (1862–1918), *La soirée dans Grenade* (1903) e *Minstrels* (1910).

No intervalo, enquanto observava as esculturas de Victor Brecheret, os quadros de Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Zina Aita, quem estava no Municipal pôde ouvir Mário de Andrade, nervosíssimo, falar sobre artes plásticas – ou ao menos tentar, já que parte dos presentes reagia com gozações e vaias. Após a tumultuada palestra, na sala principal iniciou-se outra sessão com música de Villa-Lobos. Lucília acompanhou o barítono Frederico Nascimento Filho nas canções *Festim pagão*, com versos de Ronald de Carvalho, *Solidão*, a partir de poema de Ribeiro Couto, e *Cascavel*, com poema de Costa Rego Jr.

Villa-Lobos, que acompanhava o andamento das obras na coxia e dava instruções aos músicos, foi motivo de polêmica. Por estar de casaca, chinelo no pé esquerdo e portando um guarda-chuva que fazia as vezes de bengala, acharam que estava querendo mostrar rebeldia ou vanguardismo. Tratava-se, na verdade, de algo mais prosaico: um de seus

ataques de gota, que costumavam acontecer quando ficava nervoso⁷. O segundo dia se encerrou com o *Quarteto de cordas nº 3*. Escrito em quatro partes, traz uma série de temas curtos que podem aparecer em mais de um momento. O segundo movimento foi apelidado pelo próprio compositor de “Pipocas e potocas”, já que é construído a partir de pizzicatos, a técnica de pinçar as cordas com os dedos. Vez ou outra, um pizzicato mais forte parece pular como uma pipoca.

A MÚSICA DE VILLA-LOBOS DOMINA O PALCO

Se o segundo dia foi o que teve menor volume de música de Villa-Lobos, o terceiro e último festival, no dia 17, nada mais foi do que um longo concerto todo dedicado às suas obras, que teve início com o *Trio nº 3*, interpretado por Paulina D’Ambrósio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos. Lucília continuou no palco para acompanhar a soprano Maria Emma na atração seguinte, três canções em francês do ciclo *Historietas*, com texto de Ronald de Carvalho: *Lune d’octobre*, *Voilà la vie* (mais tarde, Villa-Lobos retiraria essa canção desse ciclo, integrando-a a outro, *Epigramas irônicos e sentimentais*) e *Jouis sans retard, car vite s’écoule la vie*.

Foi um dia animado, com uma plateia barulhenta composta majoritariamente de estudantes. Enquanto Paulina D’Ambrósio ajeitava a alça do vestido para iniciar a peça seguinte – a *Sonata fantasia nº 2 para violino e piano* – ao lado de Frutuoso Vianna –, alguém gritou: “Quem tem um alfinete aí?”. Paulina começou a chorar de nervosismo, sendo acalmada por Villa-Lobos. A segunda parte desse longo concerto teve solos de piano com Ernani Braga: *Uma camponesa cantadeira*, de *Suíte Floral*, *Num berço encantado*, de *Simples coletânea* e *Bailado infernal*.

Subintitulado *Impressões da vida mundana*, o *Quarteto simbólico* encerrava a Semana de Arte Moderna. A peça, que abria

⁷ TONI, Flavia Camargo; FRESCA, Camila. “Três festas de arte ou a Semana que sacudiu São Paulo”. In: *Toda Semana* – música e literatura na Semana de Arte Moderna (livro-CD). São Paulo: Selo Sesc, 2022, p. 38.

o último recital de Villa-Lobos no Rio, em outubro de 1921, deve ter impressionado a plateia por seu clima de mistério, sua formação inusitada e o complemento luminoso que demandava. As vozes femininas foram arregimentadas por Mário de Andrade entre as alunas de canto do Conservatório Dramático e Musical, onde ele acabara de assumir como professor catedrático. A ousadia quase lhe custou o novo emprego: seu ex-professor de canto e um dos fundadores da instituição, João Gomes de Araújo, não se conformou com o convite feito às alunas, sugerindo que o escritor abandonasse o novo cargo. Já que pregava abertamente ideias futuristas, Mário deveria pensar em se envolver em um “Instituto de Futurismo das Artes”⁸.

Villa-Lobos, que regeu a peça, ficou bastante satisfeito, considerando a execução perfeita, com projeção de luzes e cenários que forneciam ambientes “estranhos”⁹, de bosques místicos e sombras fantásticas. Segundo o *Correio Paulistano*, o último dia da Semana foi bem mais concorrido que os anteriores e teria sido excelente não fossem hostilidades vindas de uma pequena parte da audiência no começo e no final do concerto, embora a atitude tenha sido condenada pela maioria do público. Para o jornal, as composições de Villa-Lobos tinham deixado, em conjunto, uma ótima impressão, ainda que aqui e ali se observassem algumas extravagâncias e “preocupações de modernismo”. Tanto Villa-Lobos como seus intérpretes haviam merecido “farta messe de aplausos”¹⁰.

Villa-Lobos trouxe a São Paulo o que de melhor havia escrito em música de câmara nos anos anteriores. Sem dúvida, viu o evento como uma oportunidade de se fazer ouvir nesta cidade e queria deixar uma boa impressão. Talvez por isso mesmo tenha privilegiado, em vez de obras inéditas,

⁸ Idem, *ibidem*, p. 42.

⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. [Carta de Heitor Villa-Lobos a Arthur Iberê de Lemos relatando sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922]. In: *Presença de Villa-Lobos*. vol. 3. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969, p. 106.

¹⁰ BOAVENTURA, Maria Eugénia. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, pp. 455-456.

CAMILA FRESCA

Jornalista, pesquisadora musical, mestra e doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

peças já testadas em sua cidade natal e para as quais tinha intérpretes que as conheciam bem. Era a garantia de uma boa execução.

Após a Semana de Arte Moderna, o compositor permaneceu em São Paulo para reger concertos sinfônicos. A estadia na capital paulista permitiu que ele estabelecesse contatos importantes entre a elite econômica e a intelectualidade local, o que lhe foi útil em diversas ocasiões. Villa-Lobos foi acolhido com entusiasmo e chamado a retornar diversas vezes. No futuro, sempre que precisasse organizar trabalhos para ganhar algum dinheiro, ele recorreria aos contatos paulistas. E não é exagero dizer que a participação na Semana de Arte Moderna foi o impulso final que lhe permitiu, pouco tempo depois, realizar o acalentado desejo de ir à Europa mostrar sua produção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BRAGA, Ernani. O que foi a Semana de Arte Moderna em São Paulo. In: *Presença de Villa-Lobos*. vol. 2. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966, pp. 67-69.

CARTA, Mino. Uma semana 2600 semanas depois: 50 anos de arte moderna. In: *Revista Realidade n. 70*. São Paulo, janeiro de 1972, pp. 14-28.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos, visto da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Arte Moderna, 1972.

IBGE. *Sinopse do Censo Demográfico 2010*. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>. Acesso em: 20 jun. 2022.

MORAES, Rubens Borba de. *Testemunha ocular (Recordações)*. Brasília: Briquet de Lemos / Livros, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TONI, Flavia Camargo; FRESCA, Camila. “ ‘Três festas de arte’ ou a Semana que sacudiu São Paulo.” In: *Toda Semana – música e literatura na Semana de Arte Moderna (livro-CD)*. São Paulo: Selo Sesc, 2022, pp. 22-43.

VILLA-LOBOS, Heitor. [Carta de Heitor Villa-Lobos a Arthur Iberê de Lemos relatando sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922]. In: *Presença de Villa-Lobos*. vol. 3. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969, pp. 105-106.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

LIVIO TRAGTENBERG



O QUE SE OUVIU

e o que não se ouviu

NA SEMANA DE 22



A SEMANA DE 22 E A MÚSICA

FEVEREIRO
14 segunda
das 16H às 18H

COM **LÍVIO**
TRAGTENBERG,
MARCELO JAFFÉ
E **CAMILA FRESCA**

MEDIAÇÃO
CACÁ MACHADO

MESA-REDONDA
THEATRO MUNICIPAL –
SALÃO NOBRE

Lívio Tragtenberg escreve música para teatro, vídeo, cinema, dança, dança-teatro e instalações sonoras. Seu catálogo inclui várias obras instrumentais, sinfônicas, eletroacústicas e ópera. É autor de diversos livros, entre eles *O que se ouviu e o que não se ouviu na Semana de 22*.

Marcelo Jaffé é violista do Quarteto da Cidade, do Theatro Municipal. Atuou como maestro da Kamerata Philharmonia e foi diretor artístico da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. É professor da Escola de Música da ECA-USP.

Camila Fresca é jornalista e doutora e mestre em artes e musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atua como jornalista, curadora e pesquisadora especializada em música clássica.

Cacá Machado é cantor, compositor, instrumentista e violonista de música popular brasileira. É também historiador e produtor musical. É professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).





MODERNISMO: CONTRADIÇÕES, TRANSGRESSÕES E CONTINUIDADES

**CONTRADIÇÕES,
TRANSGRESSÕES
E CONTINUIDADES:
NOTAS DE MEDIAÇÃO
SOBRE O MODERNISMO**

A SEMANA de Arte Moderna de 1922 é assimilada, frequentemente, pela tradição acadêmica como o principal epicentro que trouxe à tona as transformações provenientes da modernidade na sociedade paulistana, do início do século XX, na medida em que o evento de 1922 e as condições específicas da “provincianidade” da São Paulo cafeeira são posicionados como motores da pretensa inovação sem precedentes encabeçada pelos intelectuais aristocráticos, que discutiam isoladamente os rumos das artes brasileiras em cafeterias ao estilo da Belle Époque ou nos salões dos mecenas de estirpe tradicional. O encontro Modernismo: Contradições, Transgressões e Continuidades se propôs a discutir esse cânone, considerando as presenças e as ausências, apresentando, desse modo, principalmente os invisibilizados, omitidos e eleitos desse movimento.

A importância dos três dias de apresentações de 1922 só pôde ser sentida anos mais tarde, muito mais pelas apropriações que aquele ideal de ruptura representou do que pelas ações propriamente experimentadas naquelas noites de fevereiro. O evento foi tratado por muitos anos como o marco cultural da inteligência brasileira, encabeçada por poucos jovens literatos paulistas, sediada no histórico palco do Theatro Municipal.

O que se viu, nas suas diversas ações subsequentes – como os manifestos Pau-Brasil, Antropófago, Anta, Verde-amarelismo, ou mesmo

a propaganda modernista de *Klaxon* –, são tentativas de elaboração de um pensamento nacional brasileiro, que, supostamente, estava em oposição às ideias europeias que por aqui foram propagadas, assimiladas e curtidas. Portanto, conforme foi discutido no encontro, de que Brasil estamos tratando?

Entender os personagens presentes naquele evento é um fator relevante para compreendermos quais eram os rumos da nação almeçados pela elite intelectual brasileira. Enquanto Mário e Oswald de Andrade foram alçados ao patamar de líderes do movimento, não se pode esquecer que também estavam presentes naqueles dias, de alguma forma, outras vertentes ideológicas, representadas por Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia.

Considerando as aparentes contradições do grupo que se apresentou na Semana e como a tradição acadêmica consagrou o movimento, percebe-se que os desfechos daqueles dias seguiram caminhos particulares e individuais, diferentemente da ideia de um grupo homogêneo e articulado. Dessa forma, ao pensarmos os desfechos da Semana, é perceptível notar que os esquemas classificatórios dos modernistas, após a Semana, se deram por meio de eleições, exclusões e apagamentos.

Em geral, quando se pensa na Semana de Arte Moderna, logo são evocados os achincalhes proferidos a Mário de Andrade pela plateia presente. Conforme relatado na imprensa por Menotti Del Picchia, importante difusor do movimento como periodista, é verdade que a plateia se manifestou de forma desagradável, proferindo vaias, gargalhadas e até mesmo miados, latidos e cacarejos de galinhas aos jovens que se apresentaram no segundo dia de evento. Mas é importante ressaltar que, até então, não haviam sido percebidas manifestações de desagrado às falas de Graças Aranha e Menotti, ou aos versos de Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade e Ribeiro Couto. Até mesmo Guiomar Novaes, presente no segundo dia de apresentações, experimentou uma boa recepção do público, mesmo após sua desavença, reflexo da noite inaugural. Novaes havia se manifestado publicamente contra os arranjos modernistas incluídos na obra

de Chopin, o que segundo ela foi um desrespeito ao grande mestre¹.

Outro anedótico clássico da Semana foi a chegada de Villa-Lobos ao terceiro e último encontro modernista. Na ocasião, o pianista acabou se apresentando vestido de casaca e apenas com um chinelo em um dos pés. Na oportunidade, vista como uma irreverência modernista, tratava-se apenas de um pé doente, por causa do excesso de ácido úrico, que dificultava sua caminhada. A plateia zombeteira tratou de imitá-lo, acompanhando seus passos vagarosos e doloridos².

Há quem diga que as hostilidades por parte do público tenham sido orquestradas e programadas, mas o que importa dessas histórias, mais do que seus enredos cômicos, é perceber como esses fatos hilários serviram para revestir ainda mais a Semana como um evento impar e incompreendido. A falta de fontes históricas sobre os acontecimentos dificulta tanto sua compreensão como potencializa sua aura estrambólica, permitindo manejos e distanciando sua real relevância.

Durante o encontro de 15 de fevereiro de 2022, 100 anos depois, não mais nas escadarias, agora no centro do Salão Nobre do Theatro, tais contradições foram explicitadas novamente e, de modo transgressor, temas sensíveis foram tratados de forma profunda e problematizadora. O palestrante Victor Palomo, por exemplo, valendo-se do arquétipo arlequinal de Mário, analisou a produção modernista de Andrade explicitando as escolhas líricas do autor paulista. Segundo Palomo, pelas máscaras do arlequim, em *Pauliceia desvairada* e *Macunaíma*, Mário estava preocupado com os problemas de seu tempo e deu seu território:

[...] o motivo da máscara, estamos falando da persona, promove na maioria das vezes, quando o sujeito se mascara, uma negação antiautoritária das identidades dos sujeitos enquanto um bloco monolítico,

¹ *Correio Paulistano*, 18 fev. 1922. p. 4; 13 fev. 1922. p. 1; 15 fev. 1922. p. 6.

² MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 11 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. p. 58.

administrado. Nesse sentido, a máscara ao mesmo tempo esconde e revela, a máscara autoriza. Por meio do mascaramento o sujeito deglute, incorpora e reencena no mundo aquilo que está reprimido pela máscara cotidiana oficial. No caso arlequinal de Mário de Andrade a máscara tem menos o propósito de proteção e mais anunciar um artista que pretende enxergar além das aparências, um artista que quer combinar, conjugar, pôr em diálogo muitos caminhos de significação muitas camadas de significação, muitas camadas de sentido³.

Em certa dissonância com as autorizações mascaradas, mas reconhecendo as múltiplas camadas de sentido, a palestrante Julie Dorrico acrescentou um elemento significativo para compreensão do famoso protagonista andradiado Macunaima, ou melhor Makunaimi: ele é indígena.

[...] é uma entidade que está viva na memória dos povos indígenas que habitam o círculo Roraima, entre eles o povo Taurepang, o povo Macuxi, o povo Wapichanae e outros povos que habitam aquele território de modo ancestral, de como esse Macunaima tem outras narrativas e outras representações que não vão desumanizar diretamente os povos indígenas, porque essas narrativas celebram a nossa existência⁴.

Com isso, a palestra reforçou a necessidade de acessarmos, sem preguiça, a literatura indígena e, desta feita, por meio de Dorrico, outra pergunta significativa surgiu:

Vocês se perguntam onde estavam os indígenas na Semana de Arte Moderna? Vocês se perguntam quem eram os artistas indígenas, tinha artistas indígenas cem anos atrás? E eu digo que não! Porque o nosso maior projeto artístico naquele momento era o projeto de sobrevivência, era um projeto de enfrentamento

3 Este trecho foi apresentado por Victor Palomo aos 32 minutos e 8 segundos de sua palestra. Para conferir o encontro na íntegra, acesse o endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=-eh-oNISvA&t=1s>.

4 Este trecho foi apresentado por Julie Dorrico aos 56 minutos e 25 segundos de sua palestra.

às políticas indigenistas que iniciavam a todo vapor a nossa “integração”⁵.

Reivindicando um rearranjo na problemática, a palestrante Glaucea Helena de Britto adicionou:

[...] que ideais de libertação, de autonomia ou de renovação artística são esses que não consideram o pensamento, a produção de linguagem de mulheres, que, no caso, foram racializadas dentro dessa lógica colonial, e que as mantêm invisibilizadas, omitidas e excluídas das narrativas oficiais sobre os fenômenos artísticos e das instituições? Que ideais são esses de modernidade que permitiram que essas mulheres sejam não apenas o outro do outro, fazendo uma referência a que o negro ou o indígena é o outro do branco e a mulher é o outro desse outro, desse homem ou dessa mulher negra ou indígena, estejam localizadas, permaneçam localizadas e situadas à margem da margem? É o que temos ainda hoje. Então, tudo isso pra dizer que essa ausência talvez seja uma face desse projeto moderno de sociedade e de arte⁶.

Conforme apresentado por Glaucea Helena de Britto, a própria história da arte local não reconhece a presença negra na cidade de São Paulo e os impactos marcantes das dinâmicas de sociabilidade que formam as bases da nossa cultura e do modo de ser brasileiro. O que se percebe é que essas características excludentes, apresentadas até aqui, são específicas da capital paulista ou refletem a lógica de privilégios da aristocracia? A modernidade não se inaugurou no Modernismo e tampouco se restringiu a um fenômeno de São Paulo.

Diferentemente do que vemos hoje, a São Paulo do início do século XX não era uma megalópole relevante, mas sim, como disse o próprio Mário de Andrade, era um arraialzinho, com poucos intelectuais interessados na transformação e superação de um passado tradicional, este que não posicionava

⁵ Trecho apresentado aos 59 minutos e 55 segundos da palestra.

⁶ Este trecho foi apresentado por Glaucea Helena de Britto a 1 hora e 56 minutos de sua palestra.

a capital paulista como epicentro relevante na história nacional. Então, por que a Semana aconteceu em São Paulo?

No cotidiano paulista era disseminado um espírito moderno, ousado, adaptado às novas tecnologias. Nesse contexto, seria necessário romper os atrasos do passado para alcançar o futuro utópico. Com o fim das incertezas e instabilidades geradas pelos conflitos da Primeira Guerra Mundial, os indivíduos enfrentavam mudanças em relação à sua percepção de mundo, de suas sensibilidades e perspectivas em relação ao tempo e ao espaço, gerando um “novo panorama psicológico da cidade”⁷, que se situava num contexto internacional amplificado.

Nesse contexto, as autoridades locais estavam mais interessadas em divulgar uma imagem ufanista positiva da megalópole endinheirada e, como consequência, espalharam bordões ideológicos como: “São Paulo não pode parar”, “São Paulo é a locomotiva do Brasil” e “São Paulo é a capital do progresso”.

Diante do contexto nacional, a capital paulista desse período, subproduto da riqueza da exploração do café e da exploração da pobreza decorrente, se posiciona como um caso característico da formação das novas megalópoles, impulsionadas pelos grandes movimentos de imigração e migração.⁸ Fora dos casarões meticulosamente esculpidos na paisagem central, a sociedade paulista, apartada da Semana, vivia em condições mínimas de infraestrutura básica, no que diz respeito à moradia, ao saneamento básico, à educação, ao transporte e ao trabalho. Dessa forma, com ou sem a existência da Semana de Arte Moderna, a sociedade paulista seguiria a locomotiva do crescimento e das graves tensões sociais dele decorrentes, reforçando suas continuidades.

Portanto, o maior legado da Semana de Arte Moderna para a cultura brasileira é sua memória. E, como tal, seguindo os próprios movimentos

7 SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 225.

8 SEVCENKO, Nicolau. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6. n. 11, 1993, p. 82.

GUILHERME VIEIRA

Documentalista
do Theatro Municipal

pertinentes desse fenômeno, merece ser atualizada para assim compreendermos seus propósitos e ausências, para que, dessa forma, a buzina da *Klaxon* soe, enfim, emancipadora, reparadora, plural e progressista, o que, ao que parece, ainda não se efetivou.

**MAKUNAIMA FOI
NOSSO PRIMEIRO
ESCRITOR**

ESTE ENSAIO, no qual me insiro como voz plural que sou, tem por objetivo refletir sobre o movimento literário indígena contemporâneo que debate o Modernismo brasileiro a partir de um olhar e uma escrita indígena. O movimento modernista foi e é um movimento estético-político que reconfigurou a inteligência nacional brasileira para uma pretensa identidade unívoca e imutável. Explico: em primeiro lugar, porque realizaram-no em fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo, na cidade de São Paulo, Sudeste do Brasil. Em segundo lugar, porque a crítica e a história brasileiras, vistas sobretudo neste ano corrente, mantêm vivos os autores, as obras e as ideias ali pregadas. Então, quando falo sobre eventos e ações que poderiam ter sido diferentes, não procuro uma máquina do tempo que me faça voltar no ano citado (também conhecido como anacronismo) e mudá-lo como nos enredos ficcionais, mas convidar os teóricos e estudiosos da literatura e da cultura brasileiras a perceberem a limitação intelectual e antirracista dos autores e suas produções no que tange às nossas histórias, narrativas, pertencimentos (identidades), políticas cidadãs e humanidades. Em terceiro lugar, é também um convite à percepção de que o país é plurinacional e já não deveria se prestar a revisitar o passado para afirmar equivocadamente uma ideia de nação quando somos plurais e plurinacionais.

MAKUNAIMA: DE ESCRITOR À PERSONAGEM

Invoco um legado deixado por Jaider Esbell, indígena pertencente ao povo Macuxi, do estado de Roraima, artista que encantou, não sem antes nos ter encantado. Jaider, ao ocupar e demarcar espaços de bienais e museus, bem como culturais em São Paulo e outros estados do país, conseguiu a partir da literatura e cultura modernista evidenciar – penso que pelo menos aludir – que Makunaima foi, antes de ser personagem, escritor de nossas existências humanas e não humanas.

O emocionante ensaio *Makunaima: o meu avô em mim!*, publicado em 2018, exprime a relação parental do autor como neto do avô Makunaima. Em outras palavras, Jaider mostra que Makunaima é antes um avô pertencente às tradições originárias e, somente depois, um personagem, conforme podemos ler em seu argumento a seguir:

Então Makunaima me aparece primeiro colonizado? Eu nem bem apresentei o meu avô e já lhe convido a ir além do gênero, além do tempo. É que vamos ter que visitar um outro mundo. Isso eu também devo lhe avisar. Devo lhe avisar que estas histórias são parte da minha vida e que realmente Makunaima é meu avô; isso é um fato. Makunaima e muitos outros vovôs são daqui do extremo norte da Amazônia. Nós temos uma história e uma geografia. Somos parentes diretos. É uma relação biológica, genética, material e uma parte substancial em espírito, ou energia (ESBELL, 2018, p. 12).

A relação do autor com Makunaima não é ficcional ou metafórica, pelo contrário, ela é parental. Dessa forma, as letras de Makunaima inscritas no território são o registro, a escrita da memória coletiva à qual pertencemos. Makunaima é, antes de ser personagem, escritor, avô, deus, espírito e outras definições que não sou capaz de nomear. Quando Jaider retoma tal pertencimento, reapropria-se politicamente (WILLIAM, 2019) da apropriação indébita histórica e culturalmente feita por Mário de Andrade em sua obra canônica.

A metodologia da exclusão, no entanto, não permite que o ofício de nosso avô como escritor seja reconhecida. Quando Theodor Koch-Grunberg descreve o vô em seu relato-livro-etnográfico é esse estudo – e olhar – que vai influenciar Mário a criar/distorcer o enredo do herói sem nenhum caráter, suplantando o nosso, apagando nossas origens. Quando Egon Schaden estuda as narrativas religiosas ou “míticas” indígenas Taurepang e Arekuna e classifica o vô como pertencendo à categoria de herói-civilizador-legislador, ele valida o vô já como personagem ao citar Mário de Andrade, que por sua vez cita Theodor. Nenhum deles – karawai (não indígena na língua Macuxi) – em seus tempos reconheceram a autoria ou a propriedade intelectual dos povos do Circum-Roraima, apagando as identidades plurais e, por consequência, suas/nossas existências reais.

Apagar as origens, apropriar-se de nossos enredos, entidades/espíritos e nomes é uma prática que hoje podemos classificar como apropriação cultural. Ela é uma ação naturalizada e atenta somente contra povos indígenas e negros e grupos étnicos existentes no território nacional, pois é uma força simbólica coercitiva da matriz colonial e racista imposta no regime de modernidade ao qual estamos inseridos e contra a qual seguimos resistindo historicamente. Rodney William (2019) explica o tema da seguinte maneira:

[...] Apoderar-se de símbolos tradicionais e transformá-los em mercadorias, em produtos que serão comercializados, numa lógica capitalista, como itens de moda ou objetos de consumo, é o efeito mais grave e perverso da apropriação cultural. As estratégias do sistema pressupõem que a dominação prevaleça e que se possa dispor desses bens sem nenhum tipo de referência ou reparação aos povos que os criaram e mantiveram (WILLIAM, 2019, p. 79).

Para que nosso vô fosse conhecido como personagem, foi preciso que nossos povos, corpos, territórios e memórias fossem subsumidos como menores quando comparados à civilização (europeia

e remanescente). Prova disso é que ainda somos chamados de “primitivos”. Embora antropólogos como Manuela Carneiro da Cunha, Viveiros de Castro e Bruce Albert projetem uma defesa dos povos originários no que tange ao direito à humanidade, identidade e cidadania, tais discussões ainda não garantiram uma mudança estrutural ou mentalidade cultural capaz de assegurar os direitos políticos indígenas.

Na esteira da discussão ensejada por Daniel Munduruku na obra *Mundurukando 2 – roda de conversa com educadores: sobre vivências, piolhos e afetos* (2017), importante destacar porque reivindicamos outras formas de nos renomear ainda na língua predominante que é a portuguesa. Reivindicando outro sentido e até mesmo imprimindo outros, tentamos deslocar a cadeia desumanizante impregnada nos termos “tribo” e “índio”. Nesse sentido, importante ressaltar que “primitivos” se refere a sociedades sem história (branca). Nossas sociedades foram definidas como “tribos”, o que nos colocou numa hierarquia comparativa civilizacional: tribo seria e é o primeiro estágio da humanidade/civilização. O enredo para nos enquadrar nesse lugar pré-moderno é o seguinte: um dia com toda a salvação dada pelos colonizadores, nós, os grupos étnicos, poderíamos chegar à civilização europeia, o lugar por excelência da humanidade e da sociedade capaz de organizar-se com história (branca), Estado e direito. Nossas organizações sociais foram tratadas como sociedades sem história que se guiavam pelo mito. Carentes de razão, Estado e direito, fomos tratados como bárbaros não obstante o testemunho de nossa devastação. O emprego do termo tribo ainda hoje é uma forma de reencenar esse ato colonial que nos colocou como corpos infantis carentes de salvação de uma religião etnogenocida e de uma Europa igualmente perversa.

Nessa lógica em que fomos diminuídos a “tribos”, nossas religiões foram tratadas como mitos, uma categoria de pensamento menor e oposta à história branca. Em tal matriz, nosso avô Makunaima foi classificado como integrante da terceira categoria de mitos, o de herói/legislador/civilizador. Egon Schaden,

em sua obra *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil* (1988), invoca a definição de Breysig para o “herói mítico”:

[...] uma figura da tradição, da qual se relata uma existência terrena na forma de homem ou de animal, à qual se atribuem poderes sobre-humanos já durante a sua vida terrena, e que, após o seu desaparecimento, se transforma na figura dum espírito de poderes muito elevados” (*apud* SCHADEN, 1988, p. 25).

Schaden (1988) também traz à tona a diferença entre o ser supremo e o herói civilizador – este segundo seria uma figura transformadora ou criadora de acidentes geográficos (montanhas, rios, rochedos etc.), de animais e plantas, no caso, Makunaima.

Gostaria de ressaltar, ao aludir tais definições, que o caráter heroico mitológico de Theodor Koch-Grunberg, que escreveu *Roraima von Urinoco*, forneceu matéria-prima para nosso avô ser representado como herói civilizador na obra literária de Mário de Andrade, por sua vez usado como referência primeira por Egon Schaden (1988) para então citar como enredo secundário o vínculo do vô Makunaima com os povos indígenas Taurepang e Arekuna. A referência de Mário a Teodor e de Schaden a Mário mostra que a ciranda não nos considera povos de sociedades com história, razão e criatividade como argumentei acima. Ao mostrar a complexidade do herói civilizador/ legislador, Schaden (1988) descreve o nosso avô da seguinte maneira:

[...] A figura do herói trickster é, aliás, comum nas tradições míticas norte-americanas. Dentre os exemplos da América do Sul, o mais característico é por certo o de Makunaima, herói tribal dos Taulipang e Arekuna, das proximidades do monte Roraima. Makunaima, guindado à posição de herói literário graças à pena de Mário de Andrade, que o celebrou como “o herói sem nenhum caráter”, coaduna-se muito bem com o animismo e particularmente com a ideia de kenaima, peculiar a grande parte do território das Guianas (SCHADEN, 1988, pp. 31-32).

Há na etnografia de Schaden uma vinculação de Makunaima a outra entidade que ele chama de kenaima, pronunciado hoje como canaimé. A associação direta é pouco descrita suplantando convergências e divergências entre ambas as entidades. Falar do canaimé é um assunto delicado do qual eu vou desviar-me. Digo de forma sucinta que ele faz parte da crença de nosso povo, viva em nosso território ainda hoje. Descrevendo ainda as características do vô, diz:

Makunaima é como que personificação das condições de vida naquela região; assim, não é apenas autor das boas coisas, mas principalmente das agruras. Ele quem faz a raia e a cobra venenosa, quem produz as doenças, e assim por diante. O grande demônio e o grande deus a um tempo, mas é, antes de mais nada, a personificação da experiência humana, com o seu *trial and error* (tentativa e erro) e com a esperteza indispensável para superar as forças adversas de várias naturezas. E com essa significação, Makunaima não poderia, evidentemente, ser um indivíduo bom e amigo dos homens (1988, p. 32).

Não podendo ser bom e amigo dos homens, Makunaima descrito por Schaden é demonizado. A representação demoníaca do vô tem consequências devastadoras para nossa fé, porém, por outro lado, não surpreende, pois é o enredo colonial mais antigo utilizado para esvaziar a espiritualidade makunaímica. Ao classificar nossos povos como primitivos (tribos, pré-modernos, sociedade sem história [branca]) e hierarquizar nossa religião como mito, os viajantes europeus puderam apagar nossas origens. Ao apagá-las, foi possível demonizar nossas entidades. Ao demonizá-las, foi possível tornar nossos espíritos folclóricos em personagens para endossar o mito da democracia racial. Fez-se a estrada, prepararam-se os trilhos, cimentou-se o chão. De escritor indígena, Makunaima foi enclausurado no imaginário cultural brasileiro como personagem brasileiro.

MAKUNAIMA: DE PERSONAGEM BRASILEIRO A PERSONAGEM INDÍGENA

A resistência continuada de nossos antepassados frente aos projetos simbólicos de exclusão e apagamento culturais permitiu que nesse regime democrático pudéssemos escrever sobre o vô Makunaima. Makunaima existe na cultura dos povos Macuxi, Wapichana e Taurepang, entre outros. Vivendo no território de Bonfim, e transitando na fronteira com a Guiana, em Lethem precisamente, percebi, no entanto, que Makunaima não é uma divindade aludida toda hora. Como disse, existem consequências reais quando nossa fé é perseguida. Há no imaginário das populações ali que Makunaima foi um ser que cortou a árvore sagrada, que é onde se localiza nosso umbigo do mundo. Para desviar-se da contradição que o cristianismo enseja, as comunidades Macuxi e Wapichana, e mesmo indígenas que não residem em comunidades da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, mas que permanecem indígenas, nomeiam com mais frequência a entidade Insikiran, em vez de Makunaima ou Makunaimã.

A literatura de autoria indígena de forma tímida vem citando Makunaima, ou Makunaimã, com a grafia k muitas vezes para se diferenciar da apropriação brasileira, em suas páginas para retomar o vô.

Em minha apresentação no Theatro Municipal de São Paulo, na mesa Modernismo: Contradições, Transgressões e Continuidades, trouxe alguns artistas indígenas que têm identidades vinculadas ao Circum-Roraima que trazem o vô para suas obras literárias e artísticas: Jaider Esbell, eu, Clemente Flores e Devair Fiorotti, Kamuu Dan Wapichana, Sony Ferseck e Gustavo Caboco são os artistas que invocam o vô e o apreciam positivamente.¹ Nos livros e nas artes dos autores Macuxi, Wapichana e Taurepang vemos o vô presente, pelo nome, pelos costumes culturais indígenas presentes.

¹ Semana de 22: mesa-redonda Modernismo: Contradições, Transgressões e Continuidades: (9) SEMANA DE 22: mesa-redonda Modernismo: Contradições, Transgressões e Continuidades – YouTube. Acesso em: 29 maio 2022.

Ilustração
Mário Flores, 2019



MAKUNAIMA: PERSONAGEM INDÍGENA E ESCRITOR

A obra *Panton Pia': a história de Makunaima* (Wei, 2019) – de autoria do parente Taurepang Clemente Flores, compartilhada com o karawai Devair Fiorotti, Mário Flores, o ilustrador, também Taurepang – traz Makunaima como escritor. Abaixo é possível ver as letras que estão escritas no nosso livro que é a terra. Chamadas de registros arqueológicos, as letras contam um pouco da nossa história ancestral que engloba literatura, geografia, história, biologia e outras áreas, todas intrínsecas às nossas culturas.

Emocionante ver que, por meio do recurso da ilustração, o indígena Taurepang compartilha uma memória nunca esquecida por nossos povos: de que Makunaima foi e é nosso primeiro escritor.

Em minha obra autoral, *Eu sou macuxi e outras histórias* (Caos e Letras, 2019), faço o exercício criativo de enunciar a voz da narradora como neta vinculada à avó (avó barro/ko'ko Non), que por sua

vez está vinculada filialmente a Makunaima, nosso avô. No trecho a seguir digo:

Eu sou filha de Makunaima, que criou minha avó:
primeiro de cera (mas ela derreteu!)
e depois de barro: resistindo ao sol e
passando a existir para sempre (DORRICO, 2019, p. 17).

Eu sou filha, neta, parte de Makunaima. Isso também não é uma metáfora. Tampouco é quando dizemos que somos parte da terra e ela é parte de nós. Nesse sentido, quando Makunaima surge nas nossas obras, nas obras de seus netos, ele é personagem, mas não é alguém que criamos, que forjamos. É alguém já criado, que se criou. Essa discussão é de ordem de direitos autorais e propriedade coletiva. Quando usamos nosso vô para estar em nossas poéticas e artes criativas, não estamos inaugurando um personagem, nem o chamando de nosso, mas compartilhando suas muitas formas, como ele mesmo nos ensinou no tempo dos antigos.

**JULIE TRUDRUÁ
DORRICO**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.
- DORRICO, Julie. *Eu sou macuxi e outras histórias*. Ilustrações Gustavo Caboco. Nova Lima: Editora Caos e Letras, 2019.
- ESBELL, Jaider. Makunaima: o meu avô em mim! In: *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, pp. 11-39, jan./jul. 2018.
- FLORES, Clemente; FIOROTTI, Devair. *Panton Pia'*: a história de Makunaima. Boa Vista, RR: Wei Editora, 2019.
- SCHADEN, Egon. *A mitologia heróica de tribos indígenas no Brasil*: ensaio etnossociológico. São Paulo: Edusp, 1988.
- WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

**A *PERSONA* ARLEQUINAL
DE MÁRIO DE ANDRADE
E A SEMANA DE 22**

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e da minha terra.

Rio de Janeiro, 30 de abril de 1942, pouco antes das 5 da tarde. Um poeta que ostenta no semblante a marca dos quase 50 anos de idade atravessa o pátio do Palácio Itamaraty. Na sala de conferências, Mário de Andrade era esperado por muitos convidados; entre eles, os escritores Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, José Lins do Rego e Ribeiro Couto. Carlos Drummond de Andrade compunha a mesa em que o já consagrado multiartista paulistano faria, 20 anos após a Semana de Arte Moderna, uma apreciação crítica sobre o movimento modernista, “o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”¹. Nesse encontro histórico, Mário explicita que a festa modernista de 22, na capital de São Paulo, celebrou a convicção de uma arte nova, mobilizada pelas inquietações estéticas que se definiram em um grupo de intelectuais paulistas (ele próprio, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Paulo Prado, entre outros), reunido após a exposição de Anita Malfatti, em 1917. Para a celebração da Semana, a esse grupo agregaram-se talentos domiciliados em endereços distintos da *Pauliceia*: Di Cavalcanti, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Heitor Villa-Lobos...

No texto revisionista do colóquio de 42, Mário de Andrade afirma que o Modernismo no Brasil foi uma ruptura. Tal estado de beligerância²,

1 ANDRADE, M. *O movimento modernista*. Em: *Aspectos da literatura brasileira*. Brasília: Livraria Martins Editora, 1972. p. 231.

2 Durante a Conferência de 42, são muitas as escolhas lexicais que confirmam a postura de ruptura e combate do movimento modernista: “como tive coragem de participar daquela **batalha**!” (p. 231), destacando o vivavaia a que foi submetido pela plateia que o apupava no Theatro Municipal de São Paulo. Mais à frente, ao evocar o patrocínio dos salões burgueses, declarou: “E foi da proteção desses salões que se alastrou pelo Brasil o espírito **destruidor** do movimento modernista [...] Porque, embora lançando inúmeros processos e ideias novas, o movimento modernista foi essencialmente **destruidor**. Até **destruidor** de nós mesmos [...]” (idem, p. 240).

que se opunha ao dito passadismo acadêmico, tinha o intuito de conjugar na consciência coletiva o “direito permanente à pesquisa estética”, uma “atualização universal da criação artística” e a afirmação da língua brasileira próxima à “fala impura” que impugnasse a disjunção entre o ser psicológico brasileiro e sua expressão verbal. Sem exotismos, distante de um nacionalismo acrítico, o projeto de uma língua brasileira permitiria – e seria a consequência de – um imaginar brasileiro. Mais ainda, parte do grupo até então denominado “futurista”, porque adotara na linguagem procedimentos como a liberdade sintática, a velocidade, o simultaneísmo e o verso livre, ensaiava uma dicção que poetasse uma brasilidade menos colonizada, ainda que nada cega, nada surda e muitas vezes faminta por deglutir e regurgitar as inovações e o modo de fazer arte à europeia. Antonio Candido sintetiza esse projeto no aforismo “desrecalque localista: assimilação vanguardista”³. Em parte dos intelectuais dos dois primeiros decênios do século XX, esse desassossego teria sido mobilizado por um complexo de inautenticidade em relação ao fazer artístico e um desejo de afirmação crítica da nacionalidade, inquietação que emergiu em outros centros que não somente a metrópole que se aprumava no planalto acima do porto de Santos. O Rio de Janeiro, os mineiros, artistas pernambucanos, paraenses e outros residentes em muitos recantos do “gigante lusófono” comungavam com diversas dessas premissas, o que, a meu ver, fragiliza a discussão em torno do protagonismo ou da coadjuvação – e até esnobismo – da Semana. As inovações modernistas transgressoras emergiram em outras partes do país; os paulistas tiveram apoio de um mecenato, organizaram um festival e convidaram cariocas, pernambucanos, maranhenses...

O Modernismo foi um fenômeno que veio à luz em muitas partes do mundo – do Brasil, inclusive – como uma arte multifacetada e repleta de experimentações, insurgência que inferia a

3 CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985. p. 121.

modernidade como um combate que põe em causa o renascimento incessante do sujeito, da história e dos sentidos da palavra⁴. Por conseguinte, as discussões acerca da dependência cultural instaurada pela cópia de matrizes implantadas pela colonização europeia e as oposições (com intensidades irregulares) às formas naturalistas, parnasianas e simbolistas colaboraram com o surgimento de uma tensão entre as sugestões vanguardistas e a vontade de renovação das artes nacionais. No centro desse incômodo, o que chamamos “Modernismo” acolheu tendências heteróclitas (das mais conservadoras às mais disruptivas) que encamparam discussões acerca do nacionalismo, da língua brasileira e da procura pelas figurações do ser brasileiro que emprestassem sensibilidade a procedimentos estéticos com intenção ética.

Escolho abordar a *persona* arlequinal de Mário de Andrade como um desses possíveis procedimentos. Se os afetos e os acontecimentos da existência humana são modulados por diferentes repertórios culturais, o motivo da máscara promove uma negação antiautoritária das identidades enquanto blocos monolíticos administrados. Nesse sentido, a máscara materializa as múltiplas possibilidades de metamorfose, pois, ao mesmo tempo, esconde e revela: autoriza. Por meio do mascaramento, o “eu” se expressa de forma oblíqua, deglute, incorpora e reencena no mundo os códigos cifrados ou reprimidos pela máscara cotidiana oficial. Lembro que o termo *persona* deriva do *personare* latino, “por onde soa”⁵. No caso arlequinal acolhido por Mário, essa máscara tem menos o propósito de proteção e mais quer anunciar um artista que tenta enxergar além das aparências, transitar entre as muitas camadas de sentidos intrínsecas aos projetos culturais concebidos para uma cidade e para um Brasil que parte da produção modernista começara a inventar.

Peço licença para uma brevíssima digressão sobre a imagem arquetípica arlequinal ou do

4 MESCHONNIC, H. *Modernité modernité*. Paris: Ed. Gallimard, 1988. p. 9.

5 PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

clown triste: os escritores e pintores do século XIX elevam as imagens do *clown* e do saltimbanco a uma tópica. Em *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, o autor suíço Jean Starobinski⁶ constata que os mundos do circo e do divertimento representaram, na atmosfera plúmbea de uma sociedade europeia em processo de industrialização, um refúgio de maravilhamento, um retorno nostálgico ao país da infância e um antídoto contra a monotonia da vida levada a sério. No horizonte da estética simbolista, as figurações do bufão, assim como do saltimbanco, do Arlequim, do Pierrot e do *clown*, estes todos impregnados de ironia, condensaram a nostalgia do artista pelo aspecto lúdico da vida, assim como sustentaram as versões parodísticas de si próprios e da condição da arte. A grande arte agora buscava energia criativa nas imagens arcaicas, caminho em direção a temas arquetípicos que desvelassem uma espontaneidade original. Em uma cultura já avançada e extenuada, essa visada *gauche* decorria do retorno nostálgico às profundezas do inconsciente e do sonho, que daria ao homem fragmentos do mundo primitivo ou das matrizes arcaicas que denunciasses, na plena claridade dos avanços científicos, o fracasso da modernidade.

O Arlequim de Mário de Andrade ocupa uma semântica levemente em desacordo com relação a esse mito do *clown* trágico esquadrinhado por Starobinski. Mário mergulhará no inconsciente, dele próprio e de um Brasil que se transformava, atento – sempre mediado pela sagacidade arlequinal – às variações míticas que constituiriam uma possível brasilidade. Sua traquinagem propiciará, então, uma permeabilidade entre os registros artísticos eruditos e populares: a sagacidade de sua poesia no período, assim como a de Oswald de Andrade, por exemplo, com a *Poesia Pau-Brasil* e o romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, confere atenção aos bens simbólicos advindos da cultura popular.

A princípio, o poeta-Arlequim paulistano encantou-se com a leitura de *Arlecchino*, de Ardengo Soffici, texto que enuncia as antinomias

6 STAROBINSKI, J. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Ed. Gallimard, 2004.

próprias à consciência arlequinal. Esse estado afetivo explicita a dimensão de alteridade própria à “sublime loucura” que Mário adotará como vetor cognitivo para o “Prefácio interessantíssimo” que abre o volume *Pauliceia desvairada*, considerado o primeiro livro de fatura modernista do Brasil. Tal poética arlequinal dialoga, primeiro, com *Carnaval*, reunião de poemas publicada por Manuel Bandeira, em 1919, obra que colaborou com as escolhas estéticas daquele momento. A figuração arlequinal também encantara outros autores do período. Por exemplo, Martins Fontes publica *Arlequinada*, em 1921. Guilherme de Almeida escreve “Carnavalada”, em 1920. Di Cavalcanti e Ferrignac também se encantaram com o motivo arlequinal. Nesse mesmo ano, no banquete oferecido a Menotti Del Picchia no Trianon, foi lançado seu livro *As máscaras*, edição ilustrada por Paim Vieira do poema dramático das aventuras de amor entre Arlequim, Colombina e Pierrot, com atmosfera carnavalesca de *bal masqué* que não se ajusta, estilística e ideologicamente, à fatura modernista mário-andradinas que terá a figura arlequinal como metáfora da “impulsão lírica”⁷.

A figuração mítica arlequinal foi definida como audácia vertical por Mário na crônica “De São Paulo IV”, publicada na *Ilustração Brasileira*, em março de 1921. Nessa chave enunciativa, a arlequinidade de *Pauliceia desvairada* confere à figura egressa da *commedia dell'arte* sentidos caros aos preceitos estéticos e ideológicos do Modernismo: o motivo do *clown* organiza a reunião de poemas *Pauliceia desvairada*, lançada por Mário de Andrade em julho de 1922, cinco meses após a Semana de 22. O livro já aguardava publicação em fevereiro daquele ano. Nesse sentido, será a “desrazão” arlequinal, poetagem do inconsciente próxima da categoria loucura, que constituirá a estratégia desestabilizadora para “épater le bourgeois”⁸. “Inspiração”, poema

7 LOPEZ, T.P.A. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

8 A expressão, atribuída a Baudelaire, designava o desprezo provocativo do boêmio ao espírito burguês em ascensão, especialmente, no século XIX. As vanguardas artísticas do século XX aproximaram tal noção, com modulações e acréscimos semânticos, aos seus programas artísticos. (MOISÉS, M. 2013, p. 151.)

de abertura de *Pauliceia desvairada*, foi lido por Mário sob vaías na segunda noite da Semana de 22.

Onde até na força do verão
havia tempestades de ventos
e frios de cruelíssimo inverno.

Fr. Luís de Sousa

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!...

São Paulo! Comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!⁹

Aliás, vaías não faltaram à leitura de poemas feita pelo poeta arlequinal no palco do Theatro Municipal. Alguns historiógrafos relatam que ele titubeou; outros, que astutamente ele teria enfrentado a plateia e dito: “Se não houver vaia, eu não falo mais”. Essa atitude – o vivavaia – converte-se em forma de enfrentamento e conhecimento do mundo. Sua máscara indômita permite a fundação da escola do Desvairismo, um espaço de liberdade para a pesquisa estética, solidário com a blague, com o sarcasmo e com a capacidade de o escritor rir de si próprio. Tal audácia arlequinal compõe a obra de um poeta que no “Prefácio interessantíssimo” do seu primeiro livro modernista, em tom de manifesto, afirma-se um contrabandista. Essa pirataria retoma uma figuração da tradição literária – o índio – e justapõe um instrumento da música europeia – o alaúde – para confessar a aporia do cantador de “coração arlequinal”. No poema “O trovador”, de *Pauliceia desvairada*, o artista declara: “Sou um tupi tangendo um alaúde”¹⁰. Tal carnavalização primitivista e irônica fora inventada por um poeta incomodado com a urgência em imprimir

⁹ ANDRADE, M. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2013. p. 77.

¹⁰ Idem, p. 78.

uma feição autêntica para a arte nacional por meio da mediação e do diálogo com as inovações mundiais. A aporia dessa constituição dessacralizadora da brasilidade fica aqui explícita: desrecalque do popular e incorporação da vanguarda.

A máscara do tupi tangendo um alaúde surge, nesse momento, como estratégia para o projeto de atualização da inteligência artística brasileira. Essa máscara é eminentemente arlequinal. Cabe também enfatizar que essa figuração é carnavalesca: o Carnaval, que reúne a semântica da heterogeneidade e da bricolagem, constituiu um caminho para pesquisa estética modernista, o que se plasma em outros poemas de *Pauliceia desvairada*, como no texto poético “O domador”. Repleto de ironia e de alusões às transformações motivadas pelos fluxos migratórios que modificavam a paisagem de *Pauliceia*, Mário escreve versos arlequinais dignos do pastiche carnavalesco:

Guardate! Aos aplausos do esfuziante clown,
heroico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
passa galhardo um filho de imigrante,
louramente domando um automóvel!¹¹

Os “aplausos do esfuziante *clown*” fazem troça dos ancestrais da *Pauliceia* e da empáfia do filho de imigrante, que mais parece conduzir um carro alegórico em um desfile carnavalesco e é eleito, pelo sujeito poético, o novo herói cidadão. Sua tarefa é a reversão de normas sociais, audácia insubmissa que anunciava à arte um novo vetor de transformação. Assim, podemos perceber que o Arlequim de Mário de Andrade abre fendas por entre os preceitos normativos burgueses e aristocráticos, vide o poema “Ode ao burguês”, também lido por ele na Semana de 22, operando em registro simultaneamente estético e ideológico: “Eu insulto as aristocracias cautelosas!/[...] que vivem em muros sem pulos;/[...] Fará sol? Choverá? Arlequinal!/¹²”. Nesse sentido, a figuração do Arlequim ocupa, repito, uma semântica dissonante

¹¹ Idem, p. 92.

¹² Idem, p. 87.

da poética nostálgica do lugar elevado ocupado pela arte e pelo poeta. Ele pula os muros da arte comedida, de forma que o cômico e o risível na *Pauliceia* são experimentos poéticos contrários a uma arte passadista e adversários de uma elite conservadora na “Aurora da arte do século XX”, impondo as sediciosas figurações de Carnaval à função de totem artístico, com função de pesquisa e afirmação crítica da nacionalidade. Suas profanações se dão no campo da linguagem, quando impõe ao fazer poético o simultaneísmo, o humor, o coloquialismo e a atenção à cultura popular.

Outras obras modernistas atentarão para a cultura popular, como as já mencionadas *Pau-Brasil*, os manifestos Pau-Brasil e Antropófago, de Oswald de Andrade, e o “Romance de 30”, aqui com marcante inflexão ideológica. Todavia, fiquemos com a poesia de Mário de Andrade, pois a obra é simultaneamente documento e monumento que se insere no contexto de uma época, o que contribui para diminuir o volume das discussões de tonalidade bairrista que tentam apagar o legado de 22. Sua importância é atestada nas obras que se seguiram, por exemplo, nas publicações no ano de 1930 de *Libertinagem*, por Manuel Bandeira; *Alguma poesia*, por Drummond; *Poemas*, por Murilo Mendes; *Remate de males*, pelo próprio Mário, este sempre interessado em um Brasil heterogêneo, desigual, desconhecido. Em *Clã do jabuti*, lançado em 1927, publica o “Carnaval carioca” (1923), em que declara:

Embaixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais pujante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência
Tão sublime, tão África.¹³

No mesmo livro, escreve no poema “Sambinha”:

Fiquei querendo bem aquelas duas costureirinhas...
Fizeram-me peito batendo
Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!
Isto é...

13 Idem, p. 216.

Uma era ítalo-brasileira.
Outra era áfrico-brasileira.
Uma era branca.
Outra era preta.¹⁴

Ou sobre a dissociação entre a atividade intelectual e a desigualdade brasileira em “Dois poemas acreanos”:

Descobrimento

Abancado à escrivaninha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De supetão senti um friume por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando para mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! Muito longe de mim,
Na escuridão ativa da noite que caiu,
Um homem pálido, magro, de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu...¹⁵

Compreendo, então, que a escolha do mito arlequinal esteja presente em todas essas enunciações. Arlequim mistura ruptura e permanência crítica, buliçosa, insurgente... O que está em jogo na escolha arlequinal feita por Mário de Andrade é uma dessacralização carnavalesca do cânone artístico. O sarcasmo transgressor próprio ao palhaço é, simultaneamente, uma dramaturgia íntima permeada de contradições e uma “audácia vertical” que metaforiza e prenuncia sua vontade de tradicionalizar o Brasil e “abrasileirar” o Brasil, de forma que a arte brasileira possa imaginar “brasileiro”. A inquietação essencial desse momento é assimilar a vanguarda e apresentar os bens simbólicos alijados pela produção

¹⁴ Idem, p. 234.

¹⁵ Idem, p. 287.

artística passadista, inventando, de forma consciente, um substrato mítico em que o poeta de formação acadêmica possa aproximar sua linguagem a uma arte participante.

Como artista modernista, Mário de Andrade volta ao arcaico e ao mítico com uma leitura que escapa à ingenuidade. Não busca uma verdade mítica essencialista, mas compreende, de forma arlequinal, que os mitos de fundação da brasilidade podem ser imaginados... Interessa a ele, muito mais, compreender as relações entre as expressões artísticas pouco alentadas pela então “inteligência artística brasileira”. Daí seu mergulho, repito, arlequinal, nos anos que sucederam a Semana, no cancionero popular, nas expressões dos festejos regionais e nos mitos da Floresta Amazônica, de onde sai sua síntese antiexótica da brasilidade: *Macunaima*, o herói sem nenhum caráter. Por muitos lido de forma anacrônica, esse personagem é inventado por Mário e compõe a rapsódia em que popular e erudito se combinam para cantar a fala impura de nossa gente.¹⁶

Com o intuito de referencialidade, Mário de Andrade clamou em carta enviada a Carlos Drummond de Andrade, em 1924¹⁷, que se o Brasil quisesse concorrer para o concerto das nações teria de se destacar com o que o singulariza e o individualiza, aspecto único que poderia enriquecer e alargar a civilização. Assim, faz questão de buscar tal singularidade ao mobilizar a categoria “entidade nacional dos brasileiros” no primeiro prefácio a *Macunaima*, evitando a procura incauta por verdades identitárias. Ao contornar, novamente de maneira arlequinal, a armadilha monolítica da categoria identidade, o poeta procura delinear uma nação cuja constituição é contraditória, híbrida e processual¹⁸. Essa *persona* arlequinal estava anunciada nos poemas que o artista enunciou na Semana de 22 e no extraordinário legado artístico que nos deixou e que aqui celebramos.

¹⁶ ANDRADE, M. *Macunaima*. São Paulo: LTC, 1978.

¹⁷ SANTIAGO, S. *Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002. p. 70.

¹⁸ Recomendo a leitura de *Vira e mexe nacionalismo*, de Leyla Perrone-Moisés (2007), para um aprofundamento dessa argumentação sobre o referido prefácio.

VICTOR PALOMO

psiquiatra, analista junguiano, membro da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica (SBPA) e International Association for Analytical Psychology (IAAP), além de doutor em letras pela Universidade de São Paulo (USP). Autor de *Qui nem jiló: a saudade do lugar de origem*, Editora Escuta, 2014.

Esse abraqueiramento da alma nacional não é xenófobo nem racista; antes, uma forma de conhecimento, mediada pela máscara arlequinal, do polimorfismo que compõe uma nação tardo-escravagista, marcada por uma interlocução muito peculiar entre dor e criatividade. Ele dirá, em tom malicioso e emocionado, no poema “O poeta come amendoim”, de 1924, dedicado a Drummond:

Brasil...
Mastigado na gostosura quente do amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remelexo melado
[melancólico...
[...]
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu
[braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é minha expressão muito
[engraçada,
Porque é meu sentimento pachorrento,
Porque é meu jeito de ganhar dinheiro, de comer
[e de dormir.¹⁹

19 ANDRADE, M., op. cit., p. 209.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, M. "O movimento modernista". Em: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. *Macunaima: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: LTC. Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- LOPEZ, T. P. A. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- MESCHONNIC, H. *Modernité modernité*. Paris: Ed. Gallimard, 1988.
- MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Vira e mexe nacionalismo – paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTIAGO, S. *Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.
- STAROBINSKI, J. *Portrait de l'artiste em saltimbanque*. Paris: Editions Gallimard, 2004.



MODERNISMO: CONTRADIÇÕES, TRANSGRESSÕES E CONTINUIDADES

FEVEREIRO
15 terça
das 16H às 18H

MESA-REDONDA
THEATRO MUNICIPAL –
SALÃO NOBRE

COM **GLAUCEA**
HELENA DE BRITTO,
JULIE DORRICO
E **VICTOR PALOMO**

MEDIAÇÃO
GUILHERME
LOPES VIEIRA

Glaucia Helena de Britto é curadora assistente do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), mestranda em artes pela Universidade de São Paulo (PGEHA- USP) e possui certificado em Estudos Afro-Latino-Americanos pela Universidade de Harvard.

Julie Dorrico é doutora em teoria da literatura, especialista em literatura indígena, autora da obra *Eu sou Macuxi e outras histórias*.

Victor Palomo é psiquiatra e analista junguiano, doutor em letras, autor de *Pauliceia desvairada e a alma da cidade*.

Guilherme Lopes Vieira é historiador, documentalista do acervo do Theatro Municipal de São Paulo, mestre em história e autor de *Casa Guilherme de Almeida, a fabricação de um museu-casa*.

A Semana de Arte Moderna de 1922 é assimilada, frequentemente, pela tradição acadêmica como o epicentro que trouxe à tona as transformações provenientes da modernidade na sociedade paulistana do início do século XX. O encontro Modernismo: Contradições, Transgressões e Continuidades se propõe a discutir esse cânone, considerando as presenças e ausências, apresentando, desse modo, principalmente os invisibilizados, omitidos e eleitos.





**VESTÍGIOS DA
SEMANA DE 22
NO ACERVO
DO THEATRO
MUNICIPAL DE
SÃO PAULO**

**ÍNDICE DE FONTES:
VESTÍGIOS DA SEMANA
DE 22 NO ACERVO DO
THEATRO MUNICIPAL
DE SÃO PAULO**

ACONTECIMENTO INCONTORNÁVEL da história a cultura brasileira, a Semana de Arte Moderna motiva acaloradas discussões. Seja para reafirmar seu sentido disruptivo nas artes, o que invariavelmente acontece de forma laudatória, seja para rever criticamente seus pressupostos, o fato é que o evento ainda encontra lugar de destaque nas disputas políticas da memória.

No contexto do seu centenário, o Theatro Municipal de São Paulo (TMSP), local que abrigou essa programação, busca os vestígios da Semana de Arte Moderna (também conhecida como Semana de 22) no seu acervo. Na intenção de contribuir com o debate sobre a memória fabricada do episódio, esta publicação apresenta um conjunto de fontes que registram como a Semana de 22 foi retomada na programação do Municipal ao longo dos últimos 100 anos.

O Índice de fontes: vestígios da Semana de 22 no acervo do Theatro Municipal de São Paulo apresenta documentos históricos relevantes para o estudo e o debate sobre o tema. Trata-se da seleção de Programas de Espetáculos e Eventos do Theatro Municipal de São Paulo que registram a programação das ocasiões em que o Theatro sediou celebrações e retomadas críticas da Semana de 22 nos anos de 1972, 1982, 1992, 1997, 2002, 2006, 2009 e 2012. Por meio da análise do conjunto dessas fontes, é possível identificar que, nessas efemérides, o Municipal não apenas retomou, mas atualizou a Semana de Arte Moderna. Isso fica patente no conjunto de fontes, uma vez

que, a cada ocasião, a instituição evidenciou novos artistas e intelectuais em diálogo com diferentes compreensões sobre o papel do evento ocorrido em 1922. Assim, ainda que a Semana de Arte Moderna seja um tema de pesquisa de grande relevância no país e bastante pesquisado, este *Índice de fontes: vestígios da Semana de 22 no acervo do Theatro Municipal de São Paulo* revela como a análise de novos documentos pode contribuir para contar histórias plurais, fugindo de uma narrativa única sobre o passado, apontando caminhos e perspectivas de investigação e propondo novos recortes temáticos capazes de revelar como a documentação salvaguardada em nosso acervo pode ainda surpreender.

Refletir sobre a Semana de Arte Moderna implica adentrar em vasta literatura, narrativas épicas de origem, ascensão, queda e consagração. Esta publicação, no entanto, não pretende abarcar todo esse extenso arcabouço teórico, uma vez que o protagonismo do texto se concentra, justamente, na apresentação do conjunto de fontes e seu potencial de pesquisa. Ao tornar acessíveis os documentos em sua íntegra, de forma digitalizada e catalogada, o *Índice de fontes: vestígios da Semana de 22 no acervo do Theatro Municipal de São Paulo*, além de convidar pesquisadores e demais interessados para conhecer o acervo do Theatro Municipal, também fornece subsídios para professores utilizarem em sala de aula ou em materiais educativos.

Ainda sobre os objetivos desta publicação, é preciso justificar seu título. Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística¹, o termo “índice” pode ser considerado a relação sistemática de nomes de pessoas, lugares, assuntos ou datas contidos em documentos ou em instrumentos de pesquisa acompanhados das referências para a sua localização. Este é o objetivo desta publicação: oportunizar o acesso ao acervo do Complexo Theatro Municipal de São Paulo e possibilitar a construção de novos olhares sobre o nosso passado.

¹ O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística está disponível no link: http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf. Acesso em: 10 jan. 2022.

**ANITA DE SOUZA
LAZARIM**

Pesquisadora do Núcleo
de Acervo e Pesquisa

com a colaboração de

**DANIELA
TORRES LIMA
E IGOR VICENTE**

bolsistas de Pesquisa

Além deste texto com a apresentação sumária do conjunto de Programas de Espetáculos e Eventos selecionados, a publicação do *Índice de fontes: vestígios da Semana de 22 no acervo do Theatro Municipal de São Paulo* abarca mais quatro itens: as fichas catalográficas, a transcrição desse conjunto documental, o acesso aos documentos digitalizados na íntegra e, por fim, o epílogo, que destaca outras tipologias de fontes sobre o Modernismo no acervo do Municipal.

VESTÍGIOS DA SEMANA DE 22 NO ACERVO DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

FEVEREIRO
16 quarta
das 16H às 18H

MESA-REDONDA
THEATRO MUNICIPAL –
SALÃO NOBRE

COM
ANITA LAZARIM,
IGOR VICENTE
E **DANIELA TORRES**

A atividade apresenta ao público a primeira publicação do **Núcleo de Acervo e Pesquisa do Teatro Municipal**. O *Índice de fontes: vestígios da Semana de 22 no acervo do Teatro Municipal de São Paulo* reúne documentos que registram as diferentes celebrações da Semana de Arte Moderna no TMSP ao longo dos últimos 100 anos. É resultado de uma densa pesquisa nos acervos do Municipal, que destaca, sobretudo, programas de espetáculo, mas também trajes, fotografias e outros documentos textuais. Na mesa de lançamento, além de a publicação digital ser apresentada, os convidados irão explorar questões presentes na documentação e discutir o legado da Semana na memória do TMSP.









**TOMBANDO 22 -
THEATRO
MUNICIPAL,
PALCO DA
SEMANA DE
ARTE MODERNA
E PATRIMÔNIO
CULTURAL**

**O THEATRO MUNICIPAL DE
SÃO PAULO ENTRE O EDIFÍCIO
E O EVENTO: UMA ANÁLISE DOS
PROCESSOS DE TOMBAMENTO
À LUZ DA SEMANA DE 22**

INTRODUÇÃO

O Theatro Municipal de São Paulo constitui patrimônio cultural brasileiro, tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat), em 1981, pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), em 1992, e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 2014. Utilizando estes três processos de patrimonialização como fonte de pesquisa, analisamos as justificativas apresentadas nos documentos técnicos, tentando encontrar possíveis menções à Semana de Arte Moderna de 1922, enquanto fato significativo para a história oficial do país. Nossa hipótese inicial era que, sendo palco do evento que estabeleceu as bases estéticas para se pensar a cultura nacional, as justificativas para os processos de tombamento pudessem conter reflexões substanciais relacionando o edifício histórico da casa de óperas ao evento modernista. A partir desse exame inicial, propusemos o encontro intitulado Tombando 22 –Theatro Municipal, Palco da Semana de Arte Moderna e Patrimônio Cultural, ocorrido em 17 de fevereiro de 2022, no Salão Nobre do Theatro Municipal de São Paulo.¹ As reflexões apresentadas partiram das seguintes questões norteadoras: Que elementos são mobilizados

¹ O vídeo gravado da mesa-redonda está disponível no canal oficial do Theatro Municipal de São Paulo na plataforma YouTube e pode ser acessado pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=Rsjv_-6H6rU. Último acesso em: 22 set. 2022.

nos processos para justificar os tombamentos? O que significa o Theatro Municipal de São Paulo ter sido alvo do processo de tombamento pelo Iphan apenas na década de 1990? Que diferenças podemos perceber entre o edifício de 1922 e de 2022 e em que medida os processos de tombamento contribuíram para a manutenção de suas características “originais”? Para responder a essas questões, as principais fontes utilizadas foram os processos de tombamento dos órgãos de preservação municipal, estadual e federal, além dos projetos de reforma e restauro do Theatro Municipal de São Paulo das décadas de 1950 e 1980.

O PRIMEIRO TOMBAMENTO (CONDEPHAAT, 1981)

Em julho de 1981, foi aberto o Processo de Tombamento nº 21752-81 no órgão de preservação do Governo do Estado de São Paulo. Quem assina o requerimento é o deputado e secretário estadual de Cultura, Antônio Henrique da Cunha Bueno. Assim, ele pontua:

Os motivos que levam a tal solicitação são bastante claros:

- 1 Trata-se de edifício arquitetônico dos mais representativos da fase eclética da arquitetura paulista.
- 2 Trata-se de edifício significativo como referência de nossa cidade.
- 3 Todas as manifestações culturais mais importantes, dentro do campo da ópera, música erudita, representações cênicas, foram nele representadas. Portanto, histórica e arquitetonicamente, julgo que o citado edifício merece o tombamento, como reconhecimento de seu significado cultural.²

O estilo arquitetônico aparece como primeiro elemento a ser considerado para deferimento do pedido seguido do valor de “referência” para a cidade de São Paulo e, por último, o fato de que

2 Processo de Tombamento nº 21752-81 – Condephaat, fl. 01.

o Theatro constituiria palco para as manifestações culturais “mais importantes” oriundas do campo da música, da dança e da ópera. Junto ao requerimento, é anexada uma matéria sobre os 70 anos de existência do Theatro Municipal de São Paulo, que se completaria em setembro do mesmo ano. Para subsidiar o processo de informações históricas e arquitetônicas, são juntadas aos autos as matérias das revistas *Ilustração Paulista* de 12 de setembro de 1911 – data da inauguração do Theatro Municipal; *Engenharia* (sem data) e *Metrópole* de 1959, nº 187, p. 329-332.

Em seguida, o processo é remetido para a historiógrafa do Serviço Técnico de Conservação e Restauro (STCR) do Condephaat, Heloísa Barbosa da Silva. Em seu parecer, datado de 23 de setembro de 1981, são mobilizados os processos históricos de crescimento da capital paulista no final do século XIX, contextualizando o período de construção do edifício histórico do Theatro Municipal. Para subsidiar o texto, são transcritos trechos das atas da Câmara de São Paulo em que são relatadas as discussões e apresentadas as justificativas para se construir um teatro de ópera na cidade, reflexo direto do progresso econômico das elites paulistas oriundo do plantio do café. A autora dá continuidade ao parecer resumindo brevemente a programação do Theatro em seus primeiros anos de funcionamento em que imperava uma programação voltada para “expressões da cultura europeia”. O contraponto é apresentado justamente com o evento da Semana de Arte Moderna de 1922:

Acontecimento diverso ocorreu quando da Semana de Arte Moderna, promovida por intelectuais paulistas e cariocas, em que se alternaram conferências, concertos, recitativos, bailados e uma exposição de artes plásticas, que marcou o início do modernismo no Brasil.³

O relato histórico sobre o Theatro tem continuidade citando o período posterior à década de 1920, que a autora chama de “popular” por conta de uma suposta “democratização” do acesso.

3 Processo de Tombamento nº 21752-81 – Condephaat, fl. 80-84.

São mencionadas também as duas reformas das décadas de 1950 e 1960. Por fim, a historiógrafa termina o parecer dizendo:

O municipal, como é comumente chamado, é um pouco de tudo da cidade: casa de espetáculos, local de protestos, de encontros marcados no centro. Embora atualmente cercado por enormes edifícios cobertos por letreiros, o Teatro faz parte da leitura da cidade.⁴

Em seguida, o processo é remetido ao arquiteto Bernardo Castello Branco, do mesmo STCR do Condephaat, que elabora uma “síntese arquitetônica”, com data de 29 de setembro do mesmo ano, comparando os elementos arquitetônicos do Theatro Municipal de São Paulo com outros teatros de ópera brasileiros construídos desde o século XVIII (Ouro Preto), passando pelo século XIX e início do século XX (Belém do Pará, Recife, Fortaleza e Rio de Janeiro), em que, em sua maioria, o estilo prevalecente é o eclético “na qual predominam elementos da arquitetura renascentista ou neoclássica, chegando alguns à representação de intenções mais recentes, com influências do Art-Nouveau.”⁵ Ao tratar das particularidades do Theatro Municipal de São Paulo, o arquiteto registra que se trata “indubitavelmente um edifício de valor histórico e ambiental que precisa ser preservado na sua integridade” e de “inegável valor arquitetônico”, não havendo em seu texto qualquer menção à Semana de Arte Moderna de 1922. Como justificativa para o tombamento, diz o arquiteto:

As boas proporções da composição das fachadas e o bom dimensionamento de toda a volumetria deste Teatro fazem com que, independentemente de qualquer análise crítica mais exigente, possamos considerá-lo como projeto bem-sucedido, digno de valorização que sempre lhe foi dispensada. Deve-se ressaltar que a generosidade dos espaços internos e o relacionamento entre as diversas áreas de atividades permitiu que inovações tecnológicas fossem introduzidas,

⁴ Processo de Tombamento nº 21752-81 – Condephaat, fl. 80-84.

⁵ Processo de Tombamento nº 21752-81 – Condephaat, fl. 97-99.

que se complementassem as instalações técnicas e acomodações para melhor desempenho de suas atividades, que se equipasse melhor artisticamente com a introdução de novos elementos – isto durante a reforma realizada em 1954 – sem prejuízo para os seus valores arquitetônicos de estilo.

Em resumo, pelas qualidades ressaltadas, consideramos exemplar de arquitetura que constitui bem cultural da cidade de São Paulo, digno de ser preservado, através do instituto do tombamento.⁶

Três dias depois, o processo é encaminhado ao Conselho do Condephaat para análise. Como relator do processo é nomeado o arquiteto e conselheiro Eduardo Kneese de Mello, que em seu parecer, datado de 14 de outubro de 1981, corrobora os elementos anteriormente apresentados que justificariam o tombamento. No parecer do conselheiro relator, o evento da Semana de Arte Moderna de 1922 é descrito como:

[...] um acontecimento muito especial, que provocou a renovação de toda a cultura brasileira. A Semana de Arte Moderna.

Foi no palco [do Theatro Municipal de São Paulo] que nomes como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, John Graz, Antônio Moya, Sergio Milliet e outros, sob as vaias do público conservador, lançavam o desafio: “Estamos festejando cem anos de independência e continuamos a imitar o que os outros fazem. Está na hora de criarmos a nossa cultura, a nossa arte e de pensarmos com a nossa cabeça.”

A Semana revolucionou a nossa cultura e deu início a sua fase contemporânea em que estamos vivendo.⁷

Ao finalizar o parecer, o relator vota favoravelmente ao tombamento do Theatro Municipal, com o qual o conselho corrobora em 16 de outubro de 1981.

Para o evento de solenidade de tombamento, é preparado um *flyer* de divulgação da cerimônia,

⁶ Processo de Tombamento nº 21752-81 – Condephaat, fl. 97-99.

⁷ Processo de Tombamento nº 21752-81 – Condephaat, fl. 111-114.

que se realizaria em 23 de dezembro de 1981. A base textual do convite é o parecer da historiógrafa Heloisa Barbosa, com poucas modificações. O destaque deste documento é o parágrafo de encerramento:

Após 70 anos de fidelidade às suas origens e conservando seu perfil ao longo do tempo, o Teatro Municipal é parte integrante da cena cultural de São Paulo. Em meio à paisagem urbana do centro da cidade, é presença marcante de história, tradição e vigor, numa fusão do ontem e do hoje, compondo o todo harmonioso desse lendário espaço lírico e dramático. Hoje, o Teatro Municipal, sob administração da Secretaria Municipal de Cultura, é aberto a todos os gêneros de manifestação artística.⁸

Na cerimônia, que contou com a presença do secretário de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, Antônio da Cunha Bueno (requerente), foi assinada a resolução de tombamento, sendo o Theatro Municipal de São Paulo reconhecido como “bem cultural de interesse histórico-arquitetônico”. No evento também foi descerrada uma placa comemorativa entalhada em mármore, sinalizando o tombamento pelo Condephaat no ano de comemoração de 70 anos do edifício histórico. Em janeiro de 1982, o Theatro Municipal de São Paulo foi inscrito no Livro do Tombo Histórico do órgão de preservação estadual.

Em síntese, a instrução do processo de tombamento durou seis meses, do requerimento solicitando o tombamento até a inscrição no Livro do Tombo. A solenidade marcada para dezembro de 1981 demonstra a preocupação em compatibilizar o tombamento com o ano de aniversário do Theatro. Os elementos comemorativos, a solenidade e o descerramento da placa, bem como a assinatura da resolução de tombamento pelo próprio autor do pedido, indicam o caráter celebrativo do processo. A Semana de Arte Moderna de 1922 é mobilizada enquanto evento histórico “diverso”, “especial” ou “revolucionário”. As características históricas

8 Processo de Tombamento nº 21752-81 – Condephaat, fl. 141-144.

presentes nos documentos oficiais do processo remontam mais ao período de construção do edifício e toda a negociação pública para concretizar o projeto da casa de óperas do que ao que ele representava para a cidade no momento de instrução do processo. No aniversário de 70 anos, foi tombado o Theatro Municipal de São Paulo de seus primeiros anos de existência.

O TOMBAMENTO *EX OFFICIO* DA PREFEITURA DE SÃO PAULO (CONPRES, 1992)

O Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpres) foi criado em 1985 e sua instalação definitiva realizada só em outubro de 1988. Nos primeiros anos de seu funcionamento, entre 1989 e 1990, o seu órgão executivo, o Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), solicitou ao Condephaat e ao Iphan as listagens de bens tombados na cidade de São Paulo. Tal medida tinha o objetivo de dar início a um tipo de tombamento definido pela legislação municipal como *ex officio* ou *de ofício*. Segundo o artigo 7^a da Lei Municipal nº 10.032 de 1985:

O Município, na forma desta lei, procederá ao tombamento total ou parcial de bens móveis e imóveis, de propriedade pública ou particular existentes em seu território que, pelo seu valor cultural, histórico, artístico, arquitetônico, documental, bibliográfico, paleográfico, urbanístico, museográfico, toponímico, ecológico e hídrico, ficam sob a especial proteção do Poder Público Municipal.

Parágrafo único: *O tombamento deverá recair de ofício sobre bens já tombados pelos poderes públicos federal e estadual.* [grifo nosso]⁹

Levando em consideração as listagens apresentadas pelo Condephaat e pelo Iphan, o Departamento do Patrimônio Histórico (DPH)

⁹ Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-10032-de-27-de-dezembro-de-1985#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2010.032%2C%20DE%2027%20DE%20DEZEMBRO%20DE%201985.&text=%2F1985%20%2D%20LEGISLATIVO>. Último acesso em: 16 set. 2022.

abriu o Processo de Tombamento nº 1991-0.005.014-8. No dia 5 de abril de 1991, após reunião do Conpresp, por decisão unânime de seus conselheiros, foram tombados 89 bens culturais localizados na cidade de São Paulo, entre eles, o Theatro Municipal. No dia 9 de junho de 1992, foi publicada a Resolução de Tombamento nº 01/CONPRES/92, retificando a Resolução de Tombamento nº 05/CONPRES/91, alterando a redação de alguns nomes e endereços de bens culturais que estavam equivocados e excluindo dois edifícios da listagem: Casa do Sítio Piraquara (por ter sido demolida) e Igreja da Ordem Terceira do Carmo (pelo fato de o processo de tombamento não ter sido, naquele momento, concluído pelo Iphan).¹⁰

Por fim, no processo de tombamento conduzido pela municipalidade não são mobilizados conceitos históricos ou arquitetônicos para justificar a preservação dos bens culturais. Pelo caráter *ex officio* do tombamento, incidiu uma proteção municipal sobre os bens culturais da cidade de São Paulo acautelados pelos outros dois órgãos de preservação, estadual e federal. Na listagem dos bens culturais tombados, o Theatro Municipal consta como 33º item.

O TOMBAMENTO FEDERAL (IPHAN, 2014)

O processo de tombamento do Theatro Municipal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) foi aberto em 1994 e finalizado em 2014, durando cerca de 20 anos para ser concluído. O ato administrativo de tombamento foi provocado por meio do Ofício nº 336 – 9º CR/IPHAN/SP, de 14 de novembro de 1994, assinado pela arquiteta Cecília Rodrigues dos Santos – representante da 9ª Coordenadoria Regional do Iphan (São Paulo) – endereçado a Glauco Campello, presidente do Iphan à época. Na solicitação constam três edifícios de estilo arquitetônico eclético, inaugurados na capital em fins do século XIX e início do XX: Museu Paulista, Estação da Luz e o Theatro Municipal

10 Processo de Tombamento DPH nº 1991-0.005.014-8 – CONPRES/SP, fl. 37.

de São Paulo. No Ofício nº 349, de 18 de novembro de 1994, da coordenadora regional para Sabino Barroso – diretor do Departamento de Proteção Deprot/Iphan –, a arquiteta apresenta as motivações para o deferimento do pedido:

Com estas solicitações a 9ª CR retoma um trabalho de recuperação do valor histórico e arquitetônico de uma época fundamental no desenvolvimento da cidade, compreendida entre o final do século XIX e as primeiras décadas desse século. (...)

Praticamente nenhum relato de viajante que tenha passado por São Paulo no início do século, deixa de cantar as maravilhas de uma cidade arborizada, bem traçada, bem servida de infraestrutura e com edifícios que nada ficam a dever aos de Paris ou Berlim. Destacam, unanimemente, o Museu Paulista, construído para marcar o sítio onde foi proclamada a independência do Brasil, a Estação da Luz, principal terminal da via férrea de escoamento da produção de café no Estado, e o *Teatro Municipal*, monumentos de maior destaque no programa dessa cidade em obras, que não só resolvia seus problemas funcionais como colocava exigências culturais tão novas e sofisticadas, como um museu cívico ou um teatro de ópera, ou a própria necessidade de “monumentos”. [grifo nosso]¹¹

Da solicitação enviada pela arquiteta e coordenadora regional, Cecília Rodrigues dos Santos, destacamos a ênfase de preservação de bens culturais do final do século XIX e início do XX, uma vez que, na regional do Iphan em São Paulo, nenhum bem cultural da capital paulista desse período havia sido elevado à condição de patrimônio nacional até a década de 1980.¹² No mesmo período, a coordenadora regional emite parecer em que é mencionada a Semana de Arte Moderna de 1922,

¹¹ Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 002-003.

¹² Lista de Bens Tombados pelo Iphan no estado de São Paulo. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20bens%20tombados%20no%20estado%20de%20SP\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20bens%20tombados%20no%20estado%20de%20SP(1).pdf). Último acesso em: 29 set. 2022. Embora a Estação da Luz tenha seu processo de tombamento aberto em 1976 (Processo nº 0944-T-76), sua inscrição no Livro do Tombo só se deu em 10 de outubro de 1996, ação necessária para que se considere, efetivamente, um bem cultural elevado à condição de patrimônio nacional [Parágrafo 1º do Art. 1º do Decreto-Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937].

dessa vez como exemplo de evento “fundamental” para a cultura nacional:

Desde 12 de setembro de 1911, data de inauguração, o palco do Municipal passa a abrigar as mais prestigiosas manifestações artísticas da cidade, tanto nacionais como internacionais. Assim como eventos fundamentais para a cultura do país, como a Semana de Arte Moderna de 1922.¹³

A resposta aos ofícios ocorreu por meio de parecer técnico da museóloga Glaucia Côrtes Abreu, do Deprot/Iphan, datado de 14 de março de 1995. No documento, a autora aponta a pertinência de se observar a Portaria nº 11 de 11 de setembro de 1986 para instruir o processo adequadamente. À luz do texto normativo, é observado que

O pedido de tombamento refere-se ao teatro e não somente ao prédio. Dessa forma o que importa conservar não se restringe ao bem arquitetônico, mas sim a tudo aquilo que forma e caracteriza o bem denominado teatro, composto tanto pelo imóvel como pelos elementos móveis e integrados que o caracterizam.

Entendemos que na presente instrução necessita constar uma referência mais detalhada sobre esses elementos de vez que são relevantes para a compreensão e apreensão do significado simbólico do bem, atendendo-se os requisitos solicitados no art. 4º, parágrafo 1º da dita portaria.¹⁴ [grifo nosso]

Através desse parecer, a museóloga do Departamento de Proteção aponta que os bens móveis e integrados do Theatro Municipal – elementos que fazem com que o edifício seja considerado um teatro de ópera e que o caracterizam enquanto edificação monumental erigida em um determinado período histórico – precisariam ser arrolados. Segundo o artigo 4º da Portaria nº 11 de 1986, em seu 1º parágrafo é apontado que

13 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 018-024.

14 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 031-032.

no caso de a proposta de tombamento se referir a bem ou bens móveis, a instrução do pedido constará de estudo, tanto quanto possível minucioso, incluindo a descrição do(s) objeto(s) de sua(s) área(s), de seu(s) entorno(s), à apreciação do mérito de seu valor cultural.¹⁵

Embora a Coordenadoria Regional do Iphan em São Paulo tenha tentado refutar esta interpretação através de novo parecer, dando ênfase tanto ao partido arquitetônico quanto à sua “volumetria” associada ao “agenciamento de seus espaços”¹⁶ como justificativas suficientes para o deferimento do pedido de tombamento, a interpretação da museóloga Glaucia Côrtes Abreu prevaleceu, endossada pela chefe de Departamento de Proteção (Deprot), a museóloga Cláudia Girão Barroso¹⁷.

A necessidade de arrolar os bens móveis e integrados que compõem o edifício do Theatro Municipal – pela indisponibilidade de técnicos no Iphan para proceder ao serviço frente a monumentalidade do Theatro – culminou com a morosidade no andamento do processo de tombamento, que ficou paralisado entre os anos de 1995 e 1996. Dessa maneira, o processo só foi retomado em 1997, quando Adler Homero Fonseca de Castro, historiador do Deprot, acompanhado dos técnicos Maurício Ennes de Souza e Juarez Fonseca Menezes Guerra, do Museu Histórico Nacional, são destacados para complementar o estudo de tombamento com laudos de conservação, fotografias e a relação sumária dos bens móveis e integrados.¹⁸ Complementado com estas informações, o processo foi encaminhado à Procuradoria do Iphan para análise e, obtendo pareceres favoráveis¹⁹, foi expedida a notificação de tombamento para a Prefeitura Municipal, proprietária do imóvel²⁰. Em novembro de 1997,

15 Portaria Iphan nº 11 de 11 de setembro de 1986. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria_n_11_de_11_de_setembro_de_1986.pdf. Último acesso em: 21 set. 2022.

16 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 035-040.

17 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 094-119.

18 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 129-204.

19 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 213-215.

20 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 216-218.

os autos foram encaminhados ao arquiteto Carlos Alberto Cerqueira Lemos, membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, nomeado relator do processo. Em seu parecer datado de 10 de novembro de 1997, o arquiteto endossa os pareceres técnicos anteriormente elaborados pelos técnicos Adler Fonseca, Cláudia Barroso e Glaucia Côrtes Abreu e apresenta um relato histórico da capital paulista no começo do século XX, contextualizando a pertinência da construção do Theatro Municipal. Por fim, o conselheiro Carlos Lemos finaliza da seguinte maneira:

[...] julgamos sábia a decisão de se tomar a área envoltória, com limites no alinhamento da Rua Formosa, pelo menos um trecho da São Paulo de 1912 estará preservado pelo poder federal. Esse regozijo tem razão de ser porque um mais alto poder se levantará na hora em que os políticos populistas de plantão cismarem de transformar o jardim em garagem coletiva acolhendo na laje de cobertura um grande camelódromo.

Por isso tudo e com base nos doutos pareceres técnicos contidos nesse processo, somos a favor do tombamento do Teatro Municipal de São Paulo.²¹

No dia 2 de dezembro de 1997, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural se reuniu no Rio de Janeiro, votando unanimemente favorável ao tombamento do Theatro Municipal. A conselheira Suzana Sampaio sugeriu que, futuramente, possa “estender-se o tombamento ao patrimônio móvel do Teatro, aconselhando consulta ao DPH”. Desse modo, o conselheiro relator Carlos Lemos reafirmou a sua recomendação para o tombamento do “edifício, com seus bens integrados, e do seu jardim lateral, ficando para uma segunda etapa o acautelamento dos bens móveis: mobiliário, vestuários e arquivo do Teatro.”²²

A partir da decisão do Conselho Consultivo, o que observamos do processo de tombamento do Theatro Municipal é uma confusão semântica com a definição dos objetos sob os quais recairia o instrumento de proteção. Novas complementações

²¹ Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 221-224.

²² Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 226-263.

ao arrolamento dos bens móveis e integrados foram realizadas em maio de 1999²³ e dezembro de 2003²⁴, mas ao longo dos autos do processo tratou-se de forma inseparável a listagem do que constituía *bem móvel* e *bem integrado* pertencente ao Theatro Municipal, sendo que apenas o que se enquadrava nesta última definição foi imediatamente aprovado pelo Conselho Consultivo. Entre 2002 e 2011, o processo ganhou novos trâmites e foram anexados aos autos do processo de tombamento inúmeros documentos provenientes de subunidades do Iphan: Departamento de Proteção²⁵; Secretaria do Conselho Consultivo²⁶; Gabinete da Presidência²⁷; Divisão de Análise de Processos²⁸; 9ª Coordenadoria Regional²⁹; Gerência do Patrimônio Arquitetônico, Bens Móveis e Integrados³⁰; Procuradoria Federal³¹; Presidência do Iphan³²; Gabinete do Ministério da Cultura³³. Nenhum dos documentos emanados desses setores distinguia o que, de fato, havia sido aprovado pelo Conselho Consultivo.

A elucidação do objeto de tombamento só foi permitida através do Parecer nº 79 – PF/AGU/IPHAN/DF de 29 de setembro de 2011, assinado por Genésia Marta Alves Camelo, da Advocacia Geral da União. A advogada, com base no que foi aprovado pelo Conselho Consultivo, sugere a alteração do texto para inscrição no Livro do Tombo como sendo “Teatro Municipal de São Paulo, incluindo o edifício, com seus bens integrados, e o seu jardim lateral”.³⁴ Em seguida, o processo é remetido ao Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização (Depam) para aprovação. Sem óbices ao novo texto³⁵, o processo

23 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 264-281.

24 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 293-337

25 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 282-283.

26 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 284.

27 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 285.

28 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 286.

29 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 287-288; 289-366; 367.

30 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 368.

31 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 372; 379-380; 396-397; 401.

32 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 374; 399.

33 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 377; 381-391; 392-393; 398.

34 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 403-409.

35 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 411.

é encaminhado em 18 de março de 2014 para Marta Suplicy, então ministra da Cultura, para homologação. Por meio da Portaria Ministerial nº 30, de 8 de abril de 2014, foi homologado o tombamento do

Teatro Municipal de São Paulo, incluindo o edifício, com seus bens integrados e o seu jardim lateral, situados na Praça Ramos de Azevedo, município de São Paulo, Estado de São Paulo.³⁶

No dia 14 de outubro de 2014, passados 20 anos da solicitação inicial de tombamento, o Theatro Municipal foi inscrito nos Livros do Tombo Histórico e de Belas Artes³⁷, sendo, portanto, definitivamente objeto do instrumento de proteção denominado tombamento.³⁸

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, ao aproximarmos os três processos de tombamento, temos justificativas semelhantes para a instituição do ato administrativo de proteção pelo poder público, pautadas pelo valor arquitetônico do Theatro Municipal, mas, sobremaneira, por seu valor histórico, já que nos três órgãos de preservação utilizou-se o Livro do Tombo Histórico para a inscrição do referido bem cultural. Dos documentos examinados, tanto as fontes históricas utilizadas e anexadas ao processo quanto os pareceres emitidos, chegamos à conclusão de que o desejo pela preservação recai sobre um edifício histórico na sua versão do início do século XX. A relação do Theatro com a cidade de São Paulo na contemporaneidade em que são elaborados os documentos subsidiários dos processos de tombamentos é pouco explorada. Embora o parecer do arquiteto Carlos Lemos

³⁶ Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 416-418.

³⁷ Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 429.

³⁸ Segundo o artigo 1º do Decreto-Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, que “organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”: “Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei”. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf. Último acesso em: 21 set. 2022.

**RAFAEL DE ARAÚJO
OLIVEIRA**

Técnico de Arquivo do
Theatro Municipal de São Paulo

aponte para ameaça de descaracterização da área envoltória do Theatro Municipal em 1997 pela construção de uma “garagem coletiva” e de um “camelódromo”, a ênfase de seu texto recai sobre a proteção pelo poder federal de “pelo menos um trecho da São Paulo de 1912”.³⁹ Quanto ao tema da Semana de Arte Moderna de 1922, o evento é mencionado enquanto marco cultural importante para o país, qualificado como “especial” face à programação exibida pelo Theatro Municipal na década de 1920. Ao contrário do que preconizavam os modernistas, prevaleceu a valorização do Theatro a partir de suas características estéticas, enquanto arquitetura monumental importada da Europa. O quadro histórico pintado pelos pareceres de tombamento é o do Theatro de 1911, o mesmo que Valério Vieira eternizou em sua tela,⁴⁰ hoje pertencente à Coleção de Arte da Cidade. Da Semana de Arte Moderna de 1922, o Theatro Municipal traz seu elemento principal: o palco. Nada mais.

39 Processo de Tombamento nº 1349-T-95 – Iphan, fl. 221-224.

40 Valério Vieira (1862–1941) foi um fotógrafo e pintor brasileiro. Entre suas obras está *Fachada do Theatro Municipal*, sem data, pintura sobre fotografia, pertencente à Coleção de Arte da Cidade de São Paulo [nº de tomo 0000.060.568]. Permanentemente exposta em uma das salas do Theatro Municipal, a obra representa a casa de óperas no momento de sua inauguração, em 1911. Em 2022, fez parte da exposição *Moderno Onde? Moderno Quando? – a Semana de 22 como Motivação*, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) para as comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922. O catálogo da exposição pode ser acessado pelo link: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2022/04/mam-modernoondemodernoquando-catalogo-com-ad.pdf>. Último acesso em: 29 set. 2022.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

BRASIL. Decreto-Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf. Último acesso em: 21 set. 2022.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Lista de bens culturais tombados pelo Iphan no Estado de São Paulo. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20bens%20tombados%20no%20estado%20de%20SP\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20bens%20tombados%20no%20estado%20de%20SP(1).pdf). Último acesso em: 29 set. 2022

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Portaria Iphan nº 11 de 11 de setembro de 1986. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria_n_11_de_11_de_setembro_de_1986.pdf. Último acesso em: 21 set. 2022.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Processo de Tombamento nº 1349-T-95.

ESTADO DE SÃO PAULO. Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico – Condephaat. Processo de Tombamento nº 21752-81.

Mesa-redonda Tombando 22 – Theatro Municipal, Palco da Semana de Arte Moderna e Patrimônio Cultural. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rsji_-6H6rU. Último acesso em: 22 set. 2022.

Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Catálogo da exposição *Moderno Onde? Moderno Quando? – a Semana de 22 como Motivação*, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2022/04/mam-modernoondemodernoquando-catalogo-com-ad.pdf>. Último acesso em: 29 set. 2022.

PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – Conpresp. Departamento do Patrimônio Histórico. Processo de Tombamento nº 1991-0.005.014-8.

PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO. Lei nº 10.032 de 27 de dezembro de 1985. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-10032-de-27-de-dezembro-de-1985#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2010.032%2C%20DE%2027%20DE%20DEZEMBRO%20DE%201985.&text=%2F1985%20%2D%20LEGISLATIVO>. Último acesso em: 16 set. 2022.



**AS MUITAS FACES
DE SER MODERNO:
OS TOMBAMENTOS
DO THEATRO
MUNICIPAL
DE SÃO PAULO**

“O MONUMENTO AHI ESTÁ, pois, completo e perfeito, com a sua imponente architectura, attestando a iniciativa e o progresso do estado de São Paulo, e marcando uma época de notável brilho que será a do RENASCIMENTO de nossa formosa CAPITAL”, assim anuncia o folheto especial de inauguração do Theatro Municipal em 1911. Destacamos alguns aspectos dessa curta, mas reveladora, frase: trata o edifício como monumento, ressalta o progresso como a marca de São Paulo e aponta a inauguração do teatro como o momento de renascimento da cidade.

Esses três aspectos atravessam, em maior ou menor grau, os tombamentos realizados pelo Condephaat e pelo Iphan, e este texto aponta para os entendimentos sobre a importância simbólica do teatro para São Paulo e para o Brasil que foram enaltecidos no reconhecimento como patrimônio cultural – o primeiro de âmbito estadual, em 1981, por ocasião da celebração de 70 anos do Theatro Municipal, e o segundo decidido em 1997 pelo Iphan, ano em que se celebrou os 60 anos de existência do órgão, mas homologado apenas em 2012.

Ao pensar na política de preservação de bens culturais, seja pelo Condephaat, seja pelo Iphan, é difícil para a maioria compreender por que o palco de um dos acontecimentos mais celebrados pela cultura brasileira – a Semana de Arte Moderna – não havia sido reconhecido como patrimônio cultural. Ora, sendo o Iphan um órgão que nasceu como política pública de cultura decorrente também do Modernismo brasileiro, tendo como seu principal artífice Mário de Andrade, e o Condephaat, o equivalente paulista, cuja origem está também na necessidade de reconhecer valor em bens no estado para além do período colonial e imperial, até o jornal

O Estado de S. Paulo questionou: “Como o prédio não era tombado?”¹

1981: O TOMBAMENTO PELO CONDEPHAAT

Em junho de 1981, às vésperas do aniversário de 70 anos de inauguração do Theatro Municipal, o então secretário estadual da Cultura, Antônio da Cunha Bueno, encaminhou pedido de tombamento ao Condephaat, órgão vinculado à secretaria e presidido, à ocasião, pelo arquiteto Ruy Ohtake. Cunha Bueno não cita a efeméride, requerendo o tombamento como forma de reconhecimento de seu significado cultural, histórico e arquitetônico, apontando como motivações ser “edifício arquitetônico dos mais representativos da fase eclética da arquitetura paulista; (...) significativo como referência de nossa cidade” e, por fim, por ser o local de representação de “todas as manifestações culturais mais importantes, dentro do campo da ópera, música erudita, representações cênicas”.²

No Condephaat, os pedidos de tombamento são oriundos, em sua maioria, de pedidos da população. O primeiro aspecto que se destaca neste caso é ele ter sido realizado por uma autoridade pública, o próprio secretário da Cultura, a quem compete homologar as decisões tomadas pelo conselho. Essa particularidade não é explicável apenas pela leitura do processo. Só é possível identificá-la a partir de entrevista que o secretário Municipal de Cultura Mario Chamie deu a *O Estado de S. Paulo*. Nela, Chamie relata que, ao serem realizadas pesquisas para a celebração da efeméride de 70 anos da inauguração do Theatro, identificou-se que o tombamento não havia ocorrido, podendo colocar em risco sua existência. Diante do improvável risco, foi requerido ao secretário da Cultura do Estado que sanasse o problema. Assim nasceu o pedido de tombamento no Condephaat.

¹ A partir de hoje, o prédio do Municipal é intocável. *O Estado de S. Paulo*, 23 dez. 1981, p. 19.

² BUENO, Antônio da Cunha. Pedido de Tombamento. In: CONDEPHAAT. Processo 21752/1981, fl. 3.

A tramitação de um pedido de tombamento obedece a ritos administrativos que passam por avaliação técnica, sucedida de encaminhamento a um conselheiro relator e, por fim, deliberação do pedido em plenário. O caso do Municipal só teve uma exceção: o prazo de tramitação – iniciado em 21 de junho 1981, teve deliberação final pelo tombamento pouco menos de quatro meses depois, em outubro de 1981.

Os valores envolvidos nesse reconhecimento, expressos em pareceres técnicos produzidos de maneira independente por profissionais da arquitetura e da história, em documentos separados, evidenciam o peso da arquitetura para o tombamento. Tal prática não é mais adotada no Condephaat, mas é ainda amplamente utilizada em outros serviços de patrimônio no país, incluindo o próprio Iphan. No caso do Theatro Municipal, o senso comum pressupõe que não haja necessidade de grande elaboração para justificar seu tombamento justamente em função do caráter da monumentalidade do qual o edifício está revestido. E, de fato, este é um dos aspectos destacados pelo arquiteto Bernardo Castello Branco, mas não apenas este.

O arquiteto insere a construção do Theatro Municipal de São Paulo num contexto amplo de consolidação de valores culturais e sociais de modernidade inspirada em capitais europeias, que se espalhou pelo Brasil desde o fim do século XIX. Com isso, analisa sua produção como pertencente a um conjunto nacional, decorrente do acúmulo de capital econômico que passava a ser investido na formação de capital cultural. Tal conjunto, segundo Castello Branco, é formado pelo Teatro de Ouro Preto, construído ainda no século XVIII, e por aqueles erigidos entre o fim do século XIX e início do XX: Teatro Amazonas (Manaus), Theatro da Paz (Belém), Teatro Santa Isabel (Recife), Theatro José de Alencar (Fortaleza) e o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O tratamento como conjunto pode ser entendido a partir do estabelecimento de aspectos comuns a todos os edifícios: a predominância de elementos da arquitetura renascentista e neoclássica, alcançando até mesmo o *art nouveau* e a relevância de teatros



Vista panorâmica do Vale do Anhangabaú, com destaque para os palacetes do Conde de Prates.

Autoria desconhecida, c. 1920. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Palacetes_Prates#/media/Ficheiro:Image001_Anhangabau.jpg.

em mesmo nível de “Palácios de Governo, Casas de Câmara e Cadeia ou das Igrejas mais suntuosas”. No entanto, para justificar o tombamento do teatro paulistano, Castello Branco defende que se trata “indubitavelmente [de] edifício de valor histórico e ambiental que precisa ser preservado na sua integridade”, contendo ainda “inegável valor arquitetônico”³.

O parecer da historiadora Heloísa Barbosa da Silva destaca aspectos que a levam à conclusão de que “o municipal, como é comumente chamado, é um pouco de tudo da cidade: casa de espetáculos, local de protestos, de encontros marcados no centro”⁴, ampliando sua compreensão também para aspectos de paisagem e urbanismo. Segundo Silva, o teatro se constituiu como uma espécie de síntese de São Paulo, já que fora construído a partir de chamamento municipal, que se constituiu com uma parceria entre a prefeitura e o capital privado acumulado pela elite cafeeira – que exigiu a inauguração em setembro de 1911 e não em julho, uma vez que este era o período da colheita de café nas fazendas; além disso, se insere num circuito internacional, uma vez que profundamente inspirado na Ópera de Paris, sem, contudo, abrir mão da brasilidade, já que uma das principais atrações de sua inauguração foi *O Guarani*, de Carlos Gomes. Destaca, entretanto, que a obra só foi inserida no programa oficial após críticas da Câmara Municipal. Silva ressalta ainda

3 BRANCO, Bernardo José Castello. Síntese Arquitetônica. In: CONDEPHAAT, Processo 21752/1981, fl. 98.

4 SILVA, Heloísa Barbosa da. Parecer. In: CONDEPHAAT. Processo 21752/1981, fl. 84.



Placa do tombamento
pelo Condephaat.

Foto: Rafael de Araújo
Oliveira, fev. 2022.

que a Semana de Arte Moderna de 1922 foi um importante ponto de guinada para uma atuação mais popular, especialmente para a comunidade italiana, que viu as óperas serem incluídas como espetáculos contumazes do teatro.

Munido de dois pareceres técnicos sucintos, mas bastante robustos, o conselheiro Eduardo Kneese de Mello, importante nome da arquitetura moderna paulista e também do patrimônio cultural, elaborou voto para deliberação pelo conselho. Nele, destacou a iniciativa do secretário Cunha Bueno em pedir o tombamento, os 70 anos da inauguração do Theatro e a relevância da Semana de Arte Moderna, que julga ter revolucionado nossa cultura, dando “início a sua fase contemporânea em que estamos vivendo”. Ao contrário do que se imaginaria, Mello não confere destaque às obras de ampliação, reforma e restauro como elemento de depreciação, mas uma mudança importante que atualizou o prédio às necessidades contemporâneas. Essa interpretação é um contraponto ao espírito daquele tempo, uma vez que, de modo geral, os arquitetos tinham por praxe valorizar edifícios que mantinham a “originalidade” como um dos principais atributos para justificar o tombamento.

Mello não apenas coloca em xeque o valor da originalidade como ainda destaca que, entre as óbvias e sempre lembradas obras de arte erudita ali representadas, o Theatro foi também palco de grandes bailes de Carnaval, “em que a sociedade paulistana esquecia dos problemas de crises econômicas para distrair-se, fantasiada, dançando e pulando, num ambiente carregado de serpentinas,

confetes e lança-perfumes”, conferindo equilíbrio entre o formal e o lúdico, o erudito e o popular ao edifício referência da capital paulista. Por fim, trata da inserção na paisagem preexistente ao momento do tombamento como justificativa para “julgar com segurança o valor desse monumento que, durante muito tempo, juntamente com os edifícios que existiram no lado oposto do Vale do Anhangabaú – o da Prefeitura e o Conde de Prates – foi cartão de visitas da cidade de São Paulo”⁵.

Em votação ocorrida em 14 de outubro de 1981, o Condephaat decidiu, por unanimidade, pelo tombamento do Theatro Municipal de São Paulo, fazendo jus à efeméride dos 70 anos de sua inauguração e conferindo reconhecimento de sua importância social, cultural, histórica e paisagística. Esse último aspecto, no entanto, é que merece destaque na avaliação, uma vez que o conselheiro em seu voto realçou a relevância do teatro em composição com dois palacetes que não mais existiam quando da deliberação pelo tombamento. Ou seja, tombou-se uma imagem do passado, que conflitava com a realidade de 1981, descrita pela historiadora Heloisa Barbosa da Silva como “atualmente cercado por enormes edifícios cobertos por letreiros, o Teatro faz parte da leitura da cidade”⁶. Voltaremos a este ponto mais adiante.

Em raro momento da história do Condephaat, o órgão decidiu realizar a assinatura da Resolução de Tombamento em solenidade marcada no Theatro Municipal em 23 de dezembro de 1981. Para o evento, o Condephaat produziu um folheto informativo em que reproduz o parecer da historiadora Heloisa Barbosa da Silva, com pequenas adaptações, valorizando o trabalho técnico e conferindo visibilidade ao trabalho que não costuma sair de dentro dos processos. Foi acrescentada ainda uma ficha técnica em que constam elementos da construção – cronológicos, tipológicos, técnicos e características ambientais. O Condephaat propiciou também a confecção de uma placa

5 MELLO, Eduardo Kneese de. Voto. In: CONDEPHAAT. Processo 21752/1981, fl. 114.

6 SILVA, Heloisa Barbosa da. Parecer. In: CONDEPHAAT. Processo 21752/1981, fl. 84.

indicando o tombamento do bem, que hoje está afixada na parede da escada que dá acesso ao subsolo do edifício.

Na oportunidade, a resolução original foi assinada pelo secretário Cunha Bueno e, também, por Mario Chamie – secretário municipal de Cultura –, sua esposa Emilia Chamie e Izabel Sobral, diretora do Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura. O texto transcende a leitura do bem como de interesse puramente arquitetônico, mas sim como efetivamente patrimônio cultural em aspecto amplo, já que comportou “manifestações das mais significativas do campo musical e das artes cênicas em nossa capital”⁷.

Apesar da importância do tema, a imprensa não fez cobertura especial do evento, exceto *O Estado de S. Paulo* que, no mesmo dia 23 de dezembro de 1981, trouxe a manchete “A partir de hoje o prédio do Municipal é intocável”, reforçando uma ideia equivocada sobre o tombamento de que não se podem fazer obras de qualquer natureza além da conservativa. Já a *Folha de S. Paulo* não fez publicação sobre o evento no dia, apenas uma semana antes, dando espaço para o arquiteto Benedito Lima de Toledo tecer críticas ao Condephaat, alegando que o órgão estava atuando “numa linha propagandística do governo do Estado”, isso porque, no raciocínio do arquiteto, o tombamento deveria servir apenas como instituto de proteção ao desaparecimento de imóveis, e não como reconhecimento de seu valor cultural, pois “a comunidade, se motivada e esclarecida, poderá ela mesma preservar sua memória cultural”, afirmando que “já há, no seu entender, essa consciência”. Portanto, para Toledo, tomar o Theatro Municipal “é inacreditável”, pois o uso constante garante sua preservação “enquanto que a Casa Bandeirista do Itaim, que necessitaria realmente do tombamento, foi demolida em parte e as chuvas estão acabando de deteriorá-la”⁸. A *Folha de S. Paulo*, ao não debater a entrevista que colheu,

7 SÃO PAULO (Estado). Cultura. Resolução 49 de 23/12/1981. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, Poder Executivo, p. 14, 05 jan. 1982.

8 O Condephaat só faz propaganda, acusa arquiteto. *Folha de S. Paulo*, 18 dez. 1981, p. 10.

toma como seu o posicionamento de Toledo, também pelo fato de não cobrir o evento.

Ou seja, nesse caso, nem a própria monumentalidade do Theatro Municipal – um dos valores mais facilmente reconhecidos – foi suficiente para convencer uma parcela dos especialistas e mesmo da imprensa sobre a importância do tombamento. Conhecendo a trajetória dos dois veículos – o *Estadão*, ligado à elite tradicional cafeeira paulista, e a *Folha*, com uma trajetória ligada à burguesia urbana –, é possível inferir que o tombamento do Municipal agradava mais a um que a outro. Mas vale destacar que, ao amplificar a leitura de que o tombamento deve ser aplicado apenas em circunstâncias de risco de desaparecimento, é negar a relevância da cultura como elemento de identidade suficiente para reconhecer um bem como patrimônio cultural e ainda impor um caráter de “colete salva-vidas” ao instituto jurídico, esvaziando o caráter de política pública de cultura que o deve motivar.

O TOMBAMENTO DO IPHAN

Inserido em um “pacote” de bens culturais da cidade de São Paulo, o tombamento do Theatro Municipal de São Paulo pelo Iphan teve origem apenas em 1994, com o Museu Paulista – conhecido como Museu do Ipiranga e “construído para marcar o sítio onde foi proclamada a independência do Brasil” – e a Estação da Luz, “principal terminal da via férrea de escoamento da produção de café no Estado”⁹. Três dos maiores e mais emblemáticos edifícios ecléticos da cidade de São Paulo tiveram a defesa de seu tombamento pela então coordenadora regional do Iphan, Cecília Rodrigues dos Santos. A arquiteta fundamentou as razões do pedido de tombamento nas transformações urbanas e sociais propiciadas pelo café e empreendidas especialmente no período republicano, “com edifícios que nada ficam a dever aos de Paris ou Berlim”.

9 SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Ofício 349/94. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Processo 1349-T-95, fl. 2.

Vista de casario
no Vale do Anhangabaú.

Foto: Aurélio Becherini,
c. 1911. Fonte: Museu
da Cidade de São Paulo.



Especificamente sobre o Theatro Municipal de São Paulo, Cecília Rodrigues dos Santos afirma que este operou como a ponta cultural de uma “cidade em obras, que não só resolvia seus problemas funcionais como colocava exigências culturais tão novas e sofisticadas, como um museu cívico ou um teatro de ópera, ou a própria necessidade de ‘monumentos’”. Por tais razões, a coordenadora regional afirmava que o tombamento pelo Iphan reconheceria tais edifícios “como importantes elos da história da arquitetura no Brasil, recupera-os como pontos de referência urbana para São Paulo e, mais importante, como pontos de referência cultural e histórica para todo o país”¹⁰. Novamente, o conceito de monumentalidade é destacado relevando a imposição na paisagem com a fachada lateral voltada para o Anhangabaú, propiciada após a “conclusão das citadas obras de embelezamento do vale”, já que ao colocá-lo “no ponto de fuga de uma cuidadosa composição urbana que acentuasse seu caráter monumental, ofereceu-se (...) uma privilegiada situação para a lateral direita”, que “ganha destaque e passa a ser a imagem oficial do Teatro, numa imprevista operação de inversão da hierarquia das fachadas”¹¹.

Objeto de manifestação também da museóloga Gláucia Côrtes Abreu, a profissional confere peso na justificativa das razões pelas quais a linguagem eclética deveria ser reconhecida pelo Iphan como

¹⁰ SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Ofício 349/94. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Processo 1349-T-95, fl. 2-3.

¹¹ SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Parecer. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Processo 1349-T-95, fl. 21.

passível de tombamento. Destaca a projeção de São Paulo no emprego da linguagem em suas construções, executadas principalmente por estrangeiros – alemães e, sobretudo, italianos – contribuindo para a nova feição da cidade, superando o que a autora chamou de “ar provinciano”, retratada tanto em grandes edifícios como em residências luxuosas e simples, se popularizando¹².

O grande esforço se dava em função da rejeição histórica do órgão ao ecletismo, visto como uma “invasão” do estrangeiro na linguagem arquitetônica brasileira, que seria caracterizada, segundo o Iphan, pelo Barroco – que representava o passado – e pelo Modernismo – o presente que resgata e atualiza valores da renovação expressos no Barroco. A prática do Iphan foi reconhecer em território paulista as casas bandeiristas como legítima herança nacional, recusando “estrangeirismos” arquitetônicos, “que ecoou fortemente entre as primeiras gerações de arquitetos paulistas formados pela Universidade de São Paulo (USP) sob o ideário modernista”¹³, como é o caso de Benedito Lima de Toledo, entrevistado pela *Folha* por ocasião do tombamento estadual.

Glaucia Côrtes Abreu também destaca a reforma empreendida no Vale do Anhangabaú como determinante para a criação da paisagem considerada excepcional, lembrando que fora esta “fotografia” que o Condephaat havia tombado em 1981. A operação ao estilo Haussman, prefeito que transformou a paisagem de Paris em meados do século XIX e influenciou urbanistas mundo afora, incluindo o Brasil, propiciou a valorização da implantação do Theatro, criando perspectivas visuais que passaram a figurar em relatos de viajantes, cartões-postais e no imaginário da cidade que aspirava à superação do complexo de província, já que em posição menos privilegiada que outras capitais, como Salvador e Rio de Janeiro.

12 ABREU, Glaucia Côrtes. Parecer DEPRO Iphan nº 004/95. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Processo 1349-T-95, fl. 107.

13 MARINS, Paulo César Garcez. *A avenida Paulista da belle époque: elites em disputa*. In: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). *Cidades sul-americanas como arenas culturais*. São Paulo: Edições Sesc, 2019, pp.59 e 62-63.

Essa perspectiva, criada física e ideologicamente, era um recorte que excluía da vista a São Paulo de outrora, aquela que não se desejava ver, e cujas obras de “embelezamento” no Vale do Anhangabaú, promovidas pelo francês Bouvard, trataram de resolver.

A perspectiva da fachada lateral “passou a ser mais valorizada, pois o casario ao seu redor foi substituído por novas construções de estilo mais afinado com o monumento”¹⁴, justificou Abreu. Assim, a expulsão da população mais pobre desse “quadro”, esse passado que deveria ser superado, é um dos fatores de valorização para o tombamento do Iphan: “O fato do entorno do teatro, em época imediatamente posterior à sua construção, ter sido cuidadosamente tratado, de maneira a abrigar novas construções, em estilo harmonioso com o edifício do teatro, reforçam a apreensão da intenção, à época, de dar ao edifício um caráter monumental”¹⁵, ressalta. Reforça-se a ideia da criação de um cenário, ou seja, o Theatro virou um “teatro” para a cidade encenar seu desejo de ser moderna e civilizada, mas, ao cair do pano, revela todo o aspecto que melhoramento urbano nenhum resolve e, de modo geral, reforça: a profunda desigualdade que impedia e impede o Brasil de ser realmente civilizado.

Esse valor imaginário foi também expresso com tom de alívio no parecer do conselheiro consultivo do Iphan Carlos Lemos, de 16 de novembro de 1997, representando o IAB e grande parceiro de ofício de Benedito Lima de Toledo. Lemos afirma que, após sua inauguração, o teatro ganhou um jardim lateral, “(...) e passou a olhar de frente os prédios que Samuel das Neves fez para o Conde [de Prates]. Esse cenário foi motivo de centenas de cartões postais. Até que, enfim, São Paulo ganhara a possibilidade de ser comparada às grandes cidades civilizadas”.¹⁶ Lemos afirma ser o Theatro

14 ABREU, Gláucia Côrtes. Parecer DEPRO Iphan nº 004/95. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Processo 1349-T-95, fl. 99.

15 ABREU, Gláucia Côrtes. Parecer DEPRO Iphan nº 004/95. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Processo 1349-T-95, fl. 113.

16 LEMOS, Carlos. Parecer. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Processo 1349-T-95, fl. 222.

e o jardim “última testemunha do agenciamento civilizado do início do século”, cujo estabelecimento de área envoltória preservaria “pelo menos um trecho da São Paulo de 1912” da possível investida de “políticos populistas de plantão [em] cismarem de transformar o jardim em garagem coletiva acolhendo na laje de cobertura um grande camelódromo”. O caráter popular não deveria estar presente nem no tombamento nem na realidade do Theatro.

Levado à votação em 2 de dezembro de 1997, o Conselho Consultivo decidiu por unanimidade pelo tombamento, embora a homologação só tenha ocorrido em 2012 por problemas burocráticos. Precedeu a deliberação a leitura de carta do então ministro da Cultura, Francisco Weffort, em razão da celebração dos 60 anos do Iphan. Nela, Weffort fala da importância do Iphan no reconhecimento de bens como “documento de identidade da nação” e exorta o órgão a não se limitar às “raízes luso-brasileiras”, mas ampliar o olhar para “as nossas origens indígenas, a presença africana, e as inúmeras contribuições de outras etnias e culturas presentes desde o início de nossa história”, superando o mito das “três raças fundadoras”. Finaliza criticando o acervo de bens tombados que, segundo Weffort, “estão longe de espelhar o universo cultural diversificado” do país, conferindo uma aparência enganosa de que o Brasil é “uma nação quase que exclusivamente branca, luso-brasileira, católica, em que mesmo nossas raízes indígenas e africanas praticamente não deixaram rastro”¹⁷. A mesma crítica do Manifesto Modernista feita mais de 50 anos antes.

Nesse sentido, vale retomar o voto de Eduardo Kneese de Mello quando do tombamento pelo Condephaat. Nele, o conselheiro não deixa de trazer ao debate a Semana de Arte Moderna – que não teve destaque nos pareceres técnicos de ambos os órgãos – citando os grandes expoentes do movimento modernista, entre eles um dos idealizadores do Iphan, Mário de Andrade, e as vaías que receberam do público conservador

17 WEFFORT, Francisco. Mensagem. Ata da 12ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Processo 1349-T-95, fl. 227.

DEBORAH NEVES

Unidade de Preservação
do Patrimônio Histórico
Secretaria da Cultura
e Economia Criativa

ao lançar o desafio: “Estamos festejando cem anos de independência e continuamos a imitar o que os outros fazem. Está na hora de criarmos a nossa cultura, a nossa arte e de pensarmos com a nossa cabeça”.

O que o Iphan e o Condephaat fizeram foi justamente fundamentar o tombamento na prática importada do exterior, não por reconhecer o eclético como patrimônio, mas ao valorizar as transformações urbanas inspiradas em Paris como elemento de “limpeza” paisagística, esquecendo ou ocultando que essa operação fez desaparecer da paisagem o povo, que habitava as encostas do Anhangabaú. Não se superou, portanto, o colonialismo presente nas políticas públicas e na história do Brasil mesmo em fins do século XX. Ao fim, os dois tombamentos reconhecem o valor do estrangeiro, da limpeza étnica e social como sinal de progresso e renascimento, reforçando a memória da elite paulista formada pela mão de obra escravizada nas lavouras de café, salvaguardando como monumento a estética desse passado, insistindo em sua existência. Nesse sentido, os tombamentos são conservadores em seus princípios. Cem anos após a Semana de Arte Moderna, ainda estamos longe de, como sociedade, pensar com a “nossa cabeça”, libertando os valores históricos, culturais e sociais dos princípios coloniais. Que os próximos 100 anos sejam mais eficientes em mudar essa realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A partir de hoje, o prédio do Municipal é intocável. *O Estado de S. Paulo*, 23 dez. 1981, p. 19.

CONDEPHAAT. Processo 21752/1981. Estudo de Tombamento do Teatro Municipal de São Paulo.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Processo 1349-T-95.

MARINS, Paulo César Garcez. A avenida Paulista da belle époque: elites em disputa. In: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). *Cidades sul-americanas como arenas culturais*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

O Condephaat só faz propaganda, acusa arquiteto. *Folha de S. Paulo*, 18 dez. 1981, p. 10.

SÃO PAULO (Estado). Cultura. Resolução 49 de 23/12/1981. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, Poder Executivo, p. 14, 05 jan. 1982.



THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO: RESTAURO E MODERNIZAÇÃO

Ícone arquitetônico tombado nas três esferas, municipal, estadual e federal, o Theatro Municipal de São Paulo completou 111 anos de idade, após passar por três grandes obras de reforma e restauro, realizadas em 1955, 1988 e 2011. Em comum, as obras tinham como objetivo o restauro da edificação, a criação de novos espaços e a modernização dos equipamentos e instalações.

A adequação de espaços e a modernização de equipamentos em um bem tombado são desafios só possíveis de concretizar com a colaboração de uma equipe multidisciplinar. Engenheiros, restauradores, arquitetos, especialistas em acústica e cenotecnia devem trabalhar em sintonia na busca de uma solução que concilie a preservação do bem tombado com a atualização necessária para que o edifício cumpra suas funções. Serão abordadas as obras que mais demandaram esse trabalho conjunto, principalmente nas de 1988 e 2011.

O NASCIMENTO DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Desde o final do século XIX, São Paulo já era uma cidade enriquecida pela economia do café, pelo início da industrialização e pela chegada de imigrantes oriundos de várias partes do mundo.

A classe política e a elite econômica aspiravam por um teatro nos moldes das casas de espetáculos que costumavam frequentar na Europa. Assim como outras capitais do país, a cidade assimilava os valores burgueses e procurava romper com os resquícios da vida rural, ansiando se tornar uma São Paulo cosmopolita, uma metrópole emergente.

A paulatina inserção de algumas regiões brasileiras no mercado internacional, através da produção de determinadas matérias-primas – o café, o algodão, a borracha –, facilitando intercâmbios de todos os tipos, veio reforçar o processo. No final do século, há uma associação clara, por parte das elites brasileiras, entre valores culturais europeus e as noções vigentes de modernidade e de civilização, manifestadas nos costumes, nas artes, na moda, com destaque para a arquitetura, capaz de evocar/emular paisagens urbanas dignas das metrópoles europeias. Pretendia-se esquecer, obliterar mesmo, o passado colonial, primitivo, retrógrado, tacanho, em nome do progresso.¹

Algumas leis foram criadas pela Câmara Legislativa para a construção de um teatro de ópera e projetos foram concebidos, mas foi somente em 1903, quando o governo do estado doou um terreno ao município, que o sonho se concretizou.

O Escritório Ramos de Azevedo foi escolhido para realizar o projeto e a obra, em virtude da experiência adquirida por Ramos na execução de obras de grande porte, como a Escola Normal e o Tribunal de Justiça e do seu bom relacionamento com a classe política e financeira.

Ramos de Azevedo uniu-se aos arquitetos italianos Claudio Rossi e Domiziano Rossi para a elaboração do projeto e execução da obra. Claudio Rossi estava no Brasil há alguns anos. Era um cenógrafo experiente, com trabalhos realizados nos teatros de São Paulo e participação na montagem de várias óperas. Domiziano, arquiteto genovês, chegou ao Brasil no final do século XIX e lecionava no Liceu de Artes e Ofícios, passando posteriormente a trabalhar no Escritório Ramos de Azevedo.

Ramos de Azevedo era o responsável pelo canteiro de obras, enquanto a Domiziano coube detalhar todo o projeto. Claudio Rossi, por sua vez, ficou encarregado de visitar os ateliês e as oficinas da Europa, selecionando a ornamentação externa e

¹ PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Trajetória das ideias preservacionistas no Brasil: as décadas de 1920 e 1930. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 35, pp. 13-31, 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_36.pdf. Acesso em: 16 ago. 2022.



Operários na obra, s/d.

Fonte: Acervo Theatro
Municipal de São Paulo.

interna e todo o maquinário de cenotecnia, iluminação, aquecimento etc. necessário para o novo teatro.²

O projeto foi baseado na Ópera de Paris, obra de 1875 do arquiteto francês Charles Garnier, que influenciou a concepção de inúmeros teatros na Europa e no Brasil, casos dos teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo.

A obra durou oito anos, com mão de obra constituída basicamente por imigrantes, sobretudo italianos, como se pode verificar na relação de executores e mestres de obra constantes da publicação de inauguração, realizada por Severo, 1911.³

Construído em alvenaria de tijolos autoportantes e estrutura metálica, o Theatro Municipal de São Paulo é um dos exemplares mais significativos da arquitetura eclética paulista.

A fachada frontal, composta de materiais como o granito vermelho de Itapararanga e o arenito de Sorocaba, é ricamente ornamentada por elementos

² CAMARGOS, Márcia. *Theatro Municipal 100 anos – palco e plateia da sociedade paulistana*. São Paulo: Dado Macedo Publicações, 2011, p. 25.

³ SEVERO, R. *Monographia do Theatro Municipal de São Paulo*. São Paulo: Pocai & Weiss, 1911.

escultóricos em bronze, representando o drama e a música, balcões suportados por Telemonis, elementos de ferro de aspecto barroco, além de portas de jacarandá com vitrais finamente trabalhados.

Sobre o saguão, ricamente adornado com pinturas em ouro e majestosas escadarias, se localiza o Salão Nobre, espaço luxuoso, um dos locais mais requintados do teatro. Ricamente decorado, com forro pintado por Oscar Pereira da Silva, sobre os primórdios do teatro clássico, ostenta portas de jacarandá, vitrais alemães, cristais e espelhos belgas e ornamentação em latão com referência aos compositores da música clássica. Além da ornamentação importada da Europa, houve a participação atuante do Liceu de Artes e Ofícios, responsável pela execução do mobiliário, da tapeçaria, das esquadrias e dos elementos de ferro e bronze.

O teatro foi inaugurado em 12 de setembro de 1911, com a abertura da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, seguida da ópera *Hamlet*, de Ambroise Thomas. Era então considerado o teatro mais seguro, luxuoso, requintado e dotado de equipamentos classificados como os mais modernos da época.

As companhias estrangeiras que traziam óperas e balés para a América do Sul, com récitas no Teatro Colón de Buenos Aires e no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, passaram a incluir o Theatro Municipal de São Paulo no circuito de suas apresentações.

A PRIMEIRA GRANDE OBRA: 1952-1955

Embora tenha sido inaugurada como a mais bem-equipada casa de ópera do seu tempo, a falta de manutenção fez com que o Theatro chegasse à década de 1950 com instalações precárias e equipamentos obsoletos, incapazes de atender às exigências das montagens dos espetáculos.

Em 1952, aproveitando os preparativos para as comemorações do IV Centenário da cidade, o prefeito Faria Lima contratou o arquiteto Tito Pistoresi para a primeira grande intervenção no Theatro. A obra deveria ficar pronta a tempo das festividades, mas terminou apenas em 1955.

O projeto de Tito Pistoressi⁴, executado pela Severo Villares, é considerado o de maior porte e interveio consideravelmente em todo o edifício. Até então, o Theatro não era tombado pelo Iphan, e o Condephaat e o Conpresp ainda não haviam sido criados, fator que contribuiu para que as intervenções realizadas por Pistoressi fossem bastante ousadas⁵.

Para eliminar os pontos cegos, foi remodelada toda a Sala de Espetáculos. Em formato de ferradura, com balcões em lajes planas suportadas por pilares, apresentava vários pontos cegos, motivo de reclamações desde seus primórdios.

Tito Pistoressi fez um estudo de visibilidade decidindo retirar todos os balcões e pilares. Construiu duas capas de concreto armado envolvendo todo o perímetro da sala, que, juntamente com vigas de ferro embutidas em lajes inclinadas, suportam a nova composição dos balcões e da sala.

Os camarotes do proscênio, reservados às autoridades, foram demolidos para aumento da boca de cena e passaram a ocupar o centro do balcão da 1ª ordem, de frente para o palco.

Durante os estudos da visibilidade e da acústica na sala de espetáculos, o autor procurou manter, dentro do equilíbrio arquitetônico o caráter de RESTAURAÇÃO. Com a retirada dos proscênios de ambas prumadas laterais, deu lugar, não só ao aumento de espaço civil para maior número de figuras da orquestra e localização do corpo coral, como também, lugar pelas laterais, para colocação das tubulações do grande órgão para concertos, tubos estes, afinados cromaticamente e distribuídos, no local, por determinação do técnico da própria fabricação⁶.

4 A revista *Acrópole* nº 208, de 1956, traz uma descrição das obras realizadas por Tito Pistoressi.

5 O Iphan foi criado em 1937, mas abriu o processo de tombamento do Theatro somente em 1994.

O Condephaat, fundado em 1968, tombou o TMSP em 1981 e o Conpresp, criado em 1975, tombou o TMSP em 1991.

6 PISTORESSE, Tito Rouch. A reforma do Teatro Municipal de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, vol. 185, ano 16, 1953. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/185>.

Respectivamente, retirada dos pilares e vigas de sustentação e construção da cinta de concreto.

Fonte: Acervo de fotografias do Arquivo Histórico Municipal.



O aumento da boca de cena, que passou de 15,80 m para 18,50 m de largura, exigiu um reforço estrutural. Das quatro colunas que suportavam a cúpula e a cobertura, duas foram removidas e substituídas. Sob a cúpula, no espaço acima da boca de cena, foi instalada uma treliça metálica para suportar toda a carga, apoiada nas novas colunas.

Esse serviço acarretou a seguinte dificuldade técnica: toda a estrutura de ferro da cúpula e da cobertura se apoiam sobre quatro colunas de ferro. Destas quatro colunas duas tiveram que ser cortadas de maneira a permitir o alargamento da boca de cena. Novas colunas tiveram que ser levantadas e uma treliça de ferro, apoiada nas mesmas.⁷

Para a modernização do palco foi contratado o engenheiro italiano Pericle Ansaldo. As intervenções ocorreram nos equipamentos cênicos, no palco e no fosso da orquestra, que foi aumentado para receber um número maior de músicos. A instalação dos mecanismos para movimentação do palco, agora com 12 pontes cênicas, implicou o aprofundamento do lençol freático.

O palco recebeu novos equipamentos de iluminação e efeitos cênicos. Além da reforma das instalações elétricas, foi modernizado todo o sistema de intercomunicação entre palco,

⁷ PISTORES, Tito Rouch. A reforma do Teatro Municipal de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, vol. 185, ano 16, 1953. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/185>.



Respectivamente,
retirada dos camarotes
do proscênio e
aprofundamento do
nível do palco.

Fonte: Acervo de
fotografias do Arquivo
Histórico Municipal.

artistas e cenotécnicos, com campanhas de chamada, rádios, telefones e alto-falantes. A Sala de Espetáculos recebeu um sistema de sinalização para público, através da regulação da intensidade da luz, eliminando as sinalizações acústicas (revista *Acrópole*, 1956).

O mobiliário da Sala de Espetáculos havia sido executado pelo Liceu de Artes e Ofícios, que foi chamado para substituí-lo. A disposição das poltronas foi modificada com a criação de um corredor central e passaram a ser estofadas na cor vermelha. A mesma cor foi usada para os peitoris, cortinas, tapetes e paredes. De acordo com Costa (2017), o vermelho era a cor utilizada para os teatros da época.

É bem verdade que a reforma da década de 1950, que mudara radicalmente suas feições, optara pela elegante e clássica coloração vermelha, própria ao teatro cosmopolita do século XIX, e que se mostrara a cor padrão até o começo do século seguinte. De novo, é Garnier quem teoriza a esse respeito, advogando em favor da supremacia da cor vermelha, a única capaz de “produzir por seus reflexos o efeito de frescor e de saúde” a seus espectadores, uma vez que “o reflexo rosado, difundido sobre o rosto e os ombros das mulheres, contribui a lhes conferir mais jovialidade e brilho.”⁸

⁸ COSTA, Richard. *Parnaso paulistano: história, arquitetura e decoração do Teatro Municipal de São Paulo*. Dissertação de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. 2017.

A ala destinada aos camarins ocupava originalmente quatro andares, considerados insuficientes para atender todo o elenco das companhias. A demolição das lajes intermediárias e a diminuição do pé-direito possibilitaram o acréscimo de mais dois pavimentos, aumentando o número de camarins e salas de apoio, distribuídos em seis pavimentos.

A ala recebeu dois elevadores que atendem os camarins. Um sistema de comunicação com alto-falantes permitia que artistas e demais envolvidos com os espetáculos pudessem acompanhar o que se desenvolvia no palco.

As intervenções mais drásticas na Ala Nobre foram realizadas na bilheteria e no espaço do restaurante. Localizados em lados opostos, ladeando a entrada principal, com pé-direito duplo acompanhando o saguão, tiveram sua organização espacial profundamente modificada para abrigar usos diversos do original.

Sala de Espetáculos
com paredes e vestimenta
na cor vermelha após
a reforma de Tito Pistoresi.



O restaurante era um espaço com paredes e forros decorados, formado por dois salões separados apenas por duas colunas. A obra dividiu os salões com paredes de alvenaria e uma laje foi construída dividindo o espaço em dois pavimentos, que foram utilizados para abrigar salas para maestro e setores administrativos.

A área da bilheteria também foi extremamente modificada. Foi criado um hall com a demolição da escada e reconstrução em outro local e a instalação de um elevador, com parada única no 5º pavimento, ambos de acesso exclusivo à galeria e ao anfiteatro. Na sala de uso da administração da bilheteria, por sua vez, foi construído um mezanino para abrigar a contabilidade, o *borderneau*, independente de outras atividades do Theatro.

A falta de espaço no Theatro atingia todos os setores. Quando o palco estava sendo utilizado para montagens, não podia ser usado simultaneamente para ensaios e vice-versa. Tito propôs dividir a cúpula para as atividades da cenografia e sala de ensaios da orquestra e do balé. O plano acabou não se concretizando, dada a incompatibilidade de usos, em vista dos materiais utilizados na cenografia e a salubridade necessária para o desempenho das atividades artísticas (COSTA, 2017, p. 599).

A OBRA DE 1988–1991

Passados 30 anos da reforma de Tito Pistoiresi, o Theatro encontrava-se novamente em situação precária. Com instalações elétricas e hidráulicas em péssimas condições, ambientes infestados de cupins, equipamentos cênicos defasados e fachadas em mau estado de conservação, o Theatro foi fechado em 1985 para a sua segunda grande intervenção⁹. Na ocasião, já era tombado integralmente pelo Condephaat. O projeto foi realizado pelo Departamento do Patrimônio

⁹ A publicação *O pano sobe – exposição retrospectiva da obra de reforma e restauro de 1988* relata as intervenções realizadas.

Histórico (DPH) e a obra executada em duas fases.¹⁰

Os trabalhos de recuperação das fachadas foram realizados em todos os seus elementos compositivos. Esculturas em bronze, ornatos em argamassa, medalhões em mármore, colunas e embasamento em granito, paredes e colunas da fachada frontal em arenito e elementos decorativos de ferro foram objeto de procedimentos de restauro.

A intervenção realizada na ala de camarins por Tito Pistoressi, ainda que radical, com seccionamento dos andares, foi mantida uma vez que a carência de informações sobre o projeto original e a necessidade real do Theatro não justificavam a recuperação formal de 1911. Foram feitas melhorias, visando à otimização dos espaços, com demolição de algumas paredes divisórias e a substituição de todas as instalações e equipamentos sanitários, além da atualização dos equipamentos de proteção contra incêndio, sistema de intercomunicação e climatização em todos os camarins.

O partido de intervenção adotado pelo DPH foi o de manter e restaurar a Sala de Espetáculos na configuração realizada por Tito Pistoressi, que se mostrou mais funcional e com melhor visibilidade. Foi realizada a manutenção e a conservação do espaço e de todos os elementos que o compõem. No madeiramento do piso foi feita a descupinização e a substituição das partes deterioradas. As instalações elétricas foram substituídas e foi instalado um sistema de proteção contra incêndio.

A pintura das paredes da sala foi motivo de intervenção. Com a obra realizada na década de 1950, perderam-se os registros de qual seria a cor original da sala, que não era a vermelha usada por Pistoressi. Uma prospecção feita nas paredes da sala do órgão, remanescente do antigo espaço que abrigara originalmente um dos camarotes do proscênio, descobriu a cor verde, que foi, então,

10 Na primeira fase, de 1985 a 1988, foram realizados os trabalhos nas áreas internas – Ala Nobre, Sala de Espetáculos, palco, camarins e Salão dos Arcos – que possibilitaram a reabertura do Theatro em junho de 1988. Na segunda fase, concluída em 1991, foram realizados o restauro do Salão Nobre, da cúpula e das fachadas. A obra foi coordenada pela Método Engenharia.



Sala de Espetáculos
após a pintura na cor
verde em 1988.

presumida como a cor original. A partir desse momento, foi adotada a cor verde em toda a sala, incluindo, além das paredes, o veludo das poltronas e parapeitos, cortinas e passadeiras.

Para a execução das obras houve a necessidade de interlocução e conciliação com diversos agentes – engenheiros, técnicos, arquitetos, restauradores e maestros – para que pudesse ser realizada a modernização de equipamentos e instalações, respeitando a integridade do bem cultural. Várias propostas foram estudadas e discutidas para que a instalação do ar-condicionado, a transformação da cúpula em salão de ensaios, a criação do Salão dos Arcos e a instalação do sanitário acessível, por exemplo, pudessem ser executadas.

Foi introduzido o sistema de ar-condicionado substituindo o precário sistema de ventilação existente. As grelhas metálicas da calota do forro foram utilizadas para insuflamento do ar.

O palco necessitou de uma intervenção mais profunda. Os equipamentos instalados na década de 1950 não mais atendiam às necessidades das montagens dos espetáculos. Além de obsoletos,

o estado era precário em razão da falta de manutenção.

As montagens de óperas demandavam maiores possibilidades de recursos cênicos. Os elevadores de palco de acionamento hidráulico foram substituídos por novos, provenientes da Inglaterra, com comando eletrônico. Ao sistema de movimentação com varas manuais foram acrescidas varas motorizadas para cenários e varas computadorizadas para iluminação.

Um elevador monta-cargas foi instalado na lateral do fundo do palco, com acesso direto para a fachada posterior, facilitando a chegada e retirada de cenários e equipamentos.

A Ala Nobre é considerada, à exceção da bilheteria e do restaurante, a que menos intervenções sofreu ao longo dos anos. O saguão de entrada estava em bom estado, necessitando apenas de serviços de conservação. Os mármores de piso, corrimãos, peitoris e escadas foram limpos e polidos.

A área da bilheteria, modificada na obra dos anos 1950, teve o espaço recuperado. Foram mantidos a escada e o elevador, mas a laje que dividia o espaço em dois ambientes foi demolida, passando a abrigar a administração da bilheteria.

No espaço foi instalado o sanitário acessível do Teatro. Para o acesso de portadores de mobilidade reduzida e cadeirantes, foi instalada a primeira plataforma inclinada em espaços públicos de São Paulo, na antiga *porte-cochère* do lado Conselheiro.

O restaurante, modificado radicalmente na obra dos anos 1950 para abrigar áreas administrativas, teve sua organização espacial e função recuperadas. A laje e as paredes divisórias foram demolidas. O forro de um dos ambientes, comprometido por cupins, foi retirado e substituído por forro de gesso. A intervenção anterior danificou as pinturas murais existentes, que não puderam ser recuperadas na ocasião, mas foram consolidadas para futuro restauro.

OS NOVOS ESPAÇOS: CÚPULA E SALÃO DOS ARCOS

A necessidade de espaços para ensaios do corpo artístico, que já era motivo de preocupação nos

anos 1950, permanecia. A proposta de Tito Pistoiresi de utilizar a cúpula para realização de ensaios foi retomada, desta vez sem a compartimentação do espaço com a cenografia. Os telões de pintura não faziam mais parte da realidade das produções cênicas, que passaram a utilizar a tridimensionalidade nas produções e o espaço da cúpula havia se transformado em depósito. A intenção de utilizar o espaço sob a cúpula para ensaios exigiu vários estudos para aliar questões arquitetônicas, estruturais e acústicas, afinal se localiza exatamente sobre a Sala de Espetáculos.

Para viabilizar a proposta, foi construída uma estrutura metálica, 1 metro acima da existente, para suportar a carga extra de artistas e instrumentos. A nova estrutura metálica revestida de placas cimentícias e piso de madeira recebeu, assim como as paredes, janelas e portas, tratamento acústico, de forma a possibilitar a utilização simultânea do espaço com os espetáculos. Foi instalado um elevador com capacidade para transportar instrumentos e construída uma escada de emergência.

O Salão dos Arcos, por sua vez, originalmente era uma área parcialmente soterrada, que foi adequada para atender ao novo sistema de circulação de ar, na intervenção de 1955, deixando as fundações à mostra.

A consultoria com engenheiros de estrutura avalizou a intervenção proposta. Foram demolidas as paredes construídas nos anos 1950 e escavadas duas áreas. O revestimento que recobria os arcos foi removido, deixando os tijolos de barro expostos que, assim como a estrutura de pedra, recebeu proteção com resina acrílica. O piso foi revestido

Respectivamente,
Sala de ensaios
da cúpula e Salão dos
Arcos, espaços criados
na obra de 1988.

Fonte: Acervo Theatro
Municipal de São Paulo.





Foto do restaurante
em 1911.

Acervo Theatro Municipal
de São Paulo.

Detalhe do restauro
das pinturas.

Foto Concrejato, 2010.

de mármore branco e todo o espaço foi tratado e adequado para receber eventos como exposições relacionadas ao Theatro ou eventos em geral. O acesso é feito por uma escada construída sob a escada de acesso aos balcões, com entrada pela varanda do lado da Praça Ramos.

O sistema de ventilação instalado na obra de 1955 estava obsoleto e funcionando precariamente. A avaliação de sua recuperação mostrou-se inviável e decidiu-se pela instalação de um sistema de ar-condicionado com uma central de água gelada. Por falta de espaço no interior do edifício e após análise de algumas alternativas, optou-se pela instalação da central de água gelada na Praça Ramos de Azevedo.

Os condicionadores foram distribuídos setorialmente para atender palco e Sala de Espetáculos, camarins e salas de ensaio. Os condicionadores da Sala de Espetáculos estão localizados sob o piso da plateia, o que exigiu um tratamento acústico sofisticado para impedir que os ruídos atrapalhassem os espetáculos.

A OBRA DE 2011

Após 20 anos de seu último restauro e prestes a completar 100 anos, o Theatro necessitava de outra intervenção. O desgaste natural dos materiais, como o arenito que reveste as fachadas e o chumbo que suporta os vitrais, aliado à poluição e ao tráfego intenso, criaram a necessidade de obras de conservação e restauro.

Além das fachadas e de alguns espaços da Ala Nobre, os equipamentos e mecanismos do palco estavam obsoletos e necessitavam de modernização para atender à demanda da produção de grandes espetáculos.

Em 2007, foi contratado o Estúdio Sarasá para a execução do projeto de restauro das fachadas e de alguns espaços da Ala Nobre, que contou com uma equipe multidisciplinar de especialistas.¹¹ Na ocasião, o Theatro estava tombado pelos três órgãos de preservação que aprovaram os projetos de intervenção e acompanharam a obra.

Além das intervenções para restauro do arenito, foram realizados serviços de conservação na cobertura de cobre e os seus elementos artísticos, como as liras e mascarões, nos vitrais, as esculturas de bronze e todas as esquadrias de ferro e madeira.

A principal intervenção no restaurante foi o restauro das pinturas decorativas realizado nessa obra. Uma única foto de 1911 do restaurante como foi inaugurado serviu como base para o projeto de restauro. O forro de um dos ambientes estava comprometido por cupins e havia sido substituído por um de gesso na obra de 1988. Verificou-se que a pintura desse forro era semelhante a do outro salão, sendo então possível sua reconstituição.

O partido de restauro adotado foi o de realizar a nova pintura em um tom mais baixo e preencher as lacunas da barra decorativa das paredes por meio da técnica do rigatino. Essa técnica consiste na execução de linhas muito finas e muito próximas entre si que propiciam uma variação de tom, visível de perto, mas quase imperceptível à distância. A proposta de restauro deixa claro que tanto a reconstituição da pintura do forro quanto da barra decorativa não são originais, mas sim intervenções atuais.

Restaurado na obra de 1988–1991, o Salão Nobre necessitava de trabalhos pontuais de conservação, pois apresentava desgaste visível na douração das portas, no piso, na pintura das paredes e nos vitrais que foram restaurados.

¹¹ O projeto de restauro contou com a participação de especialistas em várias áreas, como madeira, pedra, pintura artística, metal, vitral e iluminação. A obra realizada pela Concrejato teve início em 2008.

As paredes do saguão de entrada estavam pintadas com tinta esmalte, que se encontrava desgastada e apresentava um tom amarelado. Receberam revestimento de escaiola – técnica para revestimento em pinturas murais executada em argamassa de cal e pó de mármore, que não pôde ser realizada na obra de 1988.

Em 1952 e 1988 foram realizadas mudanças que atualizaram parte dos equipamentos técnicos instalados. Entretanto, os equipamentos teatrais se desatualizam com muita rapidez, de acordo com os avanços tecnológicos, tornando-se necessária uma revisão geral das condições de funcionamento dos equipamentos cenotécnicos e de iluminação cênica. A obra de modernização tecnológica do palco teve início em agosto de 2010.¹²

Novamente foi primordial a atuação conjunta de cenotécnicos, engenheiros, maestros e arquitetos para realizar a modernização do palco e da sala, seja para a instalação das novas varas e equipamentos de sonorização, seja na escolha do veludo das cortinas e mobiliário que influenciam na acústica da sala.

Foi realizada substituição com aumento de quantidade e de capacidade de elevação das varas cênicas (troca de motores, varas e mesa de comando das varas). Para o acréscimo dos novos equipamentos foi preciso realizar um reforço estrutural para atender a essa sobrecarga. A equipe de projetistas de cenotecnia e arquitetos optou por introduzir pilares metálicos para suportar as novas varas e motores na mesma base da estrutura de sustentação do urdimento, solução de menor impacto físico e visual. Além das varas, foi atualizada a iluminação cênica, com substituição e reposicionamento de refletores frontais, aquisição de novos projetores, mesa de luz e instalação de novo dimmer.

A acústica recebeu melhorias com o tratamento do fosso da orquestra, a instalação de portas acústicas na caixa cênica, a implantação de novo sistema de sonorização e a execução de concha acústica para concertos.

¹² O projeto de acústica e sonorização foi executado pela Acústica & Sônica e o de cenotecnia e iluminação pela Solé Engenharia. A obra foi realizada pela Telem.



Nova estrutura
de apoio das varas
cênicas ancoradas
na estrutura existente.

Fonte: Solé Engenharia, 2010.

A vestimenta cênica também tem papel relevante para o tratamento acústico da sala e foi substituída. Cortinas de veludo do palco e da Sala de Espetáculos e tapeçarias foram trocadas por outras com gramatura adequada para a acústica da sala, o mesmo ocorrendo com a densidade da espuma dos estofados.

A grande mudança ocorreu na pintura da sala que retomou a cor vermelha dos anos 1950, testemunho mais antigo da cor das paredes. A mudança da cor das paredes ocasionou a substituição de peitoris, cortinas, tapetes e estofados para o vermelho, que permanece nos dias atuais.

O THEATRO HOJE

Após três grandes intervenções, pode-se dizer que o Theatro Municipal mantém seus valores e sua essência arquitetônica. Externamente passou por trabalhos de restauro e conservação. Internamente, recebeu modificações significativas. Ainda assim, todos os processos de modernização e readequação de espaços, sobretudo aqueles realizados nas obras de 1988 e 2011 – como o reforço estrutural da cúpula para abrigar ensaios dos corpos artísticos; a transformação da área subutilizada do subsolo no belíssimo Salão dos Arcos; a adequação às normas de acessibilidade, com a implantação de sanitário e plataforma acessíveis; a introdução de equipamentos de ar-condicionado, além dos reforços estruturais para as atualizações tecnológicas de equipamentos e de instalações –, foram intervenções bem-sucedidas.

Em cada uma dessas obras prevaleceu a interlocução e o trabalho conjunto e multidisciplinar de músicos, engenheiros, arquitetos, restauradores, especialistas em acústica e cenotecnia. A conciliação das intervenções necessárias ao seu pleno funcionamento com a preservação desse importante patrimônio histórico manteve sua identidade e modernizou o Theatro Municipal de São Paulo, que está em condições de continuar exercendo plenamente as funções para as quais foi concebido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH).
- Acervo de fotografias do Arquivo Histórico Municipal.
- Acervo da Fundação Theatro Municipal.
- AMADO, Marina Rodrigues. *Teatros em São Paulo (1890–1911): cultura, arquitetura e cidade, a partir de fontes primárias*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo: grandes momentos*. São Paulo: Dórea Books and Art, 1993.
- CAMARGOS, Márcia. *Theatro Municipal de São Paulo, 100 anos: palco e plateia da sociedade paulistana*. São Paulo: Dado Macedo Edições, 2011.
- CHAMIE, Emilie. *Teatro Municipal 70 anos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1982.
- CHUVA, Márcia. *Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado*. TOPOI, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, pp. 313-333.
- KATCHVARTANIAN, Soraya Arida. *Teatro Municipal de São Paulo: histórico de projetos e análise da estrutura*. 2016. Dissertação de Mestrado – Curso de Engenharia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- Memorial descritivo dos projetos de restauração do TMSP, Departamento do Patrimônio Histórico, 2006.
- Memorial descritivo do projeto de atualização tecnológica do palco do TMSP- FTM- 2007.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Trajetória das ideias preservacionistas no Brasil: as décadas de 1920 e 1930. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 35, pp. 13-31, 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_36.pdf. Acesso em: 16 ago. 2022.

PISTORESI, Tito Rouch. A reforma do Teatro Municipal de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, vol. 185, ano 16, 1953. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/185>.

_____ A reforma do Teatro Municipal de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, vol. 187, ano 16, 1953. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/187>.

_____ A reforma do Teatro Municipal de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, vol. 189, ano 16, 1954. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/189>.

Processo de Tombamento nº 1.349-T-95, *Teatro Municipal de São Paulo, incluindo o edifício com seus bens integrados, e o seu jardim lateral, situado no município de São Paulo, Estado de São Paulo*, IPHAN, 2008.

OLIVEIRA, Beatriz Fernandes Vaz. *O Theatro Municipal de São Paulo: implicações teóricas nas intervenções das décadas de 1950, 1980 e 2010*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2021. Resolução SC 49/81. Tombamento do Teatro Municipal de São Paulo. CONDEPHAAT, 1981.

REVISTA ACRÓPOLE. São Paulo, vol. 208, 1956. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/208>.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. *Teatro Municipal de São Paulo: caderno de obras*. Projeto, São Paulo, vol. 1, nº 112, jul. 1988.

SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA. *O pano sobre: exposição retrospectiva da obra de reforma e restauro do Teatro Municipal*. São Paulo: Marprint Editora, 1988.

SEVERO, R. *Monographia do Theatro Municipal de São Paulo*. São Paulo; Pocaí & Weiss, 1911.

TOMBANDO 22 - THEATRO MUNICIPAL, PALCO DA SEMANA DE ARTE MODERNA E PATRIMÔNIO CULTURAL

FEVEREIRO
17 quinta
das 16H às 18H

MESA-REDONDA
THEATRO MUNICIPAL –
SALÃO NOBRE

COM
PAULO GARCEZ,
LILIAN JAHÁ E
DEBORAH NEVES

MEDIAÇÃO
RAFAEL ARAÚJO

Para sediar a Semana de Arte Moderna de 1922, foi escolhido como palco o Theatro Municipal de São Paulo. A mensagem que o grupo de intelectuais queria passar era nítida: criticar os valores estéticos importados da Europa em prol de uma valorização da cultura nacional. Os desdobramentos do movimento logo puderam ser percebidos quando, na década de 1930, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) para preservar os monumentos representativos da história oficial do Brasil. Através das práticas preservacionistas, foram eleitos o moderno e o barroco como vanguardas estéticas no campo da arquitetura. Excluíam-se desse rol o ecletismo do qual o Theatro Municipal constitui um grande exemplar. A virada, nesse sentido, ocorreu nas décadas de 1980 e 1990, quando o Municipal foi objeto de tombamento nos três órgãos de preservação do patrimônio de São Paulo: Condephaat, Conpresp e Iphan. Nesse sentido, nossa proposta é debater os valores usados como justificativa para o tombamento do Theatro: Qual é o papel da Semana de 1922 como argumento para a tutela preservacionista do Estado? Ao enfatizar a valorização da estética neoclássica no processo de tombamento, não estariam os técnicos do patrimônio dialogando com o pensamento que os modernistas da Semana de 1922 ousaram criticar? Quais questões poderão ser suscitadas do movimento cíclico que coloca a Semana de 1922 como gênese e justificativa para práticas preservacionistas, tendo o Theatro Municipal como objeto? A atividade propõe o diálogo com os processos de tombamento do Theatro Municipal e o seu próprio edifício enquanto documentos, à luz da Semana de Arte Moderna de 1922.







EXPERIÊNCIA
PESSOAL RE

NUNCA FOMOS
ATEOIZADOS

AE

NOVADA

EXPEDICÕES MODERNISTAS

The background features a minimalist design with large, irregular red shapes on a white background. One large red shape is on the left, containing the text. Another red shape is at the top, and a third is at the bottom right.

**EXPEDIÇÕES
MODERNISTAS
PROGRAMAÇÃO
COMEMORATIVA
DA SEMANA DE 22**

Cria assim algo descontinuo, seja efetuando triagens nos significantes da “língua” espacial, seja deslocando-os pelo uso que faz deles. Vota certos lugares à inércia ou ao desaparecimento e, com outros, compõe “torneios” espaciais “raros”, “acidentais” ou ilegítimos. Mas isso já introduz a uma retórica da caminhada.

MICHEL DE CERTEAU

(A Invenção do Cotidiano, 1. Artes do Fazer)

Dentro das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, o Núcleo de Educação do Theatro Municipal propôs caminhadas no centro da cidade, tendo como pontos de parada três equipamentos culturais públicos vizinhos: Complexo Theatro Municipal, Biblioteca Mário de Andrade e Casa da Imagem.

Inspirada pela Missão de Pesquisas de Mário de Andrade, que tinha como objetivo registrar manifestações da cultura popular em diversas cidades brasileiras, a proposta teve o objetivo de criar vínculos entre as instituições culturais vizinhas e estimular o diálogo entre o Theatro e seu entorno, acolhendo os contrastes em exercícios de exploração, reconhecimento e elaboração poética coletivos.

As expedições tiveram início na Biblioteca Mário de Andrade e na Casa da Imagem, onde os caminhantes foram convidados a participar de experimentações artísticas conduzidas pelo Coletivo Sorver Versos e pelo Coletivo PinRolê, a partir de acervos e jardins públicos.

Após as práticas artísticas nesses dois equipamentos, em uma caminhada até o Theatro Municipal, para assistir a uma apresentação do Coro Lírico, nas expedições realizadas no período da manhã, e em uma caminhada até a Sala do Conservatório, para assistir a uma apresentação do Quarteto de Cordas, nas expedições realizadas no período da tarde, o Coletivo Teatro Dodecafônico conduziu os participantes, propondo reflexões sobre nossa relação atual com o tempo e com a cidade por meio de experiências coletivas que ampliaram as possibilidades do olhar, dos sentidos, exercitando a criatividade, a escuta e o reconhecimento das diferentes manifestações culturais espontâneas que acontecem nos arredores do Theatro Municipal.

Em um contexto de retorno às atividades presenciais, mas ainda em meio a um aumento dos casos de Covid e à fragilidade emocional das pessoas, provocada pelo período de isolamento, e ao extremo empobrecimento da população em razão da piora da crise econômica, nos deparamos com situações contrastantes e experimentamos sentimentos contrários.

COMO FOI A PROGRAMAÇÃO

EXPEDIÇÕES DA MANHÃ

Das 10h às 14h

EXPEDIÇÃO 1

Equipamentos: Casa da Imagem e Theatro Municipal

A expedição teve início na Casa da Imagem, equipamento que faz parte do Museu da Cidade. O grupo foi convidado a participar de oficinas de cianotipia e pinhole, que são processos de revelação fotográfica analógicos, propostas pelo Coletivo PinRolê, a partir da observação das espécies vegetais do jardim.

Com intenção de privilegiar mais os processos do que os resultados, os participantes passearam pelo jardim em busca de formas vegetais que foram

registradas fotograficamente, em uma pesquisa coletiva sobre tempos de exposição e revelação, tendo surpreendentes imagens reveladas ao final.

Após a oficina, a caminhada até o Theatro Municipal foi conduzida pelo Coletivo Teatro Dodecafônico, com propostas de diferentes formas de ocupar e fruir a cidade.

Como encerramento da expedição, o público foi convidado a participar da programação artística do Theatro Municipal:

CORO LÍRICO

Mário Zaccaro, regência

HEITOR VILLA-LOBOS (1887–1959)

Magnificat-Aleluia (8')

Choros nº 10, Rasga o Coração (11')

30 vagas – Atividade Gratuita – Inscrições pelo Site

EXPEDIÇÃO 2

Equipamentos: Biblioteca Mário de Andrade e Theatro Municipal

A expedição teve início na Biblioteca Mário de Andrade. O grupo foi convidado a participar de uma oficina de escrita e experimentação gráfica, com a criação de pequenos folhetos com poemas e imagens utilizando processos de impressão alternativos, a partir da exposição de revistas modernistas do acervo da biblioteca, com o Coletivo Sorver Versos.

Foram disponibilizados carimbos, estênceis e máquinas de escrever para que os participantes criassem e registrassem poemas a partir da observação de reproduções de páginas das revistas modernistas que fazem parte do acervo de obras raras da BMA.

Após a oficina, a caminhada até o Theatro Municipal foi conduzida pelo Coletivo Teatro Dodecafônico, com propostas de diferentes formas de ocupar e fruir a cidade.

Como encerramento da expedição, o público foi convidado a participar da programação artística do Theatro Municipal:

CORO LÍRICO
Mário Zaccaro, regência

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)
Magnificat-Aleluia (8')
Choros nº 10, Rasga o Coração (11')

30 vagas – Atividade Gratuita – Inscrições pelo Site

EXPEDIÇÕES DA MANHÃ
Das 13h30 às 17h30

EXPEDIÇÃO 3

Equipamentos: Museu da Cidade e Praça das Artes – Sala do Conservatório

A expedição teve início na Casa da Imagem, equipamento que faz parte do Museu da Cidade. O grupo foi convidado a participar de oficinas de cianotipia e pinhole, que são processos de revelação fotográfica analógicos, propostas pelo Coletivo PinRolê, a partir da observação das espécies vegetais do jardim.

Com intenção de privilegiar mais os processos do que os resultados, os participantes passearam pelo jardim em busca de formas vegetais que foram registradas fotograficamente, em uma pesquisa coletiva sobre tempos de exposição e revelação, tendo surpreendentes imagens reveladas ao final.

Após a oficina, a caminhada até o Theatro Municipal foi conduzida pelo Coletivo Teatro Dodecafônico, com propostas de diferentes formas de ocupar e fruir a cidade.

Como encerramento da expedição, o público foi convidado a participar da programação artística da Praça das Artes, na Sala do Conservatório:

QUARTETO DE CORDAS DA CIDADE
DE SÃO PAULO

Quarteto de Cordas nº 3, Heitor Villa-Lobos

30 vagas – Atividade Gratuita – Inscrições pelo Site

EXPEDIÇÃO 4

Equipamentos: Biblioteca Mário de Andrade
e Praça das Artes – Sala do Conservatório

A expedição teve início na Biblioteca Mário de Andrade. O grupo foi convidado a participar de uma oficina de escrita e experimentação gráfica, com a criação de pequenos folhetos com poemas e imagens utilizando processos de impressão alternativos, a partir da exposição de revistas modernistas do acervo da biblioteca, com o Coletivo Sorver Versos.

Foram disponibilizados carimbos, estênceis e máquinas de escrever para que os participantes criassem e registrassem poemas a partir da observação de reproduções de páginas das revistas modernistas que fazem parte do acervo de obras raras da BMA.

Após a oficina, a caminhada até o Theatro Municipal foi conduzida pelo Coletivo Teatro Dodecafônico, com propostas de diferentes formas de ocupar e fruir a cidade.

Como encerramento da expedição, o público foi convidado a participar da programação artística da Praça das Artes, na Sala do Conservatório:

**QUARTETO DE CORDAS DA CIDADE
DE SÃO PAULO**

Quarteto de Cordas n°3, Heitor Villa-Lobos

30 vagas – Atividade Gratuita – Inscrições pelo Site

**EXPEDIÇÕES 22:
CAMINHADAS
NO CENTRO
DA CIDADE**

OLHAR, *caminhar, parar, seguir, respirar, dormir, namorar, pichar, comprar, correr, ouvir, desacelerar, observar, morar, escrever a rua**. Entre fevereiro de 1922 e fevereiro de 2022, nós nos colocamos em diálogo e em viagem: encontrar corpos, arquiteturas, ouvir histórias, poesia, canções, escavando temporalidades distintas e memórias diversas. *Andei comigo do passado, do presente e do futuro.*

Nas Expedições Modernistas nos propusemos a caminhar entre dois tempos nas ruas do centro histórico de São Paulo, na companhia de Mário de Andrade, Pagu, Itamar Assumpção. Alargando os *sentidos entre o céu e o chão* pela Santa Ifigênia, Largo do Paissandu, Viaduto do Chá, Vale do Anhangabaú, Sé. *Corre que dá tempo, espera que dá tempo, tempo pra quê?* Caminhar em errância, zonzos, travessia, deriva propondo ações pelas ruas que conectam Casa da Imagem, Biblioteca Mário de Andrade e Theatro Municipal.

No trajeto, provocar outras formas de habitar a cidade, encaixar-se, fluir nela; ou ralentar o passo, pausar, demorar-se com o olhar, no corpo a corpo com o concreto, os prédios, os largos, os viadutos e as pessoas. *Ouvir Macunaíma, os homens são máquinas ou as máquinas são homens?*

As ferramentas para essa deambulação, investigação curiosa, foram uma seleção de programas de ação – provocações em performance, escritura ou em caminhada e um diário de bordo –, suporte de memória e atravessamentos, canteiro de obras e formas.

Estar na cidade, dar sentido a ela, seguir – mesmo que passageiramente – os caminhos que outras pessoas trilharam. Tomar parte, compartilhar tempos e espaços:

[...]

*Meus pés enterrem na rua Aurora,
No Paissandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
esqueçam*

*No Pátio do Colégio afundem
o meu coração paulistano:
um coração vivo e um defunto
bem juntos*

[...]

(Mário de Andrade)

Depois de tantas ausências, separações, isolamentos, vida e morte, desigualdades afloradas, estar na cidade nessas expedições fez emergir sensações contraditórias sobre ocupar o espaço urbano. *Beleza e tristeza juntas o tempo todo.* O desconhecido nos atravessa neste 2022. O que está por vir? *Saudades da Floresta que não conheci.*

E ainda assim: *A brisa que bate na cidade ainda me toca?* A brisa traz consigo uma urgência: criar novas formas de caminhar e novos modos de viver.

**COLETIVO TEATRO
DODECAFÔNICO**

*Em itálico, frases retiradas das escritas dos participantes.



**A PALAVRA
SOLTA NA VIDA**

PARA NÓS, as Expedições Modernistas começaram bem antes dos dias em que o público participou. Começaram quando entramos no acervo da Biblioteca Municipal Mário de Andrade à procura das revistas que nasceram depois da Semana de 22.

Visitar esse acervo nos aproximou da atmosfera da vida dos modernistas: a preocupação em ser atual, as tentativas de entender o Brasil, a disposição de inventar maneiras da palavra sair dos moldes até então consagrados. Nossa busca ao acessar os fac-símiles das revistas modernistas era encontrar trechos que pudessem inspirar as pessoas que participassem da expedição.

Mastigamos poemas e imagens de *Klaxon*, *Terra Roxa*, *Outras Terras*, *Revista de Antropofagia* e *Revista Verde*. Foi com cópias das páginas dessas revistas que preenchemos parte das paredes da sala onde aconteceu a nossa etapa da expedição: uma oficina de escrita e de experimentação visual. Se de um lado estava o Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, do outro se encontrava uma obra da pintora Zina Aita. Andar pela sala era como circular por uma roda de artistas na década de 1920.

Antes de convidar as pessoas no dia da expedição a se aventurarem a conhecer essas revistas por meio da nossa curadoria de textos e imagens, insistimos no nosso desafio de fazer novas perguntas a partir dos temas em ebulição na década de 1920. O que era atual naquela época e ainda é agora? O que é ser atual hoje?

Mário de Andrade estava presente desde o início e uma frase dele nos ajudou a unir os fios da experiência. Descobrimos, ao ler a biografia de Mário de Andrade intitulada *Em busca da alma brasileira*, escrita por Jason Tércio, que, durante a Semana de 22, no Theatro Municipal, no intervalo depois de uma apresentação de Guiomar Novaes, “Mário foi ao saguão, onde estava parte do público olhando os quadros e esculturas com curiosidades e sorrisos ambíguos. Ele subiu os primeiros degraus

da escadaria e começou a ler um texto sobre poesia moderna, trechos embrionários de um estudo iniciado com o *Prefácio Interessantíssimo* e que desembocaria no ensaio *A Escrava que Não É Isaura*. Suas mãos tremiam, mas todos assistiam em silêncio”. Foi incrível imaginar o Mário numa escada do Theatro, estremecido ao compartilhar um texto ainda em processo. Procuramos o texto mencionado – sentimos que lá nos esperava uma surpresa, no mínimo revisitar a cena que transbordava a essência da poesia de Mário. E foi bem nesse texto que encontramos a frase: “O poeta reintegrado assim na vida recebe a palavra solta”. Tudo a ver com o que imaginamos: nossa oficina era um convite a nos reconciliar (e nos espantar) com a palavra solta, a nos reintegrar na vida agora.

Depois de circular pela sala, de anotar palavras soltas e realizar algumas proposições como “Escolha um trecho de poema ou texto que te chamou atenção e leia sussurrando como se estivesse contando um segredo antigo”, as pessoas foram convidadas a criar um pequeno poema. Um poema que nascesse também da experimentação: levamos diversos materiais que estavam à disposição, de máquinas de escrever a estênceis e carimbos. Conversamos sobre a poesia como uma chance de dizer o que for, sem restrições, sem uma forma a repetir. E a partir de Mário, não deixar de perguntar: Como uma pessoa se reintegra à vida? Que palavras estão soltas em nós, nos outros, na vida, e convidam a poesia a nascer?

Todas as pessoas podiam, depois de finalizadas as experimentações, criar cópias dos seus poemas para, em seguida, na continuação da expedição com o Coletivo Teatro Dodecafônico, entregá-las para desconhecidos nas ruas. Ou seja: soltar a palavra. A palavra como pretexto para um encontro repentino.

Assim vivemos as Expedições Modernistas: a arte que vem lá de 1922 é devorada por nós, se torna outra e se solta no mundo a partir do nosso impulso intenso de aproximar arte e vida.

**ANDRÉ GRAVATÁ
E SERENA LABATE**



EXPEDIÇÕES MODERNISTAS

FEVEREIRO
12 sábado
10H e 13H30

ITINERÂNCIAS MEDIADAS
ARREDORES DO MUNICIPAL –
EQUIPAMENTOS CULTURAIS

Dentro das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, programamos dois roteiros inspirados na Missão de Pesquisas de Mário de Andrade. As expedições começam na Casa da Imagem e na Biblioteca Mário de Andrade e se encerram no Complexo Theatro Municipal, com apresentações do Coro Lírico Municipal e do Quarteto de Cordas da Cidade.

Os percursos têm como objetivo estimular a experimentação artística e poética, o convívio e a cidadania, ampliando as possibilidades de fruir e ocupar a cidade.

As propostas de mediação, registros e atividades artísticas, conduzidas pelos coletivos Sorver Versos, PinRolê e Teatro Dodecafônico, convidarão os grupos à reflexão sobre nossa relação atual com o tempo e com a cidade por meio de experiências coletivas que ampliam as possibilidades do olhar, dos sentidos, exercitando a criatividade, a escuta e o reconhecimento das diferentes manifestações culturais espontâneas que acontecem nos arredores do Theatro Municipal, atualizando a memória sobre a Semana de 22 e fazendo transbordar a programação do Theatro Municipal para seu entorno.

Atividade desenvolvida em parceria com o Museu da Cidade e a Biblioteca Mário de Andrade.

COLETIVOS PARTICIPANTES:

COLETIVO TEATRO DODECAFÔNICO:

formado por artistas de várias áreas, pesquisa atualmente procedimentos de deriva e o caminhar pela cidade como uma prática estética e política.

COLETIVO PINROLÊ:

coletivo de fotografia pinhole e processos alternativos em impressões de imagens, foi criado no ano de 2012 com a intenção de promover passeios fotográficos com câmeras pinhole pela cidade de São Paulo.

SORVER VERSOS:

coletivo formado por André Gravatá, poeta e educador, e Serena Labate, artista e educadora, ambos dedicados em aprofundar a relação entre arte e vida. Criam publicações, mapas e experiências para provocar uma poesia viva no corpo.

EXPEDIÇÃO 1

das 10h às 14h

EQUIPAMENTOS

CASA DA IMAGEM
E THEATRO MUNICIPAL

COM OS COLETIVOS
**PINROLÊ E TEATRO
DODECAFÔNICO**
+ **CORO LÍRICO
MUNICIPAL**

MÁRIO ZACCARO
REGÊNCIA

**ELISABETH
RATZERSDORF**
SOPRANO

KEILA DE MORAES
MEZZO SOPRANO

**MARCOS ARAGONI
E MARIZILDA HEIN**
PIANO

A expedição terá início na Casa da Imagem. O grupo será convidado a participar de uma oficina de cianotipia (processo de revelação fotográfica analógico) com o Coletivo PinRolê, a partir da observação das espécies vegetais do jardim. Após a oficina, haverá uma caminhada, até o Theatro Municipal, conduzida pelo Coletivo Teatro Dodecafônico, com propostas de mediação e registros artísticos, estimulando diferentes formas de ocupar e fruir a cidade. Como encerramento da expedição, o público será convidado a participar da programação artística do Theatro Municipal.

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

MAGNIFICAT-ALELUIA (8')

BACHIANAS BRASILEIRAS N° 5 (10')

I. ÁRIA: *CANTILENA*

II. DANÇA: *MARTELO*

EXPEDIÇÃO 2

das 10h às 14h

EQUIPAMENTOS

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE
E THEATRO MUNICIPAL

COM OS COLETIVOS
SORVER VERSOS
E **TEATRO**
DODECAFÔNICO
+ **CORO LÍRICO**
MUNICIPAL

MÁRIO ZACCARO
REGÊNCIA

ELISABETH
RATZERSDORF
SOPRANO

KEILA DE MORAES
MEZZO SOPRANO

MARCOS ARAGONI
E **MARIZILDA HEIN**
PIANO

A expedição terá início na Biblioteca Mário de Andrade. O grupo será convidado a participar de uma oficina de escrita e experimentação gráfica, com a criação de pequenos folhetos com poemas e imagens utilizando processos de impressão alternativos, a partir da exposição de revistas modernistas do acervo da biblioteca, com o Coletivo Sorver Versos. Após a oficina, haverá uma caminhada até o Theatro Municipal conduzida pelo Coletivo Teatro Dodecafônico, com propostas de mediação e registros artísticos, estimulando diferentes formas de ocupar e fruir a cidade. Como encerramento da expedição, o público será convidado a participar da programação artística do Theatro Municipal.

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

MAGNIFICAT-ALELUIA (8')

BACHIANAS BRASILEIRAS N° 5 (10')

I. ÁRIA: *CANTILENA*

II. DANÇA: *MARTELO*

EXPEDIÇÃO 3

das 13h30 às 17h30

COM OS COLETIVOS
**PINROLÊ E TEATRO
DODECAFÔNICO
+ QUARTETO DE
CORDAS DA CIDADE**

EQUIPAMENTOS
CASA DA IMAGEM
E THEATRO MUNICIPAL

A expedição terá início na Casa da Imagem. O grupo será convidado a participar de uma oficina de cianotipia (processo de revelação fotográfica analógico) com o Coletivo PinRolê, a partir da observação das espécies vegetais do jardim. Após a oficina, haverá uma caminhada até o Theatro Municipal conduzida pelo Coletivo Teatro Dodecafônico, com propostas de mediação e registros artísticos, estimulando diferentes formas de ocupar e fruir a cidade. Como encerramento da expedição, o público será convidado a participar da programação artística do Theatro Municipal.

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)
QUARTETO DE CORDAS N° 3

EXPEDIÇÃO 4

das 13h30 às 17h30

COM OS COLETIVOS
**PINROLÊ E TEATRO
DODECAFÔNICO
+ QUARTETO DE
CORDAS DA CIDADE**

EQUIPAMENTOS
BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE
E THEATRO MUNICIPAL

A expedição terá início na Biblioteca Mário de Andrade. O grupo será convidado a participar de uma oficina de escrita e experimentação gráfica, com a criação de pequenos folhetos com poemas e imagens utilizando processos de impressão alternativos, a partir da exposição de revistas modernistas do acervo da biblioteca, com o Coletivo Sorver Versos. Após a oficina, haverá uma caminhada até o Theatro Municipal conduzida pelo Coletivo Teatro Dodecafônico, com propostas de mediação e registros artísticos, estimulando diferentes formas de ocupar e fruir a cidade. Como encerramento da expedição, o público será convidado a participar da programação artística do Theatro Municipal.

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)
QUARTETO DE CORDAS N° 3

HUMAN
ADVENTURE

A FONTITDO COSTUME

A
URA
TAFES
ONZELTES
DESGESTAS

CONTRA MEMORIA

VISITA
TEMÁTICA



**LINHA,
FORMA E COR**

Você gosta de pintar?

O que você gosta de pintar?

Como você pinta o que você gosta de pintar?

A visita Linha, Forma e Cor foi proposta pelo Núcleo de Educação para integrar a programação do Theatro Municipal de São Paulo que, em 2021, estava se preparando para comemorar o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, um dos muitos eventos que marcaram a trajetória desse patrimônio ao longo da sua existência.

Atividades como Expedições Modernistas – que envolveram a Casa da Imagem, a Biblioteca Mário de Andrade, diversos coletivos de artistas, formações internas com o Núcleo de Acervo e Pesquisa, formações com artistas e curadores da exposição *Contramemória* e a visita à Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo, além da participação em mesas de conversa sobre o tema no Theatro – visavam compor um denso processo formativo dentro do Núcleo de Educação.

Em paralelo, no mesmo ano de 2021, por meio de um grupo de trabalho formado pelos educadores Gabriel Zanetti e Mateus Yamaguchi (à época, bolsista e estagiário) e pelos jovens aprendizes Pablo Piccolo e Matheus Bastian Moraes, o processo de elaboração foi iniciado, com orientação do então supervisor de Arte-educação, Leandro Mendes. A estreia aconteceu nas sextas-feiras do mês de julho de 2022, no período das férias escolares.



Encontro do grupo de trabalho Linha, Forma e Cor ocorrido em 19/11/2021. Na foto (da esquerda para a direita): Adriane Bertini, coordenadora do Núcleo de Educação; Pablo Piccolo e Matheus Bastian, ambos jovens aprendizes; Leandro Mendes, supervisor de Arte-educação; Mateus Yamaguchi, educador.

Foto tirada por Gabriel Zanetti Pieroni.

Pensada e estruturada para acontecer com crianças e suas famílias, Linha, Forma e Cor foi a primeira visita educativa do Núcleo de Educação elaborada especificamente para esse público, motivo pelo qual, através do seu abrangente tema, que é o Modernismo brasileiro, busca integrar de maneira lúdica/criativa/imaginativa determinados conhecimentos históricos e artísticos por meio de jogos de observação e experimentação artística. Ela convida os participantes à percepção da linha, da forma e da cor (elementos da gramática visual) na arquitetura e nos elementos artísticos do Theatro, em uma pintura modernista, na paisagem do entorno ou até mesmo em nossas roupas.

No ano de 2025, a visita temática Linha, Forma e Cor continua sendo realizada no Theatro Municipal de São Paulo, sendo a mais antiga, ainda “em cartaz”, do Núcleo de Educação. Ao longo de todo o processo, diversos outros educadores e educadoras foram se integrando ao grupo original, ampliando as possibilidades de relações dessa ação educativa – destaque para Joana Oliveira, que passou a fazer parte do grupo em agosto de 2022.

Desde então, belas memórias foram sendo confeccionadas, no tecer único de cada encontro. De um lado, nós, educadores, que podemos contribuir



Foto 1: conversa sobre cor na escadaria.

Foto 2: observação de formas na Sala de Espetáculos.

Foto 3: atividade de linha no salão social do foyer.

Foto 4: oficina artística na varanda.

para a construção de significados através do brincar. Do outro lado, o público, crianças e famílias que em um dia de passeio se veem estimuladas à participação múltipla em um patrimônio cultural: conversando sobre a cor preferida no alto da escadaria do saguão, desenhando com um barbante no chão do Salão Nobre, observando a Sala de Espetáculos à procura de formas geométricas ou, ainda, ressignificando pinturas consagradas do Modernismo brasileiro em uma oficina artística na varanda, de frente para o Vale do Anhangabaú. O engajamento, de maneira geral, é sempre muito intenso, fazendo, por vezes, as duas horas da atividade parecerem passar tão rápido quanto o tempo ligeiro do desenhar de uma linha reta sobre o papel.

E você, gosta de desenhar ou de pintar?

Eu gosto de pintar o sol.

Já fiz sol quadrado, redondo e em formato de pizza no canto da página.

Já o pinte de vermelho, amarelo, rosa, azul e roxo.

E você? Como é o seu sol?

**GABRIEL ZANETTI E
MATEUS YAMAGUCHI**

0.5cm CESAR

CONCRETE
FAST EASY



FICHA TÉCNICA REFERENTE AO MÊS DE FEVEREIRO DE 2022

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Prefeito Ricardo Nunes

Secretária Municipal de Cultura Aline Torres

Secretária Adjunta Antonia Soares André de Souza

Chefe de Gabinete Danillo Nunes

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Diretor Geral Danillo Nunes

Direção Artística Bruno Imparato

Direção de Formação Ana Estrella Vargas

Direção de Produção Executiva Gisa Gabriel

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 Wilhelm, 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

EQUIPE SUSTENIDOS (THEATRO MUNICIPAL)

Diretora Executiva Alessandra Fernandez Alves da Costa

Diretor Administrativo Financeiro Renato Musa dos Santos

Gerente Financeira Ana Cristina Meira Coelho Mascarenhas

Gerente de Desenvolvimento de Pessoas Camila Rodrigues Harada

Superintendente de Desenvolvimento Institucional e Marketing Heloisa Garcia da Mota

Controller Leandro Mariano Barreto

Contador Luis Carlos Trento

Gerente de Suprimentos Susana Cordeiro Emidio Pereira

Gerente de Administração de Pessoal Valter Miranda dos Santos

COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Diretora Geral Andrea Caruso Saturnino

Secretária Executiva Valeria Kurji

Gerente Geral de Operações e Finanças Eduardo Augusto Sena

Coordenadora de Programação Elisa Maria Americano Saintive **Equipe de Programação** Camila Honorato Moreira de Almeida e Eduardo Dias Santana **Gerente da Musicoteca** Maria Elisa Pasqualini (Milly) **Equipe da Musicoteca** Cassio Mendes Antas, Diego Scarpino Pacioni, Felipe Faglioni, Jonatas Ribeiro, Lucas de Lima Coelho, Milton Tadashi Nakamoto, Roberto Dorigatti, Rodrigo Padovan Grassmann Ferreira e Thiago Ribeiro Francisco **Pianista Correpetidor** Anderson Brenner

Gerente de Produção Regiane Miciano

Equipe de Produção Felipe Costa, Fernanda Cristina Pereira Camara, Jonathan Boettcher de Paula, Luiz Alex Tasso, Maira Scarello, Mariana Perin, Marina da Costa Jurado, Nathália Costa, Rodrigo Correa da Silva, Rosana Taketomi 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, Isabelle Santos da Silva, Luciana de Souza Bernardo, Luiz Augusto Soares Pereira da Silva, Mateus Masakichi Yamaguchi, Renata Limeira Rodrigues e

Renata Raissa Pirra Garducci **Coordenador de Acervo e Pesquisa** Rafael Domingos Oliveira da Silva **Equipe Acervo e Pesquisa** Alexandre Ferreira Xavier, Anita de Souza Lazarim, Guilherme Lopes Vieira e Rafael de Araujo Oliveira **Supervisora de Ações de Articulação e Extensão** Carla Jacy Lopes

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, Jose Hilton de Oliveira Junior, Luiz Carlos Lemes e Sônia Ruberti **Gestor de Cenotécnica** Anibal Marques (Pelé) **Chefes de Maquinário** Carlos Roberto Ávila, Marcelo Luiz Frosino e Paulo Miguel de Sousa Filho **Equipe de Maquinário** Alex Sandro Nunes Pinheiro, Bruno Vieira Dias, Edilson da Silva Quina, Ermelindo Terribele Sobrinho, Everton Davida Candido, Igor Mota Paula, Ivaldo Bezerra Lopes, Jaldir Amorim da Conceição, Manuel Lucas de Sousa Conceição, Odilon dos Santos Motta, Paulo Henrique São Bento, Paulo Mafrense de Sousa e Ronaldo Batista dos Santos **Equipe de Contrarregragem** Alessandro de Oliveira Rodrigues, Amanda Tolentino de Araújo, Edival Dias, Matheus Alves Tomé, Sandra Satomi Yamamoto, Sérgio Augusto de Souza e Vitor Siqueira Pedro **Montadores** Alexandre Greganyck, Ivo Barreto de Souza, Nizinho Deivid Zopelaro, Pedro Paulo Barreto, Rafael de Sá de Nardi Veloso e Renato de Freitas Pereira **Sonorização** André Moro Silva, André Vitor de Andrade, Daniel Botelho, Edgar Caetano dos Santos, Emiliano Brescacin, Leandro dos Santos Lima e Robson de Moura Barros **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, Stella Politti, Sueli Matsuzaki, Tatiane Fátima Müller, Ubiratan da Silva Nunes e Wellington Cardoso Silva

Coordenadora de Figurino Eunice Baía **Equipe de Figurino** Maria de Fátima, Suely Guimarães e Walamis Santos **Camareiros** Antônia Cardoso Fonseca, Carlos Eduardo Marroco, 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, Estevan Pelli, Gustavo Quevedo Ramos, Larissa Lima da Paz, Luis Henrique Santos de Souza, Stig de Lavor e Tatiane de Sá dos Santos **Gerente de Planejamento e Monitoramento** Ana Paula Godoy **Equipe de Planejamento e Monitoramento** Debora da Silva Monteiro, Douglas Herval Ponso, Marcella Bezerra Pacca e Milena Lorana da Cruz Santos **Captação de Recursos** Mariana Rojas Duaillibi

Gerente de Infraestrutura e Patrimônio Eduardo Spinazzola **Equipe de Infraestrutura e Patrimônio** Bárbara Morais Afonso, Carolina Ricardo, Fernanda do Val Amorim, Isabelle Zanoni, João Pedro de Goes Moura, Jonathas Rodrigues de Oliveira, Leticia de Moura e Rosimeire Ribeiro Gomes **Coordenador de Operações** Mauricio Souza da Silva **Coordenador de Manutenção** Stefan Salej Gome **Coordenador de TI** Yudji Alessandro Otta **Equipe de TI** Lucas Anastácio Marçal dos Santos

Coordenadora de Parcerias e Novos Negócios Luciana Gabardo dos Santos **Equipe de Parcerias e Negócios** Amanda Araújo Morais, Giovanna Campelo, Suzana Santos Barbosa Grem e Vitoria Terlesqui de Paula **Equipe de Atendimento ao Público** Erick de Souza Rodrigues, Kleber Roldan de Araujo, Monica de Souza, Rosimeire Pontes Carvalho e Waldir Silva do Nascimento **Equipe de Bilheteria** Claudiana de Melo Sousa, Jorge Rodrigo dos Santos e Maria do Socorro Lima da Silva

Coordenadora Financeira Maria Eugênia Melo de Carvalho **Equipe de Finanças e Controladoria** Andreia Nascimento dos Santos, Fabiana Vieira Rezende, Jéssica Brito Oliveira, Kedma Encinas Almeida, Marcio Shoitl e Valeria de Freitas Mota Lima **Equipe de Compras** Leandro Ribeiro Cunha, Paulo Henrique Risseri, Raphael Teixeira Lemos e Thauana Moura Santos **Equipe de Logística** Aline de Andrade Nepomuceno Barbosa, Jefferson Umbelino Ribeiro Santos, Marcos Aurélio Vieira do Nascimento Samora e Raimundo Nonato Bezerra **Equipe de Contratos e Jurídico** Aline Rocha do Carmo, Daiana da Silva Bastos, Lucas Serrano Cimatti e Yara Maria da Silva **Coordenadora de Recursos Humanos** Renata Aparecida Barbosa de Sousa **Equipe de Recursos Humanos** Jessica Isis Domingos de Negreiros, Marlene Bahia dos Santos, Mateus Costa do Nascimento, Monik Silva Negreiros, Priscilla Pereira Gonçalves, Rebeca de Oliveira Rosio e Vitoria Fernanda do Carmo Leite

Aprendizes Ana Beatriz Silva Correia, Carlos Eduardo de Almeida, Francielli Jonas Perpetuo, Gabrielle Silva Santos, Leticia Lopes da Silva, Romário de Oliveira Santos e Vitoria Oliveira Faria

EXPEDIENTE DA PUBLICAÇÃO

Fotos Larissa Paz, Rafael Salvador e Stig de Lavor

Design Casa Rex

Edição de Conteúdo Elisabete Machado e Laureen Dávila / Equipe de Comunicação do Theatro Municipal

Revisão Cica Corrêa

COMPLEXO THEATRO
MUNICIPAL

realização:



PREFEITURA DE
SÃO PAULO