

MARIA ELENA BERNARDES

O ESTANDARTE GLORIOSO DA CIDADE

Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Stella Martins Bresciani

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 18/02/2004

BANCA:

Prof^a. Dr^a. Maria Stella Martins Bresciani (orientadora)

Prof^a. Dr^a. Maria Clementina Pereira Cunha - /IFCH/UNICAMP

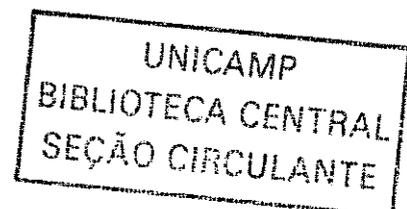
Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior - IFCH/UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl - IA/UNICAMP

Prof^a. Dr^a. Marisa Varanda Carpintero - UNIMEP

Prf^a Dr^a. Lenita Waldige Mendes Nogueira-CDMC/IA-UNICAMP
(suplente)

Fevereiro/2004



JNIDADE BC
Nº CHAMADA TUNICAMP
B456e
V _____ EX _____
TOMBO BC/ 57804
PROC 16-227-04
C _____ D 1
PREÇO 22,00
DATA 17/04/2004
Nº CPD _____

CM00197027-3

BIB ID 314870

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

B 456 e **Bernardes, Maria Elena**
 O Estandarte Glorioso da Cidade: Teatro Municipal de São
Paulo (1911-1938) / Maria Elena Bernardes. - - Campinas, SP:
[s. n.], 2004.

Orientador: Maria Stella Martins Bresciani.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Teatro Municipal (São Paulo, SP) – 1911-1938.
2. Teatros - História. 3. Modernidade. 4. Teatro e sociedade – São
Paulo (SP). I. Bresciani, Maria Stella Martins. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Resumo:

O Teatro Municipal de São Paulo, inaugurado em 1911, veio responder aos anseios da elite paulistana de ver a cidade equipada com um grande teatro lírico, à altura do lugar que esta ocupava no país, visto que era representante de um centro urbano das primeiras indústrias nacionais e dos barões do café.

Sua construção, que levou oito anos para ser concluída, ficou a cargo do engenheiro Ramos de Azevedo que, além do projeto, cuidou da obra até sua finalização. Sua edificação está inserida num conjunto de obras resultante do crescimento acelerado de uma cidade em plena expansão e para viabilizá-la, foram necessárias grandes desapropriações e a urbanização de uma ampla área central da cidade. Foi o primeiro monumento deste porte assumido pelo poder público. O majestoso edifício foi inspirado no grande *L'Opera*, de Paris, projetado por Charles Garnier meio século antes, o que, por si só, conferia-lhe o *status* de elegância e bom gosto.

Este trabalho recobre o período de 1911-1938, na tentativa de compreender as funções sociais e culturais que o Municipal desempenhou na cidade, recuperando, para isto, a sua principal programação. Dois momentos deste percurso serão enfocados: primeiro, o período em que o Teatro serviu de vitrine para a visibilidade das forças tradicionais da cidade; e, segundo, quando o grupo liderado pelos modernistas pretendeu dar a ele um novo rumo.

ABSTRACT

The Municipal Theatre of São Paulo, inaugurated in 1911, was a response to the paulistana elite's longing to have their city equipped with a grand opera house as befitting to its position in the country, representing an urban centre with the first national industries and coffee barons.

Its construction, that took eight years to complete, was undertaken by engineer Ramos de Azevedo who, as well as being responsible for the project, oversaw the building work until its completion. The building was part of a collection of works resulting from the accelerated growth of a city in full expansion and to facilitate it, large areas needed to be dispossessed and a considerable area of the city centre urbanised. It was the first monument of this scale undertaken by the public authorities. The majestic building was inspired by the grand *L'Opera* in Paris, designed by Charles Garnier half a century earlier, which, in itself, confirmed its status of elegance and good taste.

This work retraces the period of 1911-1938 and, in particular, the theatre's main programme, in an attempt to understand the Municipal's social and cultural functions within the city. In the course of this period, two moments are focused on: first, the period in which the theatre served as a display window for the traditional forces of the city to show themselves, and second, when a modernist-led group aspired to give it a new direction.

Agradecimentos

É com os olhos cheios d' água que escrevo estas páginas. Terminar este trabalho foi um grande desafio enfrentado, pois ele está inserido num longo e doloroso percurso por mim vivido. Perdas, despedidas, desencontros, escolhas erradas... E o trabalho aí está, todo aberto, escancarado, pronto para ser recomeçado. Mas, por outro lado, foi também um tempo de muitos encontros e, sem estas pessoas, este trabalho, certamente, não teria sido concluído.

Em primeiro lugar, agradeço à Prof^a Stella Bresciani pela acolhida. Nos encontros de orientação que, infelizmente, não foram muitos, eu sempre saía embevecida com tudo que havia aprendido. Sua generosidade em compartilhar seus conhecimentos nos ensina o verdadeiro sentido da palavra mestre. Stella, sou grata por tudo: pelas suas aulas, pelas conversas, pelo "colo", pela sua disponibilidade em ajudar, pela cumplicidade.

No exame de qualificação pude contar com as preciosas leituras dos professores Jorge Coli e Clementina Pereira Cunha, e muito os agradeço pelas preciosas observações e "puxada de tapete". Premida pelo pouco tempo que restava para a conclusão deste trabalho, nem tudo o que foi sugerido pôde ser incorporado neste texto. Mas, suas observações estão muito bem guardadas e, certamente, serão usadas em outra oportunidade. À Prof^a Clementina devo muito mais, pois desde o tempo do mestrado, no qual pude contar com sua orientação, sua atitude alerta e firme muito me ensinou e, devo a ela, muito do que sei.

Agradeço à Prof^a Lenita Nogueira pela prontidão em atender ao meu pedido. Com generosidade, leu todo o texto e corrigiu os meus erros em relação às questões operísticas. A ela, a minha gratidão sempre.

Aos colegas de curso, o meu carinho eterno pela convivência, descobertas, aprendizados e peço licença para mencionar alguns deles: Fernando Mencarelli, Benito Bisso Schmidt, Leonia, Joseli Mendonça, Cida Rago, Valéria Lima e Virgínia Camilotti. Com Joseli, Virgínia e Valéria os laços se fortaleceram e hoje nossa relação ultrapassa os muros da Universidade. Valéria leu o segundo capítulo deste trabalho, corrigiu, sugeriu e me apoiou o tempo todo. Mais tarde, na linha de pesquisa, encontrei a Josianne Cerasoli, e a ela devo algumas referências preciosas. Nos últimos meses deste trabalho, Josiane e Virginia foram fundamentais com suas presenças e encorajamento.

À Naomi Silman, pelo abstrat e prontidão. À Adriana Ramos, agradeço pelo tratamento das imagens. À Denise Tavares, pela ajuda e tanto mais. Nestes últimos dias, sua amizade me emocionou. A ela devo a inserção das imagens neste trabalho. Ao Ricardo Fernandes Pátaro, pela formatação da tese.

Das instituições pesquisadas, agradeço aos funcionários do AEL, em especial ao Mário e à Ema, pela atenção e prontidão. Na biblioteca do IFCH, meus agradecimentos são para Solonge, sempre disposta a colaborar. No Museu do Teatro, agradeço ao Márcio Sgreccia, pela gentileza e disponibilidade em ajudar. Na pós-graduação, ao Junior, pela calma e paciência.

Dos de casa, agradeço aos meus pais pela torcida silenciosa, mesmo não sabendo o que este trabalho significa. Camila nada fez por esta

Dos de casa, agradeço aos meus pais pela torcida silenciosa, mesmo não sabendo o que este trabalho significa. Camila nada fez por esta tese, ao contrário, muito atrapalhou com suas demandas de filha, apesar dos seus 21 anos. Mas, apesar disso, devo agradecê-la: sua atitude perante a vida e sua alegria de viver, não me deixam esquecer que a vida é muito mais que uma tese... No final, acabou conseguindo se enfiar nestes agradecimentos, pois devo registrar que foi ela quem fotografou todas as imagens inseridas neste trabalho. Paulo de Tarso Venceslau esteve o tempo todo nesse percurso. Leu todo o texto, corrigiu, sugeriu, incentivou. Agradeço também os cafés ao fim de tarde e os cinemas, que muito contribuíram para tornar as longas horas de trabalho mais amenas. Devo a ele muitas coisas, mas, agradeço, sobretudo, por me ensinar que sempre o melhor caminho é aquele trilhado pelas convicções e os princípios éticos.

Campinas, 5 de janeiro de 2004.

Para Camila



Teatro Municipal, na noite da sua inauguração, em 12 de setembro de 1911. Uma imagem assinada pelo fotógrafo O. R. Quaas.(Foto 1)

Sumário

INTRODUÇÃO: UM TEATRO LÍRICO EM SÃO PAULO	1
CAPÍTULO I - LUGAR DE CIVILIDADE, LUXO E ELEGÂNCIA	17
1. Uma Noite de Gala	19
2. Da Casa da Ópera ao Teatro Municipal	41
3. Desta vez, sem os transtornos	57
4. O Municipal em cena: os anos 10	63
CAPÍTULO 2 - MODERNIDADE E MODERNISMO	105
1. Tempos Modernos	107
2. O Municipal em cena: os anos 20	119
CAPÍTULO III - TEMPO DE MUDANÇAS	169
1. Do sonho ao Departamento de Cultura	171
2. Entre Revoluções	183
3. Na gestão de Mário de Andrade	195
CONSIDERAÇÕES FINAIS	221
I. FONTES	229
II. BIBLIOGRAFIA GERAL	230
III. INSTITUIÇÕES PESQUISADAS	237
ANEXOS	239
1. Palcos e Circos	239
2. Iconografia	299

Introdução: Um Teatro Lírico em São Paulo

As discussões acerca da conveniência ou não de se construir, em São Paulo, no início do século passado, um teatro lírico nas dimensões do Teatro Municipal, não polemizaram a respeito da sua viabilidade e nem tampouco de qual seria a sua função cultural. O que contava era o monumento que a cidade ganharia: um símbolo político e cultural, tanto quanto estético, a serviço da modernidade. Sua construção respondia aos anseios da elite paulistana, de ver a cidade equipada com um grande teatro lírico, à altura do lugar que ela ocupava no país, como representante de um centro urbano das primeiras indústrias nacionais e dos barões do café. "No fundo, a natureza e o estilo do edifício revelam melhor do que o próprio espetáculo as características da época e da sociedade"¹, de modo que o Municipal cumpriria o papel de edifício-monumento, edificado a exemplo do *L'Opera*, de Paris.

O significado destes majestosos edifícios monumentais, edificados desde o século XIX, é comparável às catedrais para o período medieval. Na Idade Média, o palanque era montado na praça, ao lado da catedral, e atores eram recrutados entre a população. Padres, burgueses e artesões se ofereciam como voluntários para interpretar os personagens das comédias e farsas, em que se alternavam a recitação e o canto. O espetáculo, que durava dias, contava com a participação do público que vibrava

¹ CLAUDON, Francis. "A ópera, o público, a sociedade" in BRUNEL, Pierre e WOLFF, Stéphane. *A Ópera*, tradução Bárbara Eliodora, Rio de Janeiro: Salamandra, 1988, p.26.

e interagia com os atores, passando da crueldade à piedade, do riso às lágrimas.

No século XIX, com o espetáculo já sendo encenado no interior do teatro, segundo Sthandal, esses edifícios-monumentos claramente demarcam uma posição: "Anteriormente reinavam um deus e os reis, que encontravam nas igrejas e nos palácios a sua morada; os teatros eram os novos edifícios exigidos pelo poderio jovem. Mas, nessa época tenta-se transformar a ópera no templo laico da nação e de sua classe motora - a burguesia."² Até o século XVIII, o público predominante nos espetáculos líricos era o da corte. A ópera, no século XIX, transformou-se no grande espetáculo para a burguesia. No século XX, incorporou-se a todos os setores da sociedade. E, a partir de Wagner, a ópera cria um público muito especializado e, em certo sentido, "se transforma em artes para artistas".³

Como espetáculo público, a ópera nasce em Veneza, no Teatro de San Casiano - nome do santo da paróquia - durante o carnaval de 1637, onde foi representada *Andrômeda*, de Francesco Manelli (1595-1667), inspirada no texto de Benedito Ferrari. Mas o grande centro de difusão do gênero será a cidade de Nápoles. Ali, *L'Incoronazione di Poppea* tem sua estréia em 1642. Esta obra inovava porque não era baseada numa lenda mitológica, mas num fato histórico: os amores entre Pompéia e o imperador Nero.⁴

² apud CLAUDON, op. cit., p.26.

³ FRAGA, Fernando e MATAMORO, Blas. *A Ópera*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. São Paulo: Editora Angra, 2001, p.149.

⁴ Idem, pp.7-8, 10-11.

No Brasil, quase um século depois, na cidade de Salvador, em 1760, aconteceu a primeira manifestação lírica. Não fugiu à tradição europeia de espetáculos dirigidos a um pequeno grupo aristocrático por ocasião da realização de festividades como celebração de casamentos, nascimentos ou eventos políticos notáveis. O primeiro exemplo desta prática foi no casamento do Infante D. Pedro, filho de D. João V. Foram apresentadas as óperas *Alexandre na Índia*, *Artaxerxes* e *Dido Abandonada*, respectivamente nos dias 22, 23 e 25 de outubro de 1760. Nove anos mais tarde, em Cuiabá, foi organizado evento semelhante ao de Salvador para prestigiar a recepção promovida pela corte portuguesa ao Governador Luís de Souza Coutinho e, em 1772, pelo mesmo motivo, ao Governador Luís Albuquerque Melo Pereira Cáceres. Entretanto, as manifestações teatrais e musicais que aconteciam naquele período não eram realizadas em teatros, e sim nos conventos, igrejas, palácios ou praças públicas. É preciso, contudo, tomar com cautela o termo "ópera", pois, na época, a conotação da palavra era muito mais ampla. Deste modo, em meados do século XVIII, floresciam nas cidades as famosas Casas da Ópera, que, na realidade, eram teatros onde se encenavam espetáculos que, embora não fossem óperas, eram assim denominados.⁵

Salvador também foi, muito provavelmente, a primeira cidade brasileira a construir um teatro público: o Teatro da Praia. Sua construção, em 1760, ficou a cargo de Bernardo Calisto Proença, designado pelo Conselho Municipal da Bahia. O teatro abrigava vinte e oito camarotes e uma platéia devidamente dividida com espaços específicos para nobres e plebeus, sendo

⁵ CHAVES JÚNIOR, Edgard Brito. *A Ópera no Brasil*, in BRUNEL e WOLFF . (org.), op.cit., p. 178.

que os camarotes eram reservados às mulheres e a platéia aos homens. Não se tem notícia de até quando este teatro funcionou. O Teatro de Guadalupe, que sucedeu o Teatro da Praia, inaugurado em 1798 e demolido em 1827, foi o segundo teatro da Bahia. Localizava-se nas proximidades da rua da Vala - atual rua J.J. Seabra, mais conhecida como Baixa dos Sapateiros. Era todo de madeira e a parte interna forrada de pano. Ali se apresentaram atores brasileiros famosos na época, como Damião Barbosa, José Rebouças, Honorato Régis, em peças de sucesso como *Labirinto de Creta* e *Encantos de Medéias*.⁶

No Rio de Janeiro, na metade do século XVIII, funcionava um teatro na rua do Fogo - atual rua dos Andradas -, de propriedade do padre Ventura, um mulato, corcunda que, além de dirigir e reger a orquestra, subia ao palco para tocar violão e até mesmo para dançar o fado ou o lundu. Acabou incendiado numa noite de 1769, quando apresentava *Os encantos de Medéia*. Durante a apresentação, as faíscas lançadas pela boca de um dragão, personagem do quinto ato, atearam fogo ao teatro.

Em 1770, no dia 6 de junho, foi inaugurado em Vila Rica o Teatro da Ópera - hoje o Teatro Municipal de Ouro Preto, situado à rua 15 de Novembro. O teatro era luxuoso, com cortinas abundantes, dourados e candeeiros de prata. Contava com duas filas de camarotes. O camarote do vice-rei, exibindo ornamentações reais, localizava-se à direita. Embora pequeno, era agradável e acolhedor. Contava com quatro ordens de camarotes reservados às mulheres e uma platéia com bancos reservados aos homens. Cidades como Paracatu, São João del Rei e Sabará, respectivamente em 1780,

⁶ CACCIAGLIA, Mário. *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995,

1782 e 1783, inauguraram Casas de Ópera. Por volta de meados do século XVIII, em Diamantina, o rico e excêntrico João Fernandes de Oliveira, entre muitas das loucuras cometidas para satisfazer a lendária escrava Chica da Silva, construiu, aos pés da serra de São Francisco, um castelo com salas elegantes, capela, jardim ornamentado com plantas trazidas da Europa, e um teatro completamente equipado - um teatro particular para Chica da Silva.⁷

Em São Paulo não foi diferente. Desde meados do século XVIII se tem notícia de um Teatro da Ópera e, na última década deste século, finalmente é edificado, no Pátio do Colégio, uma Casa da Ópera, com 350 lugares e três ordens de camarotes.

No século XIX, vários teatros são construídos na cidade. No entanto, nenhum deles comportava a vinda das grandes companhias líricas e teatrais e, assim, não respondiam aos anseios da elite paulista que circulava pela Capital da República e também pela Europa, principalmente, Itália e França. Para essa elite, a encenação lírica era vista como um programa de refinado gosto. Nas palavras de Stendhal: "No La Scala, o primeiro salão da cidade, as pessoas marcavam encontros, para aquela noite, em tal ou tal camarote. Todos os assuntos são tratados no teatro, e o amor, sobretudo, triunfa nele; em uma semi-obscuridade propícia ao recolhimento, a qualidade das interpretações musicais, a ternura dos sons de Cimarosa, Rossini ou Mozart aproximam as almas [...] assim, a ópera pôde propiciar a um só tempo a unanimidade social e o gosto pelo belo".⁸

pp. 22-24.

⁷ CACCIAGLIA, op cit., pp. 26-28.

⁸ Apud CLAUDON, op. cit., p.21.

Dessa forma, logo na inauguração, o Municipal se consagrou como um lugar de encontro dos elegantes afortunados da cidade, preenchendo o vazio que existia de uma casa nessas proporções, como assinalou o articulista *d' O Estado de São Paulo* identificado por "S", relatando a queixa dos paulistas do "retraimento das famílias e da pouca sociabilidade. Sem dúvida, para isto havia uma causa, que era a falta de um ponto de reunião, condigno com o bom gosto dos paulistas. Aí o têm agora, e primoroso, e não me parece objeto de dúvida que o Teatro Municipal vai operar uma transformação radical nos hábitos da cidade [...] São Paulo iniciou uma fase nova de vida noturna que não pode parar aí. E sem dúvida não parará".⁹

No entanto, grande parte da população ficou de fora do teatro, desde o dia de sua inauguração. Para a construção e inauguração foi mobilizado o trabalho de muita gente e as expectativas da cidade inteira. Na noite de estréia lá estavam e se aglomeravam numa multidão para ver a festa e o requinte do edifício inteiramente iluminado. Mas, muitas delas jamais conseguiram atravessar as suas escadarias, a não ser nos momentos em que o Municipal foi aberto para visitação pública.

As temporadas de teatro e dança, assim como os concertos de música, bailes de carnaval e jantares, eram momentos de exibição desta elite. Mas o grande momento mesmo, eram as temporadas líricas, anualmente organizadas no segundo semestre, entre os meses de julho a outubro. Estas temporadas eram esperadas e se configuravam como o acontecimento do ano, para as quais se exigia uma grande produção por parte dos seus assinantes. Os

⁹ *Jornal OESP*, "O que há de novo" 17 de setembro de 1911, p.2.

magazines, em especial o Mappin Stores e a Casa Allemã, meses antes, já anunciavam as últimas novidades em "tudo o que há de mais *chic* e moderno" para as *toilettes*, indispensáveis para as noites de gala, assim como os complementos, chapéus, enfeites para cabelo, luvas, leques e perfumes. As joalherias Adamo e Bento Loeb também ofereciam as últimas novidades em ouro, brilhantes, rubis, safiras, esmeraldas e pérolas.¹⁰

Assim, na seleta platéia do Municipal, a elite paulista sentia-se partilhando o mundo civilizado, pois via São Paulo inserida no mundo cultural das principais capitais da Europa, tendo como pano de fundo a encenação lírica, consolidadora de um imaginário estético de refinado gosto, propiciadora de *status* e, mais de que tudo, talvez, pretexto para uma vida social que se pretendia elegante e mesmo luxuosa. Os programas oferecidos pelo Teatro Municipal passam a ser um motivo para essa elite ouvir música de reconhecimento internacional, vestir-se na moda, exercitar os jogos de sedução, tomar champanhe no bar do teatro e ter uma vida "cultural", é claro.

Os jornais se constituem como documentação importante para acompanhar o significado das temporadas, do ponto de vista cultural e social, e também como contraponto de crítica e ironia dos articulistas, em relação ao comportamento do público e à qualidade dos espetáculos.

Em 1912, o colunista do jornal *O Estado de São Paulo*, respondia aos seus leitores de como deveriam se vestir para o concerto de câmara do musicista português Vianna da Motta. Perguntava-se: é indispensável a *toilette* de rigor? Depois de alguns entretantos, o colunista pondera: "Não resta dúvida

¹⁰ Jornal *OESP*, 03 de setembro de 1914, p. 7 e 11 de setembro de 1936, p.9.

que a bela sala do municipal, guarnecida de rostos formosos, de lindas *toilettes* femininas e de casacas elegantes é um soberbo espetáculo. Mas, diante da perspectiva de deixar, neste caso, o teatro para o gozo de alguns encasacados apenas e impedir que, por falta de casaca, muitos amantes da boa música ouçam o iminente intérprete de Beethoven e de Bach, parece-nos que a nossa cultura ganhará muito mais abandonando o rigor do vestuário".¹¹

O colunista lembrava que, em breve, a cidade estaria recebendo a temporada da companhia lírica de Toscanini, para a qual deveria ser reservada a exibição das *toilettes* nos passeios pelo *foyer*, visto que, numa temporada lírica oficial, o "rigor de vestuário é o maior esplendor da sala" e é quando a ostentosa decoração da sala compete com os "colos resplendentes de jóias que as casacas negras farão brilhar ainda mais".¹²

Assim, nas temporadas líricas, as noites sempre eram de gala. Nos dias de espetáculos, uma multidão de populares lotava a Praça Ramos para ver esta gente elegante descer de suas limusines¹³ como se a cena do palco se estendesse para o espaço público, assim descrita por "S", crítico d' *O Estado de São Paulo*: "(...) depois do espetáculo, na saída do Municipal, uma multidão desce a imponente escadaria já iluminada pelas lâmpadas que começam a acender-se na indecisão do crepúsculo e se espalha pela praça, animando o Viaduto do Chá e a entrada do Triângulo, os automóveis que cruzam com dificuldades as imediações do teatro pondo nos vultos femininos reflexos irisados e opalescentes dos seus refletores, um rumor abafado de conversas e

¹¹ Jornal *OESP*, seção Artes e Artistas, 27 de junho de 1912, p.6.

¹² *Idem*, p.6.

risos discretos, silhuetas que acentuam, como num cinematógrafo, a nobre distinção das suas linhas, todo um quadro movimentado e impressionante que só as grandes cidades civilizadas podem oferecer".¹⁴

Mas, se de um lado esta platéia abrigava predominantemente as elites paulistas, por outro lado, a mesma platéia comportava os operários do Brás, imigrantes italianos que, saudosos de seu país, iam lá ver os seus ídolos: Caruso, Beniamino Gigli, Tito Schipa. A geral era o lugar reservado a eles, pois as entradas para frisa, camarote e mesmo cadeira, eram caras. Mas, a dificuldade da maior parte da população, que nunca teve a oportunidade de desfrutar das apresentações dos grandes artistas e espetáculos que ocuparam o seu palco, não era só o alto valor das entradas. Os trajés exibidos pela elite os constrangiam. "Os homens iam de casaca e as mulheres com vestidos lindos" - conta senhor Ariosto, que trabalhava como garçom no bar do Municipal, na década de 20, em depoimento transcrito por Ecléa Bosi - "por causa das roupas é que eu nunca pude trazer minha mãe para ver os espetáculos. - Muita gente se apresentava todo dia para assistir às operas, mas não podia pagar."¹⁵

Seu Cicillo, um sapateiro do Bexiga, trabalhava de graça no bar do municipal, nas temporadas líricas, "só pelo prazer de estar lá". Ouvido afinado, como o de um especialista, percebeu quando o tenor Giacomo Lauri Volpi desafinou enquanto cantava *La Bohème*, de Puccini. "O tenor está desafinado,

¹³ AMERICANO, Jorge. *São Paulo Naquele Tempo (1895-1915)* São Paulo: Melhoramentos p. 330.

¹⁴ Jornal *OESP*, seção Artes e Artistas, 19 de outubro de 1919, p.2.

¹⁵ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 3ª. Edição, São Paulo: Cia das Letras, 1994, pp. 168 e 451.

está três notas acima", sentencia ele.¹⁶ Dona Alice, por sua vez, graças a um amigo do marido cuja mulher trabalhava no Municipal, sempre conseguia suas entradas de graça e, graças a isso, diz ela: "Assisti a *Tosca, Rigoletto, Aida, Plagiacchi...*"¹⁷

As galerias não eram lugar para as famílias e nem para mulheres pois só os homens as freqüentavam. É o que nos conta dona Jovina, que economizava para comprar um camarote de segunda, e dividia o preço com mais cinco pessoas. "Em galeria família não ia, era uma vergonha." No entanto, esta regra foi quebrada, graças à ousadia de dona Brites que, junto com um grupo de amigas, alunas do maestro Chiaffarelli, enfrentaram os olhares do público e, pela primeira vez, assistiram das galerias os concertos dos pianistas Brailowski e Arthur Rubinstein, em 1923. A partir de então, diz ela: "Nós sempre freqüentamos as galerias. Foi um avanço para época."¹⁸

Uma outra maneira de assistir às óperas era se especializando em bater palmas, ou ainda em gargalhadas. Nos dias em que o Municipal não estava lotado, a direção autorizava a entrada destas pessoas nas galerias. Os que estavam bem vestidos sentavam em lugar melhor e o ingresso era pago com suas gargalhadas. E até grupos eram organizados, como os que eram denominados clagues. Um participante desses grupos conta a Ecléa Bosi que a gente da Mooca, do Brás, do Cambuci, do Belém, do Bexiga "se especializou em grupos que batiam palmas com eco, outros que davam bravos majestosos e ainda outros que se ofereciam como figurantes nas óperas, como por exemplo,

¹⁶ BOSI, op. cit., p. 239.

¹⁷ BOSI, op. cit., p.110.

¹⁸ BOSI, op. cit., pp.319 e 450.

marinheiros na *Aida*". Entre os especialistas em gargalhadas merecia destaque um "preto" que, sentado "ombro a ombro com a elite do café, pagava sua cadeira com uma risada inesquecível".¹⁹

Desta forma, se os aplausos viessem das galerias era sinal que a atuação dos artistas estava sendo bem desempenhada porque, explica o sr. Ariosto, "essas pessoas sabiam quando deviam bater palmas, conheciam os trechos bonitos e a platéia acompanhava quando gritavam: bravo, maestro!"²⁰

É que desde meados do século XIX, refrear as emoções no teatro passou a ser um comportamento desejável. No século XVIII, ao contrário, as platéias de teatro interagiam com os atores. Elas choravam, gargalhavam, vaiavam, pediam para repetir várias vezes as cenas de que mais gostavam. O ator por sua vez tinha que se preocupar com a aprovação da platéia - é claro que com um segmento dela - já que o lugar no teatro definia a posição social dos espectadores. Os melhores ângulos eram dos camarotes real ou senhoril.²¹

Mas, a partir do século XIX, isto muda. O silêncio distinguia as platéias de classe média da de classe operária. "Uma platéia respeitável, por volta dos anos 1850, era uma platéia que podia controlar os seus sentimentos por meio do silêncio" e, por volta dos anos 1870, o aplauso adquiria uma forma nova. Os atores não eram interrompidos no meio da cena, mas esperava-se até o final do ato para aplaudir. Mesmo que desejassem falar com o vizinho do lado, a platéia se policiava, pois era um comportamento de mau gosto. Além disso, as

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público - As Tirantias da Intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p.102-104.

luzes do teatro foram baixadas para reforçar o silêncio e focalizar a atenção no palco.²² Segundo Richard Sennett, tanto a Ópera de Paris como a Casa do Festival de Beyreuth, apesar dos caminhos arquitetônicos opostos, desejavam o mesmo resultado: o silêncio do espectador.

Desta maneira, atentos aos códigos de uma platéia polida e bem comportada, que soubesse se manifestar na hora certa, os freqüentadores do Municipal, assim como o de todos os teatros, pouco familiarizados com a ópera e com os concertos líricos, lançavam mão das claques. Agindo assim, não corriam o risco de aplaudirem na hora errada.

Por outro lado, não são poucos os registros dos cochichos nos quais se discutia política, o valor do câmbio, o preço do café, a elegância das *toilettes*, os amores proibidos, pois o silêncio, ao que parece, não agradava grande parte platéia. Vale lembrar a fúria do pintor impressionista Auguste Renoir, após assistir à montagem da ópera *Die Walküre*, no teatro concebido por Wagner, que ilumina esta discussão: "Ninguém tem o direito de fechar as pessoas no escuro durante três horas. (...) Somos forçados a olhar o único ponto luminoso: o palco. É uma tirania! Posso ter vontade de olhar uma mulher bonita numa frisa."²³ Para Jorge Coli, "Auguste Renoir tinha nostalgia dos teatros à antiga, herdados do século XVIII, onde seres aristocráticos evoluíam familiarmente numa sociabilidade elegante e requintada. O teatro era, então, um lugar de festa risonha; ali, na sala de espetáculos, as frisas ou em salões diversos, a música podia ser ouvida distraidamente, entre os prazeres

²² BOSI, op. cit., p. 256

²³ COLI, Jorge. "Wagner e o "Teatro no Escuro", in Folha de São Paulo, Ilustrada-caderno 6, 27 de dezembro de 1992, p.11.

da ceia, do jogo, dos encontros amorosos, das discussões literárias e artísticas."²⁴

Para a maioria dos freqüentadores do Municipal, as temporadas líricas constituíam-se num momento de reunião social e exibição de trajés, nas quais o *foyer* e o bar do teatro se transformavam em um palco atentamente observado. Lá, os elegantes se viam e, ao mesmo tempo, podiam permanecer como estranhos. E o espectador silencioso da platéia de teatro assumia outro papel. Seu silêncio tinha um significado mais amplo. Ele era um estranho no meio da multidão, semelhante à figura do *flanêur* "que se veste para ser observado". O silêncio era o mediador, o escudo da privacidade, que permitia, ao mesmo tempo, misturar-se à multidão, ser visível e invisível.²⁵ E não era só nos intervalos dos espetáculos que o bar era freqüentado. As pessoas iam até lá para tomar chá ou café, servidos por "garçons impecáveis, de luvas e camisas brancas engomadas", escreve Hilário Tácito em 1916, que também nos conta que "o bar do teatro era o ponto de encontro, onde os elegantes se viam, o *bel-monde* se exibia e se divertia. Bebo à noite, entre luzes e sorrisos, aquele champanhe fatal de trinta mil réis a garrafa, instituição imorredoura de Mame. Pommery".²⁶

* * *

Na tentativa de compreender a relação e função cultural que o Municipal desempenhou na cidade, este trabalho tem como propósito recuperar a sua principal programação, buscando perceber dois momentos: primeiro, o

²⁴ Ibidem.

²⁵ SENNETT, op. cit., pp. 268-269.

período em que serviu de vitrine para a visibilidade das forças tradicionais da cidade; e, segundo, quando o grupo liderado pelos modernistas pretendeu dar a ele um novo rumo. E, para recuperar tal programação, além dos programas dos espetáculos, lançou mão da seção Theatros e Salões, do Jornal *Correio Paulistano* e das seções Artes e Artistas e Palcos e Circos, do jornal *O Estado de São Paulo*. Esta última foi priorizada, por ser a que mais divulgou a programação do Municipal, assim como, toda programação cultural da cidade de São Paulo, no período analisado.

Desde 1890, quando o jornal ainda se chamava *A Província de São Paulo* os espetáculos, em especial as óperas, já eram anunciados. Às vezes, era o nome da ópera que aparecia na chamada dos anúncios; outras vezes, o nome da casa de espetáculo como, por exemplo, Teatro São José, Politeama Paulista ou, simplesmente, Teatro e, em seguida, o nome do espetáculo. Assim foi até meados deste ano. A partir de 2 de julho, surge pela primeira vez neste jornal, a coluna Palcos e Circos. Nas semanas seguintes a coluna foi publicada com o nome de Palcos e Salões e, a partir de agosto o espaço se consolida, passando a ser publicado periodicamente.

Com a inauguração do Municipal, em 1911, a coluna ganha visibilidade e a programação sediada pelo Teatro aparece sempre com destaque. Sua função, longe de ser uma crítica, era a de informar os espectadores daquilo que acontecia na cidade. Pautava-se por comentários do comportamento do público, pela garantia de que a estréia da temporada seria um sucesso ou, pelo menos, um sucesso mundano e, também, pelos elogios

²⁶ HILÁRIO, Tático. *Madame Pommeroy*. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1920, p. 14.

dirigidos a cantores e maestros de renome. No entanto, se constituiu como uma fonte importante para este trabalho, assim como as outras seções acima citadas, pois, através delas, foi possível entender o comportamento do público diante dos espetáculos que o Municipal sediou e o significado que esta programação teve para os seus espectadores.

Para o desenvolvimento desta reflexão, a tese está dividida em três capítulos. No primeiro, buscando dialogar com os principais acontecimentos políticos e sociais do período, aborda-se a polêmica em torno de se construir ou não um teatro lírico em São Paulo - uma cidade que se transformara na primeira década do século XX -, a festa de inauguração e os espetáculos sediados pelo Teatro nos anos dez, em especial as temporadas líricas oficiais. O segundo capítulo é dedicado aos anos vinte, quando a Semana de Arte Moderna e os desdobramentos decorrentes do movimento modernista são entrelaçados com as temporadas líricas oficiais e com os principais eventos sediados pelo Teatro. O terceiro capítulo aborda a gestão de Mário de Andrade nos conturbados anos trinta quando, então diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, assumiu também a direção do Teatro Municipal e pretendeu dar ao teatro um novo significado, muito embora sua pretensão tenha se configurado numa tentativa frustrada.

Esse trabalho é uma pequena parte daquilo que as paredes do Teatro Municipal podem nos segredar, não como um conjunto arquitetônico, mas como o palco vivo - e vivido - da cultura, da arte e das relações - nem sempre amistosas - que envolveram os múltiplos atores e personagens que encenaram a sua história.



Chegada, com atraso, dos cenários, para a inauguração do Teatro. (Foto 2)

Capítulo I

Lugar de Civilidade, Luxo e Elegância



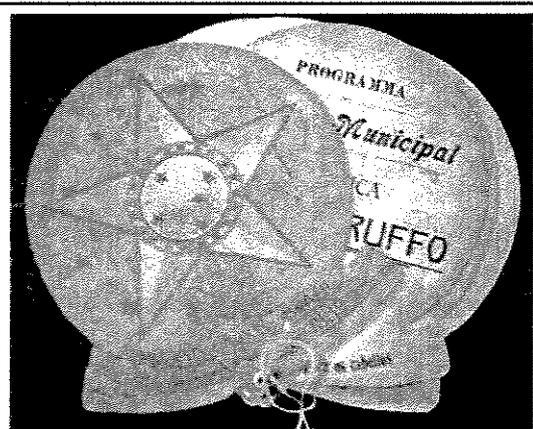
Operários e artesãos que trabalharam na construção do Teatro. (Foto3)

1. Uma Noite de Gala

"[...] o monumento aí está, pois, completo e perfeito, com sua imponente arquitetura, atestando a iniciativa e o progresso de São Paulo, e marcando uma época de notável brilho que será a do renascimento da nossa formosa capital."

Ricardo Severo

Foi numa terça feira, no dia 12 de setembro de 1911, que a noite aguardada e planejada por tantos anos havia, enfim, chegado. Em meio a muita pompa e luxo, a cidade inaugurava o seu Teatro Municipal. Previsto para as nove horas da noite, o espetáculo começara logo ao entardecer, pois na verdade o Teatro era a grande estrela da noite!



Programa em forma de leque, distribuído aos convidados na noite da estréia. (Foto 4)

As quarenta e duas lâmpadas elétricas acessas nos candelabros das escadarias contrastavam com as lâmpadas a gás instaladas nas proximidades do teatro. E lá estava ele, iluminado por dentro e por fora, exibindo todo luxo e requinte, anunciando o que seria a sua vocação, como foi definido em artigo da revista

Ilustração Paulista, em número especial de 1911: "O Municipal realizava o seu destino de mostroário de civilização".¹

A ópera *Hamlet*, de Ambroise Thomas, baseada em *Hamlet* de Shakespeare, foi a obra escolhida para a inauguração, muito embora esta escolha tenha desagradado a muitos e não foram poucas as críticas a respeito. Falava-se que a obra estava ultrapassada, e que, além disso, não era novidade na cidade, pois havia estreado nos palcos paulistanos, no velho teatro São José, em 1886.² Completava o crítico do *Diário Popular*: "A ópera *Hamlet* não é a mais atraente do repertório francês, nem a melhor de Ambroise Thomas".³ Ao que tudo indica, a escolha fora uma imposição de Titta Ruffo, considerado um dos melhores cantores líricos do mundo naquele momento e que desfrutava de voz privilegiada, encontrando-se no auge da fama. A companhia do célebre barítono estava em temporada no Colón, de Buenos Aires; consultado, prontamente aceitou a proposta de inaugurar o teatro.

Com ares de civilizada, a cidade inaugurava o Teatro com os seus 1816 lugares lotados. São Paulo estava toda mobilizada para o grande acontecimento e há dias tudo girava em torno da inauguração. Os jornais anunciavam a venda de uma frisa, de cadeiras bem colocadas, o aluguel de um automóvel de luxo e a abertura de uma exposição de jóias, colares, plaquês e *pendants* de brilhantes, especialmente para a ocasião. O cronista de *A Vida Moderna*, revista ilustrada e de atualidades, registrou: "Como há cartolas em São Paulo! Na inauguração do Teatro Municipal, surgiram *as toilettes en grand*

¹ Revista *Ilustração Paulista*, edição especial n. 35, 1911, p.18.

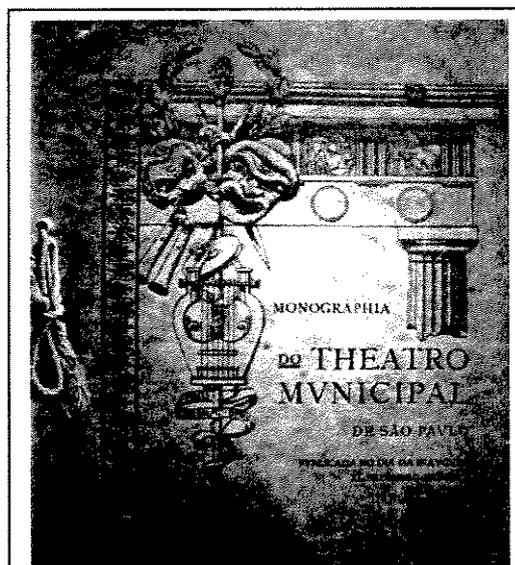
² CERQUEIRA, Paulo O. Castro. *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo: Empresa Gráfica Editora Guia Fiscal, 1954, pp.74-75.

tenue tanto para o sexo gentil como para os encasacados. Mas, vestidos *décolletées* e casacas, são coisas que aparecem por aí em casamentos e até em batizados; porque há casacas fáceis e decotes que não se fazem de rogados. Mas a cartola é que, mesmo na temporada de Mascagni, esteve retraída. Foi preciso vir o Municipal com os seus *buffets, au grand prix*, e seu belo salão *pour promener*, para que as cartolas saíssem em evidência".³⁰

A noite era mesmo de gala e havia sido planejada em todos os detalhes. Os homens elegantemente vestidos de fraque e as mulheres exibindo suas jóias e suas diversificadas toaletes. O cronista d' *O Estado de São Paulo* registra: "Da macieza dos cetins em decote, e da negrura das casacas, vinha uma nuvem finíssima de graça que se espalhava no ar balsâmico do recinto. Se olhava à volta, o ouro fosco da decoração fazia contraste com os diamantes, as safiras, as esmeraldas, palpitando em busto de mulher".³¹

No entanto, ao que parece, nem todos estavam atentos aos modos e boas maneiras. A *Vida Moderna* registra novamente: "O trajar, a *haute gomme*, só

por si, nada indica de positivo, é apenas uma recomendação: *il faut le reste...*



A plaquete com capa banhada a ouro, da Monografia do Teatro, escrita por Ricardo Severo, distribuída para os convidados no dia da inauguração. (Foto 5)

²⁹ PIMENTA, Gelasio. *Diário Popular*, 13 de setembro de 1911, p.4.

³⁰ Revista *A Vida Moderna*, setembro de 1911.

³¹ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 13 de setembro de 1911, p.6.

Há cavalheiros que não se afligem muito para meter o ombro, empurrar e abrir passagem por entre senhoras e homens, como se o *foyer* e um gramado de *foot ball*, fossem o mesmo".⁶

Mas, se não faltaram brilho e elegância, não faltaram também controvérsias e contratempos constrangedores. A inauguração, que estava prevista para 11 de setembro, só pôde acontecer no dia seguinte porque os cenários da ópera *Hamlet*, que vinham de Buenos Aires, não chegaram a tempo. As quantias elevadas dos ingressos, de 20 a 250 mil réis, causaram uma certa insatisfação por parte de muitos assinantes, que julgavam exagerados os preços cobrados para uma companhia que viera a São Paulo desfalcada de bons artistas, embora reconhecessem que foram brindados com os cantores Titta Ruffo, Alessandro Bonci, Adelina Agostinelli e Graciela Pareto, além da regência do maestro Edoardo Vitali. Advertia o articulista: "Essa temporada deve ter ficado como proveitosa lição aos senhores assinantes para que, em temporadas futuras, não vão caindo com seu rico dinheiro para engordar empresários que tratam o público por cima dos ombros".⁷ Entretanto, a polêmica maior ficou por conta dos defensores, na voz do vereador Alcântara Machado, de uma inauguração com obras brasileiras, mais claramente, de Carlos Gomes. Lembravam que a inauguração do Municipal do Rio de Janeiro havia sido aberto com o Hino Nacional e discurso de Olavo Bilac.

Não foram poucas as críticas à comissão organizadora, composta pelos senhores dr. Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Numa de Oliveira, dr. Alfredo Pujol e dr. M. P. Villaboim, que se defendiam advertindo que a comissão

⁶ Revista *A Vida Moderna*, setembro de 1911.

era composta de cidadãos brasileiros e, como tais, se comoviam com a música de Carlos Gomes, e que não era necessária a sugestão de pessoa alguma estranha à comissão, pois ela já havia se adiantando neste sentido e o compositor Pietro Mascagni já havia sido contatado e convidado a inaugurar o Teatro.⁸

Mas o músico que aqui estivera em julho e agosto no Politeama, seguiu em temporadas em Santiago do Chile e Buenos Aires, onde, aliás, uma "ópera brasileira é sempre uma grande atração". Como ele só poderia vir ao Brasil em julho, inviabilizava completamente sua presença na inauguração do Municipal paulista pois, além de se correr o risco do Teatro não ficar pronto a tempo, este era um mês impróprio, por ser o tempo da colheita. Argumentavam ainda que em Montevideú, Mascagni ensaiou e cantou a ópera uruguaia *Fata Morgana* mas, para tanto, a companhia recebeu a subvenção de 10.000 pesos e o governo comprou quatro espetáculos. Por último, destacaram que não havia na Câmara Municipal paulista verba alguma destinada à inauguração do Teatro. Concluía eles, que depois de tudo isso explicado e esclarecido, insistir na ópera *O Guarani* era transformar a música de Carlos Gomes em "insuportável realejo".

As explicações não foram suficientes e a Câmara atacava afirmando que, àquela altura, alegar que Pietro Mascagni se propunha a inaugurar o Teatro Municipal com a ópera *O Guarani* era abusar da ingenuidade do público. E desafiavam: se os documentos ainda fossem os mesmos dos apresentados à Prefeitura, poderia ser comprovado que a proposta de

⁷ *Jornal Correio Paulistano*, Theatros e Salões, 1 de outubro de 1911, p.4.

Mascagni era a de inaugurar o Teatro com as óperas *Isabeau*, de sua autoria ou com *Lohengrin*, de Richard Wagner e que em nenhum momento fora proposta a obra de Carlos Gomes.⁹ Na mesma linha, o jornal *Diário Popular* lamentava-se: "Pena que não se consagrasse a primeira noite a um dos compositores nacionais, a Carlos Gomes, por exemplo, que, além de paulista, exprime vivamente as melhores conquistas intelectuais do nosso tipo étnico, com sua ópera *O Guarani*".¹⁰

Para encerrar a polêmica, a comissão propôs, então, que se cantasse antes do início da ópera *Hamlet*, os primeiros acordes da ópera *O Guarani*. Decisão acertada, ao que parece, pois a imprensa registrou que "foi eletrizante o momento em que todos os espectadores ouviram a soberba protohonia do *Guarani*, de Carlos Gomes, um subido *frisson* percorreu todo o auditório, numa prolongada tempestade de palmas".¹¹ Afora isso, ainda houve um grande congestionamento que impediu a chegada do público ao Teatro. Desta maneira, o programa inaugural, que a princípio estava previsto para iniciar às 21 horas, só começou às 22 horas. A multidão que lotava a Praça Ramos e adjacências para ver o público elegante descer das limusines e entrar no teatro, provocou, segundo Jorge Americano, o "primeiro problema de trânsito em São Paulo".¹² Eram uns cem automóveis e mais carros puxados por cavalos, como landaus, vitórias e caleças. Lá dentro, as *socialites* da época desfilavam durante o intervalo, com vestidos de seda marinho ou cetim

⁸ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 2 de setembro de 1911, p.2.

⁹ *Ibidem*,

¹⁰ Jornal *Diário Popular*, Teatros e Salões, 13 de setembro de 1911.

¹¹ Jornal *Correio Paulistano*, Teatros e Salões, 13 de setembro de 1911, p.3.

¹² AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo: 1895-1915*. São Paulo: Edição Saraiva, 1957,

duchesse gris, cobertos por túnicas de filó e franjas de vidrilho preto, nos informa o cronista do *Correio Paulistano*.¹³

A elegância também era requerida na chegada e saída dos espetáculos. Chegar ou sair a pé não era desejável para uma pessoa que exibía uma destas belas toaletes, conforme os relatos de Jorge Americano: "Chegou a noite da inauguração... Tínhamos encomendado o landau para às 8h15. Às 8h30 estávamos na Praça da República e no Municipal às 10:15h, no começo do segundo ato. Mas ninguém teve a iniciativa de descer e seguir a pé. Seria escandaloso(...). Na saída foi o mesmo entulho. Era feio sair à rua e procurar o carro. Ele tinha que chegar, sem erro de um metro, ao ponto onde estávamos".¹⁴ E deve ter sido mesmo muito difícil para aquela gente manter a elegância! Pois, os espectadores, aglomerados na portas laterais, não estavam na ordem da chegada dos carros. Quando avistavam os seus cocheiros, afinavam o cotovelo e chegavam até a saída. Mas, se não viam ou não eram vistos "o carro passava, voltava e só aparecia uma hora depois".¹⁵ O resultado foi que a noite só terminou lá pelas três horas da madrugada.

Com estes atrasos todos, o espetáculo ficou prejudicado e o epílogo de *Hamlet* não foi cantado. Era tarde demais. Quando o último ato terminou eram quinze para uma da manhã do dia 13. Depois de tanta desventura, é muito provável que boa parte da platéia, exausta, dormisse nas cadeiras.

p. 330.

¹³ Jornal *Correio Paulistano*, Theatros e Salões, 13 de setembro de 1911, p.3.

¹⁴ AMERICANO, op cit., pp. 329-330.

¹⁵ Idem, p.330.

A festa de inauguração finalizou um longo processo que se iniciou em 1895, quando começaram as primeiras discussões na Câmara Municipal a respeito da necessidade de se construir uma casa de espetáculos à altura da promissora capital paulista. Deste então, um longo caminho foi percorrido até que, em 1903, a lei municipal nº 627 autorizou a construção do Teatro Municipal. As discussões começaram na última década do século XIX, quando o poder público vinha tentando, sem sucesso, obter apoio da iniciativa privada para tal empreitada. Em maio de 1895, Carlos Garcia apresentou, na Câmara Municipal, projeto isentando de impostos, por três anos, quem construísse um ou dois teatros na capital.⁴² No entanto, esta proposta não despertou nenhum interesse.

No ano seguinte, os vereadores Gomes Cardim e José Roberto, aproveitando que a cidade perdera o Teatro São José, destruído num incêndio, entram com novo projeto.⁴³ Desta vez a isenção seria por vinte anos para quem se aventurasse em tal empreitada. O edital definia, no art.2º, que o "Theatro Municipal constará de um grande edifício e jardins, iluminado à luz elétrica e construído segundo os modernos e mais adiantados sistemas". O edifício deveria conter um grande teatro apropriado para as estações tanto de verão quanto de inverno e para companhias de primeira ordem, bem como para as companhias dramáticas; também um salão para concertos, dois salões de luxo para banquetes, bailes e reuniões, cafés e charutarias de primeira ordem. Deveria, ainda, contar com uma parte destinada aos conservatórios dramático e musical. Uma das cláusulas ditava que o prazo para construção e inauguração do Teatro era de dois anos. O edital, que também foi divulgado no Rio de

⁴² Lei Municipal nº 159 de 2 de maio de 1895.

Janeiro, não despertou interesse. Passaram-se dois anos e nenhuma manifestação favorável foi registrada.

Em janeiro de 1898 nova lei é votada e, agora, a isenção é de cinquenta anos.⁴⁴ Logo que a lei é publicada, dois requerimentos de interesse foram protocolados: um assinado pelo Conde João dos Reis de Souza Dantas e o outro pelos engenheiros-empreiteiros João Felício dos Santos e Felinto Santoro. O primeiro estava disposto a erguer um teatro na Praça da República, em frente à Escola Normal, que levaria o nome de Ópera Paulista. Mas a iniciativa não deu certo. Não conseguiram dinheiro para tão grande empreendimento. No mesmo ano, a municipalidade firmou contrato com Giacomo Leone e novo projeto de lei foi votado.⁴⁵ Leone foi à Europa buscar financiamento. O destino parecia conspirar contra o Municipal. Leone morreu em terras estrangeiras e mais uma vez o projeto fracassou.⁴⁶

Em 1900, a necessidade de construção de uma sala passa para o âmbito do senado paulista. Em agosto daquele ano, a polêmica sobre se caberia ao Estado usar dinheiro público para a construção de teatros ou centros de cultura tomou conta da agenda dos parlamentares. O senador Frederico Abranches defendia a idéia de que era dever do Estado "promover a evolução da intelectualidade de seus associados, aplicando suas forças no desenvolvimento do progresso moral, estimulando o gosto pelas artes, imprimindo na população o gosto pelo belo". O senador Ezequiel Ramos contrapunha, argumentando que o "dinheiro público não deveria ser conduzido

⁴³ Lei Municipal nº 200 de 20 de fevereiro de 1896.

⁴⁴ Lei Municipal nº 336 de 24 de janeiro de 1898.

⁴⁵ Lei Municipal nº 538 de 8 de outubro de 1898.

irregularmente, patrocinando divertimentos que só podiam interessar a uma classe da sociedade". Sugeria que um empreendimento daquele vulto deveria ser financiado pela iniciativa privada. Lavoura, indústria e comércio, unidos, dariam à cidade o teatro, que, afinal, serviria a eles mesmos. A borracha proporcionara a Manaus, em 1896, o Teatro Amazonas; em 1850, em Belém do Pará, o Teatro da Paz; o açúcar dera a Recife o seu Teatro Santa Isabel; a Salvador, o São João; ao Maranhão, o São Luiz. Os endinheirados paulistas também deveriam proporcionar a São Paulo a sua casa de espetáculos, digna do *status* de metrópole civilizada que ela assumia. Abranches venceu e o projeto foi aprovado e assinado pelo então presidente do Estado, Francisco de Paula Rodrigues. No entanto, o projeto é engavetado por falta de dinheiro.⁴⁷

Em fevereiro de 1903, mais uma vez, o vereador Gomes Cardim apresenta novo projeto⁴⁸, agora com uma inovação. Um terreno desapropriado pelo Estado no ano anterior, entre as ruas Conselheiro Crispiniano, Barão de Itapetininga, Formosa e no prolongamento da futura rua 24 de maio, foi cedido à Prefeitura onde, num primeiro momento, se pretendia construir o Paço da Cidade. Nova lei⁴⁹ foi apresentada em abril do mesmo ano e, em sessão solene no dia 5, o projeto foi aprovado. Dois dias após, o prefeito Antônio Prado comunicava à Câmara e autorizava o crédito de 2.308:155\$820 contos de réis, destinados às obras.⁵⁰ O Municipal começava a ser gestado.

⁴⁶ AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos Velhos Teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à Inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo: Governo de Estado de São Paulo, 1979, p. 392.

⁴⁷ Lei Municipal nº 750 de 13 de novembro de 1900.

⁴⁸ Lei Municipal nº 627 de 7 de fevereiro de 1903.

⁴⁹ Lei Municipal nº 643 de 25 de abril de 1903.

⁵⁰ O Prefeito Antonio Prado enviava à Câmara a seguinte exposição: "Nos termos de autorização que me destes pela lei n. 627, de 7 de fevereiro de 1903, firmei com a Fazenda do Estado, em 10 de maio do mesmo ano, o termo de cessão, por este feito ao município, dos terrenos

Naquele tempo ainda se produziam frutas, verduras e legumes no Vale do Anhangabaú. Ali estava localizado o terreno onde o teatro - que num primeiro momento deveria se chamar Teatro São Paulo - seria construído. Era no Morro do Chá e tinha pertencido ao coronel Antonio



Proost Rodovalho, concessionário oficial dos aterros, a Gustavo Sydow, dono de uma serraria, a Abílio Miranda e a Rodolfo Miranda. Assim, a 5 de junho de 1903, as obras foram iniciadas. O prefeito Antonio Prado nomeou a comissão construtora e o projeto e a construção foram entregues a uma equipe dirigida pelo arquiteto Ramos de Azevedo, homem responsável por uma nova cara de São Paulo. A assessoria era do arquiteto Domiziani Rossi e do cenógrafo Cláudio Rossi.

do Estado, em 10 de maio do mesmo ano, o termo de cessão, por este feito ao município, dos terrenos desapropriados para a construção de um teatro na Capital entre as Ruas Barão de Itapetininga, Formosa, Conselheiro Crispiniano e o futuro prolongamento da rua 24 de Maio. Para esse termo estabeleceu-se a capacidade mínima do teatro para 2.000 espectadores, ficando a Câmara obrigada a respectiva construção, sem poder dar aos terrenos cedidos destino diverso ao de casa de espetáculos ou instituição de ensino de música e arte dramática, etc, sob pena de reversão ao Estado de todos os bens, com cuja desapropriação despendeu ele 692:289\$280. Realizado esse acordo e tendo a Câmara entrado na posse das propriedades, sujeite a vossa consideração, em 4 de abril, as plantas e orçamento de construção apresentadas pelos arquitetos dr. Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Domizziano Rossi e Cláudio Rossi, cuja competência profissional, bastante conhecida em São Paulo, oferecia, como vos disse, suficiente garantia para a aprovação do projeto por eles organizado, ao mesmo tempo que vos pedia para fazer executar as obras do teatro por administração em empreitadas parciais, por me parecer esse o melhor sistema de execução de trabalho de tal natureza. Prontamente, acedendo a esse pedido, decretastes a lei n. 643, de 25 de abril de 1903, autorizando a Prefeitura a despende a quantia acima citada, com as referidas obras,

Desde os últimos dez anos do século XIX, Ramos de Azevedo vinha consolidando o seu escritório na cidade de São Paulo. Já havia construído, antes da República, no Pátio do Colégio - depois Largo do Palácio -, dois prédios que expressavam suas opções estéticas: um deles, projetado em 1881 e inaugurado em 9 de março de 1891, destinado à Tesouraria da Fazenda e, logo em seguida, deu-se início às obras de construção da Secretaria da Agricultura, inaugurada por volta de 1896. Seu escritório, funcionando desde 1890 com auxiliares variados, e depois com o apoio, em primeiro plano, da Max Hehl, assumia a empreitada global dos seus projetos. Ramos construiu uma rede de estabelecimentos relacionados à construção civil, administrada por parentes e amigos e, desta forma, garantia o apoio necessário para a conclusão de seus trabalhos, desde a concepção arquitetônica até a finalização da obra. Mas foi durante as obras do Teatro Municipal que o escritório se estruturou e aí surgiu o *Escritório Técnico Francisco Ramos de Azevedo*. Neste mesmo período, Ricardo Severo, que trabalhara com Ramos de 1893 a 1895, é integrado ao escritório como sócio. Antes da construção do Teatro Municipal, Ramos de Azevedo já havia assinado os projetos dos edifícios públicos mais significativos da cidade, entre eles os edifícios da Escola Normal, conhecida depois como Caetano de Campos - hoje Secretaria de Educação do Estado -, o Liceu de Artes e Ofícios, a Escola Politécnica e a antiga Secretaria da Justiça.⁵¹

⁵¹ LEMOS, Carlos A. C. *Ramos de Azevedo e seu Escritório*. São Paulo: Editora Pini Ltda, 1993, pp. 30, 43 e 59.

A construção do Teatro Municipal está inserida num conjunto de obras resultante do crescimento acelerado de uma cidade em plena expansão.⁵² Sua edificação pode ser lida como um marco, pois é o primeiro monumento assumido pelo poder público. Para viabilizá-lo, foram necessárias grandes desapropriações e a urbanização de uma grande área central da cidade. Até este momento, obras deste porte eram assumidas apenas pela iniciativa privada.⁵³

O crescimento acelerado e a necessidade de transformar a cidade exigem da administração pública medidas que resultariam na execução de obras de vulto. As experiências vividas por algumas das modernas cidades européias transformam-se em referências. Assim, o pacato "burgo dos paulistas" e dos estudantes da faculdade de direito, a cidade acanhada com fortes traços coloniais, transforma-se sob o signo dos barões do café e dá lugar à cidade moderna, comercial e industrial, cheia de vida, renovada, e que começa a assumir aspectos de um grande centro urbano, onde são construídas as primeiras indústrias nacionais.

Desde a segunda metade do século XIX, os construtores da nova cidade discutiam a estratégia a respeito da estética adequada para dar uma cara nova a São Paulo. Acreditavam que a modernidade que norteava toda a discussão seria um paradigma capaz de projetá-la com critérios de

⁵² Em 1874, a cidade de São Paulo contava com apenas 23.253 habitantes; dois anos depois, este número quase dobrou e subiu para 44.033. O censo de 1900 registra um número cinco vezes superior, de 239.820 habitantes, ultrapassando as populações de Salvador (205.813) e Recife (113.106), ficando atrás apenas da capital federal, então com 811.443 habitantes. Apud. Morse, op cit., p. 239.

⁵³ SEGAWA, Hugo. *Arquitetura e Urbanismo em São Paulo na passagem do Século XIX ao XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p.58.

embelezamento considerados como sinais exteriores de um mundo civilizado. As posturas da Câmara Municipal, por exemplo, exigem o alinhamento das casas, o calçamento das ruas e proíbem a pastagem de animais. E, para tanto, o poder público fiscaliza e aplica as devidas penalidades no sentido de garantir os usos apropriados de cada local, resguardando as necessidades específicas do crescimento de uma cidade que respondesse aos desafios do próprio progresso, empreendedora, a cidade do trabalho.⁵⁴ Essas mudanças já vinham sendo preparadas há algum tempo. A construção da Escola de Belas Artes, em 1860, dirigida à "aristocracia do talento", apontava para o estabelecimento da harmonia na arquitetura das casas, igrejas e prédios públicos. Mas, esses procedimentos não têm um único nascedouro. Existem começos que vão se formando - usando a linguagem foucaultiana -, nos quais os processos envolvidos nas transformações urbanas contêm uma complexidade de linguagens e conceitos que ao longo do tempo vão sendo absorvidos e incorporados.

A elite que reside na cidade começa a ocupar áreas privilegiadas. Os coronéis e os estrangeiros enriquecidos vão habitar a parte alta da cidade: Campos Elíseos, Higienópolis e, depois, afastando-se ainda mais, vão para os arredores da avenida Paulista e dos bairros Jardins, recém-abertos. A sociabilidade para os grandes proprietários de terra, que formavam esse estrato mais rico da sociedade, limitava-se a pequenos círculos. Vivendo na

⁵⁴ Conforme reflexões de BRESCIANI, Maria Stella. "Permanência e Ruptura no estudo das Cidades", in: FERNANDES, Ana e GOMES, M.A. (org). *Cidade & História: Modernização das Cidades Brasileiras nos séculos XIX e XX*. UFBA-Faculdade de Arquitetura, 1992, pp. 11-26 e "Imagens de São Paulo: estética e cidadania", in: FERREIRA, Antonio Celso, LUCA, Tânia Regina de e IOKÓI, Zilda Gricoli (org). *Encontros com a história: percursos historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999, pp.12-45.

Capital, esta mesma elite tem seu espaço público ampliado e os locais de sociabilidade passam a ser os bares, teatros, restaurantes e bordéis. Os imigrantes sem posses, as classes populares em geral, pessoas do campo e negros libertos vão para as várzeas: Brás, Bom Retiro, Belenzinho, Moóca e Barra Funda. Ali, a falta de saneamento básico e a precariedade das habitações dão seu tom característico.⁵⁵

O triângulo, como era conhecido o antigo centro da cidade, transforma-se. O lado moderno, simbolizado pelos viadutos e suas grandes sustentações de ferro, facilitava a comunicação da população. O Viaduto do Chá, proposto por Jules Martin em 1877, o primeiro a ser construído todo em ferro, tinha por objetivo alcançar o Largo dos Curros. Inaugurado em 1892, abria caminho à cidade que crescia. Media duzentos e quarenta metros de comprimento e quatorze metros de largura, com estrutura metálica vinda da Alemanha e assoalho de madeira. Jules Martin, promotor do Viaduto do Chá, chegou a cobrar três vinténs para os que atravessavam sua obra, pedágio que foi cobrado até a sua emancipação pelo poder municipal em 1896.⁵⁶ Antes

⁵⁵ MORSE, Richard. *De Comunidade a Metrópole: Biografia de São Paulo*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, p.357.

⁵⁶ "No começo, para atravessar este Viaduto, era necessário pagar três vinténs. São Paulo, sem o Viaduto que o caracteriza, o viaduto do Chá, envolto pela garoa, nas noites de frio, com os lampiões esvoaçantes de névoa, não seria a São Paulo das velhas tradições, a São Paulo-estudante dos tempos atrás, a São Paulo-yankee dos tempos modernos e a São Paulo-boêmia de todos os tempos, trafegado sob o macio balanço da sua estrutura metálica, pelo que melhor, de mais aristocrático, de mais fino, de mais positivo, reafirma o progresso da metrópole paulistana; depois a passagem passou a ser de graça; podia-se ir ali para ver o céu: o Viaduto do Chá passou a ser o "suicidouro" paulista. No bolso de um suicida que, segundo consta, se atirava do Viaduto do Chá - naturalmente suicida sentimental -, encontrou a polícia um bilhete em que se leu o seguinte (...) Bendito sejas, Viaduto Paulista! Sem tu não poderia eu passar desta para melhor, embalado pela brisa que te circunda. Adeus! Até para a eternidade és passadiço de útil eficiência" in MOURA, Paulo Cursino de. *São Paulo de Outr'ora*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943, pp.98 e 110.

mesmo da inauguração do Viaduto do Chá, em 1890, um advogado, Victor Marques da Silva Ayrosa, e poucos dias depois, um grupo de capitalistas e industriais, representantes da empresa Carvalho & Companhia, propunham à Câmara Municipal a construção de mais um viaduto. Este ligaria o Largo de São Bento ao de Santa Efigênia. Mas o projeto não foi adiante e, somente em 1906, o prefeito Antonio Prado autorizava a construção do Viaduto Santa Efigênia. Para tanto, foi apresentado à Câmara um projeto, com o argumento de que um viaduto que ligasse os largos Santa Efigênia e o de São Bento, facilitaria o tráfego da Rua São João. Quatro anos após foi aberta a concorrência e coube ao engenheiro Júlio Michetti a empreitada. Em 1910, iniciaram-se as obras, concluída em três anos. Assim, em 1913 já se podia transitar do Largo São Bento para o Largo Santa Efigênia, pelo novíssimo viaduto de estilo *art nouveau*, de ferro importado da Bélgica, com duzentos e vinte e cinco metros de comprimento. Jules Martin abriu caminho e, mais tarde, outras travessias são propostas: Viaduto São João, Viaduto São Francisco e Viaduto Boa Vista.⁵⁷

Naquele momento a palavra de ordem era remodelar a cidade, "sanear e embelezar", termos usados no período - mais tarde substituídos por urbanizar. O embelezamento da cidade pressupunha a criação de jardins projetados por dois famosos *landscape gardeners*: o senhor Joly, com um magnífico jardim particular no Brás, há anos fornecedor de flores da cidade, e Antônio Fourchon, responsável pela conservação do Jardim da Luz, que se destacava entre todos pela quantidade de plantas, árvores e arbustos raros, cuidadosamente tratados como "flores novas", como as orquídeas, azaléias,

⁵⁷ SEGAWA, op cit., pp.15 e 28.

gloxíneas, primaveras, cactos, begônias e violetas que se adaptavam ao clima paulistano e substituíam as "velhas" rosas, cravos, dalias, jasmims.⁵⁸

Esse projeto de embelezamento tinha um endereço certo: o centro da cidade. O chamado triângulo, formado pelas ruas São Bento, Direita e 15 de Novembro, "formava a parte mais animada da cidade, o local de passeio dos estudantes e o ponto de encontro de todas as personalidades de marca".⁵⁹ Na rua São Bento concentrava-se todo o comércio que a cidade possuía e alguns belos edifícios como a esplêndida casa do Dr. Antônio Prado e o grande edifício do Grand Hotel, que tanto impressionou Koseritz pelo "excelente serviço - inclusive correios e telégrafos -, cozinha magnífica e adega variada, luxuosa escadaria de mármore branco, candelabros a gás, belos quartos com elegante mobiliário, que nem o Rio nem todo o resto do Brasil possuem nada parecido". Na rua Direita, larga e bonita, grandes lojas com suas vitrines elegantes, quiosques com bandeirolas e muita animação, conferiam-lhe uma aparência de cidade grande, no olhar do viajante.⁶⁰

Desde a segunda metade do século XVIII, na Europa e Estados Unidos, várias intervenções urbanas já haviam sido realizadas, contribuindo para que o traçado urbano se tornasse uma preocupação das autoridades públicas. Entre elas, estão o plano Washington (1791); Hausmann, em Paris (1853); Cerdá, em Barcelona (1859); Otto Wagner, em Viena (1860); o plano de extensão de Chicago (1909).

⁵⁸ MORSE, op cit., p. 266.

⁵⁹ KOSERITZ, Carl Von. *Imagens do Brasil*. Tradução Afonso Arinos de Melo Franco. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, p. 259.

⁶⁰ Ibidem.

No Brasil, estas idéias foram difundidas através das exposições internacionais e pela elite que partilhava conhecimento e prática com as freqüentes viagens ao exterior. Desta forma, começava a se constituir um grupo de pensadores preocupados com a transformação da cidade de São Paulo, em obediência às novas expectativas de parte de sua população.

Neste sentido, no início da década de 1910, três planos urbanísticos são formulados: o primeiro, proposto por um grupo de capitalistas, denominado Projeto Alexandre Albuquerque; o segundo, que levou o nome seus autores - Projeto Freire-Guilhem - organizado pela Diretoria de Obras Públicas, sob a direção do engenheiro Victor Freire a mando do prefeito Antonio Prado e o terceiro promovido pelo governo do estado, ficou conhecido como Projeto Samuel das Neves.⁶¹ Devido à polêmica instaurada com a apresentação dos projetos, o poder público, através da Câmara Municipal, recorre ao arquiteto francês Joseph Antoine Bouvard. O arquiteto elabora um relatório, apresentado à Câmara em 15 de maio de 1911. Bouvard contempla um pouco as propostas de cada um dos três planos, endossando o conjunto de medidas propostas por Victor Freire na Diretoria de Obras Municipais.

O primeiro plano contemplava a ligação da rua Boa Vista com o Pátio do Colégio por meio de um viaduto, o Viaduto Boa Vista, completado pela abertura de duas vias transversais: o prolongamento da rua da Quitanda até a rua 15 de Novembro e o prolongamento da rua 25 de Março à rua 3 de Dezembro. No entanto, o plano não saiu do papel, com exceção do Viaduto Boa Vista. Estas idéias são retomadas em janeiro de 1911, quando Victor Freire apresenta o segundo plano, que incorporava as propostas apresentadas pelo

vereador Silva Telles em 1906, e continha as recomendações preliminares apresentadas ao governo do estado em dezembro de 1910. Propunha os seguintes melhoramentos: construção de um viaduto em alvenaria ligando a Praça Antonio Prado ao Largo do Paissandu; alargamento da Travessa do Grande Hotel e um futuro ajardinamento da Várzea do Carmo. Os melhoramentos passavam pela região do Vale do Anhangabaú, a sala de visitas do prefeito Antonio Prado. O terceiro absorvia algumas idéias dos dois primeiros planos e propunha o Viaduto de São Francisco - idéia que nunca foi concretizada -, e a nova ligação entre o Largo São Francisco e a rua da Quitanda.⁶²

Essas reformas exigiram intervenções radicais; não foram tranqüilas e delimitaram conflitos de ordem estética, sanitária e social, marcados por longos e acalorados debates entre arquitetos e engenheiros paulistas envolvidos na discussão.⁶³ A partir das recomendações de Bouvard, a Diretoria de Obras Públicas detalharia um projeto urbanístico para São Paulo. O plano foi sendo implementado lentamente, devido à constante falta de recursos. Culminou na elaboração de um Plano de Avenidas (1930), cuja idéia consistia em criar um anel viário em volta do centro desviando o congestionamento do trânsito desta área e, integrar, através de avenidas

⁶¹ *Revista de Engenharia*, 1º volume, nº. 2, São Paulo, 10 de junho de 1911, pp.37-43.

⁶² SEGAWA, op cit., pp. 55-93.

⁶³ Num artigo publicado na *Revista de Engenharia*, vol. 1, nº.2, p. 45, sob o título "As Grandes Avenidas e os Melhoramentos", o engenheiro Alexandre de Albuquerque expressa o seu desconforto com as autoridades municipais, com a contratação de Bouvard para emitir parecer a respeito dos planos apresentados. Embora reconheça e respeite a competência técnica do arquiteto francês, conclui ele em seu artigo: "se para dar conselhos técnicos sobre os melhoramentos da capital, é necessária a presença do sr. Bouvard, parece-nos lógico aconselhar ao Governo do Estado que se dispense do luxo de manter uma escola superior de Engenharia, de

radicais aos setores segregados da cidade. Porém, só a partir de 1937, muito aos poucos, o plano é implantado, quando Prestes Maia é nomeado prefeito da cidade paulista por Getúlio Vargas.⁶⁴

Assim, durante a década de 1910, a cidade foi transformada num grande canteiro de obras. Entre elas, uma viria a ser o símbolo de modernidade da cidade: o Teatro Municipal.

Arquitetura e de Indústria, esquecendo-se mesmo, que entre os seus ilustres mestres, figura o nome do mais notável arquiteto brasileiro.

⁶⁴ Idem, p.102. Conferir também: CARPINTERO, Marisa V.T. *Em busca da Imagem: Cidade e seu figurino (São Paulo 1938-1943)* Tese/IFCH/UNICAMP 1998.



Foto 7

2. Da Casa da Ópera ao Teatro Municipal

"O passatempo mais nobre e útil é a arte, e em primeiro lugar ocupa sem dúvida o teatro, pois nele se reuniram a poesia e a dialética, a música e pintura. A nobre invenção do teatro não visa somente o divertimento; seu fim é mais elevado, também quer enobrecer a alma e o coração".

Luiz Schreiner

As tentativas de se ter um edifício teatral em São Paulo iniciaram-se no ano de 1762 em meio à polêmica entre parlamentares e clérigos que concluíram "não convir ao bem comum de sua gente que se construísse uma casa de espetáculos na cidade." O procurador Joaquim Ferreira foi mais incisivo ao se colocar contrário à instalação do primeiro teatro na cidade, pois para ele o teatro era "uma ofensa a Deus e mau exemplo para a vida da cidade".⁶⁵

Apesar desta oposição toda, por informação de Afonso de Taunay, sabe-se que em 1765 funcionava na rua São Bento, entre o Largo São Bento e o do Rosário, o Teatro da Ópera, administrado por João Dias, que arrendara o prédio por 640 réis mensais. É também dele a informação de que, em 1770, os músicos do Teatro da Ópera tomaram parte das festividades de consagração de uma capela nova na Igreja do Colégio.⁶⁶

⁶⁵ AMARAL, op cit., p.03-04. Ver também CACCIAGLIA, Mário. *Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)*. São Paulo: Tª Queiroz e EDUSP, 1986, p. 29.

⁶⁶ Apud. AMARAL, op.cit., p.4.

Após alguns anos, por iniciativa do Governador Bernardo José de Lorena, entre os anos 1793-1795, é construído, no Largo do Palácio, uma Casa de Ópera com 350 lugares. Segundo dona Maria da Glória Molina Quartim,⁶⁷ o teatro contava com uma porta larga ao centro e duas laterais com grandes espaços. Havia três ordens de camarotes, num total de vinte em cada ordem. À frente da segunda ordem, mais dois camarotes ao lado eram destinados ao Presidente. As cortinas eram verdes com abrolhos amarelos. A platéia, que era reservada aos homens, possuía bancos, mas, para os vinte e oito camarotes os espectadores tinham que levar os seus assentos, o que, por si só, já representava uma *performance* no entra e sai de cadeiras transportadas pelos escravos. Estes mesmos escravos traziam a ceia que seria consumida nos intervalos dos espetáculos e, enquanto esperavam, num canto do Teatro, podiam assistir ao fim do mesmo para, em seguida, levarem as cadeiras de volta às casas.⁶⁸

Fechada algumas vezes por descrédito de seus empresários, para os quais era arrendada, a Casa da Ópera de São Paulo voltou para as mãos do Governo, que conseguiu do Legislativo a autorização da verba necessária à sua aquisição. Esta iniciativa tinha como objetivo a visita do Imperador à província. Foi assim que a Casa da Ópera teve o seu dia de glória: no dia 7 de setembro de 1822, abrigou D. Pedro I, que há poucas horas proclamara a Independência.⁶⁹ Após esse momento de esplendor, o teatro decaiu e fechou suas portas. Com a inauguração do Curso Jurídico, em março de 1828, no

⁶⁷ Maria da Glória era filha do Tenente Coronel Antonio Bernardo Quartim, empresário da Casa da Ópera e construtor do teatro São José, conforme informações de AMARAL, op cit, p. 14.

⁶⁸ AMARAL op. cit., p.16

⁶⁹ AMARAL, op cit., p.25

Convento de São Francisco, a então provinciana cidade ganha novos habitantes. Vindos de todos os cantos do país, esses moços, longe de suas famílias, passaram a movimentar a cidade e dão a ela novo vigor: "Vive-se uma alegria frenética, passeia-se por todos os cantos da cidade, ri-se, procura-se o divertimento lícito ou ilícito com uma sede tanto mais ardente quanto maiores forem as privações", declara um deles.⁷⁰ A cidade assume duas faces; um lado sombrio, cinzento, a cidade antiga, onde as mulheres circulavam, obviamente acompanhadas, cobertas, com suas mantilhas, da cabeça aos pés; e, o outro, luminoso, alegre, renovado, representado pela Faculdade de Direito e seus estudantes.⁷¹

Em 1829, um grupo, entre os quais Fernando Sebastião Dias da Mota, José Maria Frederico de Souza Pinto, Bernardo Augusto Nascentes de Azambuja e Josino do Nascimento Silva, constituíram uma sociedade e arrendaram, por cinco anos, a Casa da Ópera. Re-inaugurada com sucesso e com a presença maciça dos estudantes de Direito que, a partir de então, não só freqüentavam a Casa como também se destacaram como atores e autores de peças teatrais para este espaço, entre elas *Elogio Dramático*, de Antonio Augusto de Queiroga. Lá também passou a ser o lugar onde os acadêmicos promoviam suas festas, a tal ponto de serem proibidos, por ordem imperial, de representarem seus espetáculos durante o ano letivo.⁷²

⁷⁰ MAGALHAES, José Vieira Couto. *Anos Acadêmicos*, apud. AMARAL, op cit., p.29.

⁷¹ Assim Álvares de Azevedo dividia a cidade de São Paulo nesta época. Conferir. MONTÓIA, Ana Edite. *Espaço urbano e Política: São Paulo no Século XIX*. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, 1990, II capítulo.

⁷² AMARAL, op cit., p.29.

As peças dos estudantes também foram alvo de censura. Um acontecimento pitoresco, ocorrido em 1830, quando um grupo de estudantes resolveu tirar os badalos do sino da academia - e, com isso, a direção do curso teve que suspender as aulas, pois os funcionários se viram impedidos de assinalar as horas e dar prosseguimento aos serviços do dia - foi a inspiração para estes moços escreverem a comédia *Os badalos fugidos e um tenente-general pedindo um corpo para guardá-los a vista*, em alusão ao tenente-general Arouche de Toledo Rendon, diretor do curso Jurídico. Com bastante antecedência, *O Observador Constitucional*, jornal oposicionista editado por Líbero Badaró, anunciava em suas páginas a estréia da peça e de outra comédia, também do grupo, *O Cabido escolhendo um prebendado*, esta alusiva ao candidato do bispo para o conselho de clérigos, em oposição ao candidato liberal, cômego Joaquim José Carlos de Carvalho. O jornal acabou caindo nas mãos das autoridades imperiais, que proibiram a encenação dos espetáculos.⁷³

Mesmo depois de findado o arrendamento de cinco anos, a Casa da Ópera continuou sendo prestigiada pelos estudantes, não só nas apresentações das peças que escreviam e representavam, mas também como público assíduo quando das apresentações de outras companhias. Outro episódio pitoresco ocorreu no ano de 1843, quando os atores do drama *Os Salteadores da Francônia*, atrasaram o início do espetáculo e tiveram que suportar as vaias do público estudante que, irritados e com um certo exagero, exigia dos atores que comesse a peça. Imediatamente, o presidente da província, Coronel José Luiz de Souza, presente na platéia, mandou colocar dois guardas de plantão. Quando o espetáculo, enfim, começou, os salteadores em cena dispararam tiros

⁷³ Idem, p.33.

de fuzil, e a fumaça da pólvora espalhou-se por toda a platéia, o que ocasionou grande excitação no público que, em coro, tossia sem parar. O presidente, irritado, começou um discurso de como deveria se portar uma platéia bem educada. Estava armada a confusão, pois os estudantes, sentindo-se ofendidos, protestaram e, um deles, Martim Francisco Ribeiro de Andrada, o mais contundente, acabou preso por ordem do presidente. Foi detido também Tristão da Cunha Meneses, filho do Visconde do Rio Vermelho, por reclamar e declarar arbitrária a prisão do colega. Protestando, os estudantes que estavam no local, postaram-se em frente ao teatro e de lá só saíram presos, por desacato à lei. E lá se foram os setenta e três estudantes, desfilando, do Pátio do Colégio até o Pátio São Gonçalo, onde estava situada a cadeia. Às oito horas do dia seguinte o carcereiro liberou os detidos, com exceção dos dois primeiros presos que só saíram depois de longa negociação, quando todos foram libertados.⁷⁴

Em 1836 a Casa da Ópera volta novamente às mãos do Estado que investe oitocentos mil réis em obras de segurança e consertos do edifício. Depois de mais duas concessões, uma com a Sociedade Teatral e a outra com o empresário Antonio Bernardo Quartim, a Casa entrou em decadência, a tal ponto que, no final da década de 50, ameaçava ruir, tal era o seu estado precário. Antes disto, na noite de 21 de junho de 1859, Antonio Carlos Gomes fez ali sua estréia, acompanhado do irmão Santana Gomes e do amigo Henrique Luis Levi. Dias depois, em 30 de junho, os três se apresentaram junto com equilibristas do Circo James P. Adams, num festival promovido pelos acadêmicos de Direito em benefício da Sociedade Protetora dos Artistas. A

⁷⁴ Idem, pp.37-40.

partir daí o grupo passou a se chamar Companhia Ginástica Nacional. Antes de ser demolida, a Casa da Ópera decaiu e passou a abrigar somente festas e bailes carnavalescos. Em 1870 o governo da província revoga todos os artigos de leis concernentes à sua ocupação e arrendamento e determina que o empresário Antonio Bernardo Quartim entregue o prédio, que logo após seria demolido.⁷⁵

O Teatro São José⁷⁶, que levou este nome em homenagem ao presidente da província de São Paulo, José Tavares Bastos, foi a reedificação da Casa da Ópera. Depois de uma longa negociação entre o poder público e o já conhecido empresário Antonio Bernardo Quartim, sua construção foi iniciada em 7 de abril de 1858. Discutiam-se orçamentos, prazos de entrega, desapropriações e também o local apropriado para edificação do teatro. A casa contava com uma platéia para trezentos espectadores e oitenta camarotes. Foi pré-inaugurado em 1864, ainda com obras a serem concluídas e apresentando acomodações precárias, acústica deficiente e platéia de chão batido. No início, "muita gente assistia aos espetáculos em cadeiras levadas por escravos".⁷⁷ Finalmente, re-inaugurado a 4 de setembro de 1876, com a ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, o São José abrigou desde circos equestres a companhias dramáticas e líricas. Em dez anos, devido à precariedade de sua construção, já estava deteriorado e passa por uma reforma completa.

Nesta nova fase, O São José foi palco de grandes temporadas líricas e o responsável por todo o movimento operístico na capital paulista no

⁷⁵ Idem, pp.42-51.

⁷⁶ Conferir, AMARAL, op cit., pp.64-89.

⁷⁷ AMARAL, op cit., p.92.

final do século XIX. No período de 1876 a 1897 foram apresentadas 58 óperas, totalizando 453 representações. Sarah Bernhardt, eternizada como a mais ilustre atriz francesa, brindou os espectadores do São José interpretando *Fedra*, de Racine, no dia 28 de junho de 1886. Recebida com banda de música ao som do Hino Nacional, os gracejos ficaram por conta dos estudantes de Direito, a postos com o estandarte da Faculdade, num camarote de primeira ordem. Ao final do espetáculo, fizeram de suas capas um tapete para que a atriz por ele desfilasse, e, em seguida, a conduziram até o Grande Hotel. Quarenta anos após a inauguração, o São José foi destruído por um incêndio, na madrugada de 15 de fevereiro de 1898. A cidade perdia o seu melhor teatro, no momento em que São Paulo se modernizava e a vida cultural se intensificava. Foi no desenrolar destes acontecimentos que ganhou força a discussão em torno de se construir um grande teatro lírico na cidade. A sala incendiada foi, porém, reconstruída e, em 1909, o Teatro São José era reaberto em frente ao Teatro Municipal que, naquele momento, já estava com suas obras quase concluídas. O arquiteto responsável pelos trabalhos de reconstrução, Carlos Eckman, importa da Alemanha a estrutura de ferro para ser montada no local e faz construir um teatro para três mil espectadores. Em 1926, no entanto, foi demolido para dar lugar ao prédio da *São Paulo Transway Ligth and Power*.

Havia ainda o Teatro Provisório, situado à rua Boa Vista, inaugurado em 1873, propriedade particular da família Álvares Penteado. Abrigou duas temporadas líricas, uma em 1874 e a outra em 1875. Foi neste teatro que se apresentou a primeira temporada lírica da cidade de São Paulo. Sob a direção de J. Ferri, no repertório figuravam os trabalhos de Verdi,

Bellini e Donizetti. No dia 2 de dezembro, em comemoração ao aniversário do Imperador D. Pedro II, os paulistas ouviram a ópera *Lucrezia Borgia*, de Donizetti.⁷⁸ Passou por reformas e foi mudando de nome: Teatro Ginásio Dramático (1879), Teatro Minerva (1891) e, em 1895, Teatro Apolo, quando passou por ampla reforma, com todos os requisitos de uma casa de espetáculos de verão. Contava com vinte confortáveis camarins, em dois pavimentos ventilados com amplas janelas. Oferecia mais conforto que o São José, mas era pequeno.⁷⁹

O Politeama foi inaugurado em 1892, situado na rua São João. Com capacidade para três mil pessoas em seus trinta e sete camarotes, doze frisas, duzentas varandas, uma vasta galeria e quinhentas e setenta e quatro cadeiras na platéia, o teatro, no entanto, não oferecia conforto. Apesar de gozar da fama de possuir uma ótima acústica, perdia na apresentação: "Era um barracão construído em madeira e zinco, com chão de terra batido".⁸⁰ Recebeu várias temporadas líricas, a primeira em 1894, depois em 1897, 1898 e 1899 e, no século seguinte, nos anos de 1904 a 1911.

O Teatro Santana, construído no lugar do Teatro Apolo - mutação do Teatro Provisório - foi inaugurado no dia 26 de maio de 1900, pelo Conde Álvares Penteado. Contava com iluminação elétrica e a gás, três grandes portas de entradas para o público - uma de ingresso às galerias e outra destinada à entrada dos artistas -, além de duas ordens de camarotes. No andar superior, nove janelas ventilavam todo o ambiente. No entanto, a decoração não

⁷⁸ CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de Opera em São Paulo*. São Paulo, 1954, p.2.

⁷⁹ AMARAL, op cit., pp. 70, 87, 184, 187, 188 e 189.

recebera cuidados primorosos.⁸¹ Promoveu temporadas líricas, a primeira um ano após a sua inauguração, até 1909, sendo que em 1907 foram realizadas duas temporadas. O Teatro Santana foi responsável por dez temporadas líricas, num total de 236 récitas. Doze anos mais tarde, o teatro é reconstruído, na rua 24 de Maio.

No início do século XX é inaugurado o Teatro Colombo, no populoso bairro do Brás. De propriedade do coronel França Pinto, fora construído em terreno da Câmara Municipal e portanto, seu proprietário teria a concessão por vinte anos. O espetáculo de estréia, no dia 20 de fevereiro de 1908, levou à cena *Maria Antonieta*, drama de Giacometti, a cargo da Companhia Dramática Italiana, dirigida por Antonio Bolognesi. O edifício possuía 1.500 metros quadrados, dos quais 480 eram destinados à platéia. Abrigava mil novecentas e sessenta e oito pessoas, distribuídas entre as setecentas e cinqüenta cadeiras de primeira classe e cento e cinqüenta de segunda, além dos trinta e nove camarotes e vinte e quatro frisas, com cinco lugares cada. As galerias, com três arquibancadas, comportavam seiscentos e quarenta e oito lugares, além das duzentas e sessenta pessoas em pé. Construído sob a responsabilidade do engenheiro Augusto Fried, a fachada externa era simples, contudo, a decoração interna de gosto mais requintado. O pano de boca, pintado pelo pintor Adolfo Fonzari, trazia a chegada da frota de Colombo à América. O teatro oferecia conforto e visibilidade perfeita.⁸²

⁸⁰ AMARAL, op cit., pp. 199.

⁸¹ AMARAL, op cit., p. 287.

⁸² AMARAL, op cit., p. 363 e Jornal *OESP*, 20 de fevereiro de 1908, p. 2.

Contudo, o divisor de águas é, sem dúvida, a tão esperada construção do Teatro Municipal. Encerrando a polêmica que começou em 1895, as obras são iniciadas, enfim, em 1903, levando oito anos para serem concluídas. Os 2.308:155\$820 autorizados pela Câmara em 1903 não foram suficientes e, em 9 de dezembro de 1907, o decreto lei nº 1060 autoriza a despesa de mais 1.232:503\$000 para a conclusão das obras. Este pedido fora encaminhado pelo engenheiro Ramos de Azevedo, em papel timbrado, no qual vinha impresso "Direção das Obras do Grande Theatro Municipal de São Paulo", com o orçamento em anexo, no qual esclarece e justifica o pedido de complementação da verba: melhoramentos consideráveis, de acordo com o que se encontra nos modernos institutos desta ordem; gastos com as escadarias e decoração do *foyer*; pagamentos de impostos aduaneiros.

Além dos entraves burocráticos, que certamente demandavam tempo e, portanto, atrasos nas obras, outros contratemplos foram enfrentados ao longo dos anos que levou a construção. As obras também foram paralisadas em decorrência de uma greve dos trabalhadores em maio e junho de 1907. Os baixos salários e o excesso de horas trabalhadas culminaram numa greve, liderada pelos anarquistas, através da Federação Operária, da qual fizeram parte pedreiros, carpinteiros, costureiras, condutores e funcionários do Liceu de Artes e Ofícios, exigindo jornada diária de oito horas.⁸³ Ramos de Azevedo, preocupado com a greve, levou ao conhecimento do prefeito, no dia 14 de maio, a reivindicação dos operários que trabalhavam na obra e que engrossavam as fileiras do movimento grevista. Informa ainda que, desde o dia oito, as obras

⁸³ Sobre o assunto, conferir: DULLES, J.W. *Anarquistas e Comunistas no Brasil (1900-1935)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977, pp.26-30.

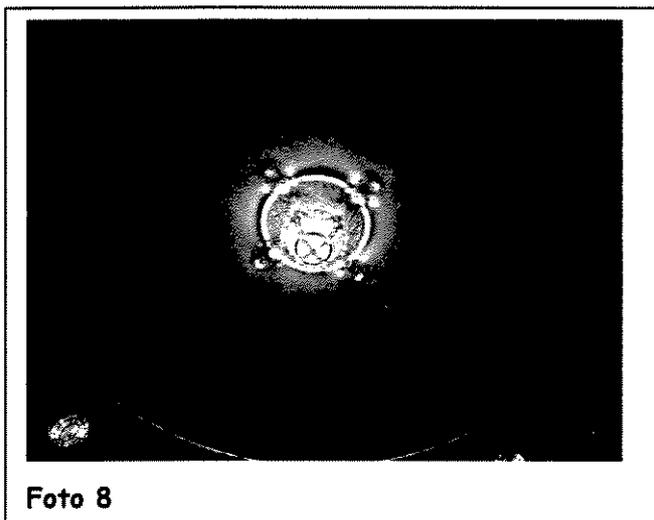
foram paralisadas e que, na qualidade de arquiteto e empresário de obras, havia tomado parte na reunião dos construtores, na qual se discutiam os meios de satisfazer as reivindicações dos trabalhadores. A partir disso, propôs dez por cento de aumento sobre os salários, jornada de trabalho de oito horas e pagamento semanal. No entanto, só os pintores aceitaram de imediato a proposta e, Ramos, aflito, pedia ao prefeito que interviesse no assunto. No mesmo dia o prefeito responde, dando-lhe toda autonomia na resolução do caso. A greve continuou até meados de junho e, apesar de muitas prisões e da polícia ter fechado a Federação Operária ela teve, segundo suas lideranças, um sucesso razoável, pois os pintores, pedreiros, carpinteiros, costureiras e condutores tiveram sua carga de trabalho reduzida para oito horas diárias.⁸⁴

As obras são retomadas e, no final, Ramos de Azevedo solicita liberação de mais verba ao prefeito. Desta vez o pedido refere-se aos gastos com decoração, guarnição, instalações elétricas e ornamentação do jardim da esplanada. O pedido é encaminhado à Câmara e a Lei 1296, de 12 de março de 1910, autoriza a despesa de mais 684.770\$606. Com isso as obras foram concluídas. Quase todo o material era importado: pedras de mármore, vitrais, mosaicos, tapeçarias, ferros, estruturas metálicas, instalações elétricas, maquinário de cena, etc. A Cláudio Rossi coube a tarefa de viajar à Europa, a fim de pesquisar e adquirir material apropriado.⁸⁵ A obra envolveu grande

⁸⁴ Jornal *O Livre Pensador*, 11 de maio de 1907, p.01; 8 de junho de 1907, p. 1 e 23 de junho de 1907, p. 3. Sobre a greve dos trabalhadores nas obras do teatro: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, Fundo Diretoria de Obras, série Obras Públicas, caixa 517.

⁸⁵ Segundo informações publicadas na *Ilustração Paulista*, nº 35 de 1911, p. 26, Cláudio Rossi passou anos na Europa, entre as fábricas e os ateliês dos artistas, acompanhando e fiscalizando os trabalhos de que os havia encarregado, e despachava para o Brasil à medida que os trabalhos iam sendo concluídos

quantidade de operários, artesãos e técnicos, a maior parte deles recrutada entre os imigrantes que traziam conhecimento do país de origem. Os serviços de marcenaria, ferro artístico, bronze e mobiliário foram feitos pelos



imigrantes que trabalhavam nas oficinas do Liceu de Artes e Ofícios, também dirigidos por Ramos de Azevedo. A montagem do sistema elétrico foi supervisionada pelo engenheiro Arnaldo Dumont Villares.

A construção custou aos cofres públicos 4.500 contos de réis, o dobro do previsto, num tempo de economia estável. Neste valor estavam incluídos os serviços de embelezamento da esplanada que desce até a rua Formosa, com exceção do conjunto de estátuas que homenageia o compositor Carlos Gomes, oferecido posteriormente pela comunidade italiana.⁸⁶

Construído no estilo eclético, conforme o padrão construtivo do início do século XX, ricamente adornado com pinturas a ouro e com um grande lustre, com 700 pingentes de cristal e 220 lâmpadas, suspenso sobre a platéia, o Municipal era o prédio mais alto da cidade, fazendo vista imponente sobre o Vale do Anhangabaú. Os quatro milhões e meio de tijolos, setecentas toneladas de estruturas de ferro laminado e perfilado e as cinquenta toneladas de ferro fundido, resultaram nos três mil e seiscentos metros quadrados de construção,

elevando-se de uma esplanada conjugada a jardins que ocupavam doze mil e seiscentos metros quadrados. Ricardo Severo definiu a arquitetura exterior do edifício como "renascimento barroco, ao qual os artistas italianos chamam de seiscentos. É o estilo clássico, com tipos e módulos da renascença greco-romana, mais variada, porém, na aproximação e ornamentação desses tipos e com maior liberdade imaginativa no emprego da linha curva, nos motivos e detalhes ornamentais".⁸⁷

O edifício contava com um projeto retangular de 86x42m, constando, em plano, de três corpos: o corpo da fachada, compreendendo o vestíbulo, a escada nobre, salão, portaria, restaurante e administração; o corpo central, constituindo o auditório, com seus corredores e galerias; e o corpo posterior, formando o palco, com suas galerias laterais, camarins e salas de artistas. A sala de espetáculo, em forma de ferradura, conta com as seguintes localidades: platéia - num plano mais alto as frisas -, as três ordens de camarotes e galeria.

Na decoração interna utilizou-se com abundância ouro, cristal, bronze, mármore e espelhos. Palco e platéia seguem o estilo barroco. A decoração da ampla sala do andar principal é ornamentada por candelabros de bronze, aplicações de



Os mosaicos venezianos. (Foto 9)

⁸⁶ Esculturas de Luigi Brizzolara, nas quais Carlos Gomes é homenageado através de personagens de suas obras: *Fosca*, *Condor*, *Maria Tudor*, *O Guarani*, *Salvator Rosa*.

⁸⁷ SEVERO, op cit., pp.07 e 13.

cobre dourado para iluminação, espelhos capitéis e fustões dourados sobre os tetos. Suas escadas são de mármore branco e os balaústres em mármore de Siena, inteiramente esculpidos. A parede divisória com o andar nobre é decorada por uma porta de bronze dourado e, nas laterais, por dois painéis de mosaicos venezianos, representando cenas das óperas *Ouro do Reno* e as *Walquírias*, ambas de Richard Wagner, executados por D' Agnesi Cav. D' Angelo & Cia., de Veneza.⁸⁸

Os paulistanos, impacientes, queriam ver as obras aceleradas, principalmente depois que acompanharam de longe, em janeiro de 1909, a cerimônia de inauguração do Municipal do Rio de Janeiro. A construção daquele teatro foi marcada pelo luxo e seu custo tinha sido o triplo do que se investia em São Paulo. Finalmente, as obras que se estenderam de 1903 a 1911 deram origem a uma casa de espetáculos com 3.609 metros quadrados, qualificada pela imprensa paulistana como o "arcano da comunidade municipal e estandarte da cidade".⁸⁹ Estavam deslumbrados com o maior monumento que a cidade ganhara.

As opiniões contidas nas memórias de Jorge Americano revelam que a rivalidade entre São Paulo e Rio de Janeiro vem de longa data: "Eu acho o nosso mais elegante do que o Municipal do Rio de Janeiro, que é pesadão e sem gosto. De que adianta terem gastado 12 mil contos de réis para sair aquele bolo? É riquíssimo em mármore e dourados, mas parece uma tartaruga escura.

⁸⁸ Conforme informações de SEVERO, op cit., pp. 6-11; 13-21. A autoria dos mosaicos venezianos está na p.39.

⁸⁹ *O Pano Sobre: Exposição Retrospectiva da Obra de Reforma e Restauro* (catálogo). Secretaria de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo 1988, p.4. Esta citação serviu de inspiração para o título desta tese.

Veja o nosso. É pintado de cor creme, claro, leve e elegante".⁹⁰ A vontade dos paulistas se diferenciarem dos cariocas fica explícita: o teatro paulistano era o melhor, porque o do Rio de Janeiro teria um acabamento de gosto, no mínimo, duvidoso. Neste sentido, completava o articulista *d'O Estado de São Paulo*: "O Teatro Municipal de São Paulo prima por um bom gosto que muito mais o recomenda do que o luxo excessivo. A decoração, na sua singeleza, impressiona, e há mesmo uma dependência, o *foyer*, que em luxo excede o do Rio".⁹¹

Com a inauguração do Teatro Municipal a cidade ganha uma casa de espetáculo à altura do *status* que a capital ostentava. O edifício solene e majestoso, que deu ares de metrópole à cidade que crescia a passos largos, foi inspirado no grande *Opera* de Paris, projetado por Charles Garnier meio século antes, o que, por si só, conferia-lhe o *status* de elegância e bom gosto. Sua construção teve um sentido simbólico para a cidade, como foi definido em artigo do jornal *O Estado de São Paulo*, edição que dedicou seis páginas à festa de inauguração: "o Municipal, marco representativo do caminho já feito, será também um farol a facilitar a marcha futura".⁹²

Agora, o Vale do Anhangabaú ostentava duas majestosas molduras que embelezam a capital paulista: o Viaduto do Chá e o Teatro Municipal.

⁹⁰ AMERICANO, op cit., p.256.

⁹¹ Jornal *OESP*, 17 de setembro de 1911, p.2.



Viaduto do Chá, tendo à direita o Teatro Municipal nos anos 10.
(Foto 10)

⁹² Jornal *OESP*, 12 de setembro de 1911, p.1.

3. Desta vez, sem os transtornos

No dia 14 de setembro, o espetáculo da estréia era reeditado. O *frisson* causado na noite de estréia, com a execução da profonia da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, levou a comissão organizadora a reeditar o espetáculo da estréia na íntegra. Só não se reeditaram os transtornos. É que, desta vez, medidas foram tomadas para que as dificuldades enfrentadas na noite do dia 12 não se repetissem e os cento e quarenta veículos que conduziram os espectadores não tiveram a menor dificuldade para deixá-los na porta do teatro. Porém, mesmo assim, não foram poucos os retardatários que, além do prejuízo de perder parte do espetáculo, ainda incomodaram a platéia. Para evitar congestionamentos na chegada, ficou resolvido que a entrada do público seria pelos portões laterais, como na primeira noite, mas também pelos dois portões das extremidades da escadaria principal. O trânsito também recebeu orientação especial: ficou proibida a passagem de carros pela rua Barão de Itapetininga; a rua Vinte e Quatro de Maio foi reservada para entrada dos veículos que vinham da Vila Buarque, Santa Cecília e adjacências e a entrada do Viaduto para os veículos de outros bairros. Na saída, pelas portas do lado do jardim, saíam os portadores de cartão par e, do lado da rua Conselheiro Crispiniano, os de números ímpares. O sucesso da reestréia foi tamanho que o público, entusiasmado, pediu bis quatro vezes a Titta Rufo. O

barítono respondeu prontamente aos apelos. "Parecia outro espetáculo, tal a manifestação calorosa do público e dos artistas".⁹³

A temporada, organizada pelo empresário Celestino da Silva, contou com dez récitas de assinatura, uma extraordinária, duas populares e uma matinée. As récitas com preços populares faziam parte do contrato firmado entre a empresa e a comissão do teatro. Foram cantadas nesta temporada, além de *Hamlet*, as óperas: *Rigoletto Il Barbiere di Siviglia*, *La Bohème*, *Don Pasquale*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut* e *Tristão e Isolda*. Além de Titta Ruffo, que sem dúvida era a grande estrela, a companhia contava com nomes de destaque na cena lírica internacional, entre eles as sopranos Adelina Agostinelli, Graciela Pareto e Lina Pasini-Vitali - mulher do maestro Edoardo Vitali - e os tenores Alessandro Bonci e Edoardo Ferrari-Fontana. Bonci, aos 41 anos, estava no auge de sua fama, pois já havia cantado nos teatros mais importantes do mundo e dominava vasto repertório, principalmente, em papéis de caráter lírico-ligiero.⁹⁴

Tristão e Isolda, de Richard Wagner, foi a novidade da temporada. Contou com a voz do tenor Ferrari-Fontana, um dos melhores intérpretes wagnerianos da época. No entanto, o público, habituado com as óperas do repertório italiano, a recebeu com uma certa resistência. *Tristão e Isolda* foi uma das obras cogitadas para a estréia do teatro. O colunista d' *O Estado de São Paulo* advertia que o público paulistano não estava preparado para ouvir uma obra wagneriana pois, para ele, em matéria de educação musical, não só São Paulo, mas o Brasil era "uma espécie de província musical da Itália,

⁹³ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 14 de setembro de 1911, p. 8 e 15 de setembro de 1911, p.5.

dela dependia e se tornara tributária no terreno da sua educação estética".⁹⁵ A regência ficou a cargo do maestro Edoardo Vitali, a quem coube muitos elogios, muito embora a orquestra não estivesse preparada para tal empreitada, devido ao número reduzido de cordas. Aliás, esta foi uma das críticas à companhia de Titta Ruffo, por ter vindo a São Paulo com uma "orquestra e corpo de baile reduzidos e até insuficientes".⁹⁶ Continua o articulista: "se em Buenos Aires a troupe Titta Ruffo tinha elementos para ser considerada de primeira ordem, perdeu ela esta classificação nesta capital".⁹⁷

A obra de Wagner foi repetida em quarta récita. Este fato causou uma certa polêmica. Enquanto a empresa anunciava a venda dos bilhetes, um assinante indinado, faz publicar na mesma coluna a seguinte nota: "cede-se sem remuneração alguma cinco galerias de ns.31 a 39 a quem tiver coragem bastante para suportar a repetição da ópera 'Tristão e Isolda'. Gratifica-se a esses heróis com uma dúzia de garrafas de água 'A Samaritana' para melhor suportar tão estafante espetáculo. Dirijam-se à rua da Conceição no.92". Mas há versões diferentes para o caso: para o *Estado de São Paulo*,⁹⁸ a pedido dos assinantes, a reprise teve o intuito de facilitar a compreensão do público, haja vista que se trata de uma obra de difícil compreensão, mas, para o *Correio Paulistano*, ao contrário, coube ao empresário, "que se sente soberano para assumir o papel de orientador do nosso gosto artístico", a decisão de repetir *Tristão e Isolda*, com a qual desagradou "manifestamente a maioria dos

⁹⁴ CERQUEIRA, op. cit., pp.74-75

⁹⁵ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 17 de setembro de 1911, p.2.

⁹⁶ Jornal *Correio Paulistano*, Theatros e Salões, 1 de outubro de 1911, p.4.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 17 de setembro de 1911, p.2.

assinantes".⁹⁹ A *Gazeta Artística* ataca: foi esplêndida a repetição de *Tristão e Isolda*, "apesar de um certo zum-zum injustificável de alguns descontentes - despeitos mal sofreados".¹⁰⁰ Neste mesmo número, a *Gazeta Artística* publica uma crítica assinada por Zoilo, na qual o crítico faz consideração sobre a obra de Wagner, discordando daqueles que julgam que o público paulistano não está preparado para ouvir as peças wagnerianas.

La Bohème, de Puccini, em terceira récita, sucedeu à controvertida obra de Wagner e, para o articulista do *Correio Paulistano*, foi "como ter dado férias aos ouvidos", pois para ele a música wagneriana não é para todos os dias. Ressalta que não está falando - pois estes não contam - daqueles que julgam a música de Wagner uma "infalível dormideira", pois para estes "dorminhocos mercê de Deus, não foi que Wagner escreveu as suas imorredouras partituras". É certo, diz ele, que logo dirão os "wagneropilos de plantão": "Não gostar de Wagner, que blasfêmia, que atraso! - nada disso: Paris que é um centro intelectual por excelência custou a aceitar o grande mestre da música do futuro, e ainda hoje aceita com restrições". Completa, ainda: "O sucesso alcançado ontem pela *La Bohème* tem essa significação: Wagner é magnífico, mas Puccini é mais popular".¹⁰¹

A temporada da inauguração, aberta com a obra trágica de Ambroise Thomas, encerrava-se com a ópera bufa *Don Pasquale*, de Donizetti, nas interpretações de Adelina Agostinelli, Titta Ruffo e Edoardo Bonci, que dividiu com Ruffo os aplausos calorosos da platéia. Esta escolha resultou em

⁹⁹ Jornal *Correio Paulistano*, Theatros e Salões, 01 de outubro de 1911, p.4.

¹⁰⁰ *Gazeta Artística*, nº. 17, vol. 2, setembro de 1911, p.6.

¹⁰¹ Jornal *Correio Paulistano*, Theatros e Salões, 1 de outubro de 1911, p.4.

mais críticas ao empresário Celestino Silva, acusado de ter errado do começo ao fim: "abriu com uma antigualha de mais de cinquenta anos e encerrou com outra de quase oitenta".¹⁰² Mas, apesar disso, ao que parece, o público aplaudiu. O maestro Edoardo Vitali, também se despedia com mais um elogiado desempenho na regência. O público, que várias vezes pedia bis no final de alguns atos, cobria o palco de flores, flores que também vinham dos camarotes, entre os quais há que se destacar os camarotes da Câmara Municipal e do Automóvel Club, fundado por Antonio Prado, de onde, eram atirados ricos buquês.¹⁰³

Finda a temporada, a prestigiada *Revista de Engenharia*,¹⁰⁴ celebrando o monumento que a cidade ganhara, publica artigo de oito páginas dedicado à inauguração do teatro.

Titta Ruffo continuou na ordem do dia. No ano seguinte, por decisão do prefeito Antonio Prado e da comissão organizadora da inauguração do teatro, o artista plástico Pedro Weingartner¹⁰⁵ foi contratado para pintar um quadro homenageando o artista. A obra retratava, à esquerda, o camarim usado pelo artista; ao centro, o teatro e seus arredores lotados na noite da

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 01 de outubro de 1911, p.5.

¹⁰⁴ *Revista de Engenharia*, vol. 1, n.º. 5, 10 de outubro de 1911, pp. 144-152.

¹⁰⁵ Pedro Weingartner (Porto Alegre, RS, 1858-1929), pintor, gravador e desenhista, teve uma formação essencialmente européia. Entre 1878 e 1886 desenvolveu seus estudos artísticos na Alemanha e na França, estabelecendo depois um ateliê em Roma, com o apoio financeiro do Imperador D. Pedro II, onde trabalhou entre 1886 e 1891. Neste ano, retorna ao Brasil, vindo a dedicar-se a uma pintura de motivos regionais. Reforçando seus laços com o Velho Continente, Weingartner volta a Roma em 1896, lá permanecendo até 1902. Neste período, filiou-se ao grupo *In Arte Veritas*, de tendência conservadora. Talvez resida em sua forte ligação com a Europa e em sua proximidade com o ambiente italiano, o fato de ter sido o escolhido para a

inauguração; à direita, uma cena da ópera *Hamlet*. O quadro, emoldurado com madeira de nogueira talhada por um especialista italiano, recebeu ainda, ao centro, uma placa de prata com a inscrição: "a Titta Ruffo, lembrança do Teatro Municipal de São Paulo, por ele inaugurado, com o Hamlet, a 12 de setembro de 1911".¹⁰⁶ Coube ao pintor levar a homenagem e, para isto, viajou a Roma, em setembro de 1912. O barítono, comovido, respondeu ao prefeito e à comissão, avisando que, no ano seguinte, estaria em turnê pela América Latina e que São Paulo, platéia de sua predileção, certamente receberia a sua visita.¹⁰⁷

Depois da festa de inauguração, além da ópera, a dança, a música e o teatro, também tiveram seu lugar no palco do Municipal - espetáculos entremeados com as temporadas líricas oficiais.

realização da tela oferecida a Titta Ruffo, bem como o de tê-la levado, em mãos, ao barítono em Roma.

¹⁰⁶ Jornal *OESP*, Artes e Artistas, 25 de outubro de 1912, p.2.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

4. O Municipal em cena: os anos 10

Cinco meses após a inauguração do Teatro Municipal, a cidade ganhava mais um espaço no qual a arte seria incentivada e celebrada: nascia, no dia 14 de fevereiro de 1912, a Sociedade de Cultura Artística.

A cidade agora contava com o Teatro Municipal, mas, pelo menos para um grupo de intelectuais, a cultura e as artes ainda não havia recebido a atenção merecida e muito estava para ser feito. É certo que as companhias líricas internacionais que faziam temporadas em Buenos Aires e Rio de Janeiro, agora contavam com um palco digno dos paulistas. Porém, para esse grupo, o Teatro Municipal estava "paralisado pela burocracia, discutia-se indefinidamente como seria administrado e por quem".¹⁰⁸ Foi então que, o grupo do qual fazia parte o poeta Vicente de Carvalho, o jornalista Rangel Pestana, os advogados Frederico Vergueiro Steidel e Roberto dos Santos Moreira, o médico Arnaldo Vieira de Carvalho e o comerciante José de Mello Abreu, amante da música e um dos donos da Casa Beethoven, a maior loja em artigos musicais da cidade, resolveram criar a Sociedade de Cultura Artística.

A casa de Vicente de Carvalho, situada à rua Barão de Tatuí, foi palco de reuniões freqüentadas pela nata da intelectualidade paulista, artistas e amantes das artes. Muito se definiu ali. Da diretoria, artistas não fariam parte, com o intuito de coibir as disputas entre tendências estéticas.

¹⁰⁸ ANGELO, Ivan. *85 anos de Cultura: História da Sociedade de Cultura*. São Paulo: Studio Nobel, 1998, p.21.

Argumentavam eles que a "Sociedade de Cultura Artística deveria ser um pólo de fruição de arte e de circulação de idéias entre gente bem educada, não uma arena de brigas".¹⁰⁹ O objetivo pretendido era trabalhar pelas artes nacionais, uma vez que, para eles, as estrangeiras tinham empresários, mercado e público fiel. Planejavam-se saraus literários, conferências e concertos musicais. Os preços deveriam ser acessíveis para que um maior número de pessoas fosse contemplado.

Num primeiro momento, pretendia-se iniciar as atividades em abril, mas logo se percebeu que não seria viável. Ainda não havia nem sede para as reuniões e nem um endereço para se anunciar às novas adesões de sócios! Mello de Abreu, tesoureiro da Sociedade, ofereceu a Casa Beethoven e lá passou a funcionar o escritório da Cultura Artística. A partir de então, na Rua São Bento, nº 32, estavam abertas as inscrições para os novos sócios. Por uma mensalidade de três mil réis mensais, o sócio teria o direito de ingresso nas conferências promovidas pela Sociedade. A diretoria se comprometia em realizar, pelo menos, uma por mês. Não demorou muito e a lista dos novos associados aumentou, em número e prestígio. Entre eles encontravam-se os nomes do presidente do estado, Rodrigues Alves, do vice, Carlos Guimarães, do ministro da Agricultura, Pedro de Toledo, do secretário do Interior, Altino Arantes, do secretário da Justiça, Rafael de Sampaio Vidal, do presidente do Tribunal de Justiça, José Xavier de Toledo.¹¹⁰

Em um parto complicado, sete meses após ser instituída a diretoria, foi realizada no dia 26 de setembro de 1912, a primeira noite

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.23.

artística. O evento realizou-se no auditório do Conservatório Dramático Musical, situado à rua São João, nº 95. Na abertura, discursou Roberto Moreira, o mais jovem dos membros da diretoria. Escolhido por sorteio, coube ao maestro João Gomes de Araújo organizar a parte musical que constou de peças para canto e piano dos compositores Carlos Gomes, Itiberê, Alexandre Levy, Henrique Oswald e clássicos internacionais. A conferência ficou a cargo de Amadeu Amaral que discorreu sobre o poeta Raimundo Correia.¹¹¹

O traje a ser usado, mais uma vez, causava inquietação. Pelo menos era o que se ouvia da maioria das pessoas que retiravam seus convites na Casa Beethoven. Por esta razão, na véspera da inauguração, o jornal *O Estado de São Paulo* responde às cartas de seus leitores enviadas à redação, indagando sobre o traje adequado para a ocasião. Depois de consultar a diretoria, o articulista esclarece que o desejo dos dirigentes da Sociedade de Cultura Artística é o de dar, às reuniões mensais, um caráter despretensioso para a qual as pessoas se vestissem informalmente, mas com elegância. Para as mulheres, um "vestido de visita" e para os homens "um terno escuro de paletó ou fraque". Prosseguia a nota: "Em matéria de *toilette*, só numa a diretoria será exigente: é na "*toilette*" literária das conferências".¹¹²

A partir de então, o Teatro Municipal passou a sediar os saraus organizados pela Cultura Artística e, nas temporadas líricas, uma noite sempre era reservada para uma récita oferecida para seus sócios

¹¹⁰ Ibidem, p.29.

¹¹¹ apud. ANGELO, op. cit., p. 30.

¹¹² Jornal *OESP*, seção Artes e Artistas, 25 de setembro de 1912, p.7.

Depois de um moroso período de acertos burocráticos, estavam de volta os eventos artísticos cediados pelo Teatro Municipal, quase um ano após a sua inauguração. A partir do ano de 1912, as temporadas líricas, assim como as teatrais passam a contar com a produção da empresa La Teatral, do empresário Walter Mocchi.

Em junho, o empresário trouxe a São Paulo a Companhia Dramática Francesa, da qual fazia parte o ator Lucien Guitry, na época considerado o artista de maior nome na cena francesa.¹¹³ São Paulo entrou para o circuito aproveitando as temporadas do Teatro Colón, de Buenos Aires, que nos enviavam elencos integrais, diretores, iluminadores, contra-regras, cenógrafos, cenários. A *tournée* Guitry abriu a temporada com a peça *A Garra*, de H. Bernstein. Apresentou ainda *Sanson e Assalto* do mesmo autor, sendo que a última seria apresentada pela primeira vez em São Paulo. Também estreava para o nosso público *Primerose*, de Caillavert e De Fleurs, seguindo com as apresentações de *Os Amantes*, de Maurício Donnay e, em festa artística oferecida ao ator Lucien Guitry, foi encenada *As carreiras*, de Abel Hermant, texto publicado em 1894, encenado pela primeira vez em 1897, no Theatre Gymnase, de Paris. A temporada, que foi de 12 a 24 de julho, contou com oito récitas de assinatura. Foi encerrada com *O emigrado*, de Paulo Bourget e os jornais já anunciavam a estréia da temporada lírica que se iniciara dois dias após a despedida da companhia francesa.¹¹⁴

¹¹³ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 12 de julho de 1912, p.7.

¹¹⁴ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 14 de julho de 1912, p. 2; 16 de julho de 1912, p.2; 22 de julho de 1912, p. 08; 24 de julho de 1912, p.2.

Neste mesmo período, outra temporada lírica em São Paulo acontecia no Teatro São José, considerado o segundo palco lírico da capital paulista, embora as suas temporadas não tivessem o *glamour* das do Municipal. A companhia Roberto Mario, da empresa Teatral Brasileira, organizou a temporada entre os dias 13 de julho a 1 de julho, sob a regência do maestro Francisco Murino, conceituado professor de canto. As temporadas no São José, consideradas populares, repetiam o mesmo repertório, com pequenas alterações, por quase 30 anos. Tinham por objetivo apresentar ao público menos acostumado com o mundo operístico espetáculos simplificados. O lugar de menor relevância creditado ao São José pode ser conferido na nota publicada na revista *Ilustração Paulista*: "Embora no São José já tivessem sido cantadas algumas óperas, pode-se dizer que só agora, com a estréia da companhia lírica no Municipal, organizada pela sociedade *La Teatral*, é que realmente se inicia a temporada lírica de 1912".¹¹⁵ Lembrava a nota que as assinaturas para a temporada lírica estavam quase esgotadas e que, certamente, o Municipal, estaria muito mais concorrido do que se viu na temporada da companhia de Lucien Guitry.

Assim, sob a direção de Luiz Alonso, a temporada lírica de 1912 contou com artistas da companhia do Teatro Costanzi de Roma. Os artistas chegaram na cidade às 18 horas e às 21 horas já estavam no palco com a ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi, na regência do maestro Gino Marinuzzi. O barítono Ricardo Stracciari, que gozava da fama de um dos melhores da cena lírica italiana, foi o protagonista do espetáculo. No entanto, a crítica não recebeu bem o espetáculo de estréia, embora tenha dado alguns descontos, haja vista

¹¹⁵ Revista *Ilustração Paulista*, número 76, 20 de julho de 1912.

que creditaram ao cansaço com que os artistas entraram em cena, o mau desempenho nas interpretações. Também foram alvos de críticas, figurinos e cenários: "Não concordamos com a caracterização do Rigoletto usada pelo sr. Stracciari", diz a crítica e prossegue, "a *mise en scène* e os cenários absolutamente não correspondem aos preços elevados, temos visto já bem melhores em companhias de modestas exigências. O público manteve-se em geral reservado, deixando perceber claramente os aplausos intempestivo da claqué".¹¹⁶

A novidade da temporada ficou com a estréia da ópera *Conchita*, de Ricardo Zandonai, representante dos novos compositores italianos. Contou com oito récitas de assinatura, entre os dias 26 de julho a 5 de agosto. Foram encenadas as óperas *Aida*, *Il Barbieri di Siviglia*, *Conchita*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Rigoletto*, *La Traviata* e *La Wally*.¹¹⁷

Logo em seguida, nos meses de agosto e setembro, o Municipal recebia mais duas companhias teatrais estrangeiras: a Companhia Dramática Italiana Clara della Guardia, de 10 a 24 de agosto; e a Companhia Dramática Italiana de Ernesto Novelli, de 11 a 23 de setembro. Ambas as companhias trouxeram à cidade novidades em nossos palcos, como, *Pobre Gente*, de Franco Liberati e *L'Aigrette*, de Dario Nicodemi, *Os transatlânticos*, do romance de Abel Hermant, estreado em Paris em 1908.¹¹⁸

¹¹⁶ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 27 de julho de 1912, p.3.

¹¹⁷ CERQUEIRA, op. cit., p.76.

¹¹⁸ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 15 de agosto de 1912, p. 2; 21 de agosto de 1912, p.2; 22 de setembro de 1912, p.2.

Em Paris, em maio deste mesmo ano, os franceses assistiam à temporada lírica no *L'Opéra* que contou com duas assinaturas: uma de óperas russas, estreladas pelos principais artistas dos teatros imperiais de Petersburgo, Berlim e Viena; e, a segunda, de óperas italianas com artistas do teatro de Monte Carlo, entre eles Enrico Caruso e Titta Ruffo. No programa italiano, as mesmas óperas cantadas aqui na temporada de estréia do Teatro Municipal, entre elas *Il Barbieri di Siviglia*, *Rigoletto*, *Mefistofele*, com a regência do maestro Serafini, do Scala de Milão. Aconteceu, então, uma cena similar a ocorrida aqui na temporada de 1911, quando o barítono Titta Ruffo e o tenor Alessandro Bonci cantavam juntos. Naquelas ocasiões, quase sempre Bonci terminava o espetáculo enciumado pelos aplausos dedicados a Ruffo, às vezes mais calorosos do que os dirigidos a ele. Em Paris, foi a vez de Caruso, até com um certo mau humor, ver a sua fama ofuscada pela voz poderosa do barítono.¹¹⁹

Em maio, o Teatro Municipal recebeu a Companhia Dramática Alemã Bluhm Lesing, numa temporada que contou com oito récitas de assinatura. Mas o destaque foi para a estréia - não só em São Paulo, mas na América do Sul - de *O Sino Submergido*, poema em quatro atos de Gerhart Hauptmann, poeta alemão que recebeu o prêmio Nobel de 1912.¹²⁰ Depois de Roma, Milão, Buenos Aires, Santiago do Chile e Rio de Janeiro, era a vez de São Paulo receber a Companhia Dramática Italiana de Ermete Zacconi. A companhia La Teatral comunicava que os assinantes da temporada oficial, quando da apresentação de Titta Ruffo, teriam preferência, desde que

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Jornal OESP, 3 de maio de 1913, p.11.

adquirissem suas assinaturas até o dia quinze daquele mês. Os preços variavam de 60\$000 mil réis para frisas e camarotes chegando a 12\$000 mil réis nos balcões.¹²¹ Por sua vez, esses assinantes seriam preferenciais para a temporada lírica oficial que aconteceria em outubro. Zacconi, um ator de prestígio internacional, se apresentava pela primeira vez em São Paulo, gerando expectativas. No entanto, o sucesso não foi o esperado. Provavelmente porque a Companhia de Ermete Novelli também estreava no Teatro São José, cobrando preços menores. E, afora isso, segundo Miroel Silveira, Zacconi "prendia-se demasiado ao naturalismo e às minúcias de composição" enquanto que Novelli "apresentava um repertório mais variado e alegre".¹²²

Em meados do ano, desde o dia 21 de agosto, já se podia adquirir, no Café Guarany, assinaturas para a temporada lírica do ano de 1913, que seria realizada de 29 de setembro a 13 de outubro, com 10 récitas de assinatura. A companhia contava com maestro, coreógrafo, orquestra e bailarinas do Teatro Costanzi de Roma.

Die Walküre, de Richard Wagner, solenemente, inaugurou a temporada. Mas o público, acostumado às óperas italianas, recebeu com resistência a concepção artística do compositor germânico, mesmo na versão italiana. *Parsifal*, última obra de Wagner, estreara em Bayreuth, em 1882. Por imposição do próprio Wagner, esta obra só podia ser apresentada, até 1913, em seu teatro, muito embora, dez anos antes tenha estreado em Nova York.¹²³

¹²¹ Jornal *OESP*, 9 de maio de 1913, p.12.

¹²² SILVEIRA, Miroel. *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. Ed. Quiron/MEC, p.136.

¹²³ FRAGA, Fernando e MATAMORO, Blas. op.cit., p.113.

Logo após a liberação para apresentação fora de Bayreuth, o palco do Municipal já recebia a obra.

Comemorava-se também neste ano, o centenário de Giuseppe Verdi e, em sua homenagem, apresentou-se espetáculo cujo programa incluía a sinfonia de Nabuco, 4º ato de *Rigoletto*, 3º ato de *Don Carlo* e 1º e 2º atos de *Aida*. Em nona récita, sob a regência do maestro Sílvio Piergili, a temporada prosseguiu com *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni e *I Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo que também foram repetidas em récita popular. Contou, também, com a representação de *Iris*, de Pietro Mascagni, *Mefistofele*, de Arrigo Boito e *Carmen*, de Georges Bizet. Houve ainda a estréia da ópera *Abul*, obra do brasileiro Alberto Nepomuceno, que estreara no Teatro Coliseu, em Buenos Aires, em junho deste ano. A temporada encerrou-se com *Il Barbiere di Siviglia*, ópera de Rossini.

Ainda em 1913, em novembro, o jornal *O Estado de São Paulo* publicava, com destaque, a inauguração da loja inglesa de departamentos, a *Mappin Stores*, com quase tudo pensado e preparado para atender seu público alvo: mulheres pertencentes às elites. De seus onze departamentos iniciais, oito eram dedicados à mulher. Neste momento, os grandes magazines haviam se consolidado na Europa e na América do Norte e, segundo Marrey Bernard, "em 1913 existiam 36 lojas de departamentos na França e 34 no restante da Europa (Inglaterra, Alemanha, Áustria Itália e Suíça) e Estados Unidos"¹²⁴. Agora, a mulher paulista contava com seu *palais de la femme*. Desse modo,

¹²⁴ BERNARD, Marrey. *Les Grand Magasins: des origines à 1939*. Paris: Librairie Picard, 1979, pp.256-257 apud. BONADIO, Maria Cláudia. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, 2000, p.78.

podia, tranqüilamente, ir às compras sozinha e desfilar pelas ruas Direita, 15 de Novembro, São Bento e Líbero Badaró e, por ali, nos conta D. Alice, "as mulheres circulavam de chapéu e luva, como num passeio".¹²⁵ Assim, cada vez mais, o circuito do Teatro Municipal se consagrava como um espaço simbólico de elegância e bom gosto.

A temporada lírica de 1914 estreou com *Rigoletto*, em 8 de agosto, sob a regência do maestro Edoardo Vitali e anunciava uma novidade: a estréia da ópera *Parisina*, de Pietro Mascagni, que havia estreado no Scala de Milão em dezembro 1913. Em menos de um ano já estava em São Paulo, confirmando a inserção da cidade no eixo operístico mundial. No entanto, a novidade não agradou e a empresa viu-se obrigada a substituir, num primeiro momento, a apresentação de *Parisina*, anunciada para a terceira récita de assinatura, pelas óperas *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini e *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni. A saída encontrada não foi acertada, pois o público reagiu mal, alegando que embora se tratasse de duas obras-primas, reuni-las numa só noite, mesmo se tratando de um público "culto", o tempo de duração do espetáculo era excessivo, o que, por si só, já era um grande inconveniente. Somando-se a isto, havia os protestos que partiam principalmente do público declaradamente fã da obra de Rossini. Entre os protestos podia-se ouvir que: "Foi penosa a prova e teríamos mil vezes preferido gozar a satisfação de ouvir o "Barbeiro" unicamente".¹²⁶

Desta forma, com o público dividido, *Parisina* estreou em quarta récita de assinatura, no dia 12 de agosto. À soprano Lina Passini Vitali coube o

¹²⁵ BOSI, op.cit., p. 107.

papel da protagonista. A regência ficou a cargo de seu marido, o maestro Edoardo Vitali. "Vitória para nós outros que lutamos pela arte pura contra a arte do efeito pelo efeito",¹²⁷ era o comentário na imprensa do dia seguinte, que registrou o sucesso do espetáculo em detalhes. Entretanto, não houve consenso. Enquanto "uma boa parte do público aplaudiu com entusiasmo a obra e a execução; a outra se recolheu em resignado silêncio, protestando, e provavelmente, prometendo não voltar ao teatro quando por ventura, algum empresário se lembrar de levar novamente a grande obra de Mascagni, que lhes terá parecido profundamente wagneriana - isto é - insípida, enfadonha".¹²⁸

Apesar da grande controvérsia em torno da estréia de *Parisina*, a grande atração da temporada foi o tenor Tito Schipa, que atuou em *Manon*, de Massenet, e fazia a sua estréia no papel de Des Grieux ao lado da soprano Rosina Storchio como protagonista. A temporada prosseguiu com *Il Barbiere di Siviglia*, *Mefistofele* e *Les Huguenots*, de Giacomo Meyerbeer. *Tosca* foi encenada em récita popular. No dia 15 de agosto encerrava-se a temporada com a estréia da ópera *Tannhauser*, composta por Wagner em 1845, que chegava em nosso Teatro com "inexplicável atraso" reclamava Paulo Cerqueira.¹²⁹

Encerrada a temporada no Municipal, em seguida, a Companhia apresentou, no Politeama, uma récita da ópera *La Bohème*, na voz do tenor Tito Schipa, sob a regência do maestro Teofilo de Angelis. Esta viria a ser a última apresentação lírica ali encenada, pois, quatro meses após, no dia 14 de

¹²⁶ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 11 de agosto de 1914, p.2.

¹²⁷ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 13 de agosto de 1914, p.2.

¹²⁸ *Ibidem*.

dezembro, um incêndio destruiu este teatro. O Politeama muito elogiado pela sua acústica, ao longo de sua existência foi um palco importante, onde a arte e cultura foram celebradas.¹³⁰

Portanto, o ano de 1914 terminava para os paulistas com o incêndio no Politeama. Mas, já em meados do ano uma inquietação muito maior preocupou a população quando, em 28 de julho, os impérios alemão, austro-húngaro e turco de um lado e, de outro, a França, a Inglaterra, a Rússia e o Japão, declaram guerra. Começava a Primeira Guerra Mundial.¹³¹

As primeiras notícias do conflito europeu chegaram ao Brasil só em agosto de 1914. Neste período, multiplicaram-se as edições extras de jornais e revistas, apesar da crise da indústria gráfica por conta dos gastos com papel importados da Europa. Mesmo com queda nos lucros, a empresa de Júlio Mesquita, contrariamente ao que poderia se supor, não retraiu as atividades empresariais da família. "Em maio de 1915, com a entrada da Itália na Guerra, foi lançada uma edição diária noturna d'*O Estado de São Paulo*, em tamanho menor, logo batizado de *Estadinho*", que trazia as últimas notícias do conflito, dedicando atenção especial à participação italiana. Obviamente, a ênfase a respeito da participação da Itália nada tinha de inocente. Afinal, a capital paulista contava com uma população significativa de italianos e seus descendentes.¹³²

¹²⁹ CERQUEIRA, Paulo, op. cit., pp.83-84.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Sobre o assunto conferir "A Grande Guerra" in CAVALCANTI, Pedro. *A Presidência Wenceslau Braz (1914-1918)* Brasília, Editora UnB, 1983, p. 97.

¹³² DE LUCA, Tânia Regina. *A revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999, pp.39-40.

Desta maneira, o *Estadinho* do 24 de maio convocava os italianos nascidos entre 1877 e 1896 para "caso sejam aptos para o serviço militar, seguirem por conta de seu governo". Na primeira semana, apresentaram-se na Capital paulista, 1.600 reservistas. O momento era de incerteza e cada um, à sua maneira, demonstrava a sua disposição nacionalista. Foi neste sentido o discurso proferido por Olavo Bilac nas escadarias do Largo São Francisco, em prol do serviço militar obrigatório. Para Bilac, não se tratava de defender a Pátria simplesmente, mas de uma escola capaz de resolver os problemas nacionais. De pronto o movimento ganhou o apoio do grupo *d'O Estado de São Paulo* e logo vieram os estudantes das faculdades paulistas que formaram grupos de treinamentos militares.¹³³

Apesar da guerra, a empresa Mocchi anunciava, sem modéstia, que estava deflagrado um período de grandes realizações operísticas no Teatro Municipal. Assim, de 20 de setembro a 4 de outubro de 1915, o Municipal promoveu uma temporada com 10 récitas de assinatura mas, contando as récitas populares, *matinéés* e récitas extraordinárias foram, ao todo, dezesseis apresentações. O evento ficou a cargo da Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires. Antes de São Paulo, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro havia recebido a companhia em sua temporada lírica. No dia 19 de setembro, pelo "trem noturno de luxo seguiam para São Paulo Titta Ruffo, Della Rizza e Walter Mocchi" e, em seguida, "às 22 horas em trem especial,

¹³³ Idem, p.41.

segue o resto da companhia lírica" ¹³⁴ que no, dia seguinte, estrearia a temporada de São Paulo.

A temporada trouxe novamente a estrela do momento, Titta Ruffo, que atuou em *Rigoletto*, de Verdi. Estreava, também, entre nós a soprano Geneviève Vix, uma das mais notáveis entre as artistas líricas da França. Geneviève atuou em *Manon*, *Carmen*, e no principal papel de *Jongleur de Notre Dame*, ópera de Massenet, esta última, pela primeira vez em São Paulo.

Na noite seguinte a temporada apresentou outra novidade: *Francesca da Rimini*, ópera de Zandonai, que havia estreado em Turin, na Itália, em 1914, apenas um ano antes de sua apresentação em São Paulo. *La Fanciulla del West*, de Puccini e *Der Rosenkavalier*, de Richard Strauss, também faziam suas estréias na cidade. No entanto, segundo Cerqueira, a obra de Puccini não teve popularidade e jamais voltou a São Paulo, embora tenha sido estreada com sucesso, em 1910, em Nova York. *Der Rosenkavalier* nos trouxe a música de Richard Strauss, que há alguns anos havia escandalizado, com sua *Salomé*,¹³⁵ os públicos europeu e norte americano. *Tosca*, *La Bohème* e *Manon* mereceram récitas extraordinárias. E, como não poderia deixar de ser, a temporada foi encerrada com Titta Ruffo brilhando, mais uma vez, em *Hamlet*.¹³⁶

¹³⁴ Jornal *OESP*, 20 de setembro de 1915, p.1.

¹³⁵ *Salomé* (1905) inspirada no poema de Oscar Wilde - trata da história de uma adolescente virgem, apaixonada e perversa, capaz de incitar o crime, para ter um momento de erotismo e êxtase. A Ópera foi censurada em vários países, possivelmente, o que mais contou para a censura da obra foi o desnudamento de Salomé na famosa dança dos sete véus, e a paixão e a morte de Narraboth (oficial da guarda), junto ao beijo da princesa nos lábios mortos do Batista. Conf. FRAGA, Fernando e MATAMORO, Blas. op.cit., p.132.

¹³⁶ CERQUEIRA, Paulo, op. cit., p.86.

Em outubro, a empresa Segreto & Boncchi, aproveitando que alguns artistas da temporada oficial ainda continuavam no país, organizou uma temporada popular de 26 a 31 de outubro com apresentações das óperas *La Traviata*, *La Sonnambula*, *I Puritani*, *Lucia di Lammermoor* e *La Bohème*.

Entre uma temporada e outra, nas quais, como já se sabe, a elite paulista aproveitava para desfilar suas jóias e *toilettes*, uma outra opção, menos glamourosa, mas não menos elegante, era o Salão de Chá do Mappin Stores. Com a sua inauguração, em 1915, as mulheres paulistanas passaram a contar com um agradável espaço para se reunirem com as amigas após o *footing* pelo triângulo. O *Five O'Clock*, no Salão de Chá do Mappin, transformou-se no ponto de encontro preferido da elite paulistana. Ali podia-se degustar uma rica variedade de finas iguarias importadas, como chás, chocolates e licores.¹³⁷

Chega o ano de 1916. A guerra completava seu segundo ano, não havia solução à vista para o seu término e, apesar da incerteza a respeito de qual seria o seu desfecho, já se sabia que uma nova ordem mundial estava sendo desenhada.

Para uma importante parcela da elite cultural, - formada por homens de letras que no início do século XX começava a encarar a profissionalização de seu ofício -, o jornalismo, além de uma importante fonte de renda, passou a ser encarado como um canal privilegiado para difundir suas idéias e influir nos destinos da Nação. Foi com este intuito que nasceu a *Revista do Brasil*, que havia sido gestada na redação d' *O Estado de São Paulo* por um grupo de intelectuais de oposição ao PRP. Legalmente foi criada sob

forma de uma sociedade anônima, uma vez que o jornal da família Mesquita enfrentava problemas de caixa. O lançamento de uma publicação cultural, em um país que ostentava altos índices de analfabetismo, não era o melhor investimento naquele momento. Quando do seu lançamento, em 25 de janeiro de 1916, Julio de Mesquita, Alfredo Pujol e Luis Pereira Barreto eram seus diretores; a chefia da redação coube a Plínio Barreto, enquanto que, a partir do quarto número, Pinheiro Junior acumulou a secretaria e gerência. A diretoria da sociedade anônima era composta por Ricardo Severo, na presidência; Pinheiro Junior, na tesouraria, mais tarde substituído por Luiz Wanderlei, em abril de 1916, quando Pinheiro assumiu a gerência; e mais Oscar Thompson, Rui de Paula Souza e Armando Prado, que compunham o conselho fiscal.¹³⁸

Assim, todo dia 25 de cada mês, a *Revista do Brasil* podia ser adquirida no escritório d' *O Estado de São Paulo* e também nas principais livrarias da cidade. Durante toda a primeira fase, que foi de 1916-1925, 113 exemplares foram publicados com os mais variados assuntos: direito, economia, história, geografia, filosofia, literatura, arte, arquitetura, engenharia, política, administração, sanitarismo, medicina e ainda, criação literária - que fez parte de todos os exemplares da revista - como contos, poesia, novelas, impressões de viagem e romances.¹³⁹ Os editoriais, publicados nos 42 dos 113 exemplares,

¹³⁷ *Revista Feminina* número 08, janeiro de 1915, p.15, apud. BONADIO. op. cit., p.110.

¹³⁸ DE LUCA. op.cit., pp.42-46.

¹³⁹ Regina de Luca nos informa que a *Revista do Brasil* publicou *Vida ociosa* de Godofredo Rangel, *País de ouro e esmeralda* de J. A. Nogueira e o *Diário de viagens* de Nartim Francisco. Fora do âmbito literário foram publicados: *Vocabulário analógico* de Costa Firmino, *O linguajar carioca* de Antenor Nascentes além de alguns capítulos de *Populações meridionais do Brasil* de

discutiam, na sua maioria, questões relacionadas à situação sócio-política do país, tais como eleições presidenciais, voto secreto, reforma constitucional, estado de sítio, pobreza do Nordeste, problemas sanitários e, ainda, o contexto internacional, a morte de personalidades, atualidades da vida artística e cultural. Desses editoriais, dezessete foram assinados, dos quais um por Alberto Rangel, três por Monteiro Lobato, quatro por Brenno Ferraz e nove por Paulo Prado.¹⁴⁰

Guerra, incerteza, publicação cultural e carnaval. Assim foi o ano de 1916. Em fevereiro, *A Cigarra* anunciava o *Bal Masqué Rouge et Noir*, do Teatro Municipal, em duas edições: nos dias 4 e 7 de março. Foi o primeiro baile de Carnaval ali realizado. Desde o início do ano a imprensa anunciava frisas e camarotes a 10 mil réis, para cada baile, que podiam ser adquiridos na *Charutaria Mimi*, situada à rua 15 de Novembro. Para estes "esplêndidos e chics Bals Masques", lembrava o anúncio de *A Cigarra*, os "elegantes" poderiam exibir os seus disfarces nas duas cores do tema do baile, enquanto que outros poderiam ser aceitos, desde que não ferissem os costumes da "sociedade" que freqüentava o Teatro. Para a dama mais elegante, o Mappin Stores oferecia como prêmio uma "rica pulseira de platina, pérolas e brilhantes"; "um artístico bronze", para o casal que melhor dançasse, era oferecido pela casa *L. Grumbach & Comp* e, finalmente, uma "caixa de *Champagne Pommery*", para o grupo mais alegre e numeroso da festa.¹⁴¹

Oliveira Viana do *Dialeto caipira* de Amadeu Amaral e da *Viagem às províncias de São Paulo e Santa Catarina* de Auguste de Saint Hilarire.

¹⁴⁰ DE LUCA, op.cit., pp.47-49.

¹⁴¹ Revista *A Cigarra*, 29 de fevereiro de 1916.

Em meados de junho, a temporada oficial prevista para setembro, foi precedida por duas obras de autores nacionais: *Moema*, de Delgado de Carvalho e *Helena*, de João Gomes de Araújo, ambas com a regência do maestro Francisco Russo.

Em agosto, a Companhia Dramática Francesa Guitry voltava à cidade para mais uma temporada e, desta vez, com parte do programa escrito em francês. Os paulistas assistiram, pela primeira vez, a comédia em três atos de Pétard Henri, *Lavedan*, última criação de Lucien Guitry, em Paris. Em homenagem aos acadêmicos da Faculdade de Direito, em comemoração à data de 11 de agosto de 1916, a Companhia apresentou, em récita extraordinária, a comédia *Primerose*, de Flers et Caillavet. Mas a grande novidade ficou por conta da apresentação da peça *Miette*, de Dario Nicodemi, traduzida para o francês, em fevereiro de 1916, apresentada em primeira mão nos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo, antes de ser representada na França. O jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 6 de agosto, reproduz nota da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro sobre a estréia da peça em terras brasileiras: "Coube a nós a primazia de ouvi-la na bela língua de Racine. Paris não a conhece ainda e devemos nos orgulhar disso".¹⁴²

Depois de quatro anos da inauguração do Municipal, chegou a vez da dança conquistar o seu espaço no Teatro. A estréia já sinalizava que as grandes estrelas consagradas na dança clássica, aqui estariam. Abrindo a temporada oficial, na noite de 2 de setembro, a cidade recebia Isadora Duncan que, depois de deixar o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, chegava a São

¹⁴² Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 06 de agosto de 1916, p.2.

Paulo acompanhada do maestro e pianista Maurice Dumesnil. A imprensa anunciava "uma criatura de corpo perfeito, curva de coleante estonteador, boca pequena, uma graça languesciente a condizer com a palidez ebúrnea de sacerdotisa grega". Interpretando as músicas de Chopin e Gluck, Isadora lotou o Municipal que "resplendia de luzes e de gente", informa Manoel Leiroz, crítico de *A Cigarra*, que confessava ter deixado o teatro estonteado pela "criatura de busto mediano, cingida por uma túnica e avançando para a cena nuns passos leves, quase aéreos, passos como os dos anjos, na morada de Deus".¹⁴³

Se a bailarina agradou em cheio, o mesmo não se pode dizer da orquestra que mereceu muitas críticas, inclusive da bailarina, que manifestou o seu descontentamento. *O Estado de São Paulo* aproveitou para reivindicar junto ao poder Municipal subvenção para que o Teatro pudesse dispor de uma orquestra fixa e bem ensaiada que, além de realizar concertos, estaria pronta para eventos como aquele.¹⁴⁴

Após a temporada de dança, os paulistas já se preparavam para a de óperas que prometia ser muito movimentada e confirmava a promessa de Walter Mocchi de que a capital paulista viveria tempos de grandes realizações líricas. Mocchi não deixou por menos. Trouxe a São Paulo a maior parte das celebridades que atuaram em Buenos Aires e Rio de Janeiro. Ao todo foram vinte óperas, vinte e quatro estrelas, entre elas, Tito Schipa, Maria Barrientos, Rosa Raisa, Marcel Journet e Giulio Crimi. Maria Barrientos, espanhola que fez carreira no Scala de Milão, alcançou celebridade nos

¹⁴³ *A Cigarra*, setembro de 1916.

principais Teatros da Espanha, Itália, França e da América do Norte, "foi considerada a melhor soprano de seu tempo e a mais perfeita intérprete das obras de Rossini, Donizetti e Bellini".¹⁴⁵ Ela estreou, em São Paulo, na ópera *La Sonnambula*, de Vincenzo Bellini e cantou, ao lado Tito Schipa e Marcel Journet. Foi com essa mesma ópera que ela se lançou na vida artística aos 14 anos, em Barcelona, sua cidade natal.

A temporada estreou com a ópera *Andrea Chénier*, de Umberto Giordano, em 21 de setembro de 1916. Os primeiros quadros das óperas de Gounod, Massenet e Saint-Saëns cantadas no idioma original, por si só, deram à temporada um elogioso destaque e, pela primeira vez, foi apresentado o quadro Noite de Walpurgis, da ópera *Fausto*. *La Battaglia di Legnano*, ópera de Verdi, fazia a sua estréia no palco do Municipal sob a regência do maestro Giuseppe Baroni, na interpretação de Rosa Raisa, Giulio Crimi e Gaudio Mansueto. O espetáculo foi oferecido em benefício da Cruz Vermelha Italiana, fato suficiente para que o Teatro estivesse lotado. Não havia um só lugar vazio. "Esta ópera, estreada em 1849 em Roma, era quase desconhecida não só aqui mas em toda parte e fora renegada pelo próprio Verdi".¹⁴⁶ O motivo para escolhê-la foi simples: o assunto patriótico servia perfeitamente para o que se pretendia. O mundo estava em guerra.

Em comemoração ao centenário do *Il Barbiere di Siviglia*, foi escolhido um elenco de estrelas: a soprano Maria Barrientos, a mezzo-soprano Adelina Roessinger, o tenor Tito Schipa, o barítono belga Armand Crabbé, os

¹⁴⁴ Jornal *OESP*, seção Artes e Artistas, 06 de setembro de 1916.

¹⁴⁵ Idem, 21 de setembro de 1916, p.4.

¹⁴⁶ Idem, 14 de setembro de 1916, p.2.

baixos Gaudio Mansueto e Guglielmo Niola, sob a regência do maestro Giuseppe Baroni. Os cenários, pintados para comemoração do centenário, vieram do Teatro Sacla de Milão e era uma réplica do cenário produzido para a estréia da ópera no Teatro Argentina de Roma, há um século.¹⁴⁷ Mas, a estréia mais importante da temporada foi a comédia de Wagner, *Os Mestres Cantores*, que também foi regida por Baroni. *Les Cadeaux de Noel*, de Xavier Leroux e *Beatrice*, de André Messager, foram regidas por seus respectivos compositores. A temporada terminou em 10 de outubro com a ópera *La Traviata*, sob aplausos e casa lotada. Maria Barrientos, estrela da temporada, deixou aqui nada menos que a fama de "rouxinol das salas".¹⁴⁸

O ano de 1916 terminava e as notícias da Guerra Mundial continuavam trazendo inquietação à população, apreensiva com as conseqüências já sentidas no dia a dia. O ano 1917 mal começava e já no dia 31 de janeiro, Zimmermann, ministro das Relações Exteriores da Alemanha, notificava o Governo brasileiro sobre o estabelecimento de um bloqueio alemão ao redor das costas da Inglaterra, França e Itália e na parte oriental do Mediterrâneo. O Governo brasileiro não aprovou o bloqueio. Em 5 de fevereiro de 1917, os Estados Unidos romperam relações diplomáticas com a Alemanha, mas o Brasil ainda continuou neutro. No dia 3 de abril o vapor brasileiro *Paraná* foi bombardeado a tiros de canhões pelos alemães, fato que resultou, três dias depois, na ruptura das relações diplomáticas e comerciais entre Brasil e Alemanha. Em 20 de maio, outra vez o Brasil foi afrontado pela Alemanha quando o vapor *Tijuca* foi afundado no litoral da França. A pedido do

¹⁴⁷ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 26 de setembro de 1916, p.4.

¹⁴⁸ A Cigarra, setembro de 1916

presidente Venceslau, o Congresso aprovou, no dia 28 de julho, o fim da neutralidade brasileira no conflito mundial. Ainda naquele ano, no dia 25 de outubro, a marinha mercante brasileira sofreu novo prejuízo com o ataque ao navio *Macau*, afundado por alemães no litoral da Espanha. Em meio à uma grande comoção que tomou conta do país, o presidente Venceslau proclamou, em 27 de outubro de 1917, que o Brasil entrava, efetivamente, na Guerra.¹⁴⁹

Em meados daquele ano, para evitar a queda nos preços provocada pela drástica redução nas exportações causadas pela guerra, o Brasil queimou três milhões de sacas de café estocadas. Além da guerra que atormentava o mundo e as greves que paralisavam São Paulo naquele conflituoso mês de junho, a queima de café contribuiu para que a cidade ficasse ainda mais agitada e confusa.

No dia 10 junho de 1917 os operários da fábrica de tecidos *Crespi* entraram em greve por aumento de 25%, diante da decisão da empresa em prolongar o trabalho noturno.¹⁵⁰ A intransigência da empresa fez com que no dia 15 fosse realizada uma passeata pelas ruas do Brás, prontamente dispersada pela polícia e resultando em várias pessoas presas. Alastraram-se as manifestações de solidariedade e a greve atingiu outras indústrias da capital paulista. No começo do mês seguinte já existiam 5.000 grevistas. A União dos Operários em Fábricas de Tecidos de São Paulo pede que as Ligas Operárias de Minas Gerais, do Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro declarem

¹⁴⁹ CAVALCANTI, Pedro, op. cit., p.98-106.

¹⁵⁰ Sobre a greve de 1917 conferir: LOPREATO, Christina R. *O Espírito da Revolta: a greve geral anarquista de 1917*. São Paulo: Annablume, 2000.

boicote aos produtos da empresa *Crespi*. O delegado de polícia, Thyrso Martins, manda fechar todas as sedes de ligas e uniões operárias de São Paulo.

No dia 9 de julho, em frente à Fábrica *Mariangela*, no Brás, um policial baleou o sapateiro espanhol José Martinez, jovem anarquista de 21 anos, que morreu dois dias depois. Apesar do intenso frio e da chuva fina, uma multidão formada por homens, mulheres e crianças acotovelavam-se frente à casa de nº 91 da rua Caetano Pinto, no bairro do Brás. Lentamente o cortejo foi conduzido e calcula-se que dez mil pessoas acompanharam o enterro do operário José Martinez ao Cemitério do Araçá. Ao meio dia teve início a cerimônia fúnebre. Os discursos em português, espanhol e italiano - línguas mais faladas entre o operariado paulistano - foram inflamados e responsabilizavam a violência policial pela morte do sapateiro. A greve se alastrou, ampliando para 70.000 mil trabalhadores parados. Foi formado o Comitê de Defesa Proletária liderado pelos anarco-sindicalistas Edgard Leuenroth, Florentino de Carvalho, Antonio Duarte, Francisco Ciani, Rodolfo Felipe e Luigi Damiani, experientes militantes, atuantes desde o início do século. O Comitê formulou uma pauta de reivindicações na qual se destacavam: 35% de aumento para os salários inferiores; proibição para o trabalho para menores de 14 anos; fim do trabalho noturno para mulheres e menores de 18 anos; jornada de 8 horas; respeito ao direito de associação; congelamento dos preços dos alimentos e redução de 50% nos aluguéis. Diante da intransigência do governo paulista e dos choques armados entre operários e polícia, que resultaram em vários mortos e feridos, uma comissão de jornalistas da grande imprensa serve de mediadora entre as partes e propôs um acordo que assegurava um aumento de 20%, sem dispensa dos grevistas. Após negociações

e objeções, os trabalhadores acabaram aceitando o acordo desde que o Governo tomasse medidas contra a carestia e garantisse os direitos dos trabalhadores. No dia 16 de julho, a greve que parou São Paulo, chegava ao fim, vitoriosa, pelo mesmo do ponto de vista moral.¹⁵¹

Apesar dos conflitos que agitava a cidade e prejudicava diretamente centenas de milhares trabalhadores envolvidos, a elite paulista se preparava para a temporada lírica do ano. Depois da festa de inauguração do Teatro Municipal, foi à temporada esperada com mais ansiedade. Com as lotações prontamente esgotadas, a cidade recebia o maior de todos os tenores, Enrico Caruso: a maior das lendas que já passou pela ópera estava de volta a São Paulo. A Comissão Diretora do Teatro, diante da insatisfação de muitos que não conseguiram garantir o seu lugar na temporada, abriu uma assinatura especial de duas récitas com as óperas *La Bohème*, de Puccini e *Carmen*, de Bizet, que seriam cantadas pelo tão esperado tenor, junto com a Companhia de Bailados Russos, dirigida por Serge Diaghilev, da qual fazia parte o famoso bailarino Nijinsky.¹⁵²

A companhia, que primeiro dançou no Municipal do Rio de Janeiro, havia deixado por lá notícias de casa cheia e elogios quanto a interpretação dos bailarinos russos, da iluminação e orquestra.¹⁵³ E numa terça feira, dia 28 de agosto, os paulistas receberam Nijinsky que, para Cocteau, Debussy, Strauss e Ravel, era um gênio, apelidado por eles de o *Clown de Deus*. Mas o que ficou nos bastidores foi à briga entre Nijinsky e o empresário Serge Diaghilev,

¹⁵¹ Idem, pp. 29, 32-45.

¹⁵² Jornal *OESP*, seção de anúncios, 23 de agosto de 1917, p.11.

¹⁵³ Idem, seção Palcos e Circos, 27 de agosto de 1917, p.2.

organizador da Companhia, que quase inviabilizou a continuidade da turnê com a presença do bailarino. Em Barcelona, pouco antes do embarque para a turnê pela América do Sul, os dois, estrelas temperamentais, brigaram e Nijinsky, decidido, já se dirigia para o embarque com destino a Madri quando foi abordado por policiais que o ameaçaram de prisão caso levasse sua decisão adiante.¹⁵⁴

Ao contrário do que noticiaram os jornais em relação à temporada no Rio de Janeiro, as noites no Municipal de São Paulo não foram de casa cheia, e muito se reclamou dos preços. Uma assinatura para os quatro espetáculos dos bailados russos e as duas récitas de Caruso, numa frisa ou camarote, custava 1.000 réis e para uma só noite 180 mil réis.

Mas, apesar disto, os bailarinos, acompanhados pelo regente Ernest Ansermet, diretor de Concertos Sinfônicos de Genebra, foram para imprensa paulista "uma festa para os sentidos" e deixaram na platéia a impressão de sonho, "mas de sonho perfeito".¹⁵⁵ Nijinsky dançou *Carnaval*, de Schumann, instrumentado por Rimsky-Korsakov, e *Scherazade*, balé de Fokine e Bakst, música de Rimsky-Korsakov. Para o articulista *d'O Estadode São Paulo*, *Carnaval*, dançado por Nijinsky e pela bailarina Tchernitcheva, "foi um triunfo que deixou a todos estonteados"¹⁵⁶ e a revista *A Cigarra* assinalava que os bailados da Companhia de Serge Diaghilev mereciam os aplausos dos paulistas pela "beleza do conjunto, que dança entre cenários magníficos, ao som de músicas deliciosas, compondo cenas de leveza, graça e brilho". No entanto,

¹⁵⁴ BRANDÃO, Inácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo; Grandes Momentos*. São Paulo: DBA, 1933, p.58.

¹⁵⁵ Jornal *OESP*, seção palcos e circos, 29 de agosto de 1917, p.2.

completava *A Cigarra*, "parece esnobismo declarações delirantes, falando misticamente da arte augusta e imortal da Grécia divina, dos pré-rafaelistas" referindo-se às declarações do articulista d' *O Estado* de São Paulo e aos aplausos de Medeiros e Albuquerque que "aplaudiram para não confessar que perderam os seus cobres".¹⁵⁷

Depois de uma longa negociação de Nestor Pestana, secretário da Sociedade de Cultura Artística, com a direção da Companhia, finalmente decidiu-se que a trupe faria uma apresentação para os sócios da Sociedade. No dia 3 de setembro, realizava-se o 65º sarau da Cultura Artística no qual foram apresentados, na primeira parte, concerto sinfônico e, na segunda parte, os bailados *Carnaval*, *Thamar* e o *Príncipe Igor*. Nijinsky, que fizera o papel de Arlequim em *Carnaval*, não constava do programa, sendo substituído pelo bailarino Stanislaw Idzikowski. O motivo não se sabe ao certo, mas é provável que tenha sido consequência do fato ocorrido com Serge Diaghilev, em Barcelona, ou ainda, quem sabe, a um fato novo nos bastidores do Municipal.¹⁵⁸

Apesar da ausência de Nijinsky, o espetáculo foi um sucesso, inclusive de público. Lá estava o que de melhor havia na sociedade de São Paulo que, desta vez, lotou o teatro. Noticiava, no dia seguinte, o *Estadinho*: "Encher um teatro com lotação para quase 3.000 pessoas, a ponto de ver forçada à própria diretoria a se alojar nas galerias; e apresentar um programa seletivo, em que figurou a grande troupe de bailados russos, que se celebrizou em todas as platéias da Europa e que por isso mesmo se vende tão caro, conseguir-se isso

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Revista *A Cigarra*, 10 de agosto de 1917.

¹⁵⁸ Programa do 65º Sarau da Sociedade de Cultura Artística, 3 setembro de 1917.

tudo em São Paulo é um verdadeiro *tour de force*, bem significativo do esforço ingente e vontade inquebrantável dos diretores da benemérita sociedade".¹⁵⁹

Elisir d'Amore, de Gaetano Donizetti, inaugurou a temporada de 1917, no dia 25 de setembro. O articulista de *O Estado de São Paulo* advertia: "O primeiro espetáculo de uma temporada lírica em nosso Municipal é mais um acontecimento mundano do que artístico. Nesse primeiro encontro, a fina sociedade que ali há de reunir-se todas as noites, durante a estação oficial da ópera, preocupa-se de preferência com o aspecto da sala, da beleza das *toilettes* e a elegância da assistência, que se exhibe numa espécie de 'revista geral de mostra', deslumbrante pelo esplendor da formosura feminina e pela distinção e riqueza dos vestuários".¹⁶⁰ Argumentava o crítico que, diante da velha ópera de Donizetti, a única atração era Caruso, mas, por outro lado, por ser uma obra tão conhecida do público, permitia ao espectador ouvir despreocupadamente ao mesmo tempo em que os olhos curiosos passeassem pela sala observando a platéia e, até, num cochicho, falar com o vizinho se fosse difícil conter o que viu o seu olhar curioso.

A estréia antecipava o sucesso de público que seria a temporada enquanto que a empresa Mocchi anunciava duas récitas extraordinárias. Caruso, aos 44 anos e no auge da fama, esteve em sete óperas: *Carmen*, *Tosca*, *Manon*, *I Pagliacci*, *Elisir d'Amore*, *Il Barbiere di Siviglia* e em *Lodoletta*, ópera de Mascagni, que estreava em nosso teatro. *Lodoletta* estreara no Teatro Costanzi, de Roma em abril deste ano. Todas estas obras foram executadas sob a regência do maestro Marinuzzi. "Quando começou a cantar, em francês, a

¹⁵⁹ Apud. ANGELO, op. cit., p. 61.

ópera *Carmem*, de Bizet, as colunas do Municipal estremeceram com o murmúrio de desaprovação emitido pelo público, que exigia do tenor que cantasse em italiano".¹⁶¹ *La Rondine*, de Puccini, estreada poucos meses antes em Monte Carlo, fazia aqui a sua estréia, enquanto que a ópera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, longe dos palcos paulista desde 1901, também pôde ser apreciada nesta temporada.

Em *première* no palco paulistano, estrearam também as óperas *Marouf*, de Rabaud e *L'Estranger*, de Vicent d'Indy. A ópera *Sibéria*, de Umberto Giordano, que também estreava na cidade, encerrou a temporada no dia 11 de outubro.

Foram dez récitas de assinatura, cinco extraordinárias e duas *matinéés*, num acontecimento artístico esperado e comentado na imprensa e nas rodas elegantes, muito antes da estréia. Enrico Caruso foi, sem dúvida, a grande estrela, muito embora a temporada também anunciasse nada menos do que cinco óperas que seriam encenadas pela primeira vez no Municipal. O ano terminava e, em dezembro, o público do Municipal ainda pôde assistir a mais um espetáculo de dança clássica na interpretação da bailarina Norka Rouskaya, que fazia sucesso nos Teatros Manhattan e Broadway de Nova York. A bailarina, acompanhada do maestro Carlos Macchiavelli, em turnê pela América do Sul, incluía São Paulo em seu roteiro.¹⁶²

O mundo continuava em guerra e a dois meses antes de terminar o ano o Brasil anunciou que entrara no conflito mundial. Mas, muito antes do

¹⁶⁰ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 15 de setembro de 1917, p.6.

¹⁶¹ CERQUEIRA, Paulo. op.cit., p. 95.

Brasil sair da neutralidade e entrar na Guerra, a população já sentia as conseqüências desastrosas decorrentes do conflito mundial. O aumento da carestia e a insatisfação da população, principalmente em relação aos produtos de primeira necessidade, fizeram com que o governo federal decretasse a criação do Comissariado de Alimentação Pública, que tinha por objetivo controlar quantidades, preços, qualidade, procedência, etc. Naqueles dias, durante semanas, a questão da carestia ocupou os noticiários dividindo a atenção dos paulistas com as notícias vindas da Europa. A apreensão aumentou quando a forte geada de 26 de junho, além de queimar cafezais em todo o Estado, diminuiu drasticamente a oferta de alimentos. Outro problema que atormentou os agricultores neste período foi a "praga dos gafanhotos", uma lagarta rosada que devastava os algodoads. Estes fatos acabaram mobilizando o Serviço Sanitário do estado, além de ter rendido várias reportagens em jornais e revistas.¹⁶³

Por fim, ainda houve a gripe espanhola que, a partir de um foco dos campos de batalha da Europa, caíra sobre a cidade. Num primeiro momento, a gripe despertou pouco interesse da população, afinal, essa tal *influenza* não parecia ser tão perigosa. Mas, em 6 de julho de 1918, a moléstia era anunciada aos paulistanos e aí a gripe espanhola passou a preocupar. Em pouco tempo a doença se alastrava pela Europa e, no Brasil, o medo aumentava, cada vez que chegavam notícias de um navio trazendo gente infectada pela doença. Em outubro, as notícias eram cada vez mais alarmantes e, no dia 13,

¹⁶² Programa do Teatro Municipal, dezembro de 1917.

¹⁶³ BERTUCCI, Liane Maria. *Influenza, a medicina enferma. Ciência e práticas de cura na época da gripe espanhola em São Paulo*. Tese de Doutorado, IFCH, UNICAMP, 2002. pp.87-89.

registrou-se o primeiro caso, pelo menos oficialmente, no Hospital de Isolamento: um estudante vindo do Rio de Janeiro. Os casos rapidamente se multiplicaram. Chegavam notícias que famílias inteiras haviam adoecido. A epidemia já atingia todos os bairros da capital paulista e o temor da população aumentou ainda mais quando, em outubro, no dia 21, a gripe espanhola fazia oficialmente a primeira vítima. Várias medidas foram tomadas pelo Serviço Sanitário, entre elas, a orientação para que as compras fossem feitas por uma única pessoa da família, para diminuir a probabilidade de contágio; missas e cultos nas igrejas foram reduzidos, assim como as rezas coletivas. Os Jardins, Parques, Teatros e Cinematógrafos fecharam suas portas e as aulas, nas escolas, foram suspensas. A cidade estava definitivamente paralisada.¹⁶⁴

Uma epidemia de grandes proporções sempre causa transtornos para a vida econômica e social. Neste caso, causou também muitas polêmicas. Se os trabalhadores e a população pobre, que viviam em condições insalubres, eram, sem dúvida, os mais atingidos, as notícias de falecidos ilustres ou pelo menos "graduados", causavam um certo desconforto e, em meio a votos de condolências dirigidos às famílias das vítimas, a imprensa advertia: "Hoje, o Serviço Sanitário declara que o maior número de óbitos se deve atribuir ao abuso dos operários que, embora se sentindo enfermos, insistem em continuar no trabalho e só o abandonam quando tratamento já não pode ser eficaz..."¹⁶⁵ O delírio decorrente da febre alta causada pela gripe parecia ter atingido a todos, pois até um jornal de oposição se confundia na manobra lingüística e acabava responsabilizando aqueles que eram as maiores vítimas da *influenza*,

¹⁶⁴ Idem, pp.87-115.

¹⁶⁵ Jornal *O Combate*, São Paulo: 26 de outubro de 1918, p.2, apud Bertucci, op.cit., p.128.

pois os operários, mesmo doentes, ainda tinham que garantir o sustento da família.

O Teatro Municipal não ficou fora dessa polêmica. Enquanto todas as casas de espetáculos cerraram as suas portas, só ele teve licença para continuar funcionando. Logo surgiram as críticas: "O Municipal tem licença para infeccionar a cidade?", perguntava ironicamente o jornal *A Nação*, na edição de 23 de outubro. Mas não foi bem isso que acabou acontecendo e a gripe espanhola roubou a cena da temporada de 1918, interrompida porque grande parte dos integrantes da companhia lírica contraíra o vírus da gripe.

Em junho, quando o surto da gripe ainda era incipiente, os freqüentadores do Municipal puderam desfilar suas *toilettes* de inverno nas noites de gala dos Bailados de Ana Pavlowa, estrelados pela própria, acompanhada de cinquenta bailarinos e sessenta professores de orquestra. Ivan Clustine, diretor coreográfico dos Teatros Imperiais de Petrogrado e Moscou e da Ópera de Paris; Alexandre Smailens, maestro diretor da Ópera de Boston; os primeiros bailarinos Alexandre Volinine, Hilda Butsova e Stefa Plaskovietzka junto com a "bailarina absoluta" Wlasda Maslova, faziam parte da trupe.¹⁶⁶

Ana Pavlowa, para surpresa dos paulistas, em entrevista ao *Estado de São Paulo*, atacou o famoso diretor Serge Diaghilev. Para ela, as influências do artista sobre o bailado russo não foram benéficas por deixar, em seus espetáculos, a dança como secundária, privilegiando os efeitos de luzes e cenários luxuosos. "É tanto assim que, para sua trupe, não se exigia das

bailarinas, a não ser das principais figuras, que fossem artistas a sério, bastando apenas que se movimentassem e fizessem "poses" em cena".¹⁶⁷

Embora o Teatro tenha lotado quase todas as noites, muito se reclamou dos preços, como na temporada de Nijinsky. Escrevia o articulista *d'O Estado de São Paulo*: "É verdade que o Municipal tem estado cheio, mas de um público de elite para o qual as contingências do momento pouco transtorno causam. (..) para atender a todas as camadas da sociedade (será mesmo?) a empresa resolveu organizar um espetáculo popular, com o preço reduzido à metade". A estranheza do articulista, ao que parece, não causava nenhum desconforto à Comissão diretora do Teatro: afinal, esse era o público que sempre movimentou as temporadas oficiais da cidade.

Pavlova deixou registros de irreverência e elogios por seus "passos tão sutis e alados, por momentos, é um prodígio de equilíbrio, prodígio tanto mais admirável quanto ela o faz com a maior naturalidade do mundo". Mas a bailarina advertia: "O senhor nem imagina o que é preciso de esforço contínuo, de constante observação pessoal e de intuição artística apurada para a gente dançar". No dia 9 de junho, a trupe se despedia do público, partindo, no dia seguinte, à bordo do navio *Tomaso di Savoia*, rumo a Buenos Aires.¹⁶⁸

A temporada lírica de 1918 trazia o elenco da Companhia do teatro Colón e, embora ainda repercutisse o brilho dos espetáculos da temporada do ano anterior, ocasionado pelas presenças de Caruso e Maria Barrientos, o público veria artistas de renome da cena lírica italiana e

¹⁶⁶ Programa do Teatro Municipal, junho de 1918.

¹⁶⁷ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 06 de junho de 1918, p.2.

francesa, tais como Rosa Raisa, Gilda Della Rizza, a contralto Gabriela Bezansonni - proclamada pela crítica, argentina e européia, como *a notável* -; o barítono De Rimini, uma das melhores figuras masculinas da Ópera de Paris; além da regência do maestro Gino Marinuzzi, figura quase obrigatória nas temporadas de Walter Mocchi.¹⁶⁹

A estréia, anunciada para o dia 9 de outubro, com a ópera *Thaïs*, de Massenet, ficou para o dia seguinte e, assim mesmo, com a ópera *Aida*, de Verdi, porque a Companhia havia prolongado, por mais um dia, a temporada no Municipal do Rio de Janeiro. Apesar de todos os tormentos que a cidade vivia por causa da gripe espanhola e dos insistentes alertas do Serviço Sanitário para os riscos que os grandes aglomerados de pessoas traziam, *O Estado de São Paulo* noticiava que estava encerrada a venda de assinaturas para as doze récitas da temporada e registrava: "reduzido é o número de localidades que não foram tomados em assinatura".¹⁷⁰

Sob a regência do maestro Gino Marinuzzi, *Aida* foi encenada e contou com Rosa Raisa como protagonista e a estréia da italiana Gabriela Besanzoni. Nascida em Roma, "foi a contralto mais extraordinária que atuou no nosso Municipal".¹⁷¹ e brindou, com sua voz, o público paulista, em várias temporadas. Em seguida *Il Barbiere de Siviglia*, *I Pagliacci*, *Samson et Dalila*, de Camille Saint-Saens, *Norma*, de Bellini e as óperas *Taís e Hérodiade*, de Massenet. Ambas sob a regência do maestro Henri Busser, que também regeu

¹⁶⁸ Idem, 5, 7 e 9 de junho de 1918, p. 2.

¹⁶⁹ Idem, 10 de outubro de 1918, p.3.

¹⁷⁰ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 9 de setembro de 1918, p.3.

¹⁷¹ CERQUAIRA, Paulo, op.cit., p. 99.

a ópera *Fausto*, de Charles Gounod. *Rigoletto* encerrou a temporada que a gripe espanhola ocupou-se em tornar curta.

Parecendo não dar trégua, a gripe atingia a todos: dos anônimos aos mundialmente famosos como, por exemplo, Anita Malfatti. No início de novembro, o número de gripados já atingia 1% da população de São Paulo, com 5.371 casos registrados no dia 3. No dia seguinte, foram 7.786 casos. O número de mortos assustava: 550 óbitos só nos quatro primeiros dias de novembro. A epidemia denunciava a miséria e o abandono de uma parcela da população enquanto a Cruz Vermelha apelava aos paulistanos de "bom coração" que doassem alimentos de primeira necessidade e a Cúria Metropolitana distribuía, diariamente, leite aos pobres. Entre os dias 9 e 11 as notícias eram mais animadoras. Os boletins diários do Serviço Sanitário mostravam, com otimismo, o declínio dos casos de gripados e do número de óbitos. No dia 14 a imprensa anunciava que a epidemia estava sendo vencida e aquele pesadelo chegando ao fim.¹⁷²

Mas, numa cidade dependente do sucesso da lavoura do café, as geadas intensas e as nuvens de gafanhotos, somadas aos transtornos sociais causados pela epidemia de gripe, deixaram marcas naquele ano de 1918. Ao mesmo tempo, as greves sinalizavam a presença marcante de trabalhadores que vieram para ficar. Porém, em meados do mês de novembro, a cidade é acordada com notícias animadoras. Os alemães se renderam e, em 11 de novembro, foi assinado o Armistício que pôs fim a Primeira Guerra Mundial. A

¹⁷² BERTUCCI, op.cit., pp. 143, 267, 273, 288 e 294.

paz social, em todo mundo, estava assegurada, ao menos, era o que garantiam as autoridades internacionais.

Em 2 de janeiro de 1919, um navio lotado saiu do Rio de Janeiro rumo à Paris. Naquele momento, todas as atenções, em todo mundo, concentravam-se na abertura da Conferência de Paz, na capital da França. Lá estariam representantes de 27 países, entre eles, o Brasil. A delegação brasileira oficial era formada por dez pessoas, chefiada por Eptácio Pessoa, entre as quais se destacavam os nomes do historiador Pandiá Calógeras (Ministro da Agricultura no governo de Venceslau Brás) e do jurista Rodrigo Otávio. O navio lotado ficou por conta das famílias e assessores, convidados e acompanhantes, seduzidos pelos encantos da capital francesa, sobretudo pela oportunidade de terem suas despesas pagas pelo poder público! O primeiro convidado para estar à frente da delegação brasileira foi Rui Barbosa. No entanto, ele não aceitou e, ao que parece, a sua negativa se justificava pela intenção de candidatar-se à presidência da República nas eleições que seriam antecipadas com a morte de Rodrigues Alves, contagiado pela gripe espanhola. Naquele semestre, o Palácio de Versalhes abrigou as delegações dos 27 países. Contudo, as grandes decisões que alteraram a geografia política do planeta couberam aos três representantes das maiores potências do campo aliado: Woodrow Wilson, dos EUA; Lloyd George, da Inglaterra e Georges Clemenceau, da França. A Conferência, que resultou no Tratado de Versalhes, foi firmada em 440 artigos, entre eles, dois que tratavam de interesses brasileiros. No primeiro, a Alemanha era obrigada a pagar 125 milhões de marcos correspondentes a 1.850.00 sacas de café, destruídas nos ataques a

navios mercantes brasileiros e, no outro, cabia ao Brasil pagar os setenta navios alemães, apreendidos em portos nacionais.

Com a paz mundial assegurada, os representantes da cultura paulista passaram a contar com um grande aliado: Paulo Prado. Por designação da própria família, Paulo fizera uma longa viagem à Europa e, só depois de um extenso itinerário, voltou ao Brasil. O seu retorno mudaria o cenário político e cultural da cidade, pois era em sua casa e na de dona Olívia Guedes Penteado, viúva desde 1915 do fazendeiro Ignácio Penteado, que os jovens, interessados em "artes modernas", podiam encontrar as últimas revistas, livros, informações e obras chegadas da Europa.¹⁷³

Mas modernas também eram consideradas as pesquisas sobre cultura popular sertaneja e outras iniciativas que contribuíssem para uma arte que valorizasse a identidade brasileira. O patriótico discurso de Olavo Bilac, na Academia do Largo São Francisco e a criação da Liga Nacionalista, inspirou o que seria "uma tradição da cultura nacionalista militante, cuja raiz primordial e modelo seria a obra os *Sertões*, de Euclides da Cunha".¹⁷⁴ Não foi por acaso que Monteiro Lobato, em 1918, lançou o seu *Urupês*. Naquele ano, o livro de Lobato atingiu cinco edições sucessivas, fenômeno inédito até então no meio editorial brasileiro. Na difusão desse novo espírito, Afonso Arinos foi figura decisiva e muito contribuiu para o movimento de "redescoberta" do Brasil "popular", "folclórico" e "colonial", embora tenha vivido em Paris desde o início

¹⁷³ SEVCENKO, op.cit., pp. 235.

¹⁷⁴ SEVECENKO, op. cit., p. 237.

do século. Isso tudo aconteceu muito a contragosto de seus contemporâneos, que se consideravam cosmopolitas europeus.¹⁷⁵

Arinos morreu na Europa, em 1916. Em São Paulo, desde 1918, um grupo de atores amadores, ligados à Sociedade de Cultura Artística e aos Clubes desportivos, planejava fazer uma grande homenagem a Arinos, com uma montagem dramático-musical de seu texto *O contratador de diamantes*. No início de 1919 a notícia se espalhou e, após o carnaval, se tornou assunto na cidade. Além do nome de Arinos e da peça em si, o que estava na ordem do dia era o novo cenário cultural que se desenhava. A montagem era iniciativa de uma nova geração de atores que buscava valorizar a produção nacional. Era descartada qualquer alusão ao estrangeiro, a começar pela língua genuinamente paulista, sem qualquer sotaque do português lusitano e das línguas européias, tão privilegiadas pelos atores profissionais nos palcos brasileiros.

A estréia, no dia 12 de maio, contou com muitos parceiros. O prefeito Washington Luís cedeu o Teatro Municipal; Wash Rodrigues custeou os cenários e outras eventuais despesas; e os luxuosos figurinos ficaram à cargo das famílias Prado e Penteado. O elenco numeroso do musical contou com duas orquestras: uma, menor, regida pelo maestro Francisco Mignone e uma outra, maior, sob a batuta do maestro Francisco Braga, também compositor das músicas do espetáculo. Braga viera do Rio de Janeiro acompanhado do ministro da Viação, representando o presidente da República. A peça foi um sucesso de público e de crítica. De pronto, a Liga Nacionalista decidiu financiar uma temporada a preços populares e, é claro, essa iniciativa

¹⁷⁵ Idem, p.238.

tinha endereço certo: a elite paulista. A imprensa registrou: "[...] uma só palavra pode dizer tudo o que foi o espetáculo, simplesmente estupendo! [...] não foi uma simples festa de arte [...] foi uma vitória, ganha a nossa sociedade, que obteve um triunfo, ao lado do seu fino gosto [...] a sua cultura a sua raça mesmo."¹⁷⁶ O destaque, num tom de escândalo, foi para a apresentação da congada com os seus dançadores "pretos de verdade" ao lado dos "violeiros autênticos da roça" nos palcos do Municipal.¹⁷⁷ Os comentários sobre a peça recaíram sobre o luxo da montagem, a suntuosidade do mobiliário e pratarias de lei, "tudo autenticamente colonial", assinando a distinção das famílias Prado e Penteado.

A Sociedade de Cultura Artística, ainda sem o seu próprio teatro, organizava o seu 94º sarau, pelo qual Guiomar Novaes foi recebida no palco do Municipal. A virtuosíssima pianista, sucesso brasileiro no exterior, lotava os teatros do Rio de Janeiro e São Paulo e, a pedido do público, concertos extras sempre eram marcados, contemplando aqueles que voltavam com as mãos vazias, sem os seus bilhetes. O programa contava com sessões românticas, sobretudo Chopin, e modernas com Debussy e Ravel. O *gran finale* foi com *Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro*, de Gottschalk, instante em que o público "explodia em clamor, lágrimas e risos, [...] o palco coberto de flores [...] até que as luzes do teatro foram apagadas para que o público desistisse de aplaudi-la".¹⁷⁸ Era o dia 29 de setembro. Na platéia, o maestro Luigi Chiaffarelli, aos 63 anos, vaidoso pelo sucesso da sua mais talentosa aluna, a

¹⁷⁶ Jornal *OESP*, 13 de maio de 1919, p.2.

¹⁷⁷ Idem, 11 de maio de 1919, p.4.

¹⁷⁸ Jornal *OESP*, 30 de setembro de 1919, p. 2 e Programa do Teatro Municipal, 29 de Setembro de 1919.

menina que, aos 7 anos, aprendera com ele primeiras notas e, agora, ainda tão jovem, aos 25 anos, já era considerada uma das maiores pianista do mundo.

Depois do sucesso de Guiomar Novaes, outubro chegava e o Municipal exibia uma programação notável, digna de um grande centro cultural. Duas assinaturas, uma de doze récitas noturnas e a outra, de três *matinéés*, era o que a empresa Mocchi anunciava para a temporada de 1919.

O programa seria alternado com as apresentações da Companhia da dançarina Anna Pavlova. Além disso, estreavam aqui *Il Tríptico* de Puccini: *Il Tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*, as três sob a direção de Marinuzzi. Em *Suor Angélica* atuaram a soprano Gilda Dalla Rizza, no papel da protagonista, as mezzo-sopranos Giuseppina Bertazolli e Maria Galeffi. O tenor Giulio Crimi fora o interprete de Luigui, em *Il Tabarro* e, Rinuccio, em *Gianni Schicchi*. Na *première* mundial no Metropolitan, de Nova York, em dezembro de 1918, como aqui, foi Crimi quem os interpretou.

Mas, apesar de tudo isso, dois acontecimentos contribuíram para que a temporada resultasse em críticas ao empresário Walter Mocchi: a falta de um quadro francês que ficou reduzido à soprano Ninon Vallin e ao barítono Armand Crabbé, e a atuação da soprano brasileira Zola Amaro, considerada inexperiente para interpretar "Cecília", na ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes.

Em dois de outubro, *Mefistofele* abria a temporada. O baixo Nazareno de Angelis, aos trinta e oito anos de idade, fazia a sua estréia no Municipal, depois de dezoito temporadas no Scala de Milão e de atuar em noventa e cinco récitas no Colón, de Buenos Aires. *Mefistofele* já havia sido

interpretada por Angelis nada menos que oitocentas vezes ao longo de sua longa carreira, que já contava dezoito anos.¹⁷⁹ No entanto, a platéia parecia pouco seduzida pelo seu sucesso, embora ele ostentasse a fama de ser o maior cantor lírico italiano da época. E, mesmo que não fosse famoso, reclamava o articulista *d'O Estado de São Paulo*, "dificilmente se encontrará um baixo de voz tão extensa e tão maleável, ao mesmo tempo que potente, redonda e cheia, além da sua excelente qualidade de ator. [...] é um belo e notável trabalho que bem merecia uma manifestação mais calorosa do que a que lhe foi feita."¹⁸⁰ Para ele, a "exagerada frieza do auditório" era fruto da total dispersão da platéia causada pela confusão "nos entra e sai" dos espectadores que, além de chegarem ao teatro muito depois do espetáculo ter começado, não respeitavam o sinal de chamada e nunca estavam a postos no começo de cada ato. Fatos como esse revelavam para que serviam as temporadas líricas. A fala do mesmo articulista é ilustrativa: "A abertura da estação lírica em São Paulo é sempre um grande e belo espetáculo, para cujo esplendor contribui toda a sociedade paulista, reunindo na sala do nosso primeiro teatro os seus elementos mais representativos, numa deslumbrante exibição de vestuários e jóias, que mais realçam ainda a natural beleza dos rostos femininos e acentuam a sobriedade dos trajés e a distinção dos cavalheiros".¹⁸¹ Ao que parece, para uma parte da platéia, pouco importava quem estivesse no palco, pois a cena que mais despertava interesse estava entre os elegantes, nas frisas, camarotes e nos passeios pelo *foyer*.

¹⁷⁹ CERQUEIRA, Paulo. op. cit., p.101.

¹⁸⁰ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 03 de outubro de 1919, p.4.

¹⁸¹ Idem, p.4.

Para o quadro francês foi escolhida a ópera *Manon*. Além de Ninon Vallin e Armand Crabbé, o tenor Tito Schipa, que já era considerado um sucesso na arte lírica, também integrava o elenco. Schipa, avisado que há dois anos Caruso desagradara o público por se negar a repetir o "sonho" do segundo ato em italiano, não titubeou e foi muito aplaudido pelo público, pois cantou em sua língua natal. No entanto, segundo Cerqueira, na ópera *Marouf*, de Rabaud, Crabbé decidiu cantar em italiano e foi um desastre total.¹⁸² Nesta temporada, Schipa interpretou as óperas *Tosca*, *Rigoletto* e *Werther*, de Massenet. Nesta última, despediu-se do público paulista só voltando oito anos mais tarde.

Nesta mesma temporada, embora a brasileira Zola Amaro não tivesse maturidade para interpretar o papel que lhe coubera na ópera *O Guarani*, o que acabou comprometendo a apresentação, a beleza do espetáculo ficou por conta da coreografia de Pavlova. Por sorte, Zola pôde compensar a má impressão que causou, quando protagonista na ópera *Ainda*: interpretando um papel adequado para a sua voz, brilhou e arrancou aplausos do público. O mesmo sucesso ela obteve em *Mefistofele*, na qual interpretou Helena.

Além das estréias das obras de Puccini, a cidade viu, pela primeira vez *L'Amore di tre Re*, de Monttemezzi, que teve sua estréia no Scala, em 1913 e só seis anos depois foi apresentada no Municipal. Foi sua única apresentação em São Paulo. Contrastando com as três novíssimas obras puccianas, a centenária ópera de Rossini, *Mosé in Egito*, também fez a sua estréia no Municipal, na qual Nazareno de Angelis foi o protagonista.

¹⁸² CERQUEIRA, op. cit., p.102.

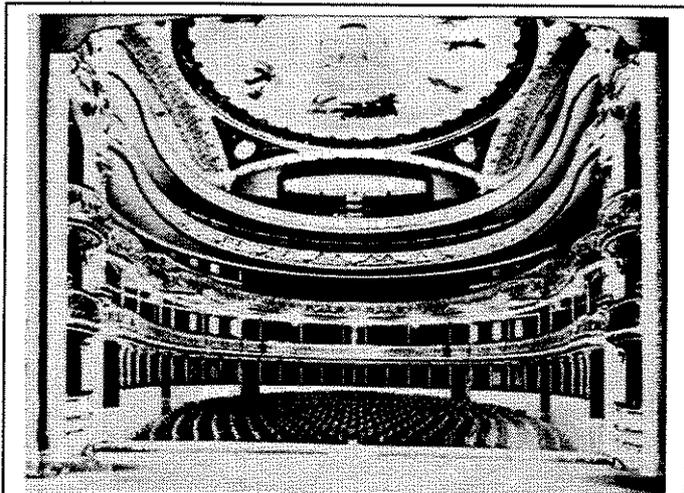
Príncipe Igor, ópera de Borodin, encerrou a temporada no dia 20 de outubro. A obra de Borodin também fazia entre nós a sua estréia e, apesar da bela coreografia de Anna Pavlova com suas famosas danças polovtianas, a apresentação foi um fracasso, "provocando uma das raras vaias registradas na história do Municipal".¹⁸³

Os anos dez chegavam ao fim e a cidade de São Paulo estava definitivamente colocada no eixo operístico mundial. *Il Tríptico* de Puccini, aqui apresentado em outubro, estreou no *Metropolitan*, de Nova York, em dezembro de 1918. Lá, como aqui, *Il Tabarro* e *Gianni Schicchi*, interpretadas pelo tenor Giulio Crimi.

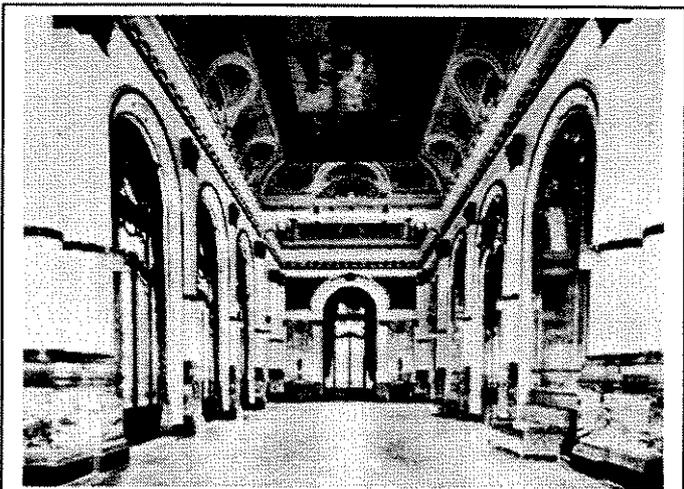
¹⁸³ *Idem*, p.103.

Capítulo II

Modernidade e Modernismo



Platéia. (Foto 11)



Salão Nobre, anos 10. (Foto 12)



Bar do Teatro, anos 10. (Foto 13)

1. Tempos Modernos

"...A civilização é una e consiste num processo de desenvolvimento que sempre tende na direção do mesmo fim: o melhoramento da humanidade"

François Guizot

Em um mosaico de informações,¹⁸⁴ nos anos 20 do século passado, as maravilhas advindas de uma cidade que se modernizava eram oferecidas ao público elegante e afortunado, consumidor das programações artísticas e culturais, proporcionadas pelo Teatro Municipal. Sob o signo da tecnologia e do maquinismo, a Casa Sotero exibia os pianos *Blüthner, Ronisch, Siler, Zimmermann e Loreley*, a Casa Steinberg & C. seduzia com o conforto dos carros leves e elegantes como o *Jordan, Maxwell e Cleveland*, que comportavam de cinco a sete passageiros. Já a Casa Odeon destacava o variado sortimento de máquinas falantes; enquanto a Olivetti exibia a sua máquina de escrever; o Palace Hotel, na Florêncio de Abreu, anunciava que dispunha de telefone e água corrente em todos os quartos; a Villares & Cia garantia a conservação dos alimentos com a nova *frigidaire* elétrica. A Cia City anunciava que os bairros Jardim América, Pacaembu e Anhangabaú dispunham de água encanada, esgotos, luz elétrica, gás e telefone, nos quais finas residências podiam ser construídas.

¹⁸⁴ Propagandas impressas nos programas do Teatro Municipal nos quais os anunciantes ofereciam os seus produtos.

A cidade de São Paulo ia deixando para trás a marca de capital do café e tomando ares de uma cidade industrializada, na qual novos hábitos vão se formando e as expectativas de uma vida de conforto, alicerçada no trabalho, necessariamente passaria pelo consumo. Evidentemente essas expectativas não eram uniformes, já que os grupos sociais que surgiam na cidade eram heterogêneos. Mas os chamados "novos tempos" sempre suscitaram sentimentos de que o mundo vivia uma nova ordenação. Um bom exemplo disso são as exposições universais, edificadas sob o símbolo de otimismo progressista, resultado da riqueza das nações, nas quais apresentavam-se ao mundo o fetiche-mercadoria. Neste contexto, o valor de troca dos produtos são emoldurados pelo seu valor de uso, ao qual o consumidor se entrega, acreditando-se possuidor deste mundo.¹⁸⁵ Diante das luzes e do feitiço expressado na novidade das mercadorias, o que estava em jogo eram as expectativas diferenciadas que esses eventos suscitavam.

Este confronto, transposto para a vida citadina, retrata as diferentes realidades de sociedades multifacetadas, como o assistido em São Paulo, uma cidade em processo de transformação acelerado, tanto no que diz respeito ao espaço urbano quanto à sua estruturação social diversificada, representada por grupos das mais diversas etnias, resultantes da emigração.

¹⁸⁵ Este assunto pode ser conferido em HARDMAN, F. Foot. "Exposições Universais" in *Trem Fantasma: a modernidade na selva*, São Paulo: Cia das Letras, 1988. O Brasil se fez representar nas exposições universais desde os primeiros eventos, sendo eles: 1862 (Londres), 1867 (Paris), 1873 (Viena) 1876 (Filadélfia) e 1889 (Paris). Já no século XX, o Rio de Janeiro sediou duas exposições patrocinadas pelo Estado republicano, ambas comemorativas de eventos enaltecadores da nacionalidade. Em 1908 celebrou-se o primeiro centenário da abertura dos portos "às nações amigas"; em 1922, a exposição internacional comemorou o centenário da independência política.

No triângulo, ao fim da tarde, rapazes e moças - elas com seus longos colares e graciosos chapéus *matinée* -, flertavam, admiravam vitrines, faziam compras e, depois do *footing*, a parada tinha um endereço certo: as confeitarias. Reunidos para o *five o'clock tea*, ou então para um sorvete, os paulistanos tinham opções entre as confeitarias Selecta - "a mais perfeita e luxuosa e a mais freqüentada de São Paulo"; a Fasoli e a Paulicéia - "toda forrada de espelhos e com candelabros de cristal". Com a eletricidade, rapidamente conquistaram espaço as vitrolas, com seus pesados discos de 78 rotações, e o rádio, introduzido no Brasil por Roquete Pinto que, em 1923, fundou a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. No ano seguinte, em São Paulo, é fundada a Rádio Educadora Paulista. Agora, o flerte nas confeitarias havia ficado mais animado e os paulistanos podiam desfrutar das vozes de Francisco Alves e Vicente Celestino, cujos discos ultrapassavam a tiragem de 3 mil exemplares.¹⁸⁶

Ainda havia o bar Viaduto, que apresentava música ao vivo, atraindo as "boas famílias", e o Salão de Chá do *Mappin* - instalado no 2º andar da loja, junto à livraria e ao salão de beleza - "lugar de freqüência obrigatória para elite paulista".¹⁸⁷ Na chapelaria, instalada no jardim de inverno, os cavalheiros deixavam seus chapéus, bengalas e sobretudo, e as damas seus casacos de pele, num movimentado vai e vem nos quais se cruzava a nata da elite paulista: fazendeiros, banqueiros e políticos, assim como personalidades

¹⁸⁶ Conferir: FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da Comunicação: Rádio e TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

¹⁸⁷ ALVIN, op. cit., p. 115.

de outros estados em visita à cidade. Lá também se ouvia música ao vivo, abrilhantada por um trio formado por piano, violino e violoncelo.¹⁸⁸

Nos *Tea-Dance* da *Rotisserie Sportman* ou no *Trianon-Belvedere*, da avenida Paulista, com suas *matinéés* e *soirées*, os cavalheiros, com seus cabelos engomados com brilhantina, e as damas, acompanhadas de suas sisudas mães e sonolentas avós, dançavam maxixes, valsas, modinhas e chorinhos de Ernesto Nazaré e Zequinha de Abreu, além de tango, *fox-trot* e *charleston*. Na *Sportman*, das 16h às 19h, a entrada era franca. Das 21h até 24h30 pagava-se 3\$000. No *Trianon*, as *matinéés* animadas pela sua própria Orquestra, ocorriam às quintas feiras e domingos. Os 3\$000 cobrados eram revertidos em benefício do Asilo Dona Amália Franco. No carnaval, rapazes borrifavam lança-perfume nas costas das senhoritas e, cheirando lenços umedecidos, se iniciavam nos delírios dos anos loucos.¹⁸⁹

Algumas mulheres dos anos vinte começam a desfrutar da liberdade que, aos poucos, iam conquistando. Livre dos espartilhos, "o bello sexo" já podia se permitir a ousadia de mostrar as pernas, o colo e usar maquiagem. Inspiradas nas atrizes de Hollywood, exibiam boca carmim, cabelos curtos, grandes decotes, nos quais as costas ficavam descobertas e as saias curtas deixavam pernas e joelhos de fora, para o escândalo dos conservadores.

A modernidade estava nas ruas movimentadas, no automóvel, nos bondes, no trânsito, na luz elétrica no circuito do vale, nas livrarias, nas luxuosos lojas com suas vitrines requintadas, nas confeitarias, nas instituições

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Jornal *OESP*, 19 de fevereiro de 1920, p. 14.

financeiras, nos bordéis. Demarcavam-se diferenças e mudanças significativas de convivência na esfera pública. O centro da cidade se reafirma como o lugar onde tudo acontecia: ponto de encontro dos intelectuais, espaço de passeio, lugar de compras e convívio social das moças de família e, também lugar de trabalho, pois lá estavam localizados o comércio e o centro financeiro. O mesmo espaço abrigava ainda o empreendimento profissional para as prostitutas: os bordéis.

Se a modernização tecnológica imprimia à vida paulistana um jeito moderno nos hábitos cotidianos, os anos vinte também testemunharam o marco modernista nas artes e cultura.¹⁹⁰ Segundo Charles Harrison¹⁹¹, as tendências modernistas podem ser identificadas desde o final do século XVIII, tornando-se irremediavelmente evidentes nas primeiras décadas do século XX. Em termos gerais, encontravam-se presentes nos vários movimentos artísticos e literários da época, como o cubismo, expressionismo, futurismo, vorticismo, construtivismo russo, dadaísmo, etc., que, entre fins do século XIX e prelúdio do XX, essencialmente na Europa, promoveram uma revisão dos princípios estéticos tradicionais. Se as chamadas tendências modernistas podem ser entendidas como um tipo de "revolução cultural específica do século XX, impulsionada pela rapidez do progresso tecnológico e pelo fermento político, envolvendo a busca da mudança pela mudança e surgido sob as formas do vanguardismo e do experimentalismo militantes"¹⁹², rapidamente o

¹⁹⁰ Sobre a diferença entre os conceitos modernização, modernidade e modernismo, conferir: "O que é o Modernismo?" in HARRISON, Charles. *Modernismo*, tradução João Moura, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, pp.6-14.

¹⁹¹ HARRISON, op. cit., p.8.

¹⁹² HARRISON, op. cit. p.,11.

identificamos com o grupo brasileiro que liderou o movimento que resultou na Semana de Arte Moderna.

Formado por um grupo que não se pretendeu coeso, por isso mesmo muitas vezes contraditório, o modernismo no Brasil mostrou-se como um movimento que visava encontrar raízes nacionais para a arte e a cultura brasileiras, ainda que, ao final, estas tenham, mais uma vez, sido buscadas fora do país. Com a aproximação do Centenário da Independência, em que se realizaria um balanço da nacionalidade, cresce a publicação de obras sobre a História do Brasil, educação, saneamento e língua nacional. Vive-se uma fermentação de idéias nacionalistas e uma busca mais séria, completa e científica da "realidade brasileira". Nos periódicos *Correio Paulistano*, através de Menotti Del Picchia e *Jornal do Comércio*, através de Oswald de Andrade, a crítica está impregnada de um critério nacionalista. Mário de Andrade não fica de fora desta atividade jornalística e publica na *Gazeta*, em setembro de 1918, "A Divina Preguiça" e, em novembro, "O Brasil e a Guerra", artigos nos quais o Brasil é o motivo da reflexão.

Mas o ponto de partida deste movimento não foi a literatura e sim o contato com a pintura moderna. Antes da Semana de Arte Moderna, os primeiros modernistas se reuniam em torno da pintora Anita Malfatti e do escultor Victor Brecheret, que nas palavras de Mário de Andrade "serviam de alto-falantes de uma força universal e nacional".¹⁹³ A exposição de Malfatti, em 1916, em plena guerra, na qual a pintora expunha quadros expressionistas e cubistas, contaminou muitos daqueles jovens intelectuais. Contagiados pela

novidade, a discussão tomou fôlego com o célebre artigo de Monteiro Lobato, no qual faz uma crítica detratora ao trabalho da pintora. Lobato dispara: "três ou quatro rapazes entraram em delírio e depois em êxtase". Pouco depois, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade descobrem, num quarto de entulho, no Palácio das Indústrias, Brecheret, o escultor que viera de Roma e vivia no mais completo isolamento e anonimato. O impacto que suas esculturas causaram não foi menor do que as pinturas de Anita. Assim, a iniciação destes jovens modernistas não se fizera através da literatura e da poesia, mas através da pintura e escultura modernas.¹⁹⁴

No entanto, segundo Mário de Andrade, o movimento modernista que contagiou os jovens paulistas prescindiu de pessoas consagradas, pois provinha "de um estado de espírito universal" e, segundo ele, surgiu "até com algum atraso, pois que suas manifestações mais clamorosas, o cubismo e futurismo, deram seus primeiros vagidos europeus por volta de 1909".¹⁹⁵ Confirmando a difusão do movimento, na conferência proferida em 1942 no Auditório do Ministério da Educação, Mário afirma: "O modernismo não era uma estética nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, se a nós nos atualizou, sistematizando como constância da inteligência nacional o direito antiacadêmico de pesquisa estética, e preparou o

¹⁹³ Citação de Mário de Andrade, apud PEDROSA. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 1998, p.136.

¹⁹⁴ PEDROSA, op. cit., pp.136-137.

¹⁹⁵ PEDROSA, op. cit., p.135.

estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo".¹⁹⁶

Os jovens poetas e artistas de 1922, contaminados pelo espírito moderno que absorvia a Europa, depois da Exposição de Anita e das esculturas de Brecheret, e da explosiva Semana de Arte Moderna na qual se pretendeu mostrar uma nova estética e um novo comportamento no fazer artístico, reuniram-se no grupo que se firmou enquanto identidade moderna. Neste sentido, pipocaram novas idéias que se espalharam Brasil afora.

Esta foi uma década produtiva para grupo que se reuniu em torno da Semana de 22. Ainda neste ano é publicada *Klaxon*, primeira revista modernista; o livro de poemas *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade; Anita Malfatti e Tarsila do Amaral participam do *I Salão da Sociedade Paulista de Belas-Artes*, no Palácio das Industrias. Tarsila com *Espanhola*, Anita com *Chinesa*. Entre idas e vindas, nas quais o Atlântico foi cruzado várias vezes, muito se produziu, se descobriu, se aprendeu. Tarsila do Amaral, depois da Semana, segue para Paris juntamente com Oswald de Andrade, Sergio Milliet, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Brecheret e o pianista Sousa Lima. Lá, a pintora inicia-se diretamente nas fontes da revolução modernista através dos *ateliers* de Lhote, Léger e Gleizes. Ao regressar ao Brasil, em dezembro de 1923, fala sobre os brasileiros em Paris e da sua experiência cubista, que, para ela, "é um exercício militar, e todo artista para ser forte deve passar por

¹⁹⁶ Conferência proferida por ocasião do 20º aniversário da Semana de Arte Moderna, publicado em *Politika*, 15-21, 1952. Republicado em *Dimensões da Arte*, Ministério da Educação, 1964, pp. 127-142.

ele". Também declara sua intenção de buscar raízes bem brasileiras para a pintura que pretende desenvolver.¹⁹⁷

A convite de Paulo Prado e acompanhado por Tarsila e Oswald, chega ao Brasil, em 1924, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, que logo se juntou ao grupo modernista de São Paulo. Oswald de Andrade lança o "Manifesto Pau-Brasil"; Paulo Prado publica "Um Prefácio", a propósito de Poesia Pau-Brasil, na *Revista do Brasil* e, neste mesmo número, Oswald publica alguns poemas de seu livro *Pau-Brasil*. Tarsila é a "primeira transcrição Pau-Brasil para a pintura. Aproxima-se do gosto ingênuo, caboclo, e da arte dos santeiros nativos"¹⁹⁸.

No ano seguinte, a editora Au Sans Pareil, dirigida por Cendrars, lança o livro *Pau-Brasil*; Mário de Andrade publica *A Escrava que não é Isaura*; Gregori Warchavchik publica o artigo "Acerca da Arquitetura Moderna", no *Correio Paulistano* e em *Il Piccolo*, de São Paulo¹⁹⁹. Em 1926, Tarsila e Oswald viajam pelo Oriente Médio a partir de Marseille. Em Paris, Tarsila realiza a sua primeira exposição individual, na Galerie Percier. Após o encerramento da mostra, volta ao Brasil.²⁰⁰ Mário de Andrade publica o livro *Losango Cáqui*, com capa de Di Cavalcanti, que dedica a Anita Malfatti. O livro *Amar, Verbo Intransitivo*, de Oswald é publicado em 1927. Publica também o *Primeiro Caderno de Poesias de Oswald de Andrade*, com capa de Tarsila. Warchavchik constrói a primeira Casa Modernista, sua residência particular, na Vila Mariana.

¹⁹⁷ *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. (org) Aracy do Amaral, São Paulo: Editora da USP, IEB, 2001, p.149.

¹⁹⁸ PEDROSA, op. cit., p.149.

¹⁹⁹ *Jornal Correio Paulistano*, 01 de novembro de 1925 e *Il Piccolo*, 14 de junho de 1925.

²⁰⁰ *Correspondência*, p.155.

Mário de Andrade inicia a colaboração como cronista no *Diário Nacional*, órgão oficial do Partido Democrático, do qual foi um dos fundadores, em 1926.

O famoso quadro *Abaporu*, de Tarsila, foi um presente de aniversário para Oswald de Andrade, em 1928. Assombrado com a pintura, Oswald chama Raul Bopp, então em São Paulo, e fazem um movimento em torno do quadro, resultando no manifesto "Antropofágico", que é publicado em maio no primeiro número da *Revista de Antropofagia*.²⁰¹ Mário publica *Ensaio sobre a Música Brasileira* e o livro *Macunaína*, Tarsila realiza sua terceira mostra individual na Galerie Percier, em Paris. Em 1929, Tarsila organiza a sua primeira mostra individual no Rio e, depois em São Paulo, à rua Barão de Itapetininga. O catálogo amplo, organizado por Geraldo Ferraz, inclui textos de vários autores do Brasil e Paris, além de Antonio Ferro, de Lisboa. É editada a "Segunda dentição da revista de Antropofagia", com edição semanal no *Diário de São Paulo*. No entanto, 1929 também foi um ano de rupturas. Oswald e Tarsila se separam, após a aproximação do marido com Pagú. Carlos Drummond de Andrade se afasta do Movimento Antropofágico; Paulo Prado rompe com Oswald de Andrade e, Cendrars, em solidariedade ao amigo e interlocutor, também rompe com Oswald. Para completar, Mário e Oswald rompem definitivamente.

Em carta a Tarsila, Mário lamenta: "Eu sei que fomos todos vítimas dum ventarrão que passou. Passou. Porém a árvore caiu no chão e no

²⁰¹ Idem, p.159.

lugar duma árvore grande, outra árvore tamanha não nasce mais. É impossível."²⁰²

²⁰² Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral, datada de 4 de julho de 1929, apud. *Correspondência* pp. 107-108. Ventarrão a que Mário se refere trata-se dos artigos publicados na Revista *Antropofagia*, sob o título "os Andrades se dividem" e da crítica agressiva ao *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado.

2. O Municipal em cena: os anos 20

14 de Janeiro de 1920. Uma palestra do prestigiado homem de letras, Coelho Neto, sobre Christoph Gluck e sua obra,²⁰³ seguida de trechos da ópera *Orfeo e Eurídice* para solista, coro e orquestra, abriam as atividades culturais do Teatro Municipal, nos anos vinte. Gluck pretendeu reformar a ópera. Em linhas gerais esta reforma propunha o cuidado com o libreto, ao qual a música deveria servir de "maneira que a palavra seja exaltada pelo canto e não como, ao contrário, sucede na ópera barroca, onde a linguagem é uma desculpa para cantar".²⁰⁴ Este fundamento leva a mudanças na forma e estrutura da ópera, pois são suprimidos todos os adornos vocais e o coro deixa de ser um elemento acessório ornamental. Ou seja, leva a simplificação da ação, a eliminação do canto recitativo *seco*, a intervenção dos instrumentos, a função dramática dos coros. Mudanças também são propostas à encenação, cenários e figurinos são cuidados com rigor, eliminando a ornamentação inútil.

Dois dias após a palestra de Coelho Neto, a orquestra do Centro Musical de São Paulo, sob a regência do maestro Furio Franceschini, dava seguimento ao evento com uma programação que incluía Haendel, Sgambati e Wagner e, ainda, mais uma apresentação de trechos da ópera *Orfeo e Eurídice*.

²⁰³ Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Tido como o reformador da ópera na segunda metade do século XVIII. Suas idéias se contrapunham à ópera de tradição barroca. Conferir. Brunel e Wolff, pp. 52-53.

²⁰⁴ FRAGA e MATAMORO, op. cit., p. 34. Sobre a reforma de GLUCK conferir ainda: "Breve História da Ópera, in BRUNEL e WOLFF, op. cit., p.52-53.

Sob o patrocínio do Piano *Steinway*, da Casa Frederico Joaquim Filho - único representante em São Paulo -, dois concertos do pianista Arthur Rubinstein são anunciados, para os dias 27 e 29 de maio. A programação incluía Bach, Beethoven, Poulenc, Prokofieff, Stravinsky, Chopin e Liszt. O programa destacava Poulenc, jovem compositor francês, do grupo dos músicos modernistas e, também, Prokofieff, que aos 27 anos é considerado, juntamente com Stravinsky, representante máximo da nova escola musical russa. Sua última ópera, *O amor das três Laranjas*, traduzida para o português pela cantora brasileira Vera Janacopoulos, seria estreada no Metropolitan, de Nova York, na temporada seguinte. A imprensa registrou a simpatia do público para com o festejado e virtuoso pianista. Para os espectadores que assistiram ao concerto das frisas e camarotes tiveram que desembolsar 52\$000.²⁰⁵

Através do articulista d' *O Estado de São Paulo*, identificado por "S", chegavam do Rio de Janeiro notícias animadoras para os assinantes da temporada lírica paulista. Os elogios ficavam por conta do variado repertório: "Tipos, estilos e naturezas de música, quer antiga, quer contemporânea ou moderna, não seria possível pretender melhor nem mais completa do que essa que nos dá o repertório da estação lírica atual, que também está servindo para revelar de uma maneira deveras eloqüente o desenvolvimento do Rio de Janeiro" No entanto, interrogava ele: "Desenvolvimento do gosto artístico? Da fortuna privada? Do amor pela vida elegante? Melhor não esmiuçar a pesquisa", advertia ele. "Registremos apenas que esta capital é hoje um mercado de primeira ordem para esse gênero elevado e caro de teatro, e que a estação

²⁰⁵ Conforme Programa do Teatro Municipal, de 29 de maio de 1920 e Jornal *OESP*, seção Artes e Artistas, 30 de maio de 1920, p.4.

atual, já não fica tão distanciada da de Buenos Aires como as anteriores".²⁰⁶ Foram trinta espetáculos em concorridas récitas de assinatura para uma platéia numerosa e elegante, composta de homens do governo, senadores, deputados, cientistas, homens de letras, grandes industriais e comerciantes, jornalistas, professores e magistrados que se reuniam num conjunto harmonioso de cores no qual "o contraste das escalas cromáticas dos vestidos das senhoras com o negro austero das casacas masculinas, de cintilações de jóias, seduções de decotes, tonalidades e feitios bizarros das cabeleiras, todas as preciosas unidades que constituem a multidão dourada e encantadora da nossa primeira sociedade".²⁰⁷

Em São Paulo não foi diferente. Do ponto de vista do repertório, a temporada lírica oficial de 1920 brindava a cidade como uma das mais valiosas até então apresentadas.²⁰⁸ As obras de Richard Wagner e Richard Strauss foram apresentadas ao público, mesmo que a empresa Mocchi não pudesse contar com um quadro alemão e, para tanto, tivesse que lançar mão de artistas especializados no repertório italiano.

Na Casa Trapani, na rua 15 de Novembro nº 52, podia-se comprar os bilhetes para as doze récitas da temporada. Para as frisas e camarotes 200\$000 mil réis era o preço para uma récita, mas por 100\$000 mil réis podia-se comprar uma assinatura para as 12 récitas, nas galerias numeradas.

A abertura, no dia 28 de julho, ficou por conta da ópera *Die Walküere*, de Richard Wagner. Há sete anos esta mesma ópera já havia

²⁰⁶ Jornal *OESP*, "A estação Lírica", 18 de julho de 1920, p.3.

²⁰⁷ *Ibidem*.

inaugurado a temporada de 1913, mas, desta vez, contou com intérpretes de renome como as sopranos Sara César e Lina Pasini-Vitale, a mezzo-soprano Anna Gramegna, o tenor Catulo Maestri, os baixos Giulio Cirino e Teófilo Dentale, com a orquestra do Teatro Constanzi, de Roma, sob a regência do maestro Edoardo Vitali.

Se nos anos 1911 e 1913 as obras do compositor Richard Wagner causavam um certo estranhamento ao público paulistano, uma década mais tarde a recepção era outra. A platéia numerosa se manteve atenta durante todo o espetáculo, confirmava a notícia na imprensa: "Já lá vão longe os dias em que se podiam contar pelos dedos das mãos, entre os fiéis das nossas temporadas líricas, os amigos da música wagneriana. Haja vista o sucesso obtido ontem pela *Walkuere*, peça com que se iniciou a temporada deste ano. A sala repleta e elegante, não cessou durante os três longos atos, a seguir o espetáculo com visível interesse".²⁰⁹ O tenor Beniamino Gigli, celebridade do momento no mundo da ópera, estreou em São Paulo já consagrado pelo público do Scala de Milão e aqui, como em Buenos Aires e Rio de Janeiro, os aplausos foram calorosos. Cantou *La Gioconda*, *Tosca*, *Iris*, *La Bohème* e *Lohengrin*. Gigli iniciou sua carreira em 1914 com a ópera *La Gioconda*, a mesma com que estreou em São Paulo.

O regente Felix Weingartner, um dos maiores da época, regeu *Parsifal*, de Wagner, apresentada aqui pela primeira vez com o texto em alemão. Entusiasmado, registrava o articulista: "Confesso que nunca pensei que tão grande acontecimento artístico fosse tão cedo possível em nosso meio!

²⁰⁸ Segundo CERQUEIRA, op.cit., p.107.

Teçamos louvores à empresa que ousou tão grande empreendimento. Porque, senhoras e senhores, *Parsifal* é uma obra que deve ser ouvida com piedoso recolhimento. É um drama cristão, ao mesmo tempo humano e místico, que Wagner denominou peça da festa para a consagração da cena."²¹⁰ A temporada seguiu-se com *Il Barbiere di Siviglia*, *Rigoletto*, *Manon*, *Aida* e *Isabelle Orsini*, ópera de Renato Brogi, em *première* paulistana. *Condor*, de Carlos Gomes, teve sua estréia no Scala de Milão, em fevereiro de 1891 e, quase 30 anos depois, era apresentada no palco do Municipal. Contou com a atuação da soprano Zola Amaro e do baixo Mário Pinheiro. Mas, para alguns, um repertório tão diversificado causava um certo estranhamento: "Uma questão que se renova em cada temporada, é a de saber se andamos bem em admitir o nenhum método, ou melhor, a falta de uma orientação lógica do ponto de vista estético, na sucessão das peças que fazem nossas temporadas líricas. Não haverá um certo ilogismo em se começar uma temporada lírica pela *Walkuere*, fazendo-se-lhe seguir a *Gioconda*, a que sucedeu *Aida*, depois *Manon*, para continuar com o *Parsifal*?"²¹¹ Prosseguia argumentando que na Europa nunca se apresentou tal problema, pois lá há música durante o inverno todo. Aqui, ao contrário, e talvez resida aí a explicação, "temos que ouvi-la por atacado, entre dois correios marítimos, mercê da nossa colocação geográfica".²¹²

Além do tenor Gigli, e do regente Weingartner, a terceira novidade da temporada ficou por conta de *Salomé*, uma das óperas mais

²⁰⁹ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 29 de julho de 1920, p.4.

²¹⁰ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 05 de agosto de 1920, p.5.

²¹¹ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 10 de agosto de 1920, p.4.

²¹² *Ibidem*.

discutidas do seu tempo.²¹³ *Salomé* não estava incluída na programação mas, atendendo a pedidos, a Comissão Diretora decidiu fazer executá-la em récita extraordinária, no dia 14 de agosto. Coube à soprano Geneviève Vix o papel da protagonista.

No dia dezoito de agosto, *Francesca da Rimini* fechava a temporada. A Companhia realizou ainda, no teatro Colombo, duas récitas populares das óperas *Il Trovatore* e *Rigoletto*.

Antes de encerrar a temporada lírica, já estava anunciada a Companhia Nacional Almeida Garret, de Lisboa, com uma assinatura de quatro récitas, também promovida por Walter Mocchi. Numa noite chuvosa e fria do dia 23 de agosto, deu-se a primeira récita com *Márionettes*, peça em quatro atos de Piere Wolp e, apesar do mau tempo "a assistência primava pelo número e pela distinção".²¹⁴ Em seguida, *A Conspiradora*, de Vasco de Mendonça, *O Cardeal*, de Eduardo Brazão e *Pipiola*, dos irmãos Quintero. Após as récitas no Municipal, a Companhia continuou em temporada no Teatro São José.

O ano de 1921 começava e o grupo modernista ou futurista - como seus próprios integrantes às vezes se denominavam - resolveu declarar publicamente a sua existência, uma vez que, até então, só se comunicava pela imprensa, escrevendo uns aos outros, especialmente Oswald de Andrade e

²¹³ "Salomé foi durante algum tempo o tema obrigatório de certas rodas artísticas. A obra de Oscar Wilde teve o dom de impressionar por tal forma os pintores e escultores, que as exposições de arte se apresentavam todos os anos abarrotadas de Salomé de todos os generos e feitios, nas mais variadas interpretações da satânica personagem. A música não escapou a essa influência". *Jornal OESP*, seção Palcos e Circos, 15 de agosto de 1920, p.4.

²¹⁴ *Jornal OESP*, seção Palcos e Circos, 24 de agosto de 1920, p.4.

Menotti Del Picchia. Esse acontecimento, conhecido como o *Manifesto do Trianon*, foi celebrado no dia 9 de janeiro de 1921, num banquete oferecido a Menotti Del Picchia, cujo pretexto era a publicação de *As Máscaras* numa edição luxuosa ilustrada por Pain. Na homenagem estiveram presentes políticos, escritores da velha guarda, gente das finanças e da alta sociedade, e "meia dúzia de artistas moços de São Paulo".²¹⁵ Entre os muitos oradores da noite, Oswald de Andrade é o escolhido para falar em nome do grupo modernista e entrega a Menotti a sua máscara esculpida por Victor Brecheret. Num tom inflamado de manifesto, Oswald, em seu discurso, acentua a importância da presença "dos moços escritores de São Paulo" na referida homenagem, pois, caso contrário, a festa estaria incompleta. Sua fala, além de louvar o homenageado e salientar a coesão do grupo, é também contra todos os que se opõem à renovação literária e artística. Anuncia ainda que estavam prontos para a luta e para as horas difíceis que certamente viriam e sublinha a vocação renovadora de São Paulo. Menotti, o homenageado da noite, num discurso longo, ainda que polido, se solidariza com o discurso de Oswald e acentua a transformação da mentalidade que se está operando na vida cultural brasileira.²¹⁶

A ruptura anunciada por Oswald entre as correntes artísticas e literárias antiga e moderna, em seu discurso público no Trianon, foi retomada dias depois por Menotti. Em um artigo publicado no *Correio Paulistano*, que teve por título *Na Maré das Reformas*, Menotti sintetiza as diferenças

²¹⁵ BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p.180.

²¹⁶ *Ibidem*, pp.179-187.

estéticas dos dois grupos. O artigo propõe o rompimento com o passado, ou seja, com as concepções românticas, parnasianas, e realistas, - e, neste ponto, somente Euclides da Cunha e Machado de Assis foram poupados - e, também uma técnica antenada com os problemas contemporâneos, independência poética e o fim das amarras estrangeiras.²¹⁷ Neste momento já se desenhavam os esboços em preparação à Semana de 22.

Ainda em fevereiro, a festejada atriz paulista *Itália Fausta* é objeto de discussão na Câmara Municipal. A Companhia Dramática Nacional, dirigida por Gomes Cardim e da qual ela fazia parte, solicitara à municipalidade a concessão do Teatro Municipal, e, ainda, uma subvenção de dez contos de réis, para uma temporada de oito récitas de assinatura. Os defensores, respaldados pelos estatutos da Companhia, cujo objetivo principal era "o de cooperar na ressurreição do teatro dramático em nosso país",²¹⁸ argumentavam que tratava-se de uma companhia e não de uma empresa. Portanto, o poder público deveria incentivar a empreitada. Finalmente, o Teatro fora cedido para as oito récitas de assinatura, sendo elas: *O Dilema*, de Pinto da Rocha, *Salomé*, de Renato Vianna, *Entre dois Berços*, de Pinto da Rocha, *A Prancha*, de Renato Vianna, *Quem os Salva*, de José Oiticica, *Na Voragem*, de Renato Viana, *Estátua*, de Pinto da Rocha e *Suprema Conquista*, de Menotti Del Picchia, numa temporada que se estendeu de 10 a 16 de março.

A chamada para os espetáculos lembrava a "excelente ocasião para o público poder gozar do suntuoso Teatro Municipal, a preços comuns, e

²¹⁷ *Correio Paulistano*. "Na Maré das reformas", 24 de janeiro de 1921, p.1.

²¹⁸ MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 95.

sem obrigação de grandes trajés, assistindo a espetáculos da companhia em que figuram artistas dramáticos do Brasil, e em cujo repertório se salientam produções de autores brasileiros mais reputados".²¹⁹ Com uma platéia numerosa e distinta, da qual faziam parte o presidente do Estado e o prefeito em exercício, Carlos de Campos, iniciou-se a temporada com *Salomé*, peça do repertório de Renato Vianna, há cinco anos fazendo sucesso nos teatros do Rio de Janeiro. *A Prancha*, em récita de gala, foi a peça escolhida para festejar o quarto aniversário da Companhia, fundada primeiramente com o nome de Companhia Dramática Paulista, já sob a direção de Gomes Gardim. Despediu-se do público paulistano, com a estréia da peça *Suprema Conquista*, de Menotti Del Picchia, partindo, em seguida, para temporada no Rio de Janeiro.

Em abril, a cidade de São Paulo era enriquecida com a inauguração de uma nova casa de espetáculos, o Teatro Santana, situado à rua 24 de Maio. Coube a Ramos de Azevedo, Ricardo Severo e Arnaldo Villares, a empreitada da construção do edifício que ganhou o estatuto de segundo teatro da cidade, que ostentava "luxo e conforto". A Companhia Italiana de Operetas Clara Weiss inaugurou o Santana em 25 de abril de 1921, com *A Duquesa do Bal Tabarin* mas causou estranheza ao público, que queria uma companhia brasileira: "Não é com uma companhia de segunda ordem, de repertório surrado em longas temporadas populares, que andou a perambular ou a mambembear por cidadelas do interior a preços de cinema que se confia a inauguração de um Teatro como o Santana. O início de uma casa de espetáculos, construída com todo rigor da arquitetura moderna, revestida de

²¹⁹ Jornal *OESP*, seção de anúncios, 7 de março de 1921, p. 05. Os preços eram 30\$000 para frisas e camarotes e 3\$000 para as galerias.

todos os requisitos da técnica, a estréia deveria constituir num acontecimento artístico, marcar uma época".²²⁰ Se o espetáculo de estréia não contribuiu para que se constituísse um acontecimento artístico, a condessa Penteado, proprietária do Teatro Santana, tratou logo de remediar a situação e deu à inauguração um caráter filantrópico, destinando a renda para as obras da Casa de Misericórdia. Com isso o espetáculo de estréia lotou o teatro.²²¹

É neste efervescente contexto cultural que a empresa Mocchi trouxe à cidade novo elenco francês e insistiu no repertório wagneriano com o intuito de proporcionar ao público paulistano uma visão ampla do panorama operístico mundial. Porém, antes de iniciar a temporada lírica oficial, os amantes do canto lírico recebiam com tristeza a morte do tenor Enrico Caruso. O jornal *O Estado* noticiava com destaque a "grande massa de populares e centenas de artistas e autoridades que chegavam de Milão, Florença, Roma e outras cidades da Itália" que se reuniram em frente ao Hotel Vesúvio, na Praia de Santa Lúcia, onde faleceu o celebre cantor".²²² Com solenidade digna de um rei, Caruso foi sepultado na basílica real de São Francisco de Paula, pantheon dos antigos reis de Nápoles.

A temporada iniciou-se no dia 6 de agosto com a ópera *La Dannazione di Faust*, de Hector Berlioz. Dias antes da estréia, o administrador geral da empresa, acompanhado de numeroso pessoal técnico, já estava na cidade para a execução da "difícil e complicada" montagem da ópera, classificada pelos jornais do Rio como "soberba". Seus "panoramas giratórios,

²²⁰ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 23 de abril de 1921, p.4.

²²¹ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 26 de abril de 1921, p.3.

²²² Jornal *OESP*, 04 de agosto de 1921, p.4.

seus painéis alegóricos, as danças gerais, constituem uma das belezas da *Damnation de Faust* que, há anos, não é cantada em São Paulo e para a qual a imprensa do Rio teve elogios unânimes, classificando-a como uma das melhores da temporada".²²³ Com a orquestra do Teatro Costanzi, de Roma, sob a regência do maestro Gino Marinuzzi, deu-se a estréia com a brilhante interpretação do tenor espanhol Antonio Cortis. Fizera ainda parte do espetáculo a companhia de bailados russos, dirigida pelo bailarino Leonide Massine. Cortis já estivera em São Paulo em 1917, quando iniciava sua carreira; agora, mais experiente, volta à cidade como um dos tenores do Scala de Milão.²²⁴ O tenor Beniamino Gigli, sucesso recente no Metropolitan, de Nova York, onde substituiu o famoso Caruso e confirmou definitivamente o seu prestígio, chegou aqui com a voz comprometida e, por essa razão, Antonio Cortis teve que cantar três dias seguidos, interpretando as óperas: *Damnation de Faust*, *Aida* e *Pagliacci*. Em *Aida* cantou ao lado da soprano Rosa Raisa. Em *Pagliacci*, regida pelo maestro Canepa, os bailados russos de Leonide Massine, completaram o espetáculo.

No entanto, a primeira récita tão anunciada na temporada decepcionou os organizadores, pois registrou uma platéia pequena e, além disso, não havia "aquela animação habitual, que enche os intervalos com as conversas, os comentários e os *potins*, a troca de cumprimentos e visitas, a discreta exibição das *toilette* e a nervosa agitação dos braços nus, assestando centenas de binóculos que parecem despedir fluidos misteriosos...", foi uma

²²³ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 5 de agosto de 1921, p.4.

²²⁴ CERQUEIRA, op. cit. p.109.

pena, porque o espetáculo era bem digno de uma platéia numerosa e culta”²²⁵
Ainda segundo o articulista, a pequena platéia se justificava pelo “mal estar econômico mundial” e as inevitáveis conseqüências sofridas pelos assinantes das temporadas e, além da alta dos preços que a empresa Mocchi se viu obrigada a reajustar.²²⁶

Só no meio da temporada o público pode ouvir o tenor Gigli em *Mefistofele* e, ao seu lado estreava, para os paulistanos, a soprano francesa Madeleine Bugg. No dia 15 de agosto subiram ao palco as duas novidades da temporada: *Fortunio*, de André Messager e *L'Oracolo*, de Franco Leoni. *Fortunio*, interpretada pelo quadro francês trazia a soprano Madeleine Bugg, os tenores Ferdinando Francell e Jean Bourbon e o baixo Pierre Payan, já. *L'Oracolo*, interpretada pela soprano Tamaki Miura, o tenor Ângelo Minghetti, o barítono Giacomo Rimini, os baixos Giulio Cirino e Mário Pinheiro. Ambas sob a regência do maestro Paolantonio. No dia 21 de agosto, encerrou-se a temporada com a ópera *Lohengrin*, para a qual reuniu-se grande elenco, entre eles, Gilgi, Bugg e Cirino, sob a regência do maestro Marinuzzi.

* * *

No ano de 1922, o Teatro Municipal, com onze anos de existência e uma considerável lista de astros e estrelas de fama mundial que já haviam brilhado em seu palco, testemunhou um acontecimento que o colocaria na história da cultura brasileira de maneira definitiva, pois foi o espaço escolhido

²²⁵ Jornal *OESP*, seção *Palcos e Circos*, 7 de agosto de 1921, p.2.

²²⁶ Na temporada de 1920, o valor dos ingressos para frisas e camarotes era 200\$000 e, em 1921, 300\$000. Jornal *OESP*, 31 de maio de 1920, p.4 e 06 de agosto de 1921, p.3.

para abrigar a controvertida Semana de Arte Moderna, que se tornou um dos episódios mais estudados da história artística e cultural paulista.

Apesar de barulhenta, a repercussão da Semana ficou quase que restrita à cidade de São Paulo e, mesmo assim, contou com a indiferença de muitos periódicos importantes, entre eles: *Revista do Brasil* - que só em 1924 aderiu ao movimento -, as cariocas *Fon-Fon* e *Malho* e o tradicional *Estadão*, que se limitou a notícias breves sobre a abertura da Semana ou então a piadas e deboches contras os modernistas. Por outro lado, os periódicos das colônias italiana, francesa e alemã - *IL Piccolo*, *Fanfulla*, *La Rivista Colóniale*, *Messenger de São Paulo*, *Deutsche Zeitung* - deram boa acolhida²²⁷.

Neste ano, o Brasil comemorava o Centenário da Independência e embora a Semana tenha sido incluída no ciclo que abriria os festejos cívicos, ela se absteve de qualquer reflexão acerca do momento político que o país vivia, marcado pelas seqüelas da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, assim como da greve geral de 1917, da qual tomaram parte setenta mil operários²²⁸. Na *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, pronta para ser publicada naquele ano, não cabiam estrofes que falassem das revoltas incubadas, prestes a eclodir naquele ano. Aliás, simultaneamente aos acontecimentos culturais de São Paulo, no Rio de Janeiro, os comunistas preparavam-se para o primeiro Congresso que resultaria na fundação do Partido Comunista Brasileiro. A Semana estava, portanto, divorciada da

²²⁷ Estes textos produzidos por jornalistas estrangeiros e na época publicados na língua de cada periódico, estão reunidos e traduzidos no livro: *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus Contemporâneos* de Maria Eugênia Boaventura (org.) São Paulo: Edusp, 2000.

²²⁸ Sobre o assunto conferir LOPREATRO, Christina. *O Espírito da Revolta: a greve geral anarquista de 1917*. São Paulo: Annablume, 2000.

vanguarda política e os seus idealizadores não dialogavam com o universo político, que se radicalizava em lutas reivindicatórias proletárias. Mesmo Oswald de Andrade, que mais tarde daria uma guinada à esquerda, naquele momento ainda estava fortemente ligado à sua classe de origem. O resultado foi que a Semana se configurou como um movimento elitista, conforme depoimentos coletados por Ecléa Bosi, nos quais evidenciava-se que o interesse pela festa cultural despertou a curiosidade de muitos, mas que estes ficaram longe, só acompanhando pelos jornais, pois "era coisa de grã-fino".²²⁹

Protegidos dentro das mansões oligárquicas, os componentes da vanguarda artística paulistana, sem grandes preocupações materiais pela sobrevivência, reuniam-se em lugares sagrados pelo *status quo* como os salões artístico-literários, ou no Trianon, na avenida Paulista, local reservado a banquetes e confraternizações políticas da alta sociedade. A maioria deles, como Cândido Mota Filho, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade mantinham relações estreitas com o PRP - Partido Republicano Paulista - e a ele Menotti Del Picchia se filiou juntamente com Cassiano Ricardo e Plínio Salgado. Del Picchia era repórter do *Correio Paulistano*, órgão do partido.

A liderança natural do movimento caberia a Monteiro Lobato. Embora tenha sido taxado por muitos de inimigo dos vanguardistas, ao contrário, pode-se dizer que Lobato foi um dos seus precursores e um dos responsáveis pela mudança de mentalidade que se operava há alguns anos, culminando no movimento de 22. Desde 1916, enquanto colaborador da *Revista*

²²⁹ CHAUI, Marilena de Souza. "Os Trabalhos da Memória" in Bosi, op. cit., apresentação, p.32.

*do Brasil*²³⁰, propunha o abandono, do que de seu ponto de vista constituía a cópia dos modelos europeus, de modo a se construir uma cultura entrelaçada na "realidade brasileira". Nos seus polêmicos artigos *Uma Velha Praga e Urupês*, publicados primeiramente no jornal *O Estado de São Paulo*, em 12 de novembro e 23 de dezembro de 1914, o autor traçou um perfil ácido do caboclo, que destoava da tradição romântica, cultivada por parcela significativa da produção literária da época, que não raro idealizava o homem do campo, atribuindo-lhe dimensões épicas. Lobato, nestes artigos, desmistifica a imagem do caipira e critica os autores de gabinete que pintavam a imagem de um Brasil rural idealizado.

Lobato foi insistentemente convidado por Oswald de Andrade para liderar a *Semana*, pois assim ela daria continuidade à sua atitude inicial de inovação na estética paulista iniciada com *Urupês*, mas Lobato recusou. Tal recusa fez muito sentido, haja vista que o contrário seria inusitado, pois implicaria na aceitação daquelas mesmas pinturas de Anita Malfatti, tão veementemente criticadas por ele em 1917.²³¹ Sem um nome de peso para abrir a *Semana*, Graça Aranha foi convidado, mas esta decisão acabou gerando polêmicas nos bastidores da liderança do evento. Segundo declarou Mário de Andrade, o grupo foi obrigado a sucumbir aos acontecimentos: "Nós nos ríamos um bocado da 'Estética da Vida' que ainda atacava certos modernos europeus da nossa admiração, mas aderimos francamente ao mestre".²³² A decisão do

²³⁰ Conferir: de LUCA op. cit., pp.60-78.

²³¹ Em artigo publicado no *OESP*, seção artes e artistas, no dia 20 de dezembro de 1917, sob o título "A propósito da Exposição de Anita Malfatti".

²³² ANDRADE, Mário. "O Movimento Modernista", in *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo: Martins Fontes, 1974, p.234.

grupo paulista em manter o nome de Graça Aranha foi estratégica pois, além de trazer adeptos importante do Rio de Janeiro como Ronald de Carvalho, Sergio Buarque de Holanda e os poetas Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, Graça Aranha emprestou à Semana o prestígio da sua personalidade de diplomata e escritor consagrado e, com isso, atraiu patrocinadores de peso, possuidores, segundo Oswald de Andrade de "reputações formidáveis". Entre os patrocinadores figuram nomes como os de René Thiollier Alberto Penteado, Numa de Oliveira, Edgard Conceição, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Armando Penteado, Antonio Prado Junior, José Carlos Macedo Soares, Martinico Prado e Paulo Prado.

A composição aristocrática desta comissão, muitos deles distantes da vida artística, teve a sua razão, pois os empresários paulistas precisavam da influência de Graça Aranha, que era amigo pessoal de Paulo Prado. Ele já lhe havia prestado favores e ao governo paulista, por meio do serviço diplomático em Paris, nos esforços pela liberação dos estoques de café, retidos na Alemanha por ocasião da Guerra.²³³

Mas, se simpatizantes e investidores aderiam ao movimento, outros desertavam. Um artigo de Oswald de Andrade, publicado pelo *Jornal do Comercio* na véspera da inauguração da Semana, que atacava Carlos Gomes, "provocou a debandada de muita gente que havia aderido à festa".²³⁴ Oswald não fez rodeios, foi direto: "Carlos Gomes é horrível [...] desde pequeninos engolimos a cantarolice toda do *Guarani* e do *Schiavo*, inexpressiva, postiça,

²³³ BASTOS, Abguar. "O Café, Pai do Movimento Modernista de 1922", *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1943, apud. BOAVENTURA, Maria Eugênia, op. cit., p.21.

nefanda". Prosseguia elogiando a ópera, mas aquela do tempo de Monteverdi, de Alessandro Scarlatti e pouco depois Rossini e o revolucionário Richard Wagner, que "fez a revolução de Bayreuth e a união da poesia e do drama num ambiente musical trouxe ao teatro um desconhecido vigor, corrigiu-o, intelectualizou-o". O artigo teve por objetivo colocar Heitor Villa-Lobos na vanguarda musical, e neste sentido prosseguia: "Felizmente nós hoje temos Heitor Villa-Lobos [...] filho comovido de seu tempo. Faz a ofensiva música dos renovamentos com os Seis da França²³⁵, que têm a direção jovial e agressiva de Jean Cocteau, com o russo Stravinsky, com os grandes meninos da Itália, - Malipiero, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Victor de Sabata.²³⁶

Este foi um dos muitos ecos daqueles dias movimentados. Para aqueles que se dispuseram a pagar 186 mil réis para os camarotes e frisas e 20 mil réis e 300 nos balcões e galerias, ingressos que davam direito às três récitas numa programação que se estendeu entre os dias 13, 15 e 17 de fevereiro, ainda podiam ver, logo após subir as escadarias, uma controvertida



Foto 14

²³⁴ *Jornal do Comércio*, São Paulo, 12 de fevereiro de 1922, p. 4, apud. BOAVENTURA, op. cit., p.79.

²³⁵ "Grupo dos Seis" formado por músicos compositores jovens: Auric, Durey, Honegger, Poulenc, Tailleferre e Milhaud.

exposição de artes, aberta diariamente no *hall* de entrada do Teatro. A exposição compreendia trabalhos de Anita Malfatti, com vinte dos cem itens da mostra, entre eles o célebre *Homem Amarelo*. O carioca Di Cavalcanti, autor da capa do programa da Semana, expôs dois óleos - *Ao pé da Cruz* e *Retrato* - e mais dez desenhos e pastéis, entre eles, *A dúvida*, *Mulher em pé* e *Boêmios*. Do Rio de Janeiro, vieram obras de Vicente do Rego Monteiro e Zina Aita que, segundo Aracy do Amaral trouxeram à mostra uma "lufada de frescor"²³⁷. Trabalhos de Rego Monteiro e Victor Brecheret, que faziam parte da coleção de Ronald de Carvalho também fizeram parte da exposição, ainda que seus autores estivessem em Paris por ocasião da Semana. Na categoria escultura, a mostra contou com obras de Hidelgado Veloso, jovem carioca; Wilhelm Haarberg, um alemão temporariamente radicado em São Paulo, descoberto por Mário de Andrade que o convidou para a Semana e com doze peças de Victor Brecheret, grande destaque entre as obras de três dimensões. A arquitetura fora representada por dois estrangeiros, o espanhol Antonio Garcia Moya e o polonês Georg Przyberel. O ilustrador e caricaturista Inácio da Costa Ferreira - Ferrignac - paulista de Rio Claro que em 1918 enviava da Europa caricaturas para *O Pirralho*, *Vida Moderna* e *A Cigarra*, contribui com *Natureza dadaísta*. Obra que, segundo Aracy do Amaral, era mais atendida com as recentes tendências mundiais²³⁸. Paulo Herkenhoff, no entanto, reclama: "Por que os grandes caricaturistas do Rio não foram convidados? Convidaram Ferrignac, caricaturista inexpressivo, deixando J.Carlos de fora,

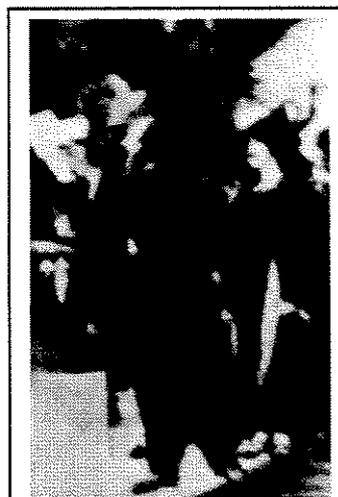
²³⁶ Mário Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), compositor italiano autor de várias óperas e Victor de Sabata (1892-1967), regente italiano e conhecido intérprete de Verdi.

²³⁷ BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo, IBM BRASIL, 1986, p. 94 apud. CAMARGOS, op.cit., p.87.

que era mais moderno do que os modernistas da Semana".²³⁹ A mostra contou ainda com dois trabalhos do escritor e historiador Yan de Almeida Prado, feitos à quatro mãos com Paim Vieira, um *collage* nos quais "rabiscaram linhas paralelas em preto e branco", cuja participação, segundo eles, foi em tom de brincadeira.²⁴⁰

Na cerimônia de inauguração o Teatro esteve lotado e figuravam em seus camarotes pessoas ilustres, entre elas o governador do Estado, Washington Luiz, e o prefeito da capital, Carlos de Campos, ambos amigos de Oswald, de longa data.

A primeira noite, apesar da tão esperada conferência "A emoção estética na arte moderna", proferida por Graça Aranha e da música de Villa-Lobos, executada, por sua mulher Lucília Villa-Lobos e Ernani Braga terem sido aplaudidas, segundo o *Correio Paulistano*²⁴¹, foi também de muitas vaias e insultos, acompanhados de tomates e batatas que fizeram do palco do Municipal um campo de batalhas. As vaias e as manifestações de desacato, vindos, sobretudo, das galerias onde se aglomeravam os estudantes de direito, foram, principalmente, dirigidos a Guilherme de Almeida e



Menotti Del Picchia,
na escadaria do
Teatro na Semana de
22. (Foto 15)

²³⁸ AMARAL Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.259.

²³⁹ HERKENHOFF, Paulo. "1922, um ano sem arte moderna" in *Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson Editorial Ltda, 2002, p.35.

²⁴⁰ CAMARGOS. p. cit., p.89.

²⁴¹ *Correio Paulistano*, seção Crônica Social, 16 de fevereiro de 1922, p.4.

Ronald de Carvalho, que recitou *Sapos* de Manuel Bandeira. Anita Malfatti advertia: "Era o prenúncio da tempestade que arrebentaria na segunda noite".²⁴² De fato, no segundo dia do evento, com a chegada de Menotti del Picchia, as primeiras faíscas eram lançadas sobre a fogueira já armada na noite anterior e o incêndio foi completado quando Mário de Andrade declamou *Ode ao burguês* e Oswald de Andrade apresentou trechos do seu livro *Os Condenados*. A noite foi salva por Guiomar Novaes, a consagrada intérprete brasileira de Chopin, unanimemente ovacionada. Heitor Villa-Lobos, na programação do terceiro dia, mereceu aplausos tímidos da platéia mas, para Anita Malfatti, certas partes do concerto foram de "abalar as paredes do Municipal".²⁴³ Neste dia, as galerias foram fechadas para se evitar que o palco se enchesse novamente de batatas.

São estes alguns dos *flashes* da Semana que, mesmo com casa lotada todos os dias, resultou num prejuízo considerável com o qual os seus organizadores tiveram que arcar. O Teatro Municipal fora alugado por 847 mil réis, mas o rombo maior fora creditado aos preços exagerados que a comissão teve que pagar aos artistas vindos do Rio de Janeiro e aos convidados de Graça Aranha, que não foram poucos. O resultado é que o prejuízo somou 7 contos e 400 mil réis, além do aluguel do Teatro.

Após a Semana, quando recebeu Guiomar Noaves e Heitor Villa-Lobos, o Municipal recebia outro pianista, o português Vianna da Motta para três récitas de assinatura que ocorreram nos dias 18, 23 e 25 de maio. A assinatura para os três concertos podiam ser adquiridas na Casa Beethoven,

²⁴² BATISTA, Marta Rossetti. op. cit., p.95.

por 150\$000 para frisas e camarotes. Mas o público tinha a opção de comprar só uma récita por 60\$000, para um programa que incluía Bach, Chopin, Mozart, César Franck, Strauss, Schuman e Vianna da Motta.²⁴⁴

Em consonância com a opinião dos modernistas, defendida por Oswald Andrade, de que Richard Wagner revolucionou e intelectualizou a ópera, a temporada de 1922 registrou a vinda do primeiro quadro alemão para o repertório wagneriano. Este fato contribuiu para que as duas, das cinco *premières* apresentadas na temporada, fossem executadas com sucesso, pois as óperas *Siegfried* e *Die Goetterdaemmerung*, ambas de autoria de Richard Wagner, puderam ser cantadas por cantores nativos.

A inauguração da temporada no dia 14 de outubro, com a ópera *I/ Piccolo Marat*, de Mascagni, sob a regência de seu autor, chegava à cidade com sabor de estréia mundial, pois há cinco meses tivera sua *première* mundial no Costanzi de Roma. A temporada trazia duas estréias para o palco do Municipal - as já citadas *Siegfried* e *Die Goetterdaemmerung* (*O Crepúsculo dos Deuses*). A primeira, embora chegasse à cidade com um certo atraso,²⁴⁵ foi interpretada com brilhantismo pelo tenor Walther Kirchhoff - a quem coube o papel de protagonista -, pela soprano Helene Wildbrunn e pelo barítono Emil Schipper com a regência do maestro Weingartner; a segunda também chegava à cidade com o atraso igual ao da primeira.²⁴⁶ Ambas foram cantadas pelo mesmo elenco.

²⁴³ Idem, p.96.

²⁴⁴ Conforme programa do Teatro Municipal de maio de 1922.

²⁴⁵ Sua estréia deu-se em 16 de agosto de 1876, em Bayreuth.

²⁴⁶ Sua estréia deu-se em 17 de agosto de 1876, em Bayreuth.

A temporada contou ainda com as estréias de *Giulietta e Romeo*, de Ricardo Zandonai e *Dom Casmurro*, de João Gomes Jr, que havia sido apresentada no Municipal do Rio de Janeiro, há 20 dias. Ambas sob a regência do maestro Vincenzo Belezza. *Giulietta e Romeo*, a terceira ópera de Zandonai, apresentou-se aqui com o mesmo elenco de sua estréia mundial em Roma: Gilda Dalla Rizza, o tenor Miguel Fleta e o barítono Luigi Montesanto.

Das obras de Mascagni, ouviu-se *Iris e Isabeau* com a regência do próprio compositor, que também regeu *La Favorita*, *O Guarani*, *Rigoletto*, *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci*.

Na ópera *Carmen* estreou o jovem tenor Miguel Fleta. As expectativas do público era a de ouvir o substituto de Caruso, pois essas eram as notícias que chegavam da capital da República, através da coluna *Notícias Teatraes*, d' *O Estado de São Paulo*: "Sim senhores: o tenor Fleta maravilhou a platéia do Municipal. [...] é dotado de linda voz, intensa no centro, dulcíssima no registro alto, fraseia com extraordinário sentimento, um sentimento que transpõe a ribalta e se comunica ao auditório, dele se apodera e lhe põe em vibrações as fibras da alma. A vaga de Caruso ainda não está preenchida. Eis o palpável com muitas possibilidades de lhe tomar o posto".²⁴⁷

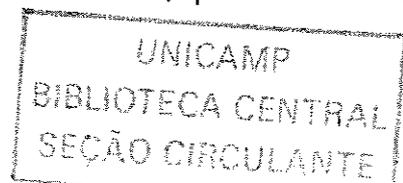
Carmen também encerrou a temporada, no dia 2 de novembro, em récita popular. Foram 20 dias de festa - com onze récitas de assinatura, cinco extraordinárias, três populares e duas *matinéés* - nos quais esbanjou-se elegância nas concorridas noites de gala..

²⁴⁷ Jornal *OESP*, seção Notícias Teatraes, 3 de setembro de 1922, p 4.

O início do ano seguinte, 1923, foi marcado pelo fim da revista *Klaxon*, que surgira como uma das conseqüências da barulhenta Semana de Arte Moderna, pois, após tantos ruídos testemunhados pelas paredes do Municipal, os modernistas precisavam construir as bases de uma estratégia cultural. Assim, a *Klaxon* encerrava a sua curtíssima existência, editando um número duplo, datado de dezembro de 1922 e janeiro de 1923. Uma existência cujo início foi marcado pela pretensão de reunir uma coletividade intelectual, mas, sem contar com um corpo fixo de redação. A Rubens Borba de Moraes coube a empreitada de organizar a burocracia e a Mário de Andrade a direção intelectual. Neste sentido, Mário reunia os adeptos da revista à rua Direita, no escritório de Tácito de Almeida e Antonio Carlos Couto de Barros onde, em animadas reuniões, "imaginávamos, escrevíamos, desenhávamos, resolvíamos tudo, amistosa e alegrissimamente sempre", recordou Guilherme de Almeida.²⁴⁸

Além do fim da *Klaxon*, o ano de 1923 viu alguns dos mais importantes nomes que desencadearam o movimento que resultou na Semana de 22 estarem na Europa: Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Sergio Milliet, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Brecheret e o pianista Sousa Lima. No continente europeu, mais exatamente em Paris, Oswald conhece o poeta Blaise Cendrars de quem se torna amigo. Para Tarsila e Oswald, este é um ano importante para o relacionamento mútuo e contatos com o meio intelectual parisiense. Mário, que ficou em São Paulo, era informado dos acontecimentos através da correspondência que mantinha com todo o grupo modernista que estava na Europa. Com Tarsila percebe-se uma certa ironia e

²⁴⁸ ALMEIDA, Guilherme. "O nosso Klaxon". *OESP*, 10 de fevereiro de 1968, apud. CAMARGOS, p.136.



provocação por Mário ter ficado no Brasil: "Lastimo que não esteja aqui no Grupo dos Cinco da modernidade de São Paulo", escreve ela a Mário. "Agora é a modernidade de Paris: Sergio Milliet, Oswald, Brecheret, Souza Lima e eu. Isto aqui está lindo. Por que você não resolve uma viagem? O brasileiro se engana pensando que é preciso uma fortuna para vir a Paris".²⁴⁹ Mas no ano seguinte, ao Tarsila regressar ao Brasil e aqui permanecer por uma longa temporada, os laços de amizade entre ambos se fortaleceram.

Ainda em meados de 1923, a Companhia Dramática Italiana, do Teatro Argentina de Roma, dirigida por Dário Niccodemi, chega a São Paulo. Mário de Andrade, na coluna *Crônica Social* do *Correio Paulistano*, aponta a diferença da companhia de Niccodemi com as congêneres que vêm se apresentando na cidade, nas quais, "em torno de um astro de primeira grandeza, gravitam satélites secundários."²⁵⁰ Niccodemi, ao contrário, valorizava o ator e para ele, cada um, na sua individualidade, pode mostrar o seu talento, por menor que seja o seu papel em cena. "Arre!" - diz Mário - "Só assim se pode ver um pouco de harmonia e equilíbrio em cena".²⁵¹

Seguiu-se a programação do Teatro com concertos da pianista brasileira Magdalena Tagliaferro, sob o patrocínio de Piano Bechstein, da Casa Beethoven, que anunciava a temporada a preços de 36\$000 mil réis para camarotes e frisas.²⁵² Tagliaferro interpretou Chopin, Albeniz, Liszt, entre outros e, embora não tenha conseguido lotar o Teatro, a imprensa lhe conferia

²⁴⁹ Carta de Tarsila para Mário de Andrade datada de 23 de maio de 1923, apud. *Correspondência*, p.68.

²⁵⁰ *Jornal Correio Paulistano, Crônica Social*, 14 de julho de 1923, p.3.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Programa do Teatro Municipal, 16 agosto de 1923.

méritos: "Todos os números tiveram execução impecável, tão primorosa que o único juízo que se pode fazer é o de que Magdalena Tagliaferro possui uma técnica realmente assombrosa, verdadeiramente deslumbrante. Tal o domínio que tem do piano que a sua intuição artística privilegiada lhe permite dar interpretações novas, originais, inteiramente suas, dos grandes mestres do piano".²⁵³

Antecedendo a temporada lírica de 1923, Walter Mocchi organizou uma temporada com a Companhia Dramática Francesa do Teatre de La Porte St. Maartin, de Paris. Os interessados tiveram que desembolsar 720\$000 mil réis para as oito récitas, compostas por peças ainda não apresentadas em São Paulo: *La Possession*, de Henri Bataille, *Bourbouroche*, de G. Courteline, *La Passante*, de H. Kistenmaeckers, *La prise de Berg-op-Zonn*, de Sacha Guitary e *Les Vignes du Seigneur*, de Fleers e Croisset. O espetáculo *L'Enfant du Miracle*, de Paul Gavault, fora anunciado com uma advertência: "espetáculo impróprio para senhoritas". Talvez por essa razão, o Teatro esteve lotado na apresentação no dia 31 de agosto. A Companhia, em *tournée* pela América, estivera em Cuba, México, Panamá, Peru e Chile. No Brasil, estreou primeiro no Municipal do Rio de Janeiro e fez sua estréia em São Paulo no dia 29 de agosto para, em seguida, finalizar sua *tournée* em Buenos Aires.²⁵⁴

Em outubro deste, no dia 16, começa a temporada lírica, a cargo da companhia do Teatro Colón, de Buenos Aires, que durante um mês estivera no Municipal do Rio de Janeiro. Estreou em São Paulo com casa cheia. No

²⁵³ Jornal *OESP*, seção Artes e Artistas, 10 de agosto de 1923, p.2.

²⁵⁴ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 21 de agosto de 1923, p.5; 23 de agosto de 1923, p.2 e 1 de setembro de 1923, p.2.

entanto, não chegou a entusiasmar o público, embora tenha causado uma boa impressão em decorrência "da atenção e do cuidado que mereceram os seus vários elementos, que estão bem equilibrados, além de destacarem-se alguns artistas realmente notáveis, a orquestra, o corpo de baile e o coro, os cenários e os figurinos deram um efeito de conjunto que se pode classificar de magnífico".²⁵⁵

Outra novidade foi a soprano Cláudia Muzio. Ela chegou a São Paulo já consagrada nos teatros Scala de Milão, no Coven Garden de Londres, no Metropolitan de New York e no Colón de Buenos Aires. A Muzio coube abrir a primeira ópera da temporada. Interpretou o papel principal em *Aida*, de Verdi, a qual estreou sob a regência do maestro Gino Marinuzzi. O público paulista também pode ouvir *Lohengrin*, cantada em alemão, pela primeira vez aqui, nas vozes do tenor Walther Kirchhoff, dos barítonos Emil Schipper e Kral Braun, ao lado da soprano Carlota Dahmen que fazia a sua estréia em São Paulo. Nesta temporada, mereceu destaque, ainda, o tenor brasileiro Reis e Silva, que veio a ser o nosso cantor lírico mais popular, e fez sua estréia em *Rigoletto*.²⁵⁶

A temporada de 1923 foi encerrada a 1º de novembro. O público pode desfrutar de onze récitas de assinatura, duas extraordinárias, duas populares e três *matinéés*, nas quais ouviu-se as óperas *Thais*, *Rigoletto*, *Lohengrin*, *Faust*, *Aida*, *Tristão e Isolda*, *Salomé*, *Louise*, de Gustave Charpentier, *I Compagnacci*, de Riccitelli e *Guillaume Tell*, de Rossini. Foram 17 noites de música e *glamour*.

²⁵⁵ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 17 de outubro de 1923, p.3.

O ano seguinte, 1924, começa com a presença, mais uma vez, da Companhia Dramática Italiana. Sua grande estrela era Ermete Zacconi. Com Shakespeare, Ibsen e Alfredo Testoni no repertório, sua passagem por São Paulo, em janeiro, registrou casa cheia em todos os espetáculos, aplausos e elogios arrebatadores. Assim resumia o articulista d' *O Estado de São Paulo*: "O que dizer senão que Zacconi se excedeu a si mesmo, e bem mereceu a estrondosíssima, a vibrantíssima aclamação que arrancou à sala - uma das mais belas que temos visto no Municipal".²⁵⁷ Enquanto o público, em pé, aplaudia o ator que representou sete personagens durante a temporada, o ator Leopoldo Fróes, acompanhado de artistas de sua Companhia, saúda Zacconi em cena aberta: "Mestre! - subir até o palco que iluminas, falar-te daqui, deste mesmo lugar de onde irradias o fulgor da grande arte de ser ator na glória suprema da perfeição; ter-te diante dos olhos e dirigir-me a ti foi, por certo, um momento jamais sonhado na minha modesta vida de interprete imperfeito [...] levas a lembrança de um punhado de gente de teatro que te venera, de um teatro que vem surgindo ao desamparo da governança e há de crescer e florir na fé que o enleia. És o sol; eu sou o vagalume"²⁵⁸.

Este foi um ano de grande efervescência para os modernistas. Em fevereiro, como já foi dito, chega ao Brasil o poeta Blaise Cendrars, patrocinado pelo mecenas Paulo Prado. Em São Paulo, Cendrars freqüentou os salões onde o Modernismo florescia, como o de Paulo Prado, na avenida Higienópolis, e o de dona Olívia Penteado, à rua Conselheiro Nébias. Faz

²⁵⁶ CERQUEIRA, op. cit., p.116.

²⁵⁷ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 1 de janeiro de 1924, p.3.

²⁵⁸ *Ibidem*.

conferências, conhece o carnaval do Rio de Janeiro e, junto com dona Olívia Penteado, Oswald, Tarsila, René Thiollier e Godofredo da Silva Teles, visita as cidades históricas de Minas Gerais. Nas cidades mineiras, o grupo descobre a arquitetura Colonial e as obras de Aleijadinho, com as quais os modernistas e Cendrars ficam fascinados. Desta forma, um movimento artístico literário que se queria autenticamente nacional, mais uma vez contava com um estrangeiro imprimindo o seu olhar catalisador nas descobertas da brasilidade. É o próprio Cendrars quem observa: "Ah! Esses jovens de São Paulo, eles me faziam rir e eu gostava deles. É claro que exageravam. Depois de Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris os paulistas acabavam de descobrir a sua modernidade. E a monopolizavam. É lindo o entusiasmo. Mas, enquanto isso, meus amigos eram insuportáveis (...) Abominavam a Europa, mas não conseguiam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado (...)".²⁵⁹

Já em março, dia 18, no *Correio da Manhã*, Oswald de Andrade publica o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, - há três meses, em 1º de dezembro de 1923, André Breton publicara, em Paris, o *Manifesto Surrealista*, com ilustrações cubistas de Picasso, na revista *Revolução Surrealista* - no qual, além de definir novos princípios para a poesia, propõe uma revisão cultural do Brasil, valorizando o nativo, como o índio e o negro. O *Manifesto* já traz a proposta do movimento antropofágico "de assinalar as qualidades do estrangeiro, para fundi-las às nacionais"²⁶⁰. O movimento conta, além de Oswald, com nomes

²⁵⁹ Do livro *Etc...Etc... - Um Livro 100% Brasileiro*, Org. Carlos Augusto Calil, apud. MATTAR, Denise. (org.) *No Tempo dos Modernistas: dona Olívia Penteado, a Senhora das Artes*, São Paulo: FAAP, 2002, p.105.

²⁶⁰ CARMARGOS, op.cit., p.169.

como Tarsila do Amaral, Alcântara Machado, Raul Bopp, Paulo Prado e Mário de Andrade. Muito rapidamente essas idéias impressas no *Manifesto* se espalharam Brasil afora. No entanto, ao que parece, nem sempre as relações, entre os integrantes do grupo, eram amistosas. De volta à França, ainda a bordo do *Almazora*, Tarsila escreve: "Mário, não se esqueça de mandar-me notícias suas e das brigas literárias daí".²⁶¹ Em resposta, Mário escreve: "Tarsila, que saudades tuas! No baile futurista fizeste uma falta enorme. Além da falta no baile, escangalhaste o grupo. Só de longe vejo dona Olívia e filhas nalgum concerto. Só com Paulo Prado estou semanalmente. Osvaldo é fraquinho de ligação. Que faz ele? Mostrou-te o *Serafim Ponto Grande*? Ele ficou meio corcundo comigo porque eu disse que não gostei. Mas se ele conhecesse os meus trabalhos atuais, faria as pazes comigo. Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasilismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estou paubrasileirando. Conquista importantíssima é Drummond, lembra-te dele, um daqueles rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasileirar-se".²⁶²

Mas, se 1924 foi um ano de conquistas para os modernistas, foi também um ano de rebelião e saques. Era madrugada do dia 5 de julho quando os principais pontos estratégicos da capital paulista foram tomados por tropas rebeldes do Exército e da Força Pública de São Paulo. Desde o levante de

²⁶¹ Carta de Tarsila para Mário datada de 8 de setembro de 1924, apud, *Correspondência*, p.85.

²⁶² Carta de Mário de Andrade a Tarsila, datada de 01 de dezembro de 1924, apud. *Correspondência*, p.86.

Copacabana, em 1922,²⁶³ a insatisfação se torna crescente nos quartéis e se acentua à medida em que se sucedem as arbitrariedades de Artur Bernardes. Embora a articulação fosse nacional, São Paulo foi escolhida como núcleo principal da revolução, dada a vigilância policial existente no Rio de Janeiro e a colaboração da Força Pública paulista, cujo líder era Miguel Costa. Ao contrário do levante de 22, que basicamente foi uma reação corporativa das Forças Armadas, 24 traz um projeto político - muito embora o programa não contenha referências à questão social ou aos fundamentos econômicos do domínio oligárquico - no qual se requer direitos liberais: voto secreto, diminuição da descentralização federativa, limitação do Poder Executivo, moralização e independência do Legislativo, ampliação da autonomia do Judiciário.

Apesar da popularidade dos revolucionários em São Paulo e das repercussões positivas da opinião pública do país, os tenentes já demonstravam uma perspectiva elitista e embrionariamente autoritária ao conceber a revolução como uma missão quase técnica de uma vanguarda militar. Por falhas de organização, o movimento eclodiu só em São Paulo, no mesmo 5 de julho, e a cidade permaneceu ocupada até o dia 27. Na residência do tenente Custódio de Oliveira, na rua Vautier nº 27, no bairro do Pari, foi instalado o centro de operações dos revoltosos. Durante a revolta, populares saquearam palacetes e empresas, e o General Isidoro adotou medidas repressivas contra os saqueadores. O General temia que a revolução se aprofundasse, por isso rejeitou a proposta do líder sindical João da Costa Pimenta, no sentido de armar os trabalhadores. A reação do Governo, com 15 mil soldados

²⁶³ Sobre o assunto, conferir: BORGES, Vavy Pacheco. *Tenentismo e Revolução Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

mobilizados, bombardeou bairros populosos da cidade e o resultado foram 503 mortos e 4.864 feridos. Cercados pelas tropas legalistas e para evitar o bombardeio geral, os revolucionários aderiram à "guerra de movimento" e dirigiram-se para o sudoeste do Paraná, concentrando-se na região de Foz do Iguaçu.²⁶⁴

O Teatro Municipal não ficava de fora nem mesmo em acontecimentos tão díspares à sua vocação. Precedendo a temporada oficial, a empresa Mocchi abriu dez récitas de assinatura para uma temporada lírica popular, iniciada no dia 24 de junho. Apesar do sucesso de público, teve que ser interrompida por causa do levante de 5 de julho. Anunciada para os assinantes sem a obrigatoriedade do traje a rigor, os ingressos para frisas e camarotes, que podiam ser adquiridos na Casa Sudan, na avenida São João, custavam 102\$000 mil réis, mas para aqueles que se dispusessem ouvir as óperas das galerias, o preço era mais acessível, 7\$000 mil réis. Tratava-se de uma companhia italiana, organizada por Luiz Bilorio, composta por cantores de prestígio, no entanto, desconhecidos do público paulistano. A temporada iniciou-se no dia 24 de junho com a ópera *Lohengrin*, interrompida no dia 4 de julho, por ordem do Governo do Estado.²⁶⁵

Com um ano tão conturbado, a temporada lírica oficial foi menor, do ponto de vista do número de apresentações. O evento contou com oito récitas de assinatura, três extraordinárias e uma *matinée*, numa temporada de doze dias, entre os dias 22 de setembro a 3 de outubro.

²⁶⁴ Ver também: CARONE, Edgard. *Revoluções do Brasil Contemporâneo - 1922/1938*. São Paulo: Difel, 1975, pp.44-62.

²⁶⁵ Jornal *OESP*, 5 de julho de 1924, p.13 e 6 de julho de 1924, p.4.

Os destaques foram os cantores russos, no entanto, o empresário Walter Mocchi não apostou muito na novidade e os utilizou em óperas italianas, temendo um repertório estranho ao público paulista. A estréia deu-se com a ópera *Boris Godunov*, de Modest Petrovitch Mussorgsky, que embora não fosse novidade na cidade, pois em 1910 estreara no Politeana, fora "considerada como a maior e a mais importante ópera do teatro russo". Composta por Mussorgsky, que morreu e a deixou incompleta, foi finalizada e orquestrada por Rymsky-Korsakov".²⁶⁶ A montagem contou com a direção de Dominich Dumas, diretor de cena dos Teatros Imperiais de Moscou e Viena por mais de vinte anos. No elenco, os baixos Samuel Zalevsky - a quem coube o papel de protagonista -, Kapiton Zaporajetz e Alexander Griff; os tenores Stephan Bielina, Alexander Vesselovsky e Nicolai Lavrestsky; a soprano Nina Koshetz, as mezzo-sopranos Elise Chereschévskaja e Edvina Karenina e o barítono Nicolai Melnikov, sob a regência do maestro e compositor Emil Cooper. O maestro foi anunciado com um dos nomes mais acatados da música contemporânea.²⁶⁷

La Traviata, a pedido de alguns assinantes, foi cantada em segunda récita de assinatura, na qual a soprano Gilda Della Rizza fora esperada e anunciada como aquela que na "última temporada de inverno do Scala conquistou em Milão, ruidoso triunfo na interpretação como protagonista da ópera".²⁶⁸ A estréia, nesta temporada de 1924, ficou por conta da ópera *Contratador de Diamantes*, de Francisco Mignone, que também havia sido

²⁶⁶ Jornal OESP, seção Palcos e Circos, 22 de setembro de 1924, p.2.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Idem, 24 de setembro de 1924, p.2.

apresentada pela primeira vez, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 20 de setembro. Ouviu-se ainda as óperas, *La Bohème* e *Andrea Chénier*, ambas cantadas pelo elenco russo.

A temporada oficial seguinte, a décima-quinta do Municipal, aconteceu entre os dias 10 a 25 de outubro de 1925. Foram dez récitas de assinatura, quatro populares, uma extraordinária e três *matinéés*. Ouviu-se *Os Huguenotes*, *Rigoletto*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Il Trovatore*, *Metistofele* e *Thais*.

A ópera *Os Huguenotes*, de Meyerber, escolhida para a noite de estréia, não agradou. Asseverava o articulista d' *O Estado de São Paulo* "Estes *Huguenotes*, que tanto entusiasmo causaram às gerações de 1840, no tempo em que Meyerber era certamente considerado futurista, perderam todo interesse. De todo a partitura, vazia como um discurso bombástico, pouca coisa se salva, se é que alguma coisa consegue salvar-se ... é uma tentativa lamentável reviver esta velharia, que nem sequer público atrai, numa temporada curta e sem grandes nomes de encher cartazes".²⁶⁹ No entanto, reconhecia que os papéis confiados a Cirino e Crabé, do Conde de Saint-Bris e Conde de Nevers, mereciam destaque pelo trabalho artístico que realizaram. Como a récita inicial de uma temporada lírica costuma ser um acontecimento "mais mundano que artístico, uma parada da elegância, espécie de revista de mostra geral dos trajes femininos e das jóias e ponto de encontro da sociedade *chic* ou que por tal se tem"²⁷⁰ segundo ele, o empresário Walter Mocchi acertou, pois desta maneira o auditório, enquanto esperava a canção de Marcelo ou a *Bênção* dos

²⁶⁹ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos 12 de outubro de 1925, p.4.

Punhais, conversava longamente sobre o câmbio e o café ou a exposição de laticínios, sem prejuízo artístico.

Walter Mocchi também, homenageou Giacomo Puccini, que morrera em novembro do ano anterior: reuniu um elenco internacional para cantar a ópera *La Bohème*, dentre eles, a francesa Ninon Vallin, a brasileira Lina Castro, o belga Armand Cabrée, os italianos Ângelo Mighetti e Tancredi Pasero, sob a regência de Alceo Toni, que trazia em seu currículo os títulos de maestro, compositor e crítico de renome.²⁷¹

Mona Vanna, de Henri Février, ópera em quatro atos do libreto de Maurice Maeterlinck, fizera sua estréia em São Paulo em última récita de assinatura, sob a regência do maestro Alceo Toni. Em récita popular a temporada encerrou-se com a estréia da ópera *O Bandeirante*, de Antonio Assis Republicano, sob a regência do próprio compositor.

Em 1926, Leopoldo Fróes está de volta à cidade logo no início do ano para uma anunciada temporada no Teatro Santana. Desde 1920, Fróes percorria, após as apresentações regulares, várias casas de espetáculos em evento denominado por ele de "ciclo artístico", nas quais os repertórios variavam de acordo com o público do lugar. Desta vez, a temporada foi encerrada no Teatro Municipal, que abriu suas portas para uma festa em homenagem ao aplaudido ator, organizada por amigos e admiradores, no dia 25 de fevereiro. Fróes presenteou os convidados com a apresentação, inédita na cidade, da peça *Senhores do Mundo*, comédia em quatro atos de Robert de

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ CERQUEIRA, op. cit., p.122.

Flers e Francis Croisset, traduzida pelo escritor João Luso, fato mais do que suficiente para uma noite muito concorrida na qual o Municipal esteve lotado.²⁷²

Em meados do ano, as companhias italianas de Dario Niccodemi e Itália-Almirante, produzidas pela *Empresa Teatral Ítalo Brasileira*, numa temporada que se estendeu de 26 de junho a 16 de julho, intercalaram seus espetáculos entre o Teatro Municipal e o Teatro Santana. Itália-Almirante estréia com *Le due dame*, de Paulo Ferrari e apresenta, entre outras, *Seis personagens em busca de um ator* e *Il gioco delle parti*, de Pirandello. Mas para Niccodemi, que estreara com *Chimera*, de Chiarelli, Pirandello passou. "Passou



Magdalena Tagliaferro, no concerto de 1916. (Foto 16)

como um meteoro. O seu teatro é um teatro todo cerebral; nos primeiros tempos conseguiu despertar atenção. Depois caiu. O público não quer cérebro - quer alma".²⁷³

O programa que anunciava o segundo concerto da pianista Magdalena Tagliaferro, arrojado para a época, descartava as costumeiras enxurradas de publicidade, limitando-se a apresentar um pequeno quadro no

²⁷² Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 22 e 25 de fevereiro de 1926, pp. 4 e 3, respectivamente.

²⁷³ Idem, seção palcos e Circos, 02 de julho de 1926, p.2.

centro da página, no qual Bechstein fazia a propaganda de seu piano.²⁷⁴ Como Guiomar Novaes, Tagliaferro estudou em Paris, para onde fora em 1907, aos 13 anos. Aos 15 anos, convidada por Fauré para uma turnê, ganhou fama internacional. Em 1923, no dia 11 de agosto, esteve pela primeira vez no Municipal, num sarau organizado pela Cultura Artística. Desta vez, acompanhada pelo violinista Gabriel Bouillon, tocou Scarlatti, Gluck, Saint Saëns, Schumann, Mendelssohn, Casabona e Albeniz, em três concertos realizados entre os dias 16 de março a 13 de abril. Dias após, no dia 30 de abril, Bouillon voltou ao Municipal, agora sozinho, para um concerto organizado pela Cultura Artística. Também o pianista Vianna da Mota se apresentara no Municipal, num sarau igualmente organizado pela Cultura Artísticas, no dia 8 de maio.²⁷⁵

O ano de 1926 foi marcado também pela despedida do empresário Walter Mocchi, das temporadas líricas do Teatro Municipal, das quais esteve à frente por quinze anos. Esta temporada entrou para a história como aquela que apresentou ao público paulistano a soprano Bidú Sayão, que viria a ser uma cantora lírica brasileira reconhecida internacionalmente.



Bidú Sayão. (Foto 17)

O programa que anunciava a soprano brasileira trazia cinco críticas, traduzidas dos jornais italianos *I/*

²⁷⁴ Conforme Programa do Teatro Municipal de março de 1926.

Giornale d'Italia, *L'Impero* e *Il Mondo*, nas quais Sayão recebeu os melhores adjetivos sobre sua interpretação no papel da Rosina do *Il Barbiere di Seviglia*, no Teatro Costanzi de Roma. "Orgulhosos, no *avant-scène*, lá estiveram os notáveis nomes da aristocracia brasileira, com a Embaixada em peso", anunciava o *Giornale d'Italia*. "Há vinte anos pra cá, cantar a parte de Rosina, é a vida em raio de sol por esta razão, há muito tempo, podia-se considerar Rosina ausente de cena. Com agradável surpresa, ontem à noite revimo-la com sua graça, com suas múltiplas astúcias, com seu sorriso, encarnado por uma muito jovem cantora brasileira, Bidú Sayão",²⁷⁶ asseverava *Il Mondo*.

Mas, apesar destas críticas positivas, na estréia da temporada lírica, o articulista *d'O Estado de São Paulo* advertia, na tentativa de explicar a diminuta platéia, nada mais que meia casa: "Crise financeira, crise na lavoura, crise comercial..., poder-se-ia esperar êxito completo?"²⁷⁷ No entanto, o pouco público e a crise financeira, pela qual também Mocchi atravessava, não impediu a organização de uma temporada considerada brilhante, que se distinguiu pelo repertório e elenco. Foram dez récitas de assinatura, uma extraordinária, treze populares e quatro *matinéés*. Foi, ainda, a temporada com maior número de récitas populares, que permitira ao público ouvir - pela metade do preço cobrado nas récitas de assinatura - *Tosca*, *Cavalleria Rusticana*, *Rigoletto*, *Aida*, *Mefistofele*, *Matrimonio Segreto* e *Sôror Madalena*, de Alberto Costa.

Para a estréia, pela terceira vez em um espetáculo inaugural, subiu à cena a ópera *Die Walküere*, de Richard Wagner que, mesmo sem um elenco

²⁷⁵ Idem, abril e maio de 1926.

²⁷⁶ Idem, agosto de 1926.

²⁷⁷ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 14 de agosto de 1926, p.4.

alemão - foi a cobrança dos espectadores mais exigentes - cantou com um quadro renomado estreando na cidade: a soprano Ivã Pacetti, o tenor Ettore Casa-Bianchi, o baixo Canuto Sbat, ao lado da soprano Anna Gramagna e do baixo Nazareno de Angelis, e a regência do maestro Edoardo Vitali.

Já a esperada apresentação de Bidú Sayão deu-se com a ópera *Rigoletto*, em segunda récita de assinatura. A soprano cantou ao lado do tenor Dino Borgioli e coube ao maestro Luigi Ricci a regência do espetáculo. A empresa registrou um maior número de espectadores em relação à noite de estréia da temporada e a "jovem artista brasileira conquistou a platéia pelo timbre delicioso da sua voz e pela inteligência com que soube colocar-se dentro das exigências vocais da sua parte, conseguindo dar-nos um trabalho equilibrado com bastante propriedade de expressão, e fortemente realçado pelo seu perfeito jogo de cena, admirável para uma atriz que inicia a sua vida teatral e domina o palco como uma artista amadurecida".²⁷⁸

Sayão cantou, ainda, *Il Matrimonio Segreto* e a ópera brasileira de Carlos de Campos, *Um Caso Singular*. *Il Barbiere di Siviglia*, ópera em que a soprano brasileira fora tão aclamada na Itália, encerrou a temporada. Aqui, os elogios na imprensa foram mais comedidos, limitando-se a destacar o papel feminino interpretado por Sayão como a "encantadora Rosina".²⁷⁹

Terminando a empreitada de Mocchi à frente das temporadas líricas, subiu à cena, em *première* paulista, *Don Quixote*, uma das últimas óperas de Massenet, cantada em italiano sob a regência do maestro Edoardo

²⁷⁸ Idem, *ibidem*, 15 e agosto de 1926, p.30.

²⁷⁹ Idem, *ibidem*, 5 e 6 de setembro de 1926, p.3

Vitali. Esta temporada, que se iniciou em 13 de agosto de 1926 e encerrou-se no dia 5 de setembro, foi a mais longa organizada pelo empresário: em vinte e quatro dias foram apresentados vinte e oito espetáculos.

Um dia após o término da temporada lírica, a *Companhia Dramática Francesa Gretillat-Tessier* oferecia ao público três récitas de assinatura, nos dias seis, sete e nove, com as peças *Le tribun*, de Paul Bourget, *La grande duchesse et le garçon d'étage*, de Alfred Savoir e *Monsieur et madame*, de Denis Amiel.²⁸⁰

Antes que o ano terminasse, sob o patrocínio de piano Steinway, era anunciado o concerto de Guiomar Novaes. No programa incluía Schumann, Chopin, Scarlatti, César Frank, Albeniz, De Falla e Ibert. O recurso de *marketing* utilizado foi o depoimento da própria pianista impresso no programa, no qual recomendava a marca do piano: "Em toda a minha vida artística tenho sempre preferido tocar sobre um Steinway. É o piano que melhor traduz as mais delicadas sutilezas dos nossos sentimentos, pela sonoridade olímpica e mecânica perfeita".²⁸¹ Guiomar Novaes, por anos, fez contraponto com Tagliaferro; juntas dominaram a cena por décadas.

O Municipal encerrou o ano com um sarau do Quarteto Paulista, no dia 22 de dezembro. O quarteto era composto pelos músicos Frank Smith, primeiro violino; Walter Riley, segundo violino; Wenceslau Stoklasa, viola e Luiz Figueras, violoncelo. Foi fundado em 1923 e, em 1926, organizou a *Associação Quarteto Brasil* com o objetivo de assegurar a audição continuada desses

²⁸⁰ Idem, Notícias Teatrais, 02 de setembro de 1926, p.3.

²⁸¹ Conforme Programa do Teatro Municipal de novembro de 1926.

artistas e proporcionar conferências sobre estética musical. Mário de Andrade fazia parte da diretoria, na condição de vice-presidente.

Assim, a música de câmara ganhara espaço nos palcos do Municipal. A *Associação Quarteto Brasil*, que no ano anterior encerrou as atividades artísticas do Teatro, em 1927 abriu o ano com um concerto no qual apresentava o violinista Frank Smith, no dia 21 de janeiro. Dias depois, O *Quarteto Brasil* faz duas audições: uma em janeiro, no dia 27 e, a segunda no dia 14 de fevereiro, nas quais foram apresentados Haydn, J.S.Bach, Mozart e Henrique Oswald, um compositor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1852.²⁸² Com um programa em comemoração a Beethoven, num sarau realizado no dia 31 de janeiro, o *Quarteto* apresentou Trio op. 97 nº 7, quarteto op. 59. nº 1 e seis cantos religiosos: *Prece*, *O Amor do Próximo*, *A morte*, *A glória de Deus na Natureza*, *O poder de Deus* e *Canto da Penitência*.

* * *

No ano de 1927 o empresário Ottavio Scotto reinava soberano na programação lírica dos três principais teatros da América do Sul: o Teatro Municipal de São Paulo, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o Colón de Buenos Aires. O empresário mostrava a que viera e trouxe a São Paulo quase todas as celebridades que atuaram nas temporadas do Colón e do Municipal da então capital da República. A estréia da temporada, no dia 7 de setembro, ficou a cargo da ópera de Umberto Giordano, *Andrea Chénier* e, para tanto, a

²⁸² Henrique Oswald estudou no Instituto Musical de Florença. Em 1896 iniciou suas *tournées* pelo Brasil e Europa, apresentando-se como pianista e compositor. Em 1903 foi diretor do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. apud Programa do Teatro Municipal, 14 de fevereiro de 1927.

soprano Cláudia Muzio e o tenor Giacomo Lauri-Volpi, "na plenitude da voz e da fama",²⁸³ encabeçavam o elenco com a regência do maestro Antonio Sabino.

A ópera *Orfeo ed Eurídice*, de Gluck, que em 1925 fora apresentada exclusivamente para os sócios da Sociedade de Cultura Artística, brindou o público em geral, em segunda récita de assinatura, tendo por protagonista a "insuperável" - segundo Cerqueira - contralto Gabriella Besanzoni. Gabriella, depois do casamento com o industrial brasileiro Henrique Lage, deixou a carreira de cantora. Neste ano, por "especial deferência ao público paulistano, voltou a encantar-nos com as raras qualidades que a distinguem".²⁸⁴

Num só fôlego a temporada seguiu com *Rigoletto* e, na voz de célebre tenor Tito Schipa, *Elisir d'Amor*, de Donizetti, na terceira récita de assinatura. Com o intuito de dar uma pausa para os assinantes da temporada, subiu à cena *Trovatore*, em récita extraordinária. Como escalou Cláudia Muzio e Lauri Volpi para interpretarem a obra de Giuseppe Verdi, tornou a récita irresistível e lá estavam os assinantes lotando o teatro outra vez.²⁸⁵

A *première* desta temporada ficou a cargo da ópera russa *Czar Saltan*, de Rimsky-Korsakov. Embora a arte russa parecesse estranha ao gosto dos assinantes, agradou pelo ineditismo e pela beleza cênica. Continuando as récitas de assinatura o público pôde ouvir *Il Barbiere di Siviglia* e *Carmen*. *La Traviata* encerrou a temporada de 1927, na qual foram apresentadas oito récitas de assinatura e uma extraordinária que, embora tenha sido pequena,

²⁸³ CERQUEIRA, op. cit., p.129.

²⁸⁴ CERQUEIRA, op. cit., p.130.

considerando que foram nove dias de espetáculo, foi grandiosa pela qualidade do elenco.

No ano de 1928, a temporada paulista foi inferior, se considerado o elenco que estrelou na temporada de 1927. Apesar do sucesso em Buenos Aires, no Rio de Janeiro a temporada teve lá os seus percalços, pois o tenor Nino Piccaluga foi interrompido pelas vaias na apresentação da ópera *I/ Barbieri di Siviglia*. Descompensado com o fato, em *Carmen* o cantor não conseguiu desempenhar a contento o seu papel, comprometendo a apresentação do espetáculo e, por sua vez, a temporada.

A temporada teve sua estréia no dia 17 de setembro, com a ópera *Marta*, de Friederich Von Flotow, com sabor de *première*. Em 1890, havia sido apresentada no Teatro São José, mas com elenco amador. Desta vez coube ao tenor Beniamino Gigli encabeçar o elenco, na regência do maestro Túlio Serafin. Apesar disto, não chegou a entusiasmar a platéia mais erudita e, para alguns, a peça era "despretenciosa, por vezes agradável, mas arrasta-se durante quase quatro horas, repetindo-se nas árias, além de sua proclamada feição popular".²⁸⁶ Gligi, no entanto, salvou o espetáculo e a platéia, por vezes, "se sentiu arrebatada", porém, "pelo cantor, e não pela ópera".²⁸⁷ Ao reverenciado tenor e à soprano Claudia Muzio também coube a apresentação de *Manon Lescaut*, de Puccini, por vários anos ausente no palco do Municipal.

Na seqüência, o público ainda pode ouvir *Tosca*, *La Traviata*, *Mefistofele* e *Loreley*. Em *première* paulistana subiu à cena *Giuliano*, de

²⁸⁵ CERQUEIRA, op. cit. p.130.

²⁸⁶ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 18 de setembro de 1928, p.7.

Zandonai, tendo o tenor argentino Pedro Mirassou, que também fazia a sua estréia em São Paulo, no papel do protagonista. Apesar do tenor ser reconhecido nos palcos italianos e portenho, a comparação com Beniamino Gigli foi inevitável e, na avaliação do público, a récita ficara prejudicada.

No encerramento da temporada, no dia 29 de setembro com a ópera *Norma*, o tenor Mirassou, "pigarreando desastrosamente no primeiro ato", deixou o maestro Ângelo Questa desconcertado e o público não escondeu o seu descontentamento. Afinal, as temporadas líricas são aguardadas o ano todo e com expectativas. Estes acontecimentos resultaram num balanço negativo à atuação do empresário Scotto, que se viu incapacitado em manter o nível da temporada do ano anterior e, apesar das brilhantes *performances* de Cláudia Muzio e Benimino Gigli, o fracasso da temporada estava decretado.

Scotto firmara contrato com os Teatros Municipais do Rio de Janeiro e São Paulo para as temporadas de 1928 e 1929, no entanto, não conseguira cumprir a contento o que lhe cabia. Da Europa, o seu representante no Rio de Janeiro informava ao maestro Salvador Ruberti, sobre as dificuldades em confirmar contratos já celebrados e firmar novos, alegando que artistas e, principalmente os tenores, estavam receosos de virem ao Brasil por causa das notícias da febre amarela. Insistia ainda na necessidade de uma subvenção, caso contrário, ficava inviável a produção de uma temporada lírica, com uma companhia que merecesse o prestígio de ambos os Teatros. O resultado é que Scotto não conseguiu apresentar no prazo, mesmo com as cinco sucessivas prorrogações concedidas por Antonio Prado, o elenco e os

²⁸⁷ Ibidem.

certificados consulares da companhia que deveria realizar a temporada lírica do ano de 1929. No dia 25 de junho o contrato foi rescindido.²⁸⁸ Assim, Ottávio Scotto deixou definitivamente as temporadas de São Paulo e Rio de Janeiro.

Em razão destes acontecimentos, a temporada lírica paulista deste ano só foi possível porque a empresa Viggiani aproveitou a vinda da *Companhia Lírica Russa* do Teatro des Champs Elysées, de Paris, à América do Sul. Organizada por Maria Kusnetsova, com cantores da Ópera de Paris, contava com Miguel Benois na direção artística e o notável Gregori Fitelberg regendo a orquestra.²⁸⁹

Mas a discussão sobre qual seria o destino a ser dado às temporadas líricas continuava. O articulista *d'O Estado de São Paulo* ponderava que "o empresário lírico, outrora dono e senhor da atividade operística mundial, está desaparecendo. Em todos os países europeus, é a municipalidade ou o governo nacional ou provincial, ou o consórcio dos três, como acontece na Alemanha, que sustenta e organiza os teatros líricos, quer sob forma de entidade autônoma quer como simples repartição pública".²⁹⁰ Prosseguia, argumentando que na América do Sul, o Municipal de Santiago, no Chile, e a Ópera de Lima, no Peru, já haviam se libertado dos empresários e ambos já haviam sido nacionalizados. Discutia-se a crise na organização das temporadas líricas enfrentadas pelos Teatros do Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires como a hora propícia para se pensar num convênio envolvendo os

²⁸⁸ Jornal *OESP*, A estação lyrica oficial, 30 de junho de 1929, p.9.

²⁸⁹ CERQUEIRA, op.cit., p.137.

²⁹⁰ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 27 de setembro de 1929, p.5.

Teatros brasileiros, argentinos, chileno e peruano e, por que não, o Solis, de Montevideú. Tendo em vista que o Colón já estava adiantado na discussão e, muito provavelmente, seria nacionalizado, uma vez que a municipalidade subvencionava, com elevada quantia, os empresários e isso em nada contribuía para assegurar a qualidade dos espetáculos, mas sim para aumentar o lucro dos produtores e empresários.

Em meio a esta polêmica abriu-se a temporada, no dia 10 de agosto de 1928, com *Príncipe Igor*, de Borodine, com muita apreensão por parte dos organizadores. Afinal, não eram poucos os rumores de desagrado do público. Em 1919, quando estreou para o público paulistano, teve sua apresentação fracassada resultando em vaias, fato pouco registrado na história do Municipal. Na tentativa de desfazer a má impressão, o colunista *d'O Estado de São Paulo* lembrava que a primeira vez que a primeira audição do *Príncipe Igor* na cidade, não foi deixou boas lembranças, pois a ópera não foi montada com o devido cuidado: "Os seus principais papéis foram confiados a um conjunto artístico de relativo mérito, a interpretação decorreu numa atmosfera carregada, prenunciadora de violenta tempestade. Se ela fora sacrificada pela interpretação, daí a concluir-se pela negação do valor do *Príncipe Igor* como obra musical a distância é bem grande".²⁹¹ Mas desta vez o público aplaudiu. Agradaram os cantores, o corpo de baile - que impressionou "pela precisão, pela vida, pela animação que imprimiu as danças polovitsianas" - e a orquestra, regida pelo maestro Gregório Fitelberg. Concluía o colunista: "Uma excelente estréia, promissora de uma brilhante temporada lírica ... a edição de ontem foi magnífica, a tal ponto de se ter a impressão de

que ouvia pela primeira vez em São Paulo, deixando a perder de vista o que se assistiu aqui há alguns anos".²⁹²

No entanto, a impressão deixada pela estréia, não se repetiu com a ópera *Czar Saltan*, de Nikolai Kinsky-Korsakow. Programada para a segunda récita de assinatura, teve que ser adiada: o vagão que transportava o material cênico da companhia foi incendiado, destruindo todo cenário da ópera. O resultado foi que naquele domingo não houve espetáculo e a companhia anunciava para o próximo sábado a apresentação da ópera, pois os cenários seriam novamente confeccionados.²⁹³

A temporada seguiu com três *premières*: *Snegurotchka*, de Nicolai Kinsky-Korsakow, *A Feira de Sorotchinsky*, de Modest Mussorgsky e *Kitege*, de Nicolai Kinsky-Korsakow. Ambos os autores e também o autor de *Príncipe Igor*, fizeram parte do "grupo dos cinco"²⁹⁴ famosos pelo manifesto de 1862, no qual propunham: "1. A nova escola quer que a música dramática tenha um valor próprio, de música absoluta, independentemente do texto. Um dos traços característicos dessa escola é fugir da banalidade e da vulgaridade. 2. A música vocal, no teatro, deve corresponder exatamente ao texto cantado. 3. As formas da música de ópera não dependem de maneira alguma dos moldes

²⁹¹ Jornal OESP, seção Palcos e Circos, 11 de agosto de 1929, p.8.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Jornal OESP, Notícias Teatrais, 11 de agosto de 1929, p.8.

²⁹⁴ Balakirev, Borodine, César Cui, Mussorsky, Rimsky-Korsakov. De origem da burguesia média, não eram, de início, músicos de profissão. Foram inovadores porque foram em parte autodidatas, nos mais variados graus. Borodine, que preferiu considerar-se um amador, e trabalhou dezoito anos na partitura do *Príncipe Igor* sem poder concluí-la (completada por Rimsky-Korsakov e Glasunov e estreada em 1890, três anos após sua morte). Rimsky-Korsakov,, o mais erudito de todos deixou obras de alta qualidade , entre elas, *Snegurotchka*, 1882, e *O Tsar Satan*, 1900. apud *A Opera*, p. 76.

tradicionais estabelecidos pela rotina. Ela deve nascer livremente da situação dramática e das exigências particulares do texto. 3. É preciso traduzir musicalmente, com o máximo de destaque, o caráter e o tipo dos diversos personagens, não cometer anacronismos nas obras históricas, restituir fielmente a cor local."²⁹⁵ *Snegourotchka* foi a escolhida para a segunda récita de assinatura, mas o público a viu com reservas e a crítica assinalava que "embora a ópera contenha passagens de delicada poesia, nem sempre consegue quebrar a monotonia que se observa em algumas passagens".²⁹⁶

Depois que os cenários foram novamente confeccionados e pintados *Csar Saltan* encerrou a temporada. Lamentava-se o crítico d'*O Estado de São Paulo* que a temporada tivesse tido tão diminuta platéia, pois os paulistas perderam a oportunidade de testemunhar a revelação, durante a temporada, não só de uma série de trabalhos de mérito no teatro musical contemporâneo, como do progresso a que atingira a arte lírica russa. Para ele, a temporada lírica russa nada ficou a dever, sob o ponto de vista artístico, a outras temporadas que anualmente se apresentam no Municipal e, em muitos pontos, excedeu a todas.²⁹⁷

Apesar do reconhecido valor artístico do conjunto eslavo, aliado à disciplina do corpo de baile e do coro que, com talento, interpretaram as obras russas, esta não foi considerada uma temporada oficial pelos chamados "diletantes". A polêmica era sempre a mesma: o público queria ouvir as óperas italianas. Em seguida, o Municipal foi ocupado com a *Companhia Dramática* do

²⁹⁵ Apud *A Opera*, p.76.

²⁹⁶ Jornal *OESP*, seção Palcos e Circos, 13 de agosto de 1929, p.6.

²⁹⁷ Idem, 18 de agosto de 1929, p.4.

Teatro de Arte de Milão, na qual o ator Ruggeri foi o destaque. Mas foi a Companhia Francesa de Comédia, de Victor Boucher, que causou muitas expectativas, dadas as notícias animadoras de divertimento certo que chegavam do Rio de Janeiro. Foram realizadas três récitas das comédias *Les Vignedu Seigneur*, de Robert De Flers e Francis Croisset, *Le trou dans le mur*, de Ives Mirande e *Si je voulais*, de Paul Géraldy e Robert Spitzer.²⁹⁸

Assim, os anos vinte terminavam e o Municipal podia se orgulhar da extensa programação lírica estrelada em seu palco. Extensa, porém sem muitas inovações. A Semana de 22 o colocara como testemunha do movimento modernista, no entanto, depois disto, pouca coisa mudou e o repertório não foi muito diferente do apresentado na década anterior. Já em 1928, Mario de Andrade ironizava: "Iniciou-se mais uma vez, esta bonita festa de ricaço decorada com o título de Temporada Lírica Oficial." Segundo ele, a empresa apresentava "falsificações" de novidades, com óperas velhas, como, por exemplo, *Marta* de Flotow, mas "é tudo velharia gasta, conhecidíssima prejudicial".²⁹⁹

Dois meses antes de terminar o ano, encerravam-se as programações no Municipal. É que os investidores, em geral, entraram em pânico na última semana de outubro, quando "faliu" a bolsa de New York e o mercado financeiro entrou em colapso.³⁰⁰ Coube a Heitor Villa-Lobos encerrar a programação do ano, fechando, também, a programação dos anos vinte. E a fez brilhantemente, regendo um concerto com a Orquestra do Centro Musical de

²⁹⁸ Idem, seção Notícias Teatrais, 28 de setembro de 1929, p.2.

²⁹⁹ ANDRADE, Mário. *Música, Doce Música*. São Paulo Livraria Martins Editora, 1963.

São Paulo, constituída pelos principais músicos da Sociedade de Concertos Sinfônicos e abrilhantado, ainda, pelo violinista belga Maurice Raskin.³⁰¹

Sorte dos freqüentadores do Teatro Municipal. Apesar da crise, a década terminara com a melódica primeira sinfonia regida por Villa-Lobos.

³⁰⁰ Sobre este assunto conferir: HEIBRONER, Robert. *A História do Pensamento Econômico*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, pp.231-234.

³⁰¹ Programa do teatro Municipal de 02 de outubro de 1929.



O Teatro Municipal, em todo o seu esplendor, num cartão postal de 1914. (Foto 19)

Capítulo III

Tempo de Mudanças

1. Do sonho ao Departamento de Cultura

"O futuro não nos faz. Nós é que nos
refazemos na luta para fazê-lo"

Paulo Freire

Abril de 1938. Amargurado, Mário de Andrade escreve a Paulo Duarte refletindo sobre os anos em que esteve à frente do Departamento de Cultura, da Prefeitura de São Paulo. Num tom de desencanto e sentimento de fracasso, Mário relata: "Sacrifiquei por completo três anos de minha vida mal começada, dirigindo o Departamento de Cultura. Digo por completo, porque não consegui fazer a única coisa que, em minha consciência, justificaria o sacrifício: não consegui impor e normalizar o D.C. na vida paulistana. Sim, é certo que para uns seis ou oito, não mais, paulistas, o D.C. é uma necessidade para São Paulo e talvez para o Brasil. [...] Que bem me importa argumentar que o tempo era pouco, que as dificuldades eram muitas, que o meio era de nível baixo. Essas coisas explicam, mas não provam. Porque essas razões nós as conhecíamos de antemão e foi contra elas e apesar delas que nos lançamos na aventura do D.C... Foi com a, não finalidade, mas necessidade de vencer e

matar essas razões que fizemos o I.C.E. (Instituto de Cultura de São Paulo) e o D.C. falhou nesse ponto, logicamente quem mais falhou fui eu."³⁰²

Para Mário, estavam esgotadas as possibilidades de ver concretizados os sonhos românticos de um grupo que sonhou no coletivo, portanto, punha por terra a utopia de uma geração de artistas e pensadores.³⁰³ A experiência vivida à frente do Departamento de Cultura levou Mário de Andrade a concluir que os interesses entre cultura e política, são antagônicos. Desta forma, enterrava tanto os sonhos como os planos idealizados num apartamento situado à avenida São João, entre os anos 1926 a 1931. Ali, um grupo, entre os quais, Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Tácito de Almeida, Sérgio Milliet, Antônio Carlos Couto de Barros, Henrique da Rocha Lima, Randolpho Homem de Mello, Rubens Borba de Moraes e Nino Gallo, se reuniam quase todas as noites numa espécie de sarau cultural. Outros, com menos assiduidade, lá compareciam duas ou três vezes por semana: José Mariano de Camargo Aranha, Vitório Gobis, Paulo Magalhães, Paulo Rossi, Adriano Couto de Barros, Elsie Houston - a única mulher da roda - e seu marido Benjamim Peret, André Dreyfus, Wast Rodrigues, Eugène Wessingerm, o Barão de Krusenstiern e Clément de Bojano.³⁰⁴

Foi nesta roda, regada a um bom vinho, que nasceu o Departamento de Cultura. Na verdade, os sonhos eram mais arrojados e o

³⁰² Carta de Mário de Andrade a Paulo Duarte, escrita no Rio de Janeiro em 3 de abril de 1938, in DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2.ed. São Paulo: Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura, 1985, pp.158-159.

³⁰³ Reporto-me aqui às concepções de Elias Saliba de que "nada se mostraria mais estéril, para humilhar os homens e as sociedades, do que uma inteligência desprovida de utopias" in SALIBA, Elias Thomé. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp.87-88.

³⁰⁴ DUARTE, Paulo. op. cit., p.49.

grupo pensava "na perpetuação daquela roda numa organização brasileira de coisas brasileiras e de sonhos brasileiros".³⁰⁵ O Departamento de Cultura seria só o começo. O projeto era abrangente. O grupo almejava atingir o Brasil todo. Para tanto se pensou, primeiro, na criação do Instituto Paulista de Cultura e, depois, no Instituto Brasileiro de Cultura, com um estatuto de fundação, assegurando a sua continuidade, independente das oscilações políticas. Desta maneira, o Instituto Paulista absorveria o Departamento de Cultura, assim como outras instituições, dentre elas, o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico de São Paulo.³⁰⁶ Os Institutos de Cultura teriam a incumbência de "assistirem com assiduidade todas as grandes cidades, com a colaboração da Universidade, porque, não comportando evidentemente essas cidades uma Faculdade, teriam contato íntimo com esta, através de conferências, cursos, teatros e concertos."³⁰⁷

No entanto, faltava um mecenas, alguém disposto a bancar aqueles sonhos todos. Mas, quem? Poucos vinham de famílias abastadas, como era o caso de Antônio de Alcântara Machado. Na sua maioria, o sustento provinha do próprio trabalho. Uns eram funcionários públicos, como Rubens Borba de Moraes, guarda livros da Recebedoria do Estado; Sergio Millet, bibliotecário da Faculdade de Direito e Mário de Andrade, professor de música no

³⁰⁵ Idem, p.50.

³⁰⁶ O Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo, idealizado por Paulo Prado, estava na Assembléia Legislativa do Estado em terceira discussão, quando do golpe de 10 de novembro de 1937. Desta maneira, não foi aprovado. O projeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no qual Mário de Andrade colaborou na sua elaboração, já estava no Senado, mas faltava a última discussão. Campanema ainda era Ministro, mas já não governava. Por esta razão, a pedido de Paulo Duarte, Alcântara Machado usou de sua amizade com Getúlio Vargas e conseguiu que o projeto virasse lei, no final de dezembro de 1937. Apud. DUARTE, Mário de Andrade por ele mesmo, p.154.

Conservatório Dramático e Musical. Alguns deles ainda escreviam para o Diário Nacional, jornal ligado ao Partido Democrático, como Paulo Duarte, Mário de Andrade e Sérgio Milliet. Foi nesta roda que decidiram, num delírio diletante, que alguns deles viriam a ser governo. Desta maneira, o problema de dinheiro para os projetos culturais estaria resolvido.

Mas a conjuntura política daquele momento não apontava para um futuro tranqüilo. No começo dos anos trinta, a cidade de São Paulo vivia um turbulento cenário político. Em menos de meia década, sua população enfrentou duas revoltas - a de outubro de 1930 e a de julho de 1932 - e uma importante eleição constituinte, em 1934. Esses acontecimentos resultaram num quadro político convulsionado. O impacto sobre a vida política e administrativa da cidade foi visível e imediato. Em oito anos (1930-1938), o equivalente a dois mandatos, dezesseis diferentes prefeitos assumiram a prefeitura. Destes, somente Paulo Prado (1934-1938) e Prestes Maia (1938-1945) tiveram a oportunidade de cumprir integralmente os seus mandatos e puderam implementar uma política administrativa e urbana para a cidade. Nos primeiros quatro anos da década, a cidade conheceu treze prefeitos, sendo que dois deles, Anhaia Melo e Artur Sabóia, foram nomeados por duas vezes. Na média, ninguém ficou mais de três meses à frente da Prefeitura. Alguns deles permaneceram no cargo apenas alguns dias, em caráter interino. Nenhum deles foi escolhido pelo voto direto. Todos foram indicados pelos diversos governos estaduais que também se alternaram durante a década, muitos deles como interventores.

³⁰⁷ Idem, p.55.

Com a subida de Armando de Salles Oliveira ao governo do Estado, primeiramente como interventor, em agosto de 1933, depois eleito governador em 1935,³⁰⁸ Paulo Prado foi nomeado prefeito de São Paulo. Apesar das diferenças econômicas que os separavam, Paulo Duarte e Paulo Prado eram amigos e conviviam no Automóvel Club. Foi lá que Paulo Prado o convidou para assumir a chefia de gabinete do seu governo. O novo prefeito, vindo de uma tradicional família paulistana, era sobrinho do conselheiro Antônio Prado, prefeito de São Paulo entre os anos 1899-1910. Engenheiro industrial, diplomado pela escola Politécnica de Liège, na Bélgica, o novo prefeito promoveu uma ampla reforma na estrutura administrativa da Prefeitura. Quando assumiu o cargo, a prefeitura contava com dezesseis órgãos administrativos, entre diretorias, intendências e procuradorias. Com a reforma, tudo ficou concentrado em seis departamentos, com o objetivo de racionalizar as atividades administrativas e tornar mais eficiente os serviços públicos.³⁰⁹ Paulo Prado, então chefe de gabinete, participou ativamente desta reforma e fazia uma boa dupla com o prefeito. Advogado, formado pela Faculdade de Direito de São Paulo, foi também jornalista e escritor. O prefeito entendia de obras e finanças e Paulo Prado de leis e de cultura. Paulo Prado foi o autor do projeto da reforma administrativa realizada pelo prefeito, como ele mesmo nos relata: "Fábio não queria que eu fosse um simples chefe de gabinete. Ele entendia bem de administração, de finanças, de

³⁰⁸ Eleito pela Assembléia Legislativa do Estado.

³⁰⁹ Com a reforma, a nova estrutura passa a contar com os departamentos: da Fazenda, de Expediente e do Pessoal, Jurídico, de Higiene, de Obras e Serviços Municipais e o Departamento de Cultura.

organização, mas eu entendia de política, de direito, e também de uma parte cultural que ele julgava indispensável na administração pública".³¹⁰

Desta forma, implantar o Departamento de Cultura não foi difícil. Logo de início, Paulo Duarte obteve o total apoio do prefeito para tal empreitada. O grupo foi rápido e ágil. Em pouco tempo estavam desenhados todos os projetos que o departamento abrigaria. O ante-projeto, elaborado por Paulo Prado e Paulo Barbosa, fora enriquecido com as contribuições de vários especialistas, entre eles, Anhaia Mello, André Dreyfus, Sergio Milliet, Mário de Andrade, Rubens Borba de Moraes e Fernando e Azevedo que, segundo Paulo Duarte, apresentou "um plano magnífico para o departamento, bem estruturado e com o aumento de mais uma divisão: a Rádio Escola".³¹¹

O prefeito "aprovou tudo sem pestanejar" e, de início, cinco mil contos de réis foram destinados à pasta.³¹² Via com bons olhos os projetos apresentados pois, para ele, um investimento deste vulto colocaria São Paulo numa situação de grande evidência em relação às outras capitais. Por iniciativa do Governo do Estado, os paulistas já contavam com a recém-criada Universidade de São Paulo, que trouxera à cidade um "ambiente ensolarado de cultura". Assim, a municipalidade cumpria o seu papel, oferecendo à capital paulista um órgão cultural fundado, financiado e amparado pela municipalidade.³¹³

³¹⁰ DUARTE, Paulo. *Memórias. Selva Oscura*. v.3 São Paulo; Hucitec, 1976, p.167.

³¹¹ *Idem*, p.9.

³¹² DUARTE, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo, p.51.

³¹³ *A Administração Fábio Prado na Prefeitura de São Paulo*: coleção Departamento Municipal de Cultura, volume I, 1936, seção de Obras Raras da Biblioteca Central/UNICAMP, p. 42.

Ao mesmo tempo, articulava-se um amplo esforço para mudar os rumos do país. As derrotas políticas sofridas no final da década de vinte e início da década de trinta, fizeram com que os ideais liberais se fortalecessem como, por exemplo, a grande iniciativa educacional, um projeto do grupo liderado por Fernando de Azevedo, do qual faziam parte Anísio Teixeira, Lourenço Filho. Unidos a Júlio de Mesquita Filho, eles tinham o intuito de "pela ciência e pela perseverança no esforço, voltar a exercer a hegemonia que durante décadas desfrutávamos - os paulistas - no seio da nação".³¹⁴ Este mesmo discurso fundamentou a criação da Universidade de São Paulo, fundada em 25 de maio de 1934, e justificou a agregação de vários cursos superiores existentes na cidade, entre eles os da Faculdade de Direito, Escola Politécnica, Faculdade de Farmácia e Odontologia, Faculdade de Medicina, Escola Superior de Medicina. A Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras, criada pelo decreto que instituiu a Universidade, era a sua espinha dorsal. Um pouco mais tarde, com a contratação de professores estrangeiros, entre eles franceses, italianos e alemães, teve início os "primeiros estudos científicos sobre o negro, o índio, o trabalhador rural e o operário."³¹⁵

Ali, segundo Lúcia Gama, alunos e membros da elite paulistana, num ambiente constituído por grã-finos e intelectuais da cidade, disputavam a audiência das aulas dos professores franceses como, por exemplo, as de Jean Maugüé. *O footing* na rua Direita, onde circulavam senhoras bem vestidas, com chapéus e luvas, se desloca para o outro lado do viaduto, e vai para a Praça da

³¹⁴ SOUZA, M.A.A. *O Espaço da USP: presente e futuro*. USP/Prefeitura da Cidade Universitária "Armando Sales de Oliveira", São Paulo: A Prefeitura, 1985, p.17.

³¹⁵ *O Espaço da USP*, p.29.

República, rua Barão de Itapetininga e suas redondezas, onde os estudantes universitários se misturavam às normalistas, formando um ambiente mais vibrante, colorido e animado. Após as aulas, havia uma parada certa: o chá das sete nas confeitarias Seleta e Vienense, localizadas entre a Praça da República e a Praça Ramos, ao lado esquerdo de quem se dirige ao Municipal.³¹⁶

Neste contexto, nasceu o Departamento de Cultura e Mário de Andrade foi o escolhido, por Paulo Duarte, para o comando de tão grande empreitada.³¹⁷ Na sua estrutura interna, abrigava as subdivisões: Expansão Cultural, Bibliotecas, Educação e Recreio, Documentação Histórica e Social, Turismo e Divertimentos Públicos. Mário de Andrade assumiu também a chefia da Divisão de Expansão Cultural. Esta divisão compreendia duas seções: Teatros, Cinemas e Salas de Concerto e a Rádio Escola. A primeira seção, que a princípio fora planejada como uma divisão, ficaria sob a responsabilidade de Alcântara Machado que, no entanto, não pôde assumir devido a sua morte repentina, em abril de 1935. O jornalista Paulo Magalhães, amigo pessoal de Mário de Andrade, assumiu a chefia da seção de teatros, cinemas e salas de concertos. Tal seção teria como incumbência: o desenvolvimento das artes plásticas; da arte dramática em geral; da música; do cinema; da definição e preservação do patrimônio artístico e histórico do município; da difusão de palestras e cursos, tanto universitários como populares, através de uma rádio

³¹⁶ GAMA, Lúcia Helena. *Nos Bares da Vida: Produção Cultural e Sociabilidade em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 1998, pp.46-47.

³¹⁷ Sobre o Departamento de Cultura destaco dois trabalhos: Raffaini, Patrícia Tavares. *Esculpindo a Cultura na Forma Brasil: O Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001 e ABDANUR Elizabeth França. *Os "Ilustrados" e a Política Cultural em São Paulo - O Departamento de Cultura na Gestão Mário de Andrade (1935/1938)*, dissertação de mestrado, IFCH-UNICAMP, 1992.

educativa; da instalação de uma discoteca pública, a formação de uma orquestra sinfônica e banda municipais; além da organização de festas populares e tradicionais. A seção de teatros assumiria também a direção do Teatro Municipal e ficaria a seu cargo a definição das políticas a serem adotadas, juntamente com o Conselho Técnico, que seria composto por um escritor ou crítico de arte, um crítico musical, um representante da Sociedade de Cultura Artística e um técnico de arte cinematográfica.³¹⁸

A política adotada pelo grupo dirigente foi a de aproveitar alguns projetos que já existiam na Prefeitura. As iniciativas partiram de intelectuais ligados ao grupo de Mário de Andrade e Paulo Duarte, como nos casos da Biblioteca Municipal, dos Parques Infantis e do Arquivo Histórico. A Biblioteca já existia desde 1925, num prédio alugado na rua Sete de Setembro, nº 37. Sob a direção de Rubens Borba de Moraes, o projeto da seção de bibliotecas passou a envolver uma rede de informação, distribuída em uma biblioteca central, bibliotecas infantis, bibliotecas populares instaladas nos bairros e uma biblioteca circulante. Para a construção do prédio da biblioteca central, foram despendidos, em maio de 1936, 2.100:000\$00 contos de réis, incluindo a aquisição do terreno situado à rua Xavier de Toledo e mais 650:000\$000 contos de réis com a aquisição da biblioteca brasileira, que compreendia um conjunto de obras raras sobre o Brasil colonial, de propriedade de Felix Pacheco.³¹⁹

³¹⁸ DUARTE, op. cit., p.62.

³¹⁹ RAFFAINI, op. cit., p.67.

Os Parques Infantis, criados na curta gestão de Luis Ignácio de Anhaia Mello (1930-31),³²⁰ foram planejados por Fernando Azevedo, em 1924, com o intuito de diminuir a criminalidade e os problemas de saúde pública. Para tanto, era preciso tirar as crianças da rua e abrigá-las num lugar seguro, sob o acompanhamento de profissionais especializados, assegurando a formação de crianças saudáveis, tanto física quanto moralmente. Esta mesma orientação foi seguida durante os anos 1935-1938, sob a chefia de Nicanor Miranda, o único que não era ligado ao grupo de Mário de Andrade. Neste período, a cidade contava com os parques Pedro II, criado na gestão de Anhaia Mello, o da Lapa e o do Ipiranga. Os do Bom Retiro, da Saracura e de Santo Amaro estavam sendo projetados.³²¹

A Divisão de Documentação Histórica e Social, ficou a cargo de Sérgio Milliet. Esta divisão deu prosseguimento à publicação da *Revista do Arquivo Municipal*, editada desde 1934, sob a responsabilidade de Nuto Sant'ana, uma publicação da Diretoria do Protocolo e Arquivo da Prefeitura, da qual Alfredo Luzzi Galliano era o diretor. Em 1935 a revista passou a ser uma publicação do Departamento de Cultura, quando Mário de Andrade e Sergio Milliet assumiram como diretor e secretário, respectivamente. Este periódico teve um papel importante na divulgação dos trabalhos desenvolvidos pelo Departamento, pois ali foram publicados vários artigos sobre a atuação e pesquisas realizadas pelo grupo, além de artigos de intelectuais e professores da recém-criada Universidade de São Paulo. A Revista se especializou em

³²⁰ Anhaia Melo assumiu a prefeitura de 06/12/1930 a 25/06/1931 e de 14/11/1931 a 04/12/1931.

³²¹ RAFFAINI, op. cit., p. 63-65.

assuntos de história, literatura, sociologia, lingüística e, principalmente, etnografia.³²²

Quanto ao Teatro Municipal, um dos principais equipamentos da cidade, Mário de Andrade pretendeu dar a ele funções mais amplas, como a formação de artistas. Desde a sua inauguração, o Municipal fora anualmente e, prioritariamente, ocupado pelas temporadas líricas oficiais, organizadas por empresários. Mas, também serviu de palco dos bailes de carnaval, jantares, reuniões políticas e sociais, sempre voltados para a classe dominante da cidade.

Em consonância com o projeto do Departamento de Cultura, no qual a idéia do "aperfeiçoamento cultural do povo"³²³ fundamentava os seus princípios, Mário de Andrade possibilitou à população o acesso ao equipamento mais suntuoso da cidade. Ali, os trabalhadores deveriam ouvir boa música e ter acesso às óperas nas temporadas de gala. Para tanto, na primeira temporada lírica da sua gestão, o contrato com a empresa estabelecia a obrigatoriedade de uma récita gratuita, além das récitas populares, a preços reduzidos.

Contudo, esta sua empreitada não foi assim tão tranqüila. Logo teve que enfrentar a oposição daqueles que acreditavam que o Municipal era lugar para "gente bem educada". A política adotada pela nova administração gerou "inquietação nos meios grã-finos, que temiam eventuais estragos que poderiam ser praticados pelo homem do povo", conta-nos Paulo Duarte. "Pois a surpresa foi sensacional: a gente do povo era muito mais educada do que a

³²² RAFFAINI, op. cit., p. 88.

³²³ ABDANUR, op. cit., p. 51.

gente educada! Nunca se verificou um estrago, um desrespeito, durante aqueles espetáculos de música ou de teatro oferecidos especialmente aos operários com entrada gratuita. O teatro regurgitava de uma multidão modesta, mas atenta e respeitosa".³²⁴

Apesar das resistências, Mário não se rendeu: durante a sua gestão manteve as récitas populares e as gratuitas. O contrato com os empresários garantia também a qualidade dos espetáculos apresentados ao povo e, neste sentido, os cantores escalados para as récitas populares e gratuitas deveriam ser os mesmos que atuariam nas récitas de gala ou, pelo menos, do mesmo nível artístico.

³²⁴ DUARTE, *Mário de Andrade por Ele Mesmo*, p.35.

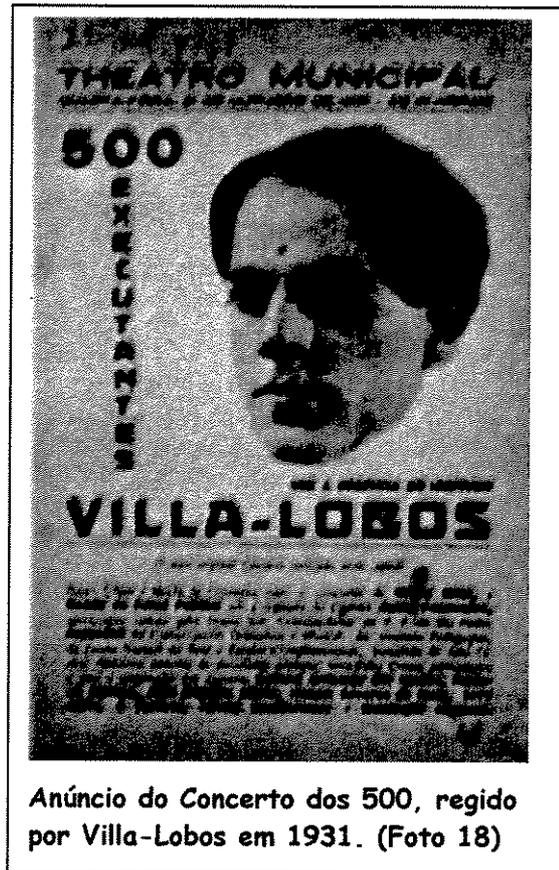
2. Entre Revoluções

O clima de instabilidade e desgoverno que a cidade viveu no início dos anos trinta, refletia diretamente no cotidiano das instituições paulistas e, no caso do Teatro Municipal, nos três primeiros anos da década, resultou na interrupção das temporadas líricas oficiais, que eram anualmente organizadas, desde que o teatro fora inaugurado.

A década começou com o engenheiro e jornalista José Pires do Rio, no comando da Prefeitura. Membro do Partido Republicano Paulista - PRP, vinha governando a cidade desde 1926. Reeleito em 1930, foi impedido de tomar posse pelos "revolucionários" e, desta forma, o advogado José Joaquim Cardoso de Melo Neto, representante do Partido Democrático, assumiu o comando da Prefeitura de 15 de outubro a 5 de dezembro de 1930, no chamado "Governo dos Quarenta Dias". Em dezembro de 1930, as diferenças internas entre o PD e os "tenentes" resultaram na retirada do partido do governo e, conseqüentemente, o prefeito deixou o cargo. Logo após, Anhaia Melo, funcionário de carreira da prefeitura, deu início a uma tradição e linhagem de engenheiros da Politécnica à frente da Administração Municipal de São Paulo. Dois deles, Fábio Prado (1934-1938) e Prestes Maia (1938-1945), permaneceram no poder por aproximadamente onze anos. Anhaia Melo ficou no cargo menos de um ano e este clima de instabilidade durou até 1934. Nestes anos, vários prefeitos foram nomeados: alguns ficaram dias no cargo em

caráter interino e, obviamente, nenhum deles conseguiu estabelecer qualquer tipo de política administrativa.³²⁵

As temporadas líricas, como já foi dito, eram organizadas por empresários, mas o era o poder público quem cedia o Teatro e ainda oferecia uma subvenção para que as temporadas se realizassem e esta confusão de (des) governos, obviamente, interferia diretamente no funcionamento do Municipal. Mas, mesmo assim, em maio de 1931, foi realizado um concerto do pianista Arthur Rubinstein interpretando Bach-D'Albert, Beethoven, Tajcevic, Prokofieff, Albeniz e De Falla. No semestre seguinte, em 21 de outubro, sob a regência de Villa-Lobos, apresentou-se a Banda da Força Pública, mesclada aos órfãos do Conservatório Dramático e Musical, do Instituto Pedagógico, da



Anúncio do Concerto dos 500, regido por Villa-Lobos em 1931. (Foto 18)

Escola Normal do Braz e Escolas Complementares, da Sociedade

³²⁵ Conferir: SÃO PAULO (SP) Prefeitura. *O poder em São Paulo: história da administração pública da cidade, 1554-1992*. Prefeitura do Município de São Paulo - São Paulo: Cortez, 1992, pp.57-64. Depois de Anhaia Melo assumiram a prefeitura: Henrique Jorge Guedes (engenheiro) de 5 de dezembro de 1931 a 23 de maio de 1932; Godofredo da Silva Teles (advogado) 14 de maio a 2 de outubro 1932; Artur Sabóia (engenheiro) de 3 de outubro de 1932 a 28 de dezembro de 1932; Teodoro Augusto Ramos (engenheiro) de 29 de dezembro de 1932 a 01 de abril de 1933; Artur Sabóia de 2 a 22 de abril de 1933; Osvaldo Gomes da Costa (engenheiro militar de carreira) de 23 de maio a 30 de julho de 1933; Carlos Santos Gomes

Lírica e Sociedades Corais particulares. Foi um concerto com quinhentos participantes. Villa-Lobos comandou oito maestros: Samuel Arcanjo dos Santos, Fabio Lozano, João Batista Julião, Mozart Tavares de Lima, Levy Costa, I. Tabarin, Martin Braunwieser, Domingos Mignone, além do capitão Antão Fernandes, regente da Força Pública. No programa constavam músicas de Wagner, Carlos Gomes e cinco composições de Villa-Lobos, com destaque para *Momo Precoce*, fantasia para piano e banda, em primeira audição. *Momo* tinha sido composta em 1929, em Paris, inspirada no carnaval das crianças brasileiras.³²⁶

Assim, depois de três anos de interrupção, em 1933, na tentativa de retomar a programação oficial, o tenor Reis e Silva e a soprano paulista Carmem Gomes, organizaram uma curta temporada denominada Temporada Especial, entre os dias 12 a 24 de julho. A preços bem acessíveis - se comparados aos preços usualmente cobrados - com frisas e camarotes custando 60\$000, poltronas 20\$000 e galerias 3\$000, o objetivo era o de atrair o público.³²⁷ Para a estréia, a ópera *Aida*, de Guiseppe Verdi, foi a escolhida, tendo por protagonista a soprano Carmem Gomes, sob a regência do maestro Francisco Murino. Carmem, artista versátil, atuou em quase todo o repertório, cantando treze récitas, nos treze dias seguidos da temporada. Após a estréia, o programa prosseguiu com *Il Trovatore*, também sob a regência do maestro Francisco Murino. A temporada contou ainda com as

capitão do exército) de 31 de julho a 21 de agosto de 1933; Antonio Carlos Assunção (advogado) de 22 de agosto de 1933 a 06 de setembro de 1934.

³²⁶ Conforme Programas do Teatro Municipal de 30 de maio de 1931 e 21 de outubro de 1931. conferir também BRANDÃO, op. cit., pp.88-89.

³²⁷ Jornal *OESP*, seção de anúncios 11 de julho de 1933, p.13.

óperas *La Bohème*, *Cavalleria Rusticana*, *O Guarani*, *Otello*, *I Pagliacci*, *Rigoletto*, *Tosca*, *La Traviata*, todas elas sob a regência do maestro Santiago Guerra. O tenor Reis e Silva, o barítono Asdrúbal Lima e a soprano Carmem Gomes formaram o ponto alto da temporada, com destaque à atuação do trio em *Otello*.³²⁸

Em 1931, Silvio Piergili havia tentando organizar a temporada lírica oficial, mas as negociações com os artistas não foram bem sucedidas e a temporada não fora realizada. Por isso, foi com muita cautela que o empresário fez anunciar os nomes dos artistas para a temporada oficial prevista para agosto de 1933. Aos poucos, os jornais anunciavam a vinda de Claudia Muzio, Gilda Della Rizza, Carlo Galeffi, Bidú Sayão. Entretanto, o grande destaque foi o salário a ser pago ao tenor Beniamino Gigli: 60 mil libras por espetáculo!³²⁹ Um salário jamais pago na história das temporadas realizadas na cidade. Mas, mesmo assim, manteve-se um certo suspense, pois não se tinha certeza da presença do tenor na cidade porque ele havia assumido compromissos na Europa, o que o obrigava a seguir imediatamente de volta, após a temporada no Municipal do Rio de Janeiro. Por esta razão, a Empresa Artística Teatral, dirigida por Silvio Piergili, Salvatore Ruberti e Andréa Pacíleo, com o intuito de acomodar a situação, dividiu a temporada em duas partes: a primeira contaria com duas récitas de assinatura e uma extraordinária, nas quais Gigli cantaria e, a segunda, com três récitas de assinatura, uma matinê e uma récita popular.

³²⁸ CERQUEIRA, op. cit., p. 145.

³²⁹ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 28 de julho de 1933, p. 2.

Com o Municipal superlotado, "ressuscitando o brilho das noitadas de outras épocas",³³⁰ a ópera *Manon*, de Jules Massenet, na versão italiana, abriu a temporada oficial de 1933, sob a regência do conceituado maestro Arturo de Angelis. Os ingressos estavam bem à altura do salário de Gigli: frisas e camarotes 575\$000, poltronas 115\$000, cadeiras do foyer 80\$000 e galerias 15\$300. No elenco, além de Beniamino Gigli, estreava a soprano Mafalda Fávero, que interpretou o papel da protagonista. Contou ainda com o barítono Vittorio Baciato, os baixos Duílio Baronti e Attilio Muzio e o tenor Nello Palai. A estréia de Mafalda Fávero agradou o público e a imprensa atribuiu a ela uma "voz fresca e adoravelmente timbrada, ótimo jogo de cena, beleza, graça e elegância nas atitudes, demonstraram nessa cantora uma artista completa."³³¹ A grande expectativa em torno de Gigli, não foi assim tão correspondida, pois sua atuação cênica deixava muito a desejar, compensada, entretanto, por sua voz, para a qual possuía perfeito domínio técnico. A imprensa registrou que a voz de Gigli na parte de *Des Grieux* "criava um certo encantamento" e, o *Sonho*, do segundo ato, fora "ovacionado com delírio da platéia" e Gigli, atendendo o pedido da platéia, repetiu o referido ato em francês.³³²

Esta temporada também foi marcada pela despedida da soprano Gilda Dalla Rizza dos palcos paulistas - nos quais tantas vezes atuou com brilhantismo - apresentando-se em *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini, em segunda récita de assinatura. Entretanto, sua despedida não registrou elogios,

³³⁰ Jornal OESP, 11 de agosto de 1933, p.2.

³³¹ Jornal OESP, Palcos e Circos, 11 de agosto de 1933, p.2.

³³² CERQUEIRA, op. cit., p. 146.

ao contrário, faltou-lhe "vivacidade".³³³ Ao seu lado atuaram o tenor Alessandro Ziliani, o barítono Victor Damiani e a mezzo-soprano Mercedes Trilha, sob a regência do maestro Arturo de Angelis.

Assim, o sucesso da temporada de 1933 estava garantido, e já se anunciava uma récita extraordinária de *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, com Bidú Sayão e o tenor Gigli, na regência do maestro Arturo de Angelis. Sayão estava longe dos palcos brasileiros há cinco anos e, desta forma, o espetáculo teve uma dupla expectativa: a sua volta ao palco paulistano e a partida do tenor, que fazia sua última atuação na temporada. Ao lado dos famosos cantores, estreava o barítono brasileiro Batista Pereira, que atuou no papel de *Lord Ashton*. Segundo Paulo Cerqueira, Pereira se manteve "tímido e hesitante" e, desta maneira, não soube tirar proveito de sua bela voz. Contrato cumprido, sob aplausos calorosos, e com uma gorda quantia no bolso, no dia treze de agosto, Gigli se despedia da temporada rumo à Europa.

Para compensar a partida de Gigli, Cláudia Muzio, ausente por cinco anos dos palcos paulistanos, estava de volta em *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, ópera escolhida para abrir a segunda parte da temporada. Atuou ao lado de Alessandro Ziliani e Victor Damiani, sob a regência do maestro Gino Marinuzzi. Em *Il Barbieri di Siviglia*, também sob a regência de Marinuzzi, ao barítono Carlo Galeffi coube o papel de protagonista e Bidú Sayão, na sua inigualável interpretação de *Rosina*, foi, segundo Cerqueira, o ponto alto da noite.

³³³ CERQUEIRA, op. cit., p. 146.

Cláudia Muzio também esteve em *Norma*, de Vincenzo Bellini, no papel de protagonista, coroando sua volta à cidade. Ao seu lado, atuaram a mezzo-soprano Ebe Stignani, o tenor Luigi Marletta e o baixo Giacomo Vaghi. Juntos, garantiram um espetáculo digno da regência de Gino Marinuzzi. Naquele dia, Marinuzzi se despedia das temporadas líricas paulistanas, nas quais esteve presente desde 1912. *Rigoletto*, de Guiseppe Verdi, foi a última récita de assinatura, e a temporada encerrou-se no dia 6 de setembro com *Tosca*, de Giacomo Puccini, em récita popular, ambas na regência do maestro Arturo de Angelis.

Aproveitando o clima propício proporcionado pelo sucesso das temporadas especial e oficial, ainda em 1933, duas companhias líricas vieram a São Paulo: uma para o Teatro Santana e a outra para o Cassino Antártica. No Cassino Antártica, sob a direção de Sylvio Checcia, foram apresentadas três récitas: *Aida*, *Madama Butterfly* e *La Bohème*, nos dias 2 a 7 de dezembro. No *Santana*, o tenor Abele de Angelis organizou uma temporada com seis récitas de assinatura, que teve início em 8 de dezembro, com *Aida*. Em seguida, foram apresentadas as óperas *Tosca*, *Lucia di Lammermoor*, *La Gioconda* e *Carmen*. A obra de Carlos Gomes *Fosca*, ausente dos palcos desde 1897, foi a novidade da temporada, sob a regência do maestro Arturo de Angelis. As apresentações líricas de 1933 só se encerraram no ano seguinte, no dia 1 de janeiro, com a ópera *Elisir d'Amore*.³³⁴

Os sucessos nas apresentações líricas do ano anterior preanunciavam que no inverno de 1934 a cidade acolheria um número maior de

³³⁴ CERQUEIRA, op. cit., pp. 147-148.

cantores e maestros. Desde fevereiro, o empresário Silvio Piergili sugeria uma temporada com cantores que garantissem óperas do repertório wagneriano. Neste sentido, anunciaram-se nomes como Tito Schipa, Gina Cigna, Carlo Tagliabue e do maestro Panizza, na tentativa de sensibilizar o poder público a subvencionar a temporada. Mas a Prefeitura não apoiou, e o Teatro Municipal não realizou sua costumeira temporada lírica oficial. O público só pode desfrutar de uma única récita da ópera *Elisir d'Amore*, de Gaetano Donizetti e de dois recitais, um com Tito Schipa e, o outro, com Lily Pons.

Os assinantes, embora estranhando que numa temporada lírica se apresentasse recitais em lugar de óperas, foram apreciar o trabalho de Tito Schipa e conhecer Lily Pons. O público aplaudiu os dois cantores. Mas teve que desembolsar gordas quantias para prestigiá-los. Os bilhetes, para frisas e camarotes custavam 402\$500; camarotes do foyer, 345\$000; poltronas, 80\$500 e galerias, 28\$800.³³⁵ Schipa agradou o numeroso público que foi ouvi-lo. Entre "aplausos vibrantes, e longas aclamações, o célebre tenor concedeu vários extras". A imprensa destacou que a "maior delícia é ouvi-lo cantar canções napolitanas, tão cheias de vida, de luz, de alegria infinda".³³⁶ No entanto, a soprano Lily Pons, que se apresentava pela primeira vez em São Paulo, não agradou. Mas, a imprensa creditou o seu pouco desempenho à brusca queda de temperatura que se deu na capital paulista, no dia da apresentação, comprometendo a garganta da cantora.³³⁷

³³⁵ *Jornal OESP*, seção de anúncios, 12 de agosto de 1934, p.25.

³³⁶ *Jornal OESP*, Artes e Artistas, 15 de agosto de 1934, p.2.

³³⁷ *Jornal OESP*, Artes e Artistas, 16 de agosto de 1934, p.2.

Elisir d'Amore, apresentada em terceira récita, encerrou a curtíssima temporada, no dia 17 de agosto. Sob a regência do maestro Arturo de Angelis, a ópera foi cantada pelo tenor Tito Schipa, pela soprano italiana Attilia Archi - que acabara que receber lisonjeados elogios na temporada do Colón, em Buenos Aires -, pelo baixo Salvatore Baccaloni e pelo barítono Victor Damiani. Ao mesmo tempo foram abertas aos interessados as assinaturas para a temporada que o empresário Silvio Piergili insistia em realizar. Ele anunciou uma assinatura para cinco récitas. *Die Walküre* e *Tristão ed Isolda* seriam representadas por um quadro alemão com celebridades do canto lírico; *Turandot*, a novidade da temporada, por um cantor italiano igualmente de peso; *La Favorita* e *Rigoletto*, com o barítono Carlo Tagliabue, no papel do protagonista.

Mas a temporada não se concretizou. Primeiro, pela pouca adesão dos assinantes e, segundo, pela falta de apoio oficial da Prefeitura. Neste ano de 1934 findava o mandato do último prefeito daqueles anos instáveis e, em 7 de setembro, Fábio Prado assumia a Prefeitura. Para compensar o fracasso, no final do ano, o empresário Ernesto Sepe organizou uma temporada popular com uma companhia dirigida por Abele de Angelis, regida pelos maestros Arturo de Angelis e Armando Belardi. Inaugurada em 23 de novembro com a ópera *Aida*, seguiu-se com *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *O Guarani*, *Il Pagliacci*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Il Trovatore* e *Cavalleria Rusticana*. Encerrou-se no dia 16 de dezembro.

Segundo Paulo Cerqueira, a temporada popular não foi boa. No entanto, o crítico *d'O Estado de São Paulo* registrou: "Na estréia[...] a casa

estava quase inteiramente cheia, o que evidencia como se enganam os que afirmam ter o teatro lírico perdido o interesse e a atração para o grande público. Trata-se, principalmente, de uma questão de preço, o que domina a situação e dentro da qual devem ser apreciados em seu justo valor os méritos do elenco que se apresentou na noite passada.³³⁸

Porém, o problema parecia não ser só uma questão de preço. No final dos anos vinte, Mário de Andrade reclamava do repetitivo repertório apresentado nas temporadas líricas e, por outro lado, o empresário que assumia a empreitada se defendia argumentando que os trezentos contos de réis de subvenção oferecidos pela Prefeitura eram insuficientes para organizar uma temporada. E Mário concordava: " [...] que trezentos contos sejam poucos para uma temporada espalhafatosa, sou a primeiro a reconhecer [...] mas, quem obriga a Empresa a trazer os seus rouxinóis e a gastar noventa contos com a representação de uma ópera já levada no ano passado e gastíssima?"³³⁹ Para Mário, a razão dos organizadores das temporadas se sentirem obrigados a trazer "os rouxinóis célebres e caríssimos" é porque são eles que levam o público ao teatro e, com isso, a Empresa ganha dinheiro. Afinal do seu ponto de vista, este era o objetivo que movia os empresários.

Defendia ele que se o dinheiro fosse empregado numa temporada menos luxuosa com artistas principiantes, nem por isso, sem valor artístico, os trezentos contos de réis seriam mais que suficientes. Quanto ao repertório, Mário advertia que o motivo da falta de interesse era que os "grandes nomes

³³⁸ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 24 de novembro de 1934, p.5.

³³⁹ ANDRADE, Mário. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 196.

são reservados para as óperas batidas e inúteis" e Empresa não cuidava da montagem das "óperas novas ou clássicas" por essa razão o público fugia delas .

Mário, portanto, desafiava a Empresa a montar óperas "novas" com os rouxinóis consagrados que o teatro encheria do mesmo jeito, e ironizava: "A sociedade que vai ao Municipal, irá de qualquer maneira. Vai quando o café dá, quando a seda ou o brim foram vendidos bem.³⁴⁰ Vai porque é moda, porquê tem casaca, porquê é chique gastar dinheiro".

³⁴⁰ *Idem*, pp. 196-197.

3. Na gestão de Mário de Andrade

"O valor das coisas não está no tempo
que elas duram, mas na intensidade
com que acontecem".

Fernando Pessoa

Numa segunda feira, 23 de setembro de 1935, muita gente se aglomerava em frente ao Teatro Municipal. O motivo era o de assegurar um bom lugar para assistir, gratuitamente, a ópera *Madama Butterfly*, de Puccini, anunciada para as 21 horas. Às dezoito horas e trinta minutos as portas do teatro foram abertas e, em meia hora, já estava totalmente lotado. Falava-se em duas mil e quinhentas pessoas, "distribuídas sem distinção em todas as localidades", muito mais do que a Casa comportava com os espectadores devidamente acomodados.³⁴¹ A numerosa platéia comportou-se com a devida distinção, num "silêncio absoluto, quase religioso", só quebrado nos momentos de aplausos após a execução de cada ária, quando não se "cansava de aplaudir repetidamente".³⁴² O mais surpreendente neste fato foi o dia escolhido para a apresentação do espetáculo gratuito. Uma segunda feira, às 21 horas, não parece ser o dia mais adequado para se oferecer uma programação aos trabalhadores, ainda que de graça. No entanto, pelo que se registrou, mesmo assim, o público respondeu muito positivamente.

³⁴¹ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 14 de setembro de 1935, p.3.

³⁴² *Ibidem*.

Assim começou a primeira temporada lírica organizada no primeiro ano da gestão de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura.

Com todos os problemas enfrentados na temporada do ano de 1934, ficou difícil para o empresário Silvio Piergili reconquistar a confiança do público. Por isso mesmo, Piergili não titubeou e, desde maio, já anunciava nomes de cantores respeitados na cena lírica, entre eles, Claudia Muzio, Beniamino Gigli, Bidú Sayão e a volta da contralto Gabriela Besanzoni Lage, na cidade. Para o repertório, anunciava-se a ópera *Cecília*, em *première* paulistana, obra de Licínio Refice, a quem caberia regê-la. Os bailados ficariam a cargo do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção da bailarina Maria Olenewa. Desta vez, a temporada contava com o apoio oficial. A empresa recebeu, do Departamento de Cultura, 250 contos de réis de subvenção e, em contrapartida, teria que apresentar uma récita gratuita e outras a preços reduzidos, com peças escolhidas pela direção do Teatro.

Abrindo a temporada, no dia 12 de setembro, estreou a ópera *Cecília*, sob a regência do seu autor e interpretada pela soprano Cláudia Muzio, no papel de protagonista. Muzio, um ano antes, atuou em *Cecília*, em Roma, e em São Paulo seria a última atuação: alguns meses depois a soprano morreu na Itália. No dia 19 de setembro, atendendo ao pedido da Cúria Metropolitana que "recomendou o espetáculo a todo o clero, às associações religiosas, aos diretores de colégios e às famílias católicas em geral"³⁴³, reprisou-se *Cecília*, em récita extraordinária, a preços reduzidos.³⁴⁴

³⁴³ Jornal *OESP*, Pacos e Circos, 18 de setembro de 1935, p.2.

³⁴⁴ Neste ano, os preços para as récitas eram os seguintes: frisas e camarotes 450\$000, camarotes do foyer 250\$000, camarotes de segunda 150\$000, poltronas 85\$000, cadeiras do

Na ópera *Martha*, de Fredrichi Von Flotow, o tenor Beniamino Gigli foi a grande sensação, sob a regência do maestro Umberto Barretoni. *Rigoletto*, regida pelo maestro Alfredo Padovani, inaugurou a primeira vespéral. Contou com a soprano Bidú Sayão, que foi quem atraiu um grande público. Mas os antigos freqüentadores do Municipal também foram rever o barítono Giuseppe Danise, há 20 anos ausente dos palcos paulistanos. Danise, a quem coube o papel do protagonista, não decepcionou e sua interpretação foi considerada "magnífica".

La Bohème, de Giacomo Puccini, em terceira récita de assinatura, segundo Paulo Cerqueira, não entusiasmou, embora tenha reunido cantores renomados, como a soprano Cláudia Muzio, o tenor Bruno Landi, os barítonos Victor Damini e Paolo Analdi e o baixo Umberto Di Lélío. Em compensação, o Municipal lotou no dia dezoito de setembro quando foi apresentada *Manon*, sob a regência do maestro Padovani, dada em quarta récita e tendo Bidu Sayão e Benimiano Gigli como principais intérpretes. No dia anterior, a bilheteria do teatro foi aberta para venda dos ingressos e, ao meio-dia, "nenhuma localidade restava disponível". A obra-prima de Massenet foi cantada no texto original e pela primeira vez encenou-se aqui o quadro *Cours-la-Reine*, no qual Bidú Sayão "fez cintilar os primores de sua vocalização na coloratura de *Je marche sur tous lês chemins* e no *Fabliau*, trechos inacessíveis às sopranos dramáticas e

mesmo à maioria das sopranos líricas que cantaram em São Paulo a parte da protagonista".³⁴⁵

Em consonância com os principais teatros da Europa, que desde o começo do ano vinham celebrando com a ópera *I Puritani* o centenário da morte de seu ator Vincenzo Bellini, os organizadores da temporada paulista a ofereceram ao público em récita de gala. Aqui, foi interpretada por Bidú Sayão, pelo barítono Giuseppe Danise, pelo tenor Bruno Landi e pelo baixo Di Lelio, sob a regência do maestro Alfredo Padovani.³⁴⁶

Com o Municipal lotado, a ópera *Carmen*, de Georges Bizet, encerrou as seis récitas de assinatura, com a interpretação da mezzo-soprano Gabriella Besanzoni, anunciada como a "mais notável intérprete da obra na lírica francesa"³⁴⁷. O sucesso obtido com a apresentação da ópera *Manon*, na noite de 18 de setembro, fez com que a empresa a repetisse na segunda vespéral, em lugar da ópera *Un Ballo in Maschera*, anteriormente programada. A temporada, que contou ainda com uma récita popular de *La Bohème* encerrou-se no dia 23 de setembro, com o espetáculo gratuito da ópera *Madama Butterfly*, na regência de Mario Rossino.

Desta maneira, o empresário Silvio Piergili parecia ter consolidado o seu prestígio à frente das temporadas líricas. No entanto, tivera que enfrentar um desafio, pois o público que sustentava as temporadas de inverno havia se dispersado. Segundo Paulo Cerqueira, o público das temporadas líricas se dividia em três categorias: a dos entendidos e cultos; a dos apaixonados

³⁴⁵ CERQUEIRA, op. cit., p.154.

³⁴⁶ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 18 de setembro de 1935, p.2.

sinceros - porém sem conhecimentos técnicos - e a dos exibicionistas de elegância exterior. Na sua avaliação, a elite, no intuito de passar despercebida, alegava que o gênero operístico tornara-se antiquado e deixara de freqüentar as noites de galas; os entendidos passaram a não entender de óperas, "envenenados por falsas opiniões de pedante movimento renovador da nossa cultura artística". Desta forma, coube à classe média garantir sozinha a assinatura da temporada.³⁴⁸

Em uma das crônicas escrita para o jornal *Diário Nacional*, Mário de Andrade, num diálogo com sr. Marcondes, um suposto negociante, revela um pouco o perfil desta gente que sustentava as temporadas líricas: "- Já dois anos que tomo assinatura do lírico, é um desperdício! - É! - Mas as meninas querem... Diz que toda gente assina o lírico ...Eu...Eu gosto muito de ópera, aquelas vestimentas... Só que...o sr. é músico mas acho que o sr. concorda comigo: o defeito da ópera é ter música. Não se entende nada! Seria tão lindo uma ópera sem música..."³⁴⁹

Ciente do novo quadro que se desenhava em relação ao público, a Empresa Teatral reduziu os preços dos ingressos em relação à temporada de 1935. Frisas e camarotes custavam 50\$000 a menos e camarotes do foyer 100\$000 a menos.³⁵⁰ Piergili contava ainda com o centenário de nascimento de Carlos Gomes e com o sucesso de Bidú Sayão. Foram esses os ganchos que o

³⁴⁷ Ibidem.

³⁴⁸ CERQUEIRA, op. cit., p.156.

³⁴⁹ ANDRADE, Mário. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo:duas Cidades, Secretária de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p.66.

³⁵⁰ Os preços eram os seguintes: frisas e camarotes 400\$000, camarotes do foyer 150\$000, poltronas 73\$000, balcões 60\$000, cadeiras 50\$000. Jornal *OESP*, seção de anúncios, 2 de setembro de 1936, p.15.

levaram a investir na mídia. Contou ainda com uma subvenção, do Departamento de Cultura, de 180 contos de réis.³⁵¹ Desta maneira, abriu assinatura para sete récitas noturnas e outra para duas vesperais. Apostando no sucesso de Bidu Sayão e nas óperas gomesianas, a direção artística da temporada resolveu reprisar obras pouco familiares ao público paulistano e oferecer a estréia de uma obra contemporânea: a ópera *Julio Cesare*, de Malipiero.

A temporada foi inaugurada no dia 12 de setembro de 1936 com a ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini, quando estrearam a soprano Gina Cigna e o tenor Ettore Parmeggiani, sob a regência do maestro Ângelo Questa. Confirmando a dispersão do público, o Municipal não esteve lotado. No entanto, um bom público compareceu e "o aspecto elegante dos seus grandes dias"³⁵², prevaleceu. Coube à soprano Gina Cigna arcar com a maior responsabilidade artística do espetáculo, pois fora esperada com muitas expectativas, já que a imprensa carioca lhe prestou exaltadas homenagens. E ela soube corresponder a estes anseios. Sua interpretação no papel central da peça, atuação considerada difícil por exigir do intérprete muito empenho vocal e cênico, mereceu elogios: "[...] cantora notável, artista de real talento, viveu profunda e humanamente o seu ingrátíssimo papel, submetendo a sua voz extensa e maleável às mais variadas situações dramáticas e conseguindo os mais belos efeitos".³⁵³ O tenor Ettore Parmeggiani, muito aplaudido no Rio de Janeiro, também soube conquistar os aplausos do público paulistano. Coro e orquestra

³⁵¹ Conforme ato nº 1118 de 19 de julho de 1936, apud. Revista do Arquivo Municipal, nº 24, junho de 1936, p.329.

³⁵² Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 13 de setembro de 1936, p.5.

³⁵³ *Ibidem*.

do Centro Musical de São Paulo foram elogiados, assim como os cenários e guarda-roupa. A montagem cênica ficou a cargo do engenheiro Pericle Ansaldo.

A estréia da primeira vespéral foi um fracasso de bilheteria, o que surpreendeu a direção uma vez que a obra *Werther*, de Jules Massenet, estivera ausente nas temporadas desde 1925. Portanto, não se podia alegar fadiga do público. Apesar da diminuta platéia, Georges Thill, "o mais famoso tenor francês da época", segundo Cerqueira, mereceu destaque em sua atuação no papel principal, quando revelou "autoridade e elegância" em sua interpretação. Também a orquestra, sob a batuta do maestro Umberto Barrettoni, registrou o contentamento do público.³⁵⁴

Giulio Cesare, de Gian Francesco Malipiero, em *première* paulistana, dada em segunda récita de assinatura, no dia 14 de setembro de 1936, surpreendeu e contou com um auditório, senão lotado, superior aos dias anteriores. A estréia desta obra fora aguardada com curiosidade do público, pois se tratava de uma obra recente, estreada há menos de um ano, em Gênova, em fevereiro de 1936. No entanto, a obra de Malipiero não foi bem recebida pelos cariocas e ganhou sonoras vaias na temporada do Rio de Janeiro. Talvez este fato tenha contribuído para aguçar a curiosidade do público paulistano, mas, ao contrário do ocorrido no Rio, a obra agradou aos paulistas. A imprensa registrou que não houve "nenhum momento desinteressante, desenrolando-se com uma firmeza que revela bem a maestria com que Malipiero a concebeu e a realizou".³⁵⁵ O destaque ficou para a regência do maestro Ângelo Questa, que foi também quem regeu a estréia no Teatro Carlo Felice, em Gênova, seis

³⁵⁴ CERQUEIRA, op. cit., p.157.

meses antes. Estreavam, em São Paulo, o barítono Armando Borgioli e a soprano Della Benny.

A ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, lotou o Municipal, para o alívio dos organizadores da temporada. Dada em terceira récita de assinatura, sob a regência do maestro Umberto Berrettoni e na interpretação de Bidú Sayão, ao lado do tenor Georges Thill, do barítono Armando Borgioli, dos baixos Giacomo Vaghi e Duílio Baronti. A récita foi dada em homenagem ao compositor em comemoração do seu centenário.

Na ópera *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli, em quarta récita, mereceu destaque o desempenho de Gina Cigna e Ebe Stignani, que, a pedidos, repetiram o dueto do segundo ato, *L'amo come il fulgor del creato*, na direção do maestro Barrettoni.

A segunda vesperal, *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, há quinze anos ausente dos palcos paulistas, também teve casa cheia. Seguiu-se com *Siegfried*, de Richard Wagner, na versão italiana. Bidu Sayão, mais uma vez, brilhou em *Il Barbieri di Siviglia*, dada em sexta récita de assinatura.

Com o Municipal superlotado, segundo Paulo Cerqueira, a ópera *La Traviata*, sob a regência do jovem maestro Mario Rossini, em récita extraordinária, contou com a atuação da brasileira Bidú Sayão. A soprano soube ocupar, com distinção, o papel tantas vezes interpretado por Claudia Muzio, nesta ópera. Devido o grande sucesso de público, *La Traviata* foi mais

³⁵⁵ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 16 de setembro de 1936, p 5.

uma vez encenada numa vesperal e, outra vez, o Municipal ficou lotado. *Tosca* encerrou as récitas de assinaturas.

A temporada terminou com uma récita gratuita de *O Guarani*, tendo Bidú Sayão interpretado o papel de Ceci, no dia 1º de outubro, uma quinta-feira e, outra vez, o Municipal "esteve totalmente cheio". Os aplausos se "transformavam em verdadeiras ovações nos finais de cada ato".³⁵⁶

Outra atração que lotou o Municipal, em outubro de 1936, foram os Meninos Cantores de Viena, pela primeira vez no Brasil. Em uma das apresentações, encerraram a noite com a *Missa da Coroação*, de Mozart, aplaudida por um público emocionado.³⁵⁷

Em 1937, com o intuito de atrair os assinantes, a Empresa Artística e Teatral anunciava, desde junho, três grandes nomes da cena lírica para a temporada oficial: o tenor Giacomo Lauri-Volpi, as sopranos Bidú Sayão e Maria Caniglia. Anunciava ainda a reprise de quatro importantes óperas: *Il Matrimonio Segreto*, *Boris Godunov*, *Falstaff* e *Francesca da Rimini*.

No entanto, *Il Matrimonio Segreto* e *Francesca da Rimini*, não fizeram parte do repertório da temporada e, é provável, que esta ausência tenha causado um certo descontentamento ao público pois, a primeira só esteve no Municipal em 1926 e a segunda nos anos de 1915 e 1920. O tenor Giacomo Lauri-Volpi também não veio a São Paulo. O motivo, segundo Paulo Cerqueira, foi que o cantor não fora bem recebido pelo público carioca. Aliado

³⁵⁶ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 02 de outubro de 1936, p.3.

³⁵⁷ Conforme Programa do Teatro Municipal, de outubro de 1936.

a este fato, não seriam apresentadas as óperas de Domenico Cimarosa e Ricardo Zandonai, nas quais o tenor atuaria.³⁵⁸

Ao que parece, a direção do teatro tentava achar a melhor maneira para o uso do Municipal nas temporadas líricas, de tal modo que pudesse garantir acesso mais democrático para o público espectador. Desta maneira, foi acordado, com a Empresa Artística e Teatral a divisão da temporada em duas partes. A primeira, com quatro récitas, chamada de récitas e gala, para qual foi aberta uma assinatura para as óperas: *Aida*, *La Bohème*, *Boris Godunov* e *Il Barbieri di Siviglia*. A segunda parte, chamada de récitas de caráter cultural, para a qual seriam apresentados quatro espetáculos a preços populares e um gratuito, das óperas: *Andrea Chénier*, *Falstaff*, *Rigoletto* e *La Traviata*.³⁵⁹

Para tanto, a empresa recebeu do Departamento uma subvenção de 240 contos de réis. Mas além das duas récitas populares e uma gratuita a direção, do Teatro requereu a permissão para irradiação de todos os espetáculos.³⁶⁰

No dia 27 de setembro, a ópera *Aida* inaugurou a temporada, sob a regência do maestro Ângelo Questa. O destaque ficou a cargo da estréia da soprano Maria Caniglia, a quem coube interpretar o papel de Aida ao lado do tenor Galliano Masini e da mezzo-soprano Nini Giano, que também estreavam em São Paulo. O trio causou boa impressão ao numeroso público que

³⁵⁸ CERQUEIRA, op. cit.,161.

³⁵⁹ CERQUEIRA, op. cit. p.161.

³⁶⁰ Conforme lei 3620, apud. Revista do Arquivo nº38, p. 367, de agosto de 1937.

praticamente lotou o teatro.³⁶¹ Bidú Sayão, que na temporada do Rio de Janeiro havia ficado de fora das primeiras récitas, pois havia adoecido, ainda estava se restabelecendo. Mesmo assim, brindou o público paulistano interpretando Mimi, na ópera *La Bohème*, cantada por ela poucos meses antes no Metropolitan, de Nova York.

Boris Godunov, de Mussorgsky, apresentada em terceira récita de gala, atraiu uma numerosa platéia ao teatro. Mereceu destaque o trabalho do baixo Giacomo Vaghi, sob a regência do maestro Ângelo Questa. O crítico *d'O Estado de São Paulo* considerava que esta obra, uma das "obras-primas do teatro lírico, é raramente levada à cena, não só pelas dificuldades de montagem como pelas dificuldades de execução, pois os seus papéis exigem cantores de valor excepcional".³⁶² A crítica considerou perfeita a atuação de Vaghi no papel de Boris - "sem nenhuma falha" -, pois o cantor, possuidor de "uma voz e de um físico muito favoráveis ao papel, atingiu uma intensidade dramática raramente alcançada por outros artistas, principalmente nas cenas de desespero e remorso, quando o artista revelou o seu maior valor".³⁶³

Em récita extraordinária, sob a regência do maestro Ângelo Ferrari, Bidú Sayão brilhou mais uma vez cantando *Manon*, em francês, ao lado do tenor Bruno Landi e do baixo Corrado Zambelli, que cantaram em italiano. Em *Tosca*, a primeira *matinée* da temporada, estreou a soprano Margherita Grandi, mas os aplausos foram para o tenor Galliano Masini. *Il Barbieri di Siviglia*, última récita de gala da temporada, na regência do maestro Angelo

³⁶¹ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 28 de setembro de 1937, p.3.

³⁶² Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 2 de outubro de 1937, p.3.

³⁶³ *Ibidem*.

Ferrari contou com a soprano Bidú Sayão e o barítono Armando Borgioli, nos papéis de Rosina e Fígaro. O público numeroso, segundo Paulo Cerqueira, aplaudiu com muito entusiasmo, e os artistas foram chamados de volta ao palco por vinte e seis vezes!³⁶⁴

A segunda parte da temporada, chamada de récitas de caráter cultural, conforme o acordado com o Departamento de Cultura, foi aberta com preços muito reduzidos. *Andrea Chénier*, de Umberto Giordano, dada em primeira récita extraordinária, lotou o Municipal, sob a regência do maestro Ferrari e interpretada por Maria Caniglia, Galiano Masini e Armando Borgioli. Apesar do caráter popular da récita, foram escalados artistas famosos para a apresentação, como o tenor Masini, um dos cantores mais celebrados na época.³⁶⁵

Seguiu-se com *Falstaff*, de Giuseppe Verdi, cantada em São Paulo pela última vez em 1916, que contou com a atuação do famoso baixo Salvatore Baccaloni, no papel do protagonista, cantor e ator à altura das responsabilidades exigidas pela difícil partitura de Verdi, conforme assinalava a crítica.³⁶⁶

Em *La Traviata*, sob a regência do maestro Ângelo Ferrari, o público pôde aplaudir Bidú Sayão, desempenhando o papel de Violeta. Apesar do mau tempo, o que, possivelmente, dificultou a ida ao teatro, registrou-se um bom público. *Rigoletto*, com o teatro lotado, encerrou as récitas populares, tendo Bidú Sayão e Antonio Salvarezza nos papéis principais. Foi também

³⁶⁴ CERQUEIRA, op.cit., p.162.

³⁶⁵ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 5 de outubro de 1937, p.3.

Rigoletto a escolhida para a récita gratuita, desta vez, habilmente apresentada, num domingo, às 15 horas. Bidú Sayão cantou gratuitamente para o povo paulistano e sua presença foi, sem dúvida, um grande atrativo para o público, que lotou o teatro. A soprano cantou ao lado de Antonio Salvarezza e Giuseppe Danise.³⁶⁷

* * *

Com o objetivo de formar um quadro permanente para integrar o elenco das futuras temporadas líricas oficiais, tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo, a cantora Gabriella Besanzoni Lage tentou "revolucionar" o panorama nosso teatro lírico. Para tanto, juntou artistas cariocas e paulistas, entre eles maestros, cantores líricos e cenógrafos, e organizou a Companhia Lírica Nacional. Mas, a empreitada não deu certo e a Companhia só esteve à frente da temporada lírica de 1938. Segundo Paulo Cerqueira, faltou estrutura financeira para bancar o elenco permanente e, além disso, para os papéis de peso, foi necessário contratar profissionais estrangeiros, o que resultou em um custo muito alto, impossibilitando que a empresa se mantivesse em funcionamento.³⁶⁸

Em 1938, a Companhia tentou implementar o grupo. Depois de se apresentar no Rio de Janeiro, estreou em São Paulo no dia 3 de maio. Denominada de Temporada Nacional, as récitas foram oferecidas a preços acessíveis. Anunciavam-se poltronas a 15\$000 para todas as récitas. A temporada contou com quatro récitas *de Rigoletto*, três *de Madama*

³⁶⁶ Jornal *OESP*, Notícias Teatrais, 7 de outubro de 1937, p.4.

³⁶⁷ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 10 de outubro de 1937, p.3.

Burttterfly, duas de *Lo Schiavo*, uma de *La Traviata*, *La Bohème*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Cavalleria Rusticana*, *La Forza Del Destino*, *Lucia di Lammermor* e *Il Pagliacci*. As regências ficaram a cargo dos maestros Edoardo de Guarnieri, Armando Belardi e Mario Rossini.

Para a temporada oficial, Gabriela Lage se inspirou na experiência de produção do empresário Silvio Piergili e, desde de fevereiro, a empresa fez publicar os nomes de artistas já contratados, entre eles os cantores Giacomo Lauri-Volpi, Carlo Galeffi, Solange Petit-Renaux e Franca Somigli. Entretanto, só o barítono Carlo Galeffi, das celebridades anunciadas, fez parte do elenco em São Paulo. Lauri-Volpi outra vez não veio ao Brasil e, Lily Pons e Solange Petit-Renaux, integrantes do elenco na temporada carioca, não vieram a São Paulo. Os preços foram um pouco menores, em relação às temporadas anteriores. Para as seis récitas, os assinantes pagavam 1.800\$000 para frisas e camarotes; camarotes foyer, 1200\$000; poltronas, 360\$000 e para as galerias, 120\$000.³⁶⁹

No dia 21 de setembro de 1938, iniciou-se a temporada com a ópera *Metistofele*. Seguiu-se com *Lucia di Lammermoor* e *Andrea Chènier*.

Inéditas na cidade, *La Monacella della Fontana*, de Giuseppe Mulé, ópera de um ato, e *L'Arlesiana*, de Francesco Cilea, ópera em três atos, foram cantadas na mesma noite de 29 de setembro. Na primeira, cantou a mezzo-soprano Nini Gianni, a soprano Iracema Follador e o tenor Domenico Mastronardi, sob a regência do maestro Louis Masson. *L'Arlesina* contou com a

³⁶⁸ CERQUEIRA, op. cit., p.163.

³⁶⁹ Jornal *OESP*, seção de anúncios, 16 de setembro de 1938, p.12

participação da mezzo-soprano Nini Giani, do tenor Luigi Fort, da soprano Julieta Azevedo, do barítono Joaquim Villa, dos baixos Lisandro Sergenti, Melchior Luise, e a regência do maestro Eduardo de Guarnieri.³⁷⁰

Il Barbiere di Siviglia, apresentada no dia 28 de setembro, fora interpretada pela soprano Julieta de Azevedo, Galeffi e Luigi Fort. Apesar dos artistas terem desempenhado os seus papéis de maneira satisfatória, mostrando "o conhecimento perfeito que têm de suas partes", o conjunto do espetáculo recebeu críticas. Asseverava o articulista que apesar de se tratar de uma ópera bufa, "o espetáculo de ontem transcorreu num ambiente de quase monotonia. A ação teatral dos artistas não levava a crer que o *Barbiere* tivesse sido devidamente ensaiado".³⁷¹ Além disso, a crítica reclamava da concessão dos empresários feita ao "gosto popular", dando às temporadas um caráter social, em detrimento do artístico. Isso resultava na "insistente repetição de grande número de determinadas óperas apresentadas no repertório das companhias que visitam a capital".³⁷²

Como dito anteriormente, a crítica de Mário de Andrade era exatamente igual à escrita pelo crítico da coluna *Palcos e Circos* citada acima. Em 1928, Mário esbravejava se contrapondo à Empresa Teatral Ítalo-Brasileira que justificava as "bambochadas" apresentadas nas temporadas com "o público só gosta disso" Mário retrucava: "Mas o público só gosta disso porque é só isso que dão pra ele. E se pode falar em "público"? Que público é esse? O público que vai ao Municipal? Mas esse não representa absolutamente

³⁷⁰ CERQUEIRA, op. cit., p.166.

³⁷¹ Jornal *OESP*, *Palcos e Circos*, 28 de setembro de 1938, p.3

³⁷² Jornal *OESP*, *Palco e Circos*, 22 de setembro de 1938, p.3.

o povo da cidade que elegeu os donos da Prefeitura para que ela subvencionasse uma Empresa para que esta por preços exorbitantes satisfizesse um moda de elite³⁷³

A temporada contou ainda com apresentações das óperas *Rigoletto*, *Aida* e *La Traviata*, todas a preços populares, ou seja, pela metade do preço das récitas de assinatura. Já a récita gratuita coube à obra de Carlos Gomes, *Lo Schiavo*, oferecida a um numeroso público, no dia 4 de outubro, num domingo, às 15 horas. Para encená-la, foram escalados os seguintes cantores: o tenor Antonio Salvarezza, a soprano Nanita Lutz, o barítono Silvio Viera, o baixo José Perrota e o barítono Stefano Pol, sob a regência do maestro Eduardo Guarnieri. Os bailados tiveram a direção da bailarina M. Olenewa e o maestro Santiago Guerra dirigiu os coros.³⁷⁴

Na noite de 10 de outubro, em récita de gala, encerrou-se a temporada com a ópera *Carmen*, em homenagem ao governo interventor de Ademar de Barros. Gabriela Lage, no papel da protagonista, atuou ao lado do tenor Domenico Mastronardi, do barítono Joaquim Villa e das sopranos Iracema Fallador e Julieta Fonseca. A regência ficou a cargo do maestro Eduardo Guarnieri.

Um mês depois, em 10 de novembro de 1937, com a instalação do Estado Novo, mesmo com a conjuntura política desfavorável Paulo Duarte mantém-se fiel aos princípios democráticos, consubstanciados no seu irrestrito apoio à candidatura frustrada de Armando de Salles Oliveira à sucessão de

³⁷³ ANDRADE, Mário. *Música, Doce Música*. S.Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p.194.

³⁷⁴ Jornal *OESP*, Palcos e Circos, 04 de outubro de 1938, p.4

Getúlio Vargas. Esta postura custou-lhe um segundo exílio, agora de nove anos, na França e nos Estados Unidos, embora Paulo Prado se mantivesse no comando da Prefeitura até a conclusão do seu mandato, em abril de 1938. Em meados deste mesmo ano, Mário de Andrade deixou a direção do Departamento de Cultura. Com a nomeação de Prestes Maia à Prefeitura, Mário de Andrade fora demitido do cargo de diretor, mas continuou como chefe da Divisão de Ação Cultural até junho de 1938, quando se demitiu definitivamente do poder executivo.

Portanto, a Temporada Lírica Nacional, assim como a Oficial, de 1938, foram organizadas - a segunda só programada - sob sua gestão. Talvez por esta razão, ela pouco difere das temporadas de 1935, 1936 e 1937, principalmente no que se refere aos concertos gratuitos e populares.

Mário de Andrade pretendeu que a programação do Teatro Municipal, na sua administração, trouxesse inovações. Há muito ele se incomodava com a maneira pouco democrática, com que o equipamento cultural público mais importante da cidade, era utilizado. Neste sentido, advertia: "[...] acabemos com essa falsificação ridícula, mera manifestação do luxo de alguns e não manifestação do luxo da cidade",³⁷⁵ se referindo à programação das temporadas líricas, organizadas pela Sociedade Anônima Ítalo-Brasileira, nas quais o alto custo dos ingressos afastavam os estudantes e o povo em geral. Reclamava também das velhas "Toscas e Traviatas" e dos artistas que, nem

³⁷⁵ ANDRADE, Mário. *Música, doce música*, p.201.

sempre, correspondiam e ainda, cobravam preços altos para interpretarem sempre as mesmas óperas "batidas e inúteis".³⁷⁶

No entanto, nos três anos de sua gestão, poucas mudanças foram efetivadas, principalmente no que se refere ao repertório apresentado nas temporadas líricas. Todavia, quanto à tentativa de democratizar o Teatro, houve algum avanço. Embora os preços das assinaturas para as récitas de gala tenham se mantido proibitivos à grande maioria da população, é bem verdade que as récitas populares, a preços muitos reduzidos, e as récitas gratuitas, sempre lotaram o teatro.

Também as temporadas teatrais tiveram apoio institucional com o Teatro cedido gratuitamente para as suas apresentações, e para as quais foram mantidas a mesma política das temporadas de ópera: em uma noite a entrada era gratuita. A Companhia de Comédia Francesa e a Companhia Dramática Alemã realizaram suas temporadas, sempre antecedendo as temporadas líricas e se apresentaram regularmente nos anos 1935 a 1937.³⁷⁷

Mas, talvez, a iniciativa mais importante mesmo, da gestão Mário de Andrade, tenham sido os Concertos Públicos gratuitos, realizados regularmente pelo Departamento de Cultura, entre os anos de 1936-1938. Neste sentido, foi firmado um contrato entre o Departamento e Sociedade de Cultura Artística, para manutenção de uma Orquestra Sinfônica. O contrato estabelecia uma subvenção à Cultura Artística de 150 mil contos de réis, pagos em quatro parcelas trimestrais. Em contrapartida, esta ficava obrigada a

³⁷⁶ Idem, *ibidem*, p.197.

³⁷⁷ A Administração Paulo Prado, p.70

executar oito concertos gratuitos por ano, para os quais a comissão do teatro escolheria os programas, os regentes e os solistas.³⁷⁸ Mas, esta parceria só se deu no ano de 1936. No ano seguinte, a responsabilidade pela orquestra e seu controle passaram para as mãos de Mário de Andrade.

Com estes concertos se pretendeu "educar" musicalmente um público, que até então, não tinha acesso nem ao Teatro, nem aos Concertos em geral. O público pôde ouvir os compositores brasileiros Luciano Gallet, Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos mas, também Beethoven Mozart, Shubert e Bach fizeram parte do repertório.

Desde o primeiro Concerto, o programa distribuído ao público trazia um texto, no qual, didaticamente, o espectador era informado das diferenças entre uma orquestra e uma banda e trazia informações pormenorizadas das peças a serem executadas. O objetivo era o de facilitar ao ouvinte reconhecer as especificidades das diferentes linguagens musicais de cada um dos compositores. O texto assinalava também a diferença entre a orquestra de Beethoven, Schubert e Rossini, de um século atrás, e a orquestra moderna de Weinberger e Mignone. Estas informações foram mantidas em todos os programas, até 1938. O intuito dos seus organizadores era o de formar uma platéia musicalmente educada, conhecedora da boa música universal, assim como da música nacional, além de apresentar ao público, jovens compositores, regentes e instrumentistas desconhecidos.³⁷⁹

³⁷⁸ Ibidem.

³⁷⁹ Conforme Programas dos Concertos: 28 de março de 1936, 29 agosto de 1936, 17 de março de 1937 e 18 de setembro de 1937.

Com esta finalidade, o Departamento de Cultura manteve a Orquestra Sinfônica, o Trio São Paulo, o Quarteto Haydn, o Coral Paulistano, o grupo de Cantores Madrigalistas e o Coral Popular. O Trio São Paulo era formado por Souza Lima, piano; Anselmo Zlatopolsky, violino e Calixto Corazza, violoncelo. O Quarteto Haydn era composto pelos músicos Zlatopolsky e Corazza e, ainda, Ernesto Trepiccione, segundo violino e Amadeu Barbi, viola. O Coral Popular, regido pelo maestro Martim Brauwieer, incentivava o canto, servindo, em alguns casos, de porta de entrada para aqueles que pretendiam se integrar aos madrigalistas.³⁸⁰ Os concertos realizados no Teatro Municipal acabaram por cumprir uma tarefa que, a princípio, caberia à Rádio Escola, um projeto que não foi concretizado. O projeto previa que à Rádio Escola caberia a preocupação com a cultura de massas. Entre outras tarefas de educação, caberia a promoção de audições de músicas eruditas, óperas, concertos, palestras, discursos e conferências.

Este projeto, como já dito, era de Fernando de Azevedo quando da elaboração da proposta para a implantação do Departamento de Cultura. Talvez o alto custo dos equipamentos necessários para sua implantação tenham sido uma das dificuldades, no entanto, é muito provável que a objeção de Mário de Andrade possa ter sido decisiva. É ele mesmo quem confessa na carta dirigida a Paulo Prado: "[...] falhei até contra você, tanto no caso da Rádio Escola a que me opus, como no caso do Turismo".³⁸¹ Segundo Sevcenko, para os intelectuais ligadas às letras tradicionais, parecia difícil vencer a resistência e

³⁸⁰ ANGELO, Ivan, op. cit., 118.

³⁸¹ Carta citada, p.159. Paulo Prado esclarece que Mário de Andrade foi contra a Rádio Escola e o incentivo ao Turismo que ele teimava em estruturar de acordo com o Ato 1.146.

compreender o potencial de novas linguagens advindas dos novos meios de comunicação.³⁸² Talvez esta seja uma explicação para a objeção de Mário ao projeto.

O Municipal também testemunhou um evento muito significativo para a "nacionalização" da música erudita: o Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado entre os dias 7 a 9 de julho de 1937. Mário de Andrade, um dos seus organizadores, justificava a sua realização afirmando que "apesar do progresso em que está a música erudita brasileira, é incontestável que o canto de concerto e de teatro ainda não cuidou de fixar entre nós as normas de sua dicção em língua nacional".³⁸³ O evento foi um grande acontecimento na cidade, mereceu uma ampla cobertura jornalística e mobilizou uma platéia de notáveis, entre os quais se destacam Fernando Azevedo, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Claude e Dina Lévi-Strauss, Manuel Bandeira, Ernani Braga, Andrade Muricy, Antenor Nascentes, Plínio Airoso, Renato Mendonça, Cândido Jucá Filho, Guilherme de Almeida, Antonieta Rudge e Júlio de Mesquita Filho.

A cerimônia de abertura do Congresso foi iniciada às 16h30 com uma Exposição Iconográfica da Música, no *hall* do Teatro, pelo prefeito Fábio Prado. Foi a primeira exposição do gênero realizada em São Paulo, para a qual o Instituto Nacional de Música e o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo contribuíram com materiais valiosos. Entre as peças que formavam o acervo, destacavam-se os "manuscritos musicais de relevância, uma coleção de modinhas do Primeiro Império, raridades iconográficas como lenços de

³⁸² SEVCENKO, op. cit., p.31-32.

³⁸³ Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, julho de 1937, São Paulo, Departamento de Cultura, 1938, p.3., apud. Abdanur, p.139.

Alcobaça com músicas afro-brasileiras do tempo da libertação dos escravos, as primeiras músicas de índios brasileiros registradas por viajantes europeus" e, ainda, coleções particulares, entre elas, os "desenhos e guaches originais de Rugendas que serviram de base para as litografias do seu valioso álbum *Viagem Ilustrada ao Brasil*."³⁸⁴

O evento foi instalado num clima de muito trabalho. Conta-nos Andrade Muricy que, "quando os congressistas chegaram em São Paulo esperavam encontrar a habitual atmosfera dos congressos: discursos, banquetes, passeios. Lá lhes foi, entretanto, preliminarmente distribuído o ante-projeto da Língua Padrão, apresentado pelo Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo."³⁸⁵ Às 17 horas, em sessão solene, após a execução do Hino Nacional cantado pelo Coral Paulistano, Mário de Andrade apresentou, em nome do Departamento de Cultura, o ante-projeto elaborado por ele e no qual propunha a pronúncia carioca como língua padrão.

Naqueles dias, muito se debateu, se divergiu, se concordou e, várias modificações foram sugeridas ao ante-projeto. Os congressistas se dividiram em duas comissões de trabalho, uma denominada de Seção Lingüística e a outra de Seção Musicológica. A primeira se reunia a partir das 16 horas na Sala de Coros e, a segunda, no *foyer*, também às 16 horas. As tardes de

³⁸⁴ Jornal *Correio Paulistano*, 7 de julho de 1937, p.13.

³⁸⁵ MURICY, Andrade. *Pelo Mundo da Música*. RJ, Jornal do Comercio, 4 de agosto de 1937, apud. Revista do Arquivo Municipal, v.38, 1937, p.307. A Revista do Arquivo Municipal v. 38, agosto de 1937, publicou uma série de artigos já divulgados em diversos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, dissertando sobre o Congresso da Língua Nacional Cantada.

trabalho se iniciavam às 14h30, no *foyer* do Teatro, com uma sessão plenária, sob a coordenação de Julio de Mesquita Filho.³⁸⁶

O Congresso discutiu muito mais que uma língua padrão para o canto e teatro. Aprovou também várias moções referentes ao ensino da música, à pesquisa fonética, à importância social da música, à preservação das manifestações musicais populares e ao mercado editorial de partituras musicais.³⁸⁷

Com o intuito de se antecipar a muitas das propostas discutidas no evento e que deveriam ser concretizadas pelos congressistas em suas regiões de origem, durante a realização do Congresso, o Departamento de Cultura organizou uma série de eventos paralelos. Desse modo, São Paulo se transformava num importante centro propulsor da chamada música "nacional". Neste sentido, foi apresentado um Concerto Inaugural com peças de compositores brasileiros, inspiradas em modinhas e ritmos da música popular brasileira, cantadas pelo Coral Paulistano com a participação da Orquestra Sinfônica. No programa constavam *Eu vi amor pequenino*, modinha brasileira do tempo do império executada por Luciano Gallet; *Cabocla Bonita*, uma canção do Amazonas e *Tenho um vestido novo*, um cateretê de São Paulo, executadas por Arthur Pereira; executada por Camargo Guarnieri, *O-z-aloanda*, um maracatu de Pernambuco e, executadas por Villa-Lobos, *Jaquibau*, uma cantiga de Minas e *Xangô*, do candomblé carioca.

³⁸⁶ JUCÁ FILHO, Candido. Congresso da Língua Nacional Cantada - A Contribuição da Academia Carioca de Letras. RJ, Jornal do Comércio, 29 de julho de 1937, apud. Revista do Arquivo v. 38, p.311.

³⁸⁷ Anais do Congresso, pp.47-48, apud. Abdnaur, p.144.

Foi apresentado ainda um concerto para piano, de Camargo Guarnieri, executado pelo solista João de Souza Lima, enquanto que a Orquestra Sinfônica apresentou, com destaque, o *Ato Trágico*, de Bach, cantado em "língua nacional", traduzido pelo Departamento de Cultura. O evento foi finalizado com o poema *A Língua Nacional*, de Guilherme de Almeida, declamado por Maria da Glória Capote Valente.

Os congressistas ainda puderam assistir ao popular bailado da *Marujada* apresentado por crianças dos parques infantis e a um concerto com peças corais de compositores brasileiros e estrangeiros, traduzidas para a "língua nacional" e cantadas pelo Coral Paulistano. No Concerto de encerramento, apresentaram-se o pianista Souza Lima, o Coral Paulistano e a Orquestra Sinfônica, sob a regência do maestro Francisco Mignone. Ambos os concertos, embora com lugares reservados aos congressistas, foram gratuitos e abertos ao público em geral.

Ao final do Congresso foi escolhida a pronúncia carioca como língua padrão por ser, segundo os congressistas, a mais apropriada para o fim artístico. No entanto, advertia Graco da Silveira, "a padronização, mesmo restrita ao canto erudito e ao teatro, não é tarefa para um só Congresso".³⁸⁸ Neste sentido, concluía o crítico d' *O Estado de São Paulo*, "os efeitos das resoluções não serão, por certo, imediatos. Encontrarão pelo caminho muitos espíritos obstinados, ou talvez obcecados, que recusam argumentos, quaisquer que sejam, e pretendem deter, assim mesmo, a onda inevitável dos fatos. Mas

³⁸⁸ SILVEIRA, Graco. "Destinação e Natureza da Linguagem - A Propósito do Primeiro Congresso de Língua Nacional cantada". *Revista do Arquivo Municipal*, v.39, setembro de 1937, p.54.

o primeiro passo foi dado. E um passo vitorioso que nada fará retroceder porque as grandes idéias sempre tendem a avançar e sempre avançam, a despeito de todos os obstáculos".³⁸⁹

E os obstáculos, ao que parece, não foram poucos. Mário de Andrade reclamava do seu "esgotamento nervoso e intelectual" e o atribuía a "este vulcão que foi o Congresso da Língua Nacional Cantada que me chupou os restos de prazer da vida".³⁹⁰ A organização deste evento certamente não foi uma tarefa fácil. Mobilizou gente de grande parte do país e, seguramente, demandou meses de trabalho até a sua realização, além da polêmica instaurada acerca dos seus objetivos.

Mas a queixa de Mário, escrita nesta carta, também tem que ser lida pela ótica de um momento nevrálgico. Com Paulo Duarte exilado do país, o Departamento de Cultura se desmantelando, ruía o sonho, como bem assinalou Antonio Cândido "de fazer da arte e do saber um bem comum".³⁹¹

³⁸⁹ Jornal *OESP*, "Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada", 14 de julho de 1937, p.10

³⁹⁰ Carta de Mário de Andrade a Paulo Duarte, escrita no Rio de Janeiro em 3 de abril de 1938, in DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2.ed. São Paulo, p. 124.

³⁹¹ CÂNDIDO, Antonio. "Prefácio" in *Mário de Andrade por ele mesmo*, p. XV.

Considerações finais

"Envelheceu o Municipal em trinta e nove anos! Respeita-o portanto. Por seu passado, por suas galas, por sua história".

Mario da Silva Brito

Construído para atender a um certo padrão de cultura, em três décadas de existência o Municipal já estava "envelhecido de experiências e machucado de decepções", pois não previu que o século de seu nascimento revolucionaria os padrões de comportamento e convívio, criando novas mentalidades. Em 1930 já havia quem falasse do Municipal em tom de saudade: "Ah! A Ópera! Ontem era outra coisa. Era de gala mesmo. Que belas toaletes! Que casacas impecáveis! Que luxo!"³⁹²

É muito provável que esta referência esteja relacionada à tentativa de Mário de Andrade, na sua gestão nos anos 30, em democratizar o acesso ao Teatro Municipal, quando abriu suas portas oferecendo récitas populares, e mesmo gratuitas, aos trabalhadores. Pois, a sua construção teve um objetivo bem explicitado: atender à demanda de uma elite, que se ressentia da falta de uma casa de espetáculos que respondesse aos seus anseios de uma vida social requintada. Portanto, para essa gente, parece que era muito natural que o equipamento público estivesse unicamente voltado para os seus interesses.

³⁹² AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele Tempo (1895-1915)*. P.243.

Assim, ao longo das três décadas percorridas por este trabalho, não foram poucas as referências dos articulistas, em relação ao comportamento deste público, destacando que, muitas vezes ele, público, pouco se importava com aquilo que acontecia no palco, pois sempre esteve muito mais preocupado com suas belas *toilettes* e casacas, numa espécie de "mostra geral da moda". Uma realidade constatada com tranquilidade, pois os preços exorbitantes das assinaturas - reclamado por alguns -, não impediu que as temporadas acontecessem quase sempre com casa cheia, ressalvando-se, é bem verdade, que este público esteve suscetível ao comportamento do preço café: nos momentos de crise vividos pelo país havia um refreamento desta presença, e as assinaturas nem sempre esgotavam.

Mas, ao que parece, esta empreitada que deu vida ao Municipal, foi um empreendimento lucrativo, pois o empresário Walter Mocchi esteve à frente das temporadas líricas oficiais, por quinze anos. Walter Mocchi monopolizou a programação mais importante do Teatro desde o ano de 1912, através da Empresa La Teatral. Em 1917 sua empresa passa a assinar Mocchi-Da Rosa. Era ele, também, quem realizava as temporadas do Rio de Janeiro e aproveitava a vinda das Companhias Líricas em *tournee* pela América Latina levando-as, quase sempre, para São Paulo. Quando Mocchi, se despede das temporadas líricas dos Teatros, tanto de São Paulo - em 1926, quanto do Rio de Janeiro - em 1925, assume, em seu lugar, o empresário Ottávio Scotto, que já havia organizado a temporada do Municipal do Rio de Janeiro, em 1926, considerada superior à realizada por Mocchi em São Paulo.

Embora sua estréia tenha sido muito elogiada, pois Scotto trouxe a São Paulo quase todas as celebridades que atuaram no Colón, de Buenos Aires e no Municipal do Rio de Janeiro - e esta era uma reclamação dirigida a Walter Mocchi, pois o empresário oferecia a São Paulo apenas "as sobras" do Colón e Municipal do Rio -, sua permanência à frente da programação lírica em nossos teatros não teve vida longa, durando somente dois anos. Por isso, em 1919, a capital paulista teve a sua temporada garantida, graças à vinda de uma Companhia Russa à América do Sul e, com ela, a Empresa Viggiani organizou o tão esperado evento do ano.

Encerrado os anos 20, a década seguinte foi marcada pela predominância dos artistas-empresários. Assim, o tenor Reis e Silva organizou a temporada de 1933, denominada Especial, após três anos de interrupção, acontecimento inédito desde a inauguração do Teatro. Em seguida, o maestro Silvio Piergili, através da Empresa Artística Teatral Ltda, esteve à frente das temporadas até 1937 para, no ano seguinte, ser a vez de Gabriela Besanzoni - prestigiada contralto italiana em sua época. Gabriela atuou pela primeira vez no Teatro Municipal em 1918 e, em 1925 casou-se com o industrial brasileiro Henrique Lage, quando deixou os palcos. No Rio de Janeiro, se dedicou a incentivar talentos nacionais e a promover o canto lírico no Brasil. Para isso, formou a Companhia Lírica Nacional, composta por cantores e maestros - jovens talentos e veteranos -, recrutados entre artistas cariocas e paulistas, assim como entre os estrangeiros aqui radicados. Com isso, pretendia formar um elenco permanente, com os quais as óperas seriam montadas.

Mas, a empreitada não deu certo, durando só dois anos. O motivo, segundo Paulo Cerqueira, foi o alto cachê cobrado pelas estrelas internacionais, aos quais a empresária teve que lançar mão, pois ainda não podia contar com artistas nacionais preparados para os principais papéis das obras escolhidas.³⁹³ Além disso, os artistas brasileiros, Silvio Piergili e Bidú Sayão, não apoiaram a iniciativa de Gabriella. Fato bastante sugestivo, pois Piergili, desde o início de 1939, fez publicar na imprensa a sua intenção de voltar a organizar as temporadas em São Paulo, Buenos Aires e Montevideú. Fato que acabou acontecendo, pois no ano seguinte o maestro assumiu novamente as temporadas, inclusive a do Rio de Janeiro, nas quais esteve à frente por mais dois anos.

Em relação ao repertório, houve um certo conservadorismo e repetição ao longo das três décadas. O que se constata é que, exceto em ocasiões como a Semana de 22, quase nenhuma mudança foi percebida neste período em que este trabalho se debruçou: as temporadas repetiram as mesmas óperas, as mesmas divergências, a mesma relação com a cidade. Por outro lado, os empresários se mantiveram antenados com o que acontecia fora do Brasil: por várias temporadas a cidade recebia, quase que ao mesmo tempo, as estréias mundiais como, por exemplo, a ópera *Parisina*, de Pietro Mascagni, que teve sua *première* em dezembro de 1913, no Scala, de Milão e, em agosto de 1914, estreou no Municipal. O mesmo se deu com *Il Tríptico*, de Puccini, que estreou em dezembro de 1918, no Metropolitan de Nova York e, em outubro de 1919, já estava em São Paulo. Outra obra de Mascagni, *Il Piccolo Marat*, estreou aqui apenas cinco meses após sua estréia mundial, em maio de 1922, no

³⁹³ CERQUEIRA, op. cit. p.165.

Teatro Costanzi, de Roma e *Giulio Cesare*, de Malipiero, teve sua *première* em Gênova, em fevereiro de 1936 e, em setembro deste mesmo ano, chegava ao palco do Municipal.

Outro fato constatável nestas temporadas líricas é a presença predominante das óperas Românticas. Portanto, desde sua inauguração até o final dos anos 30, os espectadores do Municipal puderam ouvir os italianos Rossini, com *Il Barbiere di Siviglia*, a "ópera mais representada da história"; Vincenzo Bellini, com *Norma*, uma das "obras-primas do melodrama" que, para Richard Wagner, era "genial"³⁹⁴; Giuseppe Verdi - um inovador que, por isso, se converteu em referência obrigatória, pois se a ópera do século XVIII foi pré-mozartiana ou pós-mozartiana, a ópera do século XIX é pré pós-verdiana³⁹⁵ -, com sua trilogia *Rigoletto*, *Il Travatore*, *La Traviata* e, também, *Aida* e *Falstaff*. Ouviu-se, ainda, Gaetano Donizetti em *Elisir d'Amore*, *Lucia di Lammermoor* e *Don Pasquale* e, de Almicare Ponchielle, *La Gioconda*. De Pietro Mascagni foram encenadas *Iris*, *Lodoletta*, *Il Piccolo Marat* e *Cavalleria Rusticana*. Esta última é um marco e considera-se que o verismo operístico começara aí.

Já a ópera francesa ficou a cargo de Hector Berlioz, Mayerbeer, Georges Bizet e Jules Massenet. Enquanto Bizet, foi representado por *Carmen*, "obra-prima da ópera francesa e a mais popular de toda a história", Mayerbeer esteve com *Les Huguenots* e Massenet com *Taís* e *Le Jongleur de Notre-Dame*, além de suas duas óperas preferidas do público: *Manon* e *Werther*. Massenet, dono de cerca de trinta obras, é considerado o

³⁹⁴ BRUNEL e WOLFF, op. ci.tp.196.

compositor francês de ópera por excelência. Quanto às óperas alemãs, ouviu-se *Marta*, de Flotow, e também, Richard Strauss com *Rosenkavalier* e sua *Salomé* e, de Wagner, *Die Walküre*, *Lohengrin*, *Parsifal* e *Die Gotterdammerung*. Também os russos estiveram no Municipal com *Francesca da Rimini*, de Sergei Rachmaninoff, conhecido como um virtuose compositor e pianista; *Príncipe Igor*, de Borodini, *Sniegourotchka* e *Kitege*, ambas de Nicolai Rimsky-Korsakov e a *Feira de Sorotchinsky*, de Modest Mussorgsky, três compositores do chamado "Grupo dos Cinco". Dos brasileiros, além de Carlos Gomes com suas óperas *O Guarani*, *Condor* e *Lo Schiavo*, foram apresentadas *Um Caso Singular*, de Carlos de Campos, *Abul*, de Alberto Neopomuceno, *Dom Casmurro*, de João Gomes, *O Bandeirante*, de Assis republicano e *Contratador de Diamantes*, de Francisco Mignone.

Em um período marcado especialmente pela "gala" e pelo "glamour", não podiam faltar as celebridades da cena lírica mundial, e muitas delas passaram pelo Municipal. Entre elas, destacam-se, Enrico Caruso, Titta Ruffo, Beniamino Gigli, Alessandro Bonci, Geneviève Vix, Tito Schipa, Claudia Muzio, Bidú Sayão, Giulio Cirino, Rosina Storchio, Rosa Raisa, Maria Barrientos, Giulio Crimi, Ninon Vallin, Armand Cabbré, Isadora Ducan, Nijinsky, Ana Pavlowa. Mas, como a música erudita recebeu do Municipal a mesma atenção que a ópera e a dança, também visitaram regularmente São Paulo os melhores conjuntos de câmara do mundo, bem como grandes orquestras conduzidas por maestros de fama como Gino Marinuzzi e Edoardo Vitali. Finalmente, é preciso demarcar que também as orquestras brasileiras tiveram atividade no Municipal, sob o comando de regentes e compositores, que lutavam para impor um repertório

³⁹⁵ FRAGA e MATAMORO, op. cit. p. 52.

nacional. E, entre os solistas brasileiros, os solistas, destacavam-se sobretudo as pianistas Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro que deram prova de talento, ao lado de ilustres colegas estrangeiros. As companhias dramáticas - com mais freqüência as francesas e italianas - também estiveram em seu palco e vale destacar a presença do famoso Lucien Guitry, além de Dario Niccodemi e Ermete Zacconi.

Desde a sua inauguração o Municipal passou a ser referência para os habitantes da cidade, mesmo para aqueles que não o freqüentavam nas noites de gala. Transformado em um mito da cultura erudita, onde o popular não tinha espaço, fez com que os defensores do teatro social "rejeitassem a suntuosidade do teatrão", e defendessem a sua popularização. Mas esta inquietação não parou nos anos trinta e a questão não foi resolvida: ainda hoje ocupa a agenda de seus administradores.

I. FONTES

1. Fontes Impressas

Programas dos eventos sediados pelo Teatro Municipal - 1911-1938

2. Periódicos:

Jornal O Estado de São Paulo - 1911-1938

Jornal Correio Paulistano - 1911,1920, 1921, 1923,1928

Jornal Diário Popular - 1911

Jornal O Livre Pensador - 1907

3. Revistas:

Ilustração Paulista - 1911-1912

A Vida Moderna - 1911-1912

Revista Feminina - 1915

Gazeta Artística - 1911

A Cigarra - 1916-1917

Revista de Engenharia-1911

Revista do Arquivo Municipal-1936-1938

II. BIBLIOGRAFIA GERAL:

A Administração Fábio Prado na Prefeitura de São Paulo: coleção Departamento Municipal de Cultura, volume I., 1936

ALVIM, Zuleika e PEIRÃO, Solange. *Mappim: Setenta Anos*. São Paulo: EX Libris Ltda, 1985.

AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos Velhos Teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à Inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo Governo de estado de São Paulo, 1979.

AMARAL Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.259.

AMARAL, Edmundo. *Rotulas e Mantilhas: Evocações do Passado Paulista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1932.

ANDRADE, Mário. *Cartas a Anita Malfatti*. (org.) Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia, 1976.

_____. *O Turista Aprendiz*. São Paulo. Duas Cidades, 1983.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

ANDRADE, Oswald de. *Um Homem sem Profissão sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 1990.

ÂNGELO, Ivan. *85 Anos de Cultura - História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo: 1895-1915*. São Paulo: Edição Saraiva, 1957.

_____. *São Paulo nesse tempo: 1915-1935*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Tradução Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Trad. José Saramago, Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org). *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

BORGES, Vavy Pacheco. *Tenentismo e Revolução Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 3ª edição, São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo: Grandes Momentos*, São Paulo: DBA, 1993.

BRESCIANI, Maria Stella (org.). *Palavras da Cidade*. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2001.

_____. *Imagens da Cidade - Séculos XIX e XX*. São Paulo: Editora Marco Zero-ANPHU/São Paulo, 1994.

_____. "Imagens de São Paulo: Estética e Cidadania" in *Encontros com a História: Percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. Antonio Celso Ferreira, Tânia Regina de Luca, Zilda Gricoli Ioki (orgs) São Paulo: Editora UNESP, 1999.

_____. "Permanência e Ruptura no estudo das Cidades" in *Cidade & História: Modernização das Cidades Brasileiras nos Séculos XIX e XX*. Ana Fernandes e Marco Aurélio F.Gomes (orgs). Salvador: UFBA/Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Vol. III. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

BRUNEL, Pierre e WOLFF, Stéphane, *A Ópera*, tradução Bárbara Eliodora Rio de Janeiro: Salamandra, 1988.

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)*. São Paulo: T.º Queiroz e EDUSP, 1986.

CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22: entre vairs e aplausos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

CARPINTERO, Marisa V.T. *Em busca da Imagem: Cidade e seu figurino (São Paulo 1938-1943) Tese/IFCH/UNICAMP* 1998.

CARONE, Edgard. *Revoluções do Brasil Contemporâneo - 1922/1938*. São Paulo: Difel, 1975.

Catálogo, *O Pano Sobe: Exposição Retrospectiva da Obra de Reforma e Restauro*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1988.

CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de Opera em São Paulo*. São Paulo, 1954.

Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. (org.) Aracy do Amaral. São Paulo: Edusp, 2001.

Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. (org.) Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2000.

CONTIER, Arinaldo. D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru-SP: EDUSC, 1998.

DE LUCA, Tânia Regina . *A revista do Brasil; Um Diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1999.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2.ed. São Paulo: Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura, 1985

DUARTE, Paulo. *Memórias. Selva Oscura*. v..3 São Paulo; Hucitec, 1976

FEDERICO. Maria Elvira Bonavita. *História da Comunicação: Rádio e TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

FERRAZ, Geraldo. *Depois de Tudo: memórias*. RJ.: Paz e Terra, 1983.

FRAGA, Fernando e MATAMORO, Blas. *A Ópera*. Tradução Eduardo Francisco Alves, São Paulo: Ed. Angra Ltda, 2001. Bauru-SP: EDUSC, 1998.

FEDERICO. Maria Elvira Bonavita. *História da Comunicação: Rádio e TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

GAMA, Lucia Helena. *Nos Bares da Vida: Produção cultural e sociabilidade em São Paulo, 1940-1950*. São Paulo: Editora Senac, 1998.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: A Modernidade na Selva*, São Paulo: Cia das Letras, 1988.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. Tradução: João Moura, São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

HEIBRONER, Robert. *A História do Pensamento Econômico*. São Paulo: Nova Cultural, 1996

HAREWOOD, Conde de (org). *Kobbé: O Livro Completo da Ópera*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

HILÁRIO, Tático. *Madame Pomery*. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1920.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson Estúdio, 2002.

KOSERITZ, Carl Von. *Imagens do Brasil*. Tradução Afonso Arinos de Melo Franco. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda.

LOPREATRO, Christina. *O Espírito da Revolta: a greve geral anarquista de 1917*. São Paulo: Annablume, 2000.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades. Conversações com Jean Lebrun*; tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1988

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MATTAR, Denise (org.). *No Tempo dos Modernistas: D. Olívía Penteado, a Senhora das Artes*. São Paulo: FAAP, 2002

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil [1920-1945]*. Rio de Janeiro: Difel, 1979

_____. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Cia da Letras, 2001.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: A Absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur de Azevedo*. Campinas, SP.: Edirora da Unicamp/CECULT, 1999.

MOURA, Paulo Cursino. *São Paulo de Outrora: Evocações da Metrópole*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

LEMOS, Carlos A. C. *Ramos de Azevedo e seu Escritório*. São Paulo: Editora Pini Ltda, 1993

MORSE, Richard. *De Comunidade a Metrópole: Biografia de São Paulo*. Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, s/d.

PAIXÃO, Mucio da. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936.
PAULA, Eurípedes Simões de. "A segunda funda o de São Paulo. Da pequena   grande metrópole hoje". in *Revista de História*, vol. VIII, n.  17, USP, janeiro/março de 1954, pp.167-179.

PEDROSA, Mário. *Acad micos Modernos: Textos Escolhidos III* (org). Ot lia Arantes, São Paulo: EDUSP, 1998.

RAFFAINI, Patrícia Tavares: *Esculpindo a Cultura na Forma Brasil: O Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001

SALIBA, Elias Thomé. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991

SAMPAIO, Teodoro. *São Paulo no Século XIX e outros ciclos históricos*. 2a. Ed. Petrópolis:Vozes; São Paulo: Secretaria da Cultura e Tecnologia, 1978.

SANTANNA, Nuto. *São Paulo História: aspectos, lendas e costumes, Vol. II*. Cole o Depto de Cultura de São Paulo, 1937

SÃO PAULO(SP) Prefeitura. *O poder em São Paulo: história da administra o pública da cidade, 1554-1992*. Prefeitura do Município de São Paulo - São Paulo: Cortez, 1992.

SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da Metrópole*. São Paulo:Ateliê Editorial, 2000.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: As Tir nias da Intimidade*.São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SEVERO, Ricardo. *Monografia do Teatro Municipal de São Paulo*, 1911

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Ext tico na Metrópole: São Paulo-Sociedade e Cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1992

SILVEIRA, Miroel. *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. Edições Quíron/MEC, 1976.

SOUSA, J.Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomo I, Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

SOUZA, M.A.A. *O Espaço da USP: presente e futuro*. USP/Prefeitura da Cidade Universitária "Armando Sales de Oliveira", S.Paulo: A Prefeitura, 1985

Iconografia:

Fotos:

1-5; 14-16;18-19, 24;30-36-64: acervo do Museu do Teatro

6 (Foto de Militão Augusto de Azevedo) 7; 10; 20-21; 25; 28-29: acervo da Divisão de Iconografia e Museus doDPH

7 , 11, 12, 13, 22,23,26,27: acervo do Arquivo da FAU/USP

8-9 (Fotos de Camila Bernardes)

III. INSTITUIÇÕES PESQUISADAS

- Arquivo Edgard Leuenrouth - UNICAMP
- Arquivo do Estado de São Paulo
- IEB - Instituto de Estudos Brasileiros- USP
- Museu do Teatro Municipal de São Paulo
- Biblioteca Municipal Mário de Andrade - São Paulo
- Bibliotecas IFCH, IEL e BC - UNICAMP

Anexos

1. Palcos e Circos:

O Estado de São Paulo, 12 de Julho de 1912, p. 07

PALCOS E CIRCOS - Teatro Municipal

Tournée Guitry

Com a peça "A garra" de H. Bernstein estreia-se, hoje, no Teatro Municipal, a companhia dramática francesa, de que faz parte o cebere actor Lucien Guitry.

Na scena contemporanea francesa Guitry e, actualmnte, o artista de maior nome, o que mais alto elevou essa arte sóbria e natural, de compor um carater, recortando-o com firmeza e vigor no delineamento geral, precisando com a paciencia de um miniaturista os mais inapreciáveis detalhes, de maneira a materializa-lo num bloco interiço, a fixa-lo na memória como um tipo inconfundivel.

Pode acontecer que o personagem, ideado pelo autor, seja contraditório nas suas ações, reaja contraditório nas suas ações, reaja arbitrariamente contra a fatalidade do meio; pode dar-se, também, que a sua psicologia seja mal estudada, a observação superficial, as características essenciais mal definidas. Mas o grande actor francês, como que se despersonalisa para meter na pele da personagem, avigorando os traços apenas esboçados, esbatendo as asperezas, deformadoras que contrariem a unidade psíquica, descendo as minuscias que se integram em características definidas, formando, ou melhor, creando um ser humano, vivendo vida própria, com todos os seus vícios, com todas as suas virtudes, determinando uma resultante lógica, irreductível.

Nessas criações, onde a análise sutil se alia a mais larga virtude, Guitry é inexcedivel de verdade, assombroso de humanismo. Tal é o artista que o nosso publico vai ter ensejo de apreciar hoje no Municipal, na peça de Bernstein "A garra".

O Estado de São Paulo, 14 de Julho de 1912, p. 02

PALCOS E CIRCOS

Tournée Guitry

A companhia dramatica francesa deu-nos ontem, pela primeira vez, a encantadora "Primerose", de Caillavet e De Flers. O ultimo trabalho dos dois escritores, tão queridos do público parisiense, é um verdadeiro primor de técnica teatral. Um justo e exacto equilíbrio dos três atos; uma apparencia, perfeitamente mantida, de continuidade lógica, que não deixa perceber as "ficelles" dessa arte tão encantadoramente artificial de Caillavet e De Flers; o dialogo de rara vivacidade e polvilhado, aqui e ali de uma finísima ironia; as scenas deliciosas de emoção, que, apenas, humedece os olhos de uma tenuíssima nuvem, logo desfeita ao desabroçar dum sorriso de alegria discreto, tais são as qualidades dessa "Primerose" que ontem deliciou a numerosa assistencia do Municipal.

Numa peça todafeita de encanto e de espirito, os personagens são antes desenhados a traços largos, do que aprofundados na sua psicologia. Salvo Primerose e Pedro, cujos caracteres de uma singeleza e retidão tão uniformes não dão margem a um estudo interessante, os demais personagens são de uma frivolidade infantil. O mesmo conflito de consciência que faz comq eu Pedro, no 1º ato, se afaste de Primerose, vai torturar a alma de Primerose, no 2º, e a de ambos no 3º.

Naqueles três atos, é sempre o mesmo "leit. Mortif" de um escrupulo, que se desfaria prontamente, se os dois amorosos fossem mesmo timidos, menos ingenuos; e só a habilidade dos autores é que consegue dar-nos a impressão de que a peça tem movimento, que a ação se desenvolve mais ou menos lentamente, quando na verdade todos aqueles personagens não saem do lugar, que ocupavam no primeiro ato. E a peça acaba como começou.

Nestas condições não perderemos tempo em annalisar a "Primerose".

O desempenho foi muito bom. Jeanne Provost, tão deslocada do papel de "Antonietta", da peça de Bernstein, teve ontem ocasião de se mostrar uma deliciosa e ingenua "Primerose". Todo o seu papel detalhou-o a destinta

artista com uma figura incomparável, emprestando-lhe o colorido exato da emoção que ele exige.

Lucien Guitry, depois da criação magistral e exaustiva daquele "Cortelon", descansou, ontem, compondo com a sua arte superior a figura bondosa daquele "Cardeal de Mérance", a que ele dá muito relevo, atenuando o que no personagem há de inconsequente.

Vargas compôz bem o papel de "Pedro", Emilienne Dux foi uma "Madame de Sarmaise", lembrando uma deliciosa figurinha de Watteau; e Desclos muito cômica no papel de "Donatienne".

Hoje repete-se a "Primerose".

O Estado de São Paulo, 16 de Julho de 1912, p. 02

PALCOS E CIRCOS - Teatro Municipal

Tournée Guitry

Os "Amantes" de Mauricio Donnay, pertencem ao genero parisiense, que viveu no teatro francês pouco mais do que as mui conhecidas rosas de Malherbe. Nesta peça, por certo, o melhor trabalho do autor da "Amorosa", o que mais admiramos é a arte com que êle conseguiu fazer cinco actos em que positivamente [ilegível] não há nada, e isso mantendo sempre vivo interesse do espectador, aguçando-lhe a curiosidade pelo desenlace, que, aliás, se deixa adivinhar com extrema clareza desde as primeiras scenas. Porque a verdade é que a comédia de Donnay é a historia da ligação amorosa duma actriz galante, a quem um protector permite uma vida luxuosa e a satisfação de todas as vaidades, com um "viveur" cançado da vida alegre, do azeptico e epirituoso, não se tomando muito a serio e ainda menos o meio em que vai arrastando o seu tédio. Nem mesmo, nessa ligação há o verdadeiro amor, o que provêm da intima comunhão de idéas e de sentimentos; há dum lado a curiosidade aguichuada pelo apetite dos sentidos, do outro um desfalecimento de momento, quando o isolamento da alma, e tal é o estado do coração de Clandina naquel meio egoisteiro e interesseito de [ilegível]-mondaines bem cotados, lhe despertou

essa quasi necessidade de dar expansão ao vago sentimentalismo, que todos nós ocultamos no mais intimo do coração.

Satisfeita a curiosidade do "blasê", êsse vago sentimentalismo de Claudina ia degenerando numa paixão verdadeira, dessas a que tudo se sacrifica. Por isso, é que decorridos dois anos, Claudina acredita ter delido o seu amor em algumas lágrimas derramadas ás escondidas, e Vetheuil julga têr sido um heroi por se ter esquecido das caricias tão ternas de Claudina, entregando-se ás suas funções de explorador, retemperando a alma nas asperezas da dura luta pela vida, a que voluntariamente sacrifica dois anos da sua existência. A psicologia, á flor da pele, dêsses dois personagens, em torno dos quais se desenvolve a acção da comedia, se é que se pode chamar a isso de acção, apenas, nos ensina como na consciencia de uma "femme entretenne" se estabelece o conflito de guardar o seu protector, que lhe assegura o futuro da filha e o conforto da existencia, sem perder o amante que lhe satisfaz o ideal do coração; e ao mesmo tempo ficamos sabendo como se desfaz uma ligação sem deixar profundos vestigios na alma do homem.

Mas, estamos certos de que Mauricio Donnay não quis fazer psicologia; desejou mostrar-nos em toda a sua nudez um canto de uma sociedade galante, que dumas Filho com menos realismo nos descvendara no "Demi-Monde". É verdade que o autor do "Amigo das mulheres" não levara o escrupuloso amor á verdade até o ponto de nos fazer assistir á toilette de noite da protagonista; mas alguma coisa decia êle deixar aos autores teatrais que lhe haviam de suceder.

O diálogo de Mauricio Donnay, e esse diálogo é todo o encanto da peça, é de uma extrema vivacidade, esfusiante de graça, em que as mais vasia frioleiras se transfiguram nos ditos mais espirituosos.

Claudina, Wetheuil e Puyseux repetem, em diferentes modalidades, as opiniões, as idéas, as "blagues", as frases de espirito de Donnay; é um diálogo brilhante feito de futilidades, mas que entretam, lisingeando-nos o ouvido pela linguagem adubada de termos de uma quase "langue verte" do mundo galante. Quando, porêm, o espectador vai ouvir alguma coisa de mais sério, de mais consistente, como por exemplo, alguma concepção original da filosofia de vida, da fragilidade do amor, aquela faraudula ruidosa corta a plavra de Wetheuil e o pano desce.

O desempenho foi um sucesso para Jeann Prevest e Lucien Guitry. No papel de "Primerose", podemos apreciar Jeanne Prevest na finura e delixadeza da sua arte. Ontem mostrou-nos a distinta actriz outra face do seu formoso talento. Na scena do primeiro acto, em que deixa transparecer todo o interesse que Wetheuil lhe desperta, nas duas scenas do terceiro, o fino tacto com que despede o "Conde" e a alegria descuidosa com que depois acolhe Wetheuil; e no quarto acto, a sobriedade com que traduz toda a dôr que lhe punge o coração, toda a luta, que lhe tortura a alma, entre o sacrificio do futuro da filha e a perda do amante lhe faz ver que será fatal. Em todas essas scenas Jeanne Prevest é admirável de sinceridade e sugestão.

Nesta ultima scena, a artista não se desmancha em contorsões, não se defaz em pranto, não se expande em gritos: a dôr, a profunda dôr que lhe confrange o coração, reflecte-se, como num espelho fiel, na fisionomia, na lassidão dos movimentos, o abandono da atitude.

Lucien Guitry, lutando contra a ingratição de seu fisico, no papel de "Wetheuil", venceu gloriosamente, graças ao seu grande talento e foi um digno companheiro de Jeanne Prevest.

Os demais artistas não desmancharam o equilibrio justo da representação. Hoje, descanço. Amanhã, "Sansão", de H. Bernstein.

O Estado de São Paulo, 22 de Julho de 1912, p. 08

PALCOS E CIRCOS - Teatro Municipal

Tournée Guitry

Representa-se, hoje, em sétima récita de assinatura, a peça em três actos, "O assalto", original de Henri Bernstein. Damos em seguida o resumo da peça representada pela primeira vez, no teatro "Gymnase", de Paris.

O deputado Mérital, chefe de um partido adiantado, o partido social, está no apogeu da sua fortuna política, em vésperas de ser ministro. Viuvo, com 53 anos de idade, Mérital vive em Dinard, na companhia de seus dois filhos, um dos quais, Daniel, também é deputado, e de sua filha Georgette. Com êles, quando começa a acção da peça, está passando alguns dias Renée de Roul, amiga intima de Georgette. Mérital de há muito projeta casar Daniel com

Renée, e nêsse sentido já falou a Renée, que não se decide a declarar-se. Mérítal, porém, não desanima de realizar o seu projecto, e logo após ás primeiras scênas, pede a Renée uma resposta decisiva. Com grande surpresa de Mérita, Renée confessa-lhe que o ama. Mérítal faz-lhe vêr a diferença das idades: um velho de 53 anos não deve casar-se com uma moça de 25; que a estima muito e sente por ela uma grande amizade. Mas Renée insiste, e Mérítal defende-se cada vez com menos energia até que, a seu turno, confessa também o seu amor. E as coisas estão neste ponto, quando o senador Frépeau, correligionário de Mérítal e redactor de um grande jornal, órgão do partido social, vem avisar o seu amigo que um jornal de escandalo, o "Stentor", publicara na véspera um artigo contra Mérítal, acusando o deputado de haver, quando moço, dado um desfalque a um tabelião de Grenoble.

Frépeau declara ainda que publicou um artigo no seu jornal, dizendo eu Mérítal ia processar Mac Lebel, autor da denuncia do "Stentor". Á medida que Frépeau vai falando, Mérítal começa a compreender que se lhe prepara um assalto, que êsse assalto é dirigido ás ocultas pelo traiçoeiro senador, o qual ambiciona ser chefe do partido, inutilizando assim Mérítal. E quando Frépeau se vai embora, os filhos, sabedores do que ocorre, perguntam anciosos o que há de verdade nêsse escandalo, Mérítal anuncia-lhes que soou a hora decisiva: a sua fortuna politica despertou a inveja dos maus e dos nulos, que provuram apeá-lo do lugar elevado que conquistou, graças á sua energia, á sua audácia e á sua inteligênciã; mas resistirá ao assalto inevitável e saberá defender-se, vendendo caro a sua vida.

Quando sobe o pano, no segundo acto, estamos no dia do julgamento do processo, que Mérítal moveu a Mac Lebel. A população mostra-se hostil ao deputado e vem vaiar Mérítal. As coisas parecer encaminhar-se para um desastre, que perderá para sempre Mérítal na opinião publica. Mérítal, todavia, não se deixará vencer. Trabalhou com afinco por descobrir alguma falta na vida de Frépeau e pôde coligir documentos comprobativos duma falcatrua do seu falso amigo: Frépeau recebera 500 mil francos, no famoso negócio do istimo de Corinto. Por isso, quando Frépeau vem de novo falar com Mérítal, a propósito do escandaloso processo, Mérítal diz-lhe que sabe de onde parte o assalto, que Lebel é apenas um testa de ferro dum inimigo seu, e se Frépeau não fizer com que Lebel desista da sua denuncia, Mérítal denunciãrá um certo politico, que recebeu uma gorda quantia do sindicato do canal de Corinto. Sai Frépeau vencido na sua traição, e Mérítal diz a Renée que tem

certeza da sua vitória. E quanto esta, admirada, lhe responde que nunca duvidou da sua inocência, Mérital, por sua vez vencido pela candura de Renée, confessa-lhe que a acusação é verdadeira: roubara, realmente, quando moço, o tabelião de Grenoble.

No terceiro acto, sabe-se que Mérital ganhou o processo e Lebel foi condenado a dois anos de prisão. Os filhos veem abraçar seu pai, que os recebe com algum enfado: haviam duvidado da sua inocência. Pouco depois, Mérital tem uma longa explicação com Renée, cujo amor Mérital acredita agora ter perdido para sempre. Mas Renée nem por isso deixou de amá-lo; e Mérital conta, então, toda a historia desse furto. Renée termina por cair nos braços e Mérital, que abandonará a politica para se entregar á felicidade e ao amor de Renée.

Tal o resumo desta peça, que representada pela primeira vez a 2 de fevereiro deste ano, no "Gymnase", de Paris, mereceu o aplauso unanime da imprensa parisiense, e foi um dos maiores sucessos teatrais da temporada. Não traíndo os seus processos. O critico Feliz Duquesnel, analisando o "Assalto", no "Galouis", escreveu: "De ordinário a sua maneira é violenta, procede por golpes, buscando o efeito do imprevisto. Hoje, pelo contrario, encontramos diante duma obra delicada, simples, de nobre psicologia, onde os efeitos, que são de emoção intima, se produzem por si mesmos e se encadeiam pouco e pouco até chegar a um desenlace que não deixa de ter certa grandeza."

No Gymnase, os papeis de "Mérital", de "Renée" e de "Georgette", eram interpretados respectivamente por Lucien Guitry, Madeleine Lely e Jeanne Deselos; na representação de hoje, Jeanne Provost substitue Madeleine Lely, no papel de "Renée" e no dizer de alguns criticos, a composição da distinta actriz é um bellissimo trabalho.

O Estado de São Paulo, 24 de Julho de 1912, p. 02

PALCOS E CIRCOS

Tournée Guitry

Realizou-se, ontem, a festa artistica de Lucien Guitry, com a comédia de Abel Hermant, "As carreiras".

A peça, uma espirituosa "charge" sobre os costumes e as exigencias protocolares da carreira diplomatica, foi extraída do romance dialogado de Abel Hermant, "A carreira", publicado em 1984, e a peça foi apresentada no Theatre Gymnase, de Paris em 1897.

O enredo da peça, se assim se pode chamar á ação descosida daqueles cinco quadros, resume-se em poucas palavras: o duque de Xantrailes, segundo secretario da embaixada francesa numa corte do oeste da europa, casa-se com a gentil Yvonne de Chamèisne, porque a velha duqueza acha conveniente esse casamento do filho e este entende que para ter sucesso na carreira diplomatica é necessário ser casado.

Terminada a tradicional viagem de nupcias, Xantrailes vai ocupar o seu lugar na embaixada, onde se encontra com lady Stone, mulher do conselheiro da embaixada Inglesa e que tinha sido amante do duque Yvonne, poucos dias depois de sua chegada á corte, surpreende o marido beijando lady Stone. Não querendo provocar escandalo, Yvonne declara ao marido que, dali em diante, nada haverá de comum entre ele e o duque, mais do que as relações de exterioridade. Ora, um dos principes da casa reinante, o archiduque Paulo, apaixonou-se por Yvonne, e esta para vingar-se do marido que continua a ser amante de lady Stone, consente em ir a uma entrevista que o archiduque lhe marcou. Yvonne resisritá, provocando desse modo a remoção do marido.

Mas o archiduque mostra-se de tal modo ousado, que Yvonne, para se livrar do Don Juan, ascende um cigarro na lampada que dia e noute ilumina o retrato dum antepassado do archiduque, assassinado naquele lugar, por causa de uma aventura galante. O archiduque enfurecido com a profanação de Yvonne põe-na fora; Xantrailles, graças a recomendação de um amigo, é removido para Londres, mas antes vai passar uns dias no castelo de uma mulher. Ai, Yvonne conta-lhe a aventura, dando a entender que foi amante do archiduque; mas ao ver que o marido a ama conta-lhe toda a verdade e os dois reconciliam-se.

O que há de mais interessante é o diálogo esfusiante de graça, através do qual ressumiam todos os "potins" da corte, as frioleiras do protocolo que assumem cômica gravidade, e a brutal sensualidade do archiduque, um semi barbaro para quem a civilização de Paris se resume nas atrizes galantes e nos Cabarets.

A cia. Franceza reduziu a peça a três atos, alterando o terceiro ato. Na edição da "Carreira", que ontem ouvimos, quando o archiduque se torna mais atrevido, surge Xantrailles e salva a situação.

Lucien Guitry encarnou com um comico delicioso o archiduque Paulo, mantendo-se sempre na mesma linha muito igual, dizendo com uma serenidade inalteravel as maiores enormidades. É claro que o papel é inferior ao grande talento de Lucien Guitry e nós preferimos vê-lo em alguma outra das suas criações. Mas, ainda assim, naquela "charge", Lucien Guitry mostra mais uma vez a extraordinaria duetividade da sua arte.

Jeanne Provost deu-nos uma encantadora silhueta de lady Stone; Jeanne Declos uma adorável Yvonne, e Vargas um frio e correcto Xantrailles.

O centro Onze de Agosto ofereceu a Lucien Guitry uma linda cesta de orquídeas.

Hoje, oitava récita de assinatura e despedida da companhia com a peça em 4 atos "O emigrado" original de Paulo Bourget.

Depois de amanhã, estreia da Cia Lírica Italiana, como "Rigoletto". Da companhia fazem parte o soprano ligeiro Rosina Storchio e o baritono Ricardo Stracciari.

O Estado de São Paulo, 27 de Julho de 1912, p. 03
PALCOS E CIRCOS - Teatro Municipal

Estréou-se ontem neste teatro com a ópera "Rigoletto", de Verdi, a companhia de óperas italiana da empresa "Teatral".

É difícil formar-se uma opinião definida sobre os artistas que ontem se apresentaram ao nosso publico, dadas as condições especiais em que êles se achavam.

A's seis horas da tarde haviam chegado a esta cidade e às nove da noite estreavam-se no Teatro Municipal.

Não sabemos, pois, se devemos censurar a attitude da empresa por não haver adiado o espectáculo da estréa, ou, admirado o "tour de force" dêsses artistas, esperar ocasião mais oportuna para julga-los.

Em todo o caso, para satisfazer a curiosidade dos que nos lerem, deixaremos aqui consignadas as nossas impressões.

O sr. Stracciari, que se encarregou do papel do protagonista gosa de boa fama e tem a cotação de um dos melhores baritonos italianos.

No papel em que ontem o ouvimos só em parte êle correspondeu à nossa expectativa. A sua voz é, incontestavelmente, de belo timbre, volumosa, extensa, e está subordinada a excelente escola; na interpretação que o sr. Stracciari deu ao papel de "Rigoletto", porém, sentimos falta da dramatização que exhibe um fraseado com mais riqueza de inflexões de modo a tornar-se profundamente emocionante, de acôrdo com o character da personagem.

Por certo, o simpatico artista sabe usar os seus recursos vocais com suma arte de cantor; mas, no caso em questão, não basta cantar com bela voz e com boa emissão, é mister transmitir ao ouvinte toda a intensidade drámatica do personagem representado, é preciso ser actor e viver o seu papel.

Além disso não concordamos com a caracterização do "Rigoletto" usada pelo sr. Stracciari.

Temos para nós que êsse bufão se deve apresentar alquebrado e velho, e assim o tem comprehendido também os grandes artistas que até aqui ouvimos, entre outros, Francisco de Andrade, Battistini, Bulss e Tita Rufo.

O sr. Stracciari deu-nos um tipo de velho forte e sacudido, por vezes até, majestoso.

O famoso monólogo, o trecho mais importante da ópera, deixou-nos indiferente e só, propriamente, no terceiro acto, na cena com Gilda, após a aparição de Monterone o sr. Stracciari nos satisfez na sua interpretação.

Queremos crêr, porém, que o distinto artista, se sentisse fatigado e indisposto a ponto de não poder dar o preciso realce a essa parte que, de certo, em condições diversas lhe merecerá observação mais acurada.

O papel de duque esteve a cargo do sr. Polverosi. Também êste artista possui voz agradável e bem emitida, mas, com certeza, pelos mesmos motivos acima indicados, não nos pareceu achar-se perfeitamente á vontade. Ainda assim conseguiu dar certa distinção á favorita ária "La dona é mobile" - seguindo as interpretações dos finos artistas que a teem cantado.

A sra. Galli Gurci agradou-nos sem reservas na parte de Gilda. Sua voz agradabilissima, extensa, e excelentemente educada deu pleno realce á parte da hovem ingenua. - Como foi cantada a celebre ária "Caro nome"! Quanta fineza de colorido e que grande arte no frasear!

Os demais artistas, srs. Walter (Sparafucile), Schottier (Monterone), sras. Flory (condessa de Ceplano), e Simoncini (Madalena), portaram-se discretamente. Os coros também não discreparam do conjunto e a orquestra, sob a batuta do jovem maestro sr. Marinuzzi, mostrou-se bem disciplinada, executando o acompanhamento e os raros momentos polifonicos, com criterio.

A mise-em-scène e os scenarios absolutamente não correspondem aos preços elevados; temos visto já bem melhores em companhias de modestas exigencias. O publico manteve-se em geral rêservado, deixando perceber claramente os aplausos intempestivos da claue. - F.

Hoje, Manon Lescaut, de Puccini, com a estréia da sra. Cervi Caroli.

O Estado de São Paulo, 15 de Agosto de 1912, p. 02
PALCOS E CIRCOS - Municipal

Pela primeira vez em S. Paulo, representou-se ontem, a peça "L'Aigrette", original de Dario Nicodemi. Já tínhamos assistido e representadas pela companhia Rejane, a duas peças do distinto escritor, em que ele revelava, especialmente, numa delas, "O refugio", qualidades dramaticas já muito apreciáveis e uma boa tecnica teatral.

Na peça de ontem, essas qualidades firmaram-se dum modo brilhante e a sua arte aperfeiçou-se a ponto de nos dar a ilusão dos personagens serem reais, humanos, interferindo uns nos outros com uma logica fatal, irreductivel, quando a verdade é que, dissipada a passageira sugestão da scêna, reconhecemos quão ficticios eles são, como se movem á vontade e á fantasia do autor.

O tema principal da "Aigrette", em torno do qual se desenvolve a acção é o amor materno levado ao exagero e forçando aquela misera condessa a cometer a mais torpe indignidade: a exploração dos amores ilicitos do filho.

Ora, quando um sentimento adquire semelhante intensidade, quando se eleva a tão alta potencialidade, já não é uma paixão violenta; é uma modalidade morbida, cujas reacções escapam às leis do raciocinio.

Mas a condessa ilude-se a si mesma e aos espectadores, quando pensa que foi o enorme amor de mãe que a degradou até aquele estado de um pedaço de farrapo humano. A austeridade, a dureza e a quási crueldade com que trata o filho, sujeitando-o, são oriundas do temperamento autoritario, orgulhoso da condessa, e seu character formado dos mais ferrenhos preconceitos da casta e da vaidade da sua nobreza. Proporcionando ao filho toda uma vida de luxo, mantendo-lhe essa existencia feliz, despreocupada das miserias de dinheiro, a condessa indirectamente satisfaz o seu imenso orgulho, o seu irritante autoritarismo e assim conserva intacto o seu prestigio de fidalga, ante o qual todos se curvam. No fundo da alma da condessa, não é, propriamente, o amor materno que lhe determina as acções, sugerindo-lhe todos os expedientes, de que a condessa vive nos primeiros anos da viuvez e depois a repugnante exploração da amante do filho; êsse amor de mãe, apenas, sobrenada no coração da condessa: o que lá existe, o que lá se enraizou

fortemente, a ponto dela se esquecer da propria dignidade, é o egoismo feroz, implacavel.

Por isso, no ultimo acto, quando o filho a acusa de ter feito dele, ao menos na apparencia, um miseravel, a condessa defende-se francamente; os seus argumentos, ou antes o seu único argumento não nos comove. Esse amor não encontra em si mesmo a força das paixões sinceras e reais; é, porque, na verdade, êsse amor materno é uma simples desculpa.

O marido enganado também é um individuo duma curiosa psicologia. Vindo a saber toda a torpeza com que a condessa e, provavelmente, o filho exploraram sua mulher, faz-lhe um longo e fatigante sermão, expõe-lhe com uma calma admiravel de acusador insuspeito e desinteressado a sua situação, afim de arrancar a mulher das mãos dos que a exploram. Apesar de se reconhecer culpado, em parte, do que acontece á sua mulher, êsse marido suporta com uma resignação toda cristã a sua desonra, o ridiculo da sua posição.

A mulher não lhe fica a dever muito. Nessa longa scêna, em que o marido lhe arranca aos pedaços toda a verdade, ela ainda procura salvar o pudor; quando, porém, o marido lhe incute no espirito a duvida da cumplicidade do amante naquela "chantage", é a mulher que se revolta, que injuria o marido porque este tem a perversidade inaudita... de procurar desmerecer a seus olhos a integridade moral do seu amante. Não é tudo; recriminando o marido, porque este lhe fez sugerir a duvida cruel, reconhecendo que está de baixo de uma sugestão, essa mulher, tal qual a condessa, ilude-se também. E a prova é que nem procura fitar o amante, quando este aparece, e é acusado pelo marido, nem tenta ouvir-lhe a defesa, nem ao menos, o seu instincto de amorosa lhe faz adivinhar a verdade, que tão claramente transparece no repto final lançado por êle.

O filho é de todos os personagens o mais palidamente desenhado; character mole, inconsistente, unicamente, revela alguma energia no terceiro acto, energia ficticia, de momento que aquela renda providencial de 600 franco mensais atenua e em muito.

Em resumo, como as peças do velho Sardou, na "Aigrette", não há caracteres, nem seres humanos movendo-se, agindo livremente, determinando-se pela logica interferência das acções e reacções reciprocas; há uns titeres, a

que a fantasia do autor dá uma ilusão de vida e o "ciou", a grande scêna imprevista que, apanhando de surpresa a assistência, a empolga e arrebatada momentaneamente. Essa scêna, magistralmente jogada por Paladine, é a do segundo acto, em que com um requinte de perversidade inquisitorial o banqueiro arranca a confissão a sua mulher.

O desempenho é que foi, realmente, muito bom. As honras da noite, o seu a seu dono, couberam a Paladine pela soberba interpretação dada ao "banqueiro Leblanch", composição de uma igualdade perfeita, exacta nas suas linhas gerais, sugestiva nos detalhes, um verdadeiro tipo que não se apaga facilmente da memória de quem uma vez o viu e ouviu.

Clara della Guardia encarnou com a sua arte superior o papel de "Susanna" vencendo galhardamente as dificuldades do papel, se bem que não seja este o trabalho que mais nos agrada da distinta artista. E essa impressão resulta, por certo, do que há de falso, incoerente no personagem.

Rizzolto foi um "Henrique" aceitavel no ultimo acto; no segundo, o papel esmagou-o.

Di Sanctis defendeu bem o papel de "Condessa".

Hoje, primeira representação na temporada da tragedia de Annunzio, "A filha de Lorio".

O Estado de São Paulo, 21 de Agosto de 1912, p. 02
PALCOS E CIRCOS - Municipal

Abel Hermant, do seu romance dialogado "Os transatlanticos", extraiu uma peça, que subiu á scena em Paris, em 1808 e a companhia Clara della Guardia, representou-a, ontem pela primeira vez em S. Paulo.

É uma espirituosa sátira aos casamentos dos aristocratas franceses arruinados com as filhas dos milionários norte-americanos.

Daí uma série de scênas em que o autor põe em contraste a franqueza rude, por vezes brutal, do "parvenu", que resolve pelo dinheiro todas

as situações da vida, ainda as mais delicadas questões de sentimento, com a educação artinciosa e os preconceitos e susceptibilidades da nobresa. A acção é um tanto desligada, dispersando-se morosamente por quatro quadros, que nos mostram o lado caricatural, em algumas scenas vandevilesas, das duas educações, tão diversas, quasi contraditórias da família do rico americano e da família aristocrática pobre, com habitos perulários impenitentes.

É claro que nenhum dos personagens oferece margem para a análise de um character, para a observação da vida real; Hermant limitou-se a desenhar umas caricaturas escapando, apenas, a velha amrqueza de Tiers, uma bondosa criatura, que a principio se sente um pouco desorientada naquele meio extravagante, alegre e desordenado da família do milionario, mas que depressa volta a si, para a julgar com benevolência, conformando-se resignada com tudo o que há pouco lhe afigurava uma mascarada de mau gosto.

O melhor papel é o do milionario "Jerry"; está sempre em scêna, intempestivo e inconveniente, alardeando a força dos seus dollars, desdenhando as formas protocolares do bom tom e deixando, no fim, transparecer uma alma sensível e delicada, através do todo o seu utilitarismo prático e egoista.

Dêsse papel encarregou-se Ernesto della Guardia, um centro comico de muito merecimento e que raramente nos dá anseio de apreciarmos a sua arte sobria, a sua graça espontanea, natural. Escusado srá dizer que o distinto artista compos o sr. "Jerry" com muita graça e naturalidade, evitando descambar para o grotesco, conservando sempre a linha deliciosamente contornada num comico por vêzes irresistível, com que Hermant, desenhou aquela caricatura.

Clara della Guardia descançou ao palido, quasi alagado papel de "Diana".

De Sanctis defendeu bem o papel de "Marqusa". Gemmó regularmente funebre na pele de "Urbano". Os demais artistas fizeram o que puderam.

Hoje, "A marcha nupcial", de Henri Bataille, em sétimo récita de assinatura.

O Estado de São Paulo, 22 de Setembro de 1912, p. 02

PALCOS E CIRCOS - Municipal

Pela primeira vez, representou-se, ontem, em S. Paulo, o drama em 3 actos, "Pobre gente", original de Franco Liberati.

A acção do drama passa-se na russia. Zacar, um modesto empregado do commissariado de policia, teve a infelicidade de se apaixonar, depois de velho e viuvo, por uam mulher de costumes faceis, casando-se com ela. Zacar tem um filho, Petinka estudante que moireja pela vida dando lições. Como era de esperar, Petika não pode tolerar a madrasta e esta retribui-lhe com igual intensidade todo o ódio e repugnancia que Petinka sente por essa aventureira que envergonha o velho Zacar o o domina por completo. Acontece que do commissariado desaparece uma carta, e, Zacar é acusado, falsamente, dêsse furto, atribuindo-se-lhe o intento de ter furtado êsse documento para entregar ao filho, o qual, como todo o estudante russo que se présa, é um conspirador, filiado a um dêsses muitos grupos de revolucionários. Petruka, que é amante de Stefano, policia secreta e a cujas sugestões é que, talvez, Zacar é acusado dêsse furto, procura convencer o marido a que declare ser o filho culpado do extravio da carta. Zacar, porém, não tem coragem de cometer essa infamia; é demitido e Petruka aproveita o ensejo para abandonar o misero, apesar de suas suplicas e das suas lagrimas. Petruka, intervêm, no final da scena, e consegue tirar o pai dêsse meio, levando-o para sua companhia.

No segundo acto, encontramos-nos numa casa de pensão, onde Petinka mora com o pai, e em companhia de outros estudantes. É o dia do aniversário natalicio do estudante-professor. Uma sua discipula, Varvara, enfeitou-lhe de flores a mesa de trabalho e comprou uma coleção das obras de Pouchkine, o poeta favorito de Petinka. Fica-se sabendo pela indiscreção da dona da pensão e de Varvara, que o velho Zacara, depois que a mulher lhe fugiu, se entrega ao vicio da embriaguês, e alguns dias há que não aparece na pensão. Quando menos se espera, entra o velho e pouco depois o filho. Os dois abraçam-se; e como Petinka recebeu nesse dia pela primeira vez dinheiro de um aluno, resolve festejar o seu aniversário e manda o velho fazer as necessárias compras, recomendando-lhe, especialmente, que não compre

aguardente. Daí pouco, então é mesa Petinka, a docil Varvara, Zacar, a donda da prisão e Andréa, um funcionário publico, amigo de Petinka.

O velho, contra expressa recomendação trouxe uma garrafa de aguardente; e incitado pela dona da prisão e por André, que para se divertirem lhe dão a beber cálices sobre cálices de aguardente, Zacar embriaga-se de todo, e começa a cantar e a dançar. Em meio dessa alegria, vem Maximo Trenudoff anunciar a Petinka que um amigo comum acaba de ser preso, por denuncia de conspirador, e que elle mesmo Petinka está arriscado a sofrer a mesma sorte. Petinka, ligando o facto de ser Stefano, quem está conduzindo a diligência da captura dos conspiradores ao da garrafa de aguardente, que Zacar disse lhe fôra dada por um amigo, suspeita da horrivel verdade: foi o próprio Zacar quem denunciou a Stefani o paradeiro do filho e dos seus amigos. E interrogando o pai, êste, apesar de embriagado, confessa tudo: encontrára Petrika, que o atraira á casa, embebedára-o e o desgraçado contou tudo. No terceiro acto, Petinka está tísico no ultimo grau; os dois meses, que passára na prisão, completaram a ruina do seu organismo.

O velho Zacar, quasi inconsciente, volta ao commissariado, implora a protecção do antigo chefe, que lhe dá algum dinheiro e promete um lugar a Petinka, quando êste melhorar. Petinka, porém, sabedor dessa humilhação, replete a esmola e morre. O velho Zacar enlouquece.

O Estado de São Paulo, 11 de Agosto de 1914, p. 02
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Por motivos alheios a sua vontade viu-se a empresa Mochi forçada a substituir a representação annunciada da "Parisina", de Mascagni, pela do "Barbeiro de Sevilha", de Rossini, e "Cavalleria Rusticana", de Mascagni.

Não nos pareceu muito feliz a idéa da reunião dessas duas obras num mesmo espectáculo, já porque a obra prima immortal de Rossini tem direitos plenos a que a impressão que ella produz num auditorio culto perdure por longo tempo, sem perturbação de especie alguma no animo do espectador, e

se extinga naturalmente, como porque esses dois espectáculos numa só noite trazem o inconveniente de se prolongarem excessivamente.

Para nós, particularmente, que adoramos com o mais acrisolado culto a obra bella e eternamente jovem do immortal Rossini e não conseguimos ainda vencer a nossa antipathia por esse genero de musica chamada verista, foi penosa a prova e teriamos mil vezes preferido ouvir o "Barbeiro" unicamente.

Sobretudo quando se tem a ventura de ouvir a interpretação dessa obra numa tão perfeita afinção de conjunto.

O notavel artista sr. Sammarco apresenta o personagem de Figaro tão bem observado e tão admiravelmente caracterizado, que nos dá a impressão de ser esse o verdadeiro typo imaginado e realizado pelo poeta e pelo romancista.

O distincto artista apresenta um Figaro interessantissimo, sob todos os pontos de vista.

Lepido, gracioso, comico sem ser grotesco, vivo e elegante, o sr. Sammarco interpreta esse papel como só um grande actor consegue fazer e a isso allia elle a sua arte de eminente mestre de canto, revelando-nos a tradição de como se comprehendia e se deve comprehender ainda hoje o estylo classico italiano da opera buffa.

Com elle formam a sta. Hidalgo e o sr. Cirino dignissimo trio.

A sta. Hidalgo é uma Rosina encantadora. Dispondo de uma aperfeçoadaissima technica do bel canto que lhe permite vencer garbosamente as maiores dificuldades desse genero, ella possui ainda uma voz pastosa e expressiva e é além disso actriz intelligente e observadora. Dahi ser a sua composição do typo da Rosina um mixto attrahente de ingenuidade e brejeirice que seduz incondicionalmente.

Quanto ao sr. Cirino no papel de Don Basilio, só temos de repetir o que já a esse proposito dissemos noutra temporada; isto é, que elle, quer como actor, quer como cantor pode e deve ser considerado um interprete desse personagem de immenso destaque.

A sua meticolosa e artistica composição desse typo tão comico ermite-lhe tirar enorme partido do seu papel. O jovem tenor, sr. Schipa, que

ontem se estreou tão vantajosamente na "Manon" de Massenet, não dá, e não pode mesmo dar ainda uma boa execução do papel de Conde Almaviva.

Não se comprehenda, por ahi, que elle tivesse compromettido a sua parte, isso não.

Somente, tivemos a impressão de não se tem elle ainda deicado bem ao estudo acurado desse estylo tão difficil - o classico italiano. Reconhecemos a sua boa vontade em ter procurado realisar com delicadeza e finura a parte musical do seu papel, mas ainda não conseguiu o jovem e o sympathico artista apropriar-se daquelle "legato" unctuoso que dá tanto character á cantilena classica.

Intelligente como é, estamos certos, que com a attenta observação dos mestres desse estylo, elle em breve poderá ser reconhecido um interprete de "Almaviva" "comme il taut".

O sr. Schotler no papel de Bartolo agradou-nos bem mais desta vez do que no anno passado. Deu-nos um Nartolo comico, sem exaggero e adaptou-se com o preciso interesse ao vivo movimento das diversas scenas.

A sra. Caterini foi muito discreta no papel de servia e contribuiu efficazmente para o optimo conjuncto.

Junte-se a isso os coros disciplinados e a execução orchestral rica de detalhes e colorido do maestro Vitale e ter-se-á uma idéa approximada do que foi o "Barbieri" da empresa Mochi.

Na "Cavaileria" sobresahiu a sra. Garibaldi que nos deu uma excellente Santuzza.

Possue voz volumosa e quente e traduz com paixão e ardor toda a sensualidade daquelle amor torturado pelo ciume que characterisa a sua parte.

O sr. Lazzaro foi, por certo, um bom Turiddu, mas, nós o preferimos em papeis que lhe permittam fazer valer a delicadeza de sua meia voz e dos seus magistraes "smorzandi".

A sra. Ponzano (lola) e o sr. Caronna (Alfio) portaram-se discretamente.

Muito applaudido o famoso intermezzo.

Tanto na primeira opera como na segunda foram os artistas varias vezes chamados á scena e applaudidos com entusiasmo. - F.

Hoje a "Tosca", a preços populares.

O Estado de São Paulo, 13 de Agosto de 1914, p. 02

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Victoria para nós outros, os que lutamos pela arte pura contra a arte do "effeito pelo effeito". Victoria, sim, porque o chefe dessa maneira em musica (não se diga escola) que arrastou as platéas do burguezismo apatacado, acariciando-lhe os appetites de sensualismo grosseiro, esse chefe, Mascagni, penitenciou-se e fez com a criação da "Parisina" "amende honorable" do seu grave delicto de sacrificar o seu grande e espontaneo talento a essa arte commercial que por ahi ainda á caia das acclamações faceis e futeis, com o rotulo de musica verista.

Deve ser destituído de todo o sentimento poetico, quem puder preferir uma "Cavalleria Rusticana", ou coisa que o valha, a essa criação sublime entre as sublimes, com a qual Mascagni se nos revela inteiramente outro, fazendo lastimar, por certo, que talento tão grande haja perdido tempo precioso com manifestações de arte de um mercantilismo absolutamente censuravel.

Mascagni nesta sua obra acceita francamente o principio da reforma Wagneriana, ou Gluckiniana, se quizerem, segundo a qual a musica se deve ligar á palavra na mais fecunda e desinteressada união para que a expressão dramatica surja sincera, unificada e real.

Como Verdi no seu "Falstaf", Mascagni na "Parisina" guarda a sua propria individualidade; não se escravisa em servil imitação ao processo de factura do mestre de Bayreuth; rompe expontaneo e original com o seu proprio subjectivismo das trevas que envolviam o seu talento e perturbavam o seu criterio artistico.

A obra que hontem nos foi dado apreciar em primeira, e provavelmente, ultima representação, encerra belezas taes, que impossivel se

torna analysal-as numa noticia desta proporção, com o detalhe, a minucia e a especialisação necessarios.

Limitar-nos-emos, pois, a dar as nossas impressões o mais resumidamente possivel.

O primeiro acto contem interessante trabalho coral. A linha melodica calcada sobre motivos de "tornelli" toscanos, dá aos bellos coros um colorido todo medieval que interessa multissimo. A orchestra desde o primeiro acto até o ultimo, sempre rica de polyphonia e de efeitos apropriados, não ultrapassa os limites do esthetic. Extremamente expressiva é a scena entre a Stella dell'assassino, mãe de Ugo d'Este e seu filho. E o final do primeiro acto termina sem os de muita gente tão apreciados, mas, tão detestaveis fortissimos, vasio na sua expressão, porque não passam de meros efeitos plateaes.

O segundo acto a nosso vêr, é o mais completo, e consideramol-o notabilissimo. Todos os elementos ahi se congregaram para dar-nos uma sensação de arte exquisitissima, talvez só mesmo comprehensivel aos temperamentos de "élite", tal a poesia intensa e suggestiva que elle encerra.

Os versos dulcissimos de d'Anuzzio são realçados por uma musica nobre, apaixonada, sempre elevada, sem outras preocupações que não sejam as de trasmitir pura e delicadamente ao ouvinte toda a poesia encantadora que elles encerram. Não se pode destacar esta ou aquella scena. Todo o acto é sublim.

A orchestra de uma riqueza polyphonica, até aqui quase sempre descurada por Mascagni, borda as phrases melodicas, largas, disctinctas e de elevada concepção, com os detalhes instrumentaes os mais requintados, sublinhando as intenções do verso com efficacia e interesse.

Como está magistralmente lançada a scena em que Parisina se despoja das suas ricas vestes e preciosas jóias e as offerece em voto á Virgem; e, depois, a apaixonadissima scena entre Parisina e Ugo, de intensissima emotividade, com que suggestiva doçura termina, num prolongado beijo de amor!

Esse segundo acto só por si basta para que se perdoe a Mascagni todo o mal que a sua obra anterior causou ao desenvolvimento da arte san!

No terceiro acto não esmorece, o compositor, e as scenas de seductora belleza succedem-se até o fim. Recordemos, a parte do delicioso idyllio em que se ouve atravez a noite enluarda o suavissimo canto do rouxinol. Que encantadora poesia se desprende dessa musica descriptiva e ao mesmo tempo carinhosa e terna!

Sonhos de amor, de eterna ventura, de dulcissimo languir!...

E o final, com o tragico desenlace no qual a orchestra se conserva na sua linha de elevação, sem descambar para o terreno dos effeitos grosseiros e brutaes, descrevendo, todavia, com força de expressão e efficacia de colorido a luta horrenda que abate essas tres criaturas torturadas pela mais cruciante dor.

Essas são as impressões que aqui registramos ao correr da penna; as paginas de indiscutivel belleza que a partitura contem são muitas, repetimos, para que numa só audição possam todas ser retidas na memoria.

Quanto ao desempenho só podemos ter palavras de elogio. A emerita interprete italiana de Wagner, sra. Pasini-Vitale, foi admiravel na sua grande arte. Guardava-mos bem a impressão que a sua "isolda" nos deixará; foi, ois, com intenso interesse que a acompanhamos através a sua composição da protagonista da obra de Mascagni, e não temos senão palavras de louvor a dirigir-lhe. Todo o seu trabalho é modelar. Não há uma só falha. Pouco nos importa que sua voz, como tal, não impressione grandemente, devido a qualidade do seu timbre, um tanto metallico, já que a insigne artista possui os recursos de uma arte magistral que lhe permitta imprimir á sua voz todas as inflexões que são necessarias para exprimir o *accento* que o texto requer, ora terno, ora romatnico, apaixonado ou tragico, de *accordo* com a situação.

A sra. Pasini-Vitale é uma artista de grande merecimento, que comprehende com intelligencia a importancia artistica do personagem que representa, e o estuda com a mais séria observação. Não destacaremos nenhuma scena porque seria fastidioso enumeral-as: diremos, sómente, que ella attrahiu a mais viva *simpathia* de todo o auditorio culto.

O sr. Lazzaro que fez o papel de Ugo d'Este, portou-se com brio e valor, nesse papel.

O jovem tenor mostrou-se digno da confiança dos que o escolheram para interpretar o difficilimo papel de Ugo, dando o preciso realce á sua parte.

A sra. Garibalde estece a vontade no papel de Stella dell'Assassino, e a sra. Porizano, no de La Verde.

O papel de Nicolo d'Este, só no final do terceiro acto tem grande importancia, e o illustre artista sr. Sammarco, interpretou-o de maneira absolutamente notavel. Não lhe escapou um só detalhe, revelando-se ainda uma vez o grande artista que é.

O maestro Vitale, sob cuja direcção foi executada a opera, merece os mais calorosos applausos pelo seu immenso trabalho, pois cuidar de uma execução tão perfeita não é pequena a tarefa. A orchestra, com bella sonoridade e comedido nos seus "fortes", desempenhou-se galhardamente de sua missão.

Outro tanto cabe dizer com relação aos coros, cujo regente, o sr. V. Romeo, merece ser elogiado.

Os scenarios e a "mise-em-scéne" excellentes.

Uma boa parte do publico applaudiu com entusiasmo a obra e a execução; outra recolheu-se em resignado indifferentismo ao silencio, protestando, provavelmente, não voltar ao theatro quando, por ventura, algum empresario se lembrar de levar novamente a grande obra de Mascagni, que lhes terá parecido porfundamente wagneriana - isto é, insipida, enfadonha.

De gustibus...

Hoje - "Hunguenottes, de Meyerbeer, que ha cerca de vinte annos não se ouve em S. Paulo. Ao que nos informam, deve ser um grande espectaculo, pois a peça está esplendidamente montada e nella tomam parte as sras. Hidalgo, Garibaldi, De Lerma e srs. Palet, Cirino, Danise e Berardi.

O Estado de São Paulo, 25 de Setembro de 1917, p. 06

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

O primeiro espectáculo de uma temporada lyrica no nosso Municipal, é mais um acontecimento mundano do que artistico. Nesse primeiro encontro a fina sociedade que alli há de reunir-se todas as noites, durante a estação official da opera, preocupa-se de preferencia com o aspecto da sala, a belleza das "toilletes" e a elegancia da assistencia que se exhibe numa especie de "revista geral de mostra", deslumbrante pelo esplendor da formosura feminina e pela distincção e riqueza dos vestuarios.

Parece-nos, por isso, que andou bem a empresa escolhendo para inicio da temporada uma opera como "Elixir de amor", em que a única attação era Caruso, na parte de Nemorino. A velha opera de Donizzetti é das que permittem ao expectador ouvir despreoccupadamente, enquanto com os olhos percorre a sala e, ás vezes, estabelece com o vizinho uma ligeira palestra, só interrompida pelas "arias" que a orchestra vae indicando para prevenir a assistencia, conforme costume da época.

Percebe-se que a intenção da empresa foi apresentar Caruso, ao publico paulista, num papel em que pudesse o grande tenor revelar todas as suas qualidades de artista do "bel canto", como para desfazer a apreciação corrente, alguns annos atrás, de que o illustre cantos só impressionava pelo volume e qualidade da sua voz privilegiada, sendo, porém, destituído de recursos de escola. Se essa era realmente a sua intenção, pode, dar-se por satisfeita, porque não ficou em nenhum espectador a menor duvida sobre a suprema arte com que Caruso aproveita a sua voz admiravel, sobretudo nos trechos que requerem suavidade e riqueza de nuanças, com uma dicção perfeita e um habil jogo de scena, o celebre tenor não podia deixar de ser, como foi, um Nemorino verdadeiramente notavel.

É claro que, diante dessa figura, que allia as suas excepcionais qualidades um prestigio de que poucos artistas têm desfrutado, os interpretes dos outros papeis deveriam conservar-se a uma distancia consideravel. Essa observação só póde realçar o esforço da sra. Giacomucci, que defendeu com galhardia a parte de Adina, cantando conscienciosamente e representando com intelligente discreção.

O sr. De Franceschi desempenhou a contento a sua parte (Belcore), e o sr. Azzoluni, na de dr. Dulcamara, esteve á altura do conjunto, emprestando á personagem o character "buffo", com louvavel sobriedade.

Córos bons e a orchestra, vужa acção nesta opera é muito limitada, mostrou que obedecia a um regente de superior criterio artistico, conservando-se, na modesta funcção que lhe está destinada na "partitura", para só realçar a dos cantores. Dirigiu-a o reputado maestro G. Marinuzzi.

Os scenaios são de grande belleza e toda a "mise-en-scéne" de primeira ordem.

Caruso era a única preocupação da noite. Por isso a sua entrada foi anunciada com uma grande salva de palmas, que se repetiu varias vezes no final dos actos. A maior e mais prolongada manifestação da platéa foi, porém, a que premiou a interpretação da conhecida romanza "Uma furtiva lagrima", em que Caruso poz um grande sentimento na expressão ao par de uma fina maneira de phrasear.

Hontem tivemos, em verdade, a apresentação de Caruso. Hoje, com o "Tristão e Isolda" é que poderemos apreciar o valor da orchestra e de alguns dos principaes elementos da Companhia, numa récita de perfeito cunho artistico.

Hoje segunda récita de assignatura - "Tristão e Isolda", de Wagner, com a seguinte distribuição: Tristão, o tenor Catullo Maestri e Isolda, a sra. Therezina Burchi. Os outros papeis estão confiados á sra. Fanny Anitua e commendador E. Giraldoni.

O Estado de São Paulo, 10 de Outubro de 1918, p. 03

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Temporada lyrica

É hoje que se inicia, no nosso theatro Municipal, a temporada lyrica official de 1918. Se do elenco da grande companhia do Theatro Colon, contratada pela empresa Da Rosa Mocchi, não constam celebridades mundiaes

da envergadura de Caruso e Maria Barrientos, é certo também que a presente temporada apresentará maior coesão no conjunto, composto de artistas de renome na scena lyrica italiana e franceza, taes como Rosa Raisa, bem conhecida do nosso publico, Gilda Della Rizza, M. Giacomucci, Yvonne Gall, Gabriella Bezanson, contralto que a critica argentina e européa proclama a notavel, o barytono De Rimini, os tenores Franz, uma das melhores figuras masculinas da Opera, de Paris; Pertile, os baixos M. Journet e Mansueto, e Hacket Dentale, Dubois etc. Á frente da orchestra teremos o maestro commendador Gino Marinuzzi, que vem de se consagrar compositor com a sua ultima producção a opera "Jacquerie" - constante das peças da nossa temporada, etc.

O Estado de São Paulo, 03 de Outubro de 1919, p. 04
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

A abertura da estação lyrica em S. Paulo é sempre um grande e bello espectáculo, para cujo esplendor contribue toda a sociedade paulista, reunindo na sala do nosso primeiro theatro os seus elementos mais representativos, numa deslumbrante exhibição de vestuarios e joias, que mais realçam ainda a natural belleza dos rostos femininos e accentuam a sobriedade dos trajés e a distincção dos cavalheiros.

Mas, nem sempre ao espectáculo da sala corresponde o do palco. Felizmente hoje podemos dizer que desta vez, um esteve á altura do outro.

A estréa da companhia Da Rosa-Mocchi, com o "Mesfistofele", de Boito, foi uma excellente apresentação da "troupe" lyrica, o que torna incomprehensivel a exaggerada frieza do auditorio, a não ser que esta se explique por uma tal ou qual confusão no espectáculo de hontem, pois, a maior parte dos espectadores chegou muito depois de iniciado o primeiro acto, o que causou grande perturbação; os signaes de chamada também não foram percebidos a tempo (facto que se repete todos os annos e que conviria remediar) de modo que nenhum dos actos começou com os espectadores a postos. Tudo isto criou hontem no Municipal uma atmospherá pouco propicia á devida apreciação dos artistas, que foram injustamente sacrificados.

Pode dizer-se que todo o interesse do espectáculo gyrou em torno do personagem de "Mefistofele", não só porque a concepção da peça concorre para isso, como também porque o protagonista era o baixo de Angelis, grande nome da scena lyrica e o maior cantor italiano actual do seu genero. Ainda que o não precedesse essa fama, era natural que elle monopolisasse a attenção do auditorio. Difficilmente se encontrará um baixo de voz tão tensa e tão malleavel, ao mesmo tempo que potente, redonda e cheia. Todos estes predicados se reúnem num artista ainda moço que os sabe aproveitar com arte superior e que dispõe de excellentes qualidades de actor. Por isso a sua criação de "Mefistofele" é um bello e notavel trabalho que bem merecia do nosso publico uma manifestação mais calorosa do que a que lhe foi feita.

"Fausto" foi o tenor sr. Taccani. Hesitante e nervoso, esteve um tanto desigual, a principio, mas no terceiro e quarto actos recuperou o dominio da voz, expandindo-a com segurança.

A sua voz de timbre geralmente agradável, adquire em certas passagens bastante doçura e, decerto, ganharia em realce se o artista a aproveitasse melhor, desenvolvendo ao mesmo tempo o seu jogo de scena ainda um pouco acanhado.

Encarregou-se da parte de "Margarida" a sra. Dalla Rizza, artista de grande talento que o publico paulista tem applaudido tantas vezes e cuja dedicação ao estudo lhe tem valido uma rapida carreira de raro brilho. O seu trabalho hontem, no "Mefistofele", foi excellente quer quanto á parte vocal, quer quanto ao vigor dramatico que ella soube imprimir ás principaes scenas.

A sra. Bertazzoli foi uma "Helena" de majestosa attitude e de amplos recursos vocaes.

A "troupe" Pavlowa, que faz parte da companhia, contrinuiu notavelmente para a belleza do espectáculo com os seus ballados, especialmente na scena do "sabbat", em que apresentou uma soberba marcação, de extraordinário effeito.

A montagem é caprichosa, como as a que já nos acostumou, (é de justiça reconhecê-lo), o empresario sr. Mocchi.

Esteve na regencia da orchestra o sr. Marinuzzi, o que vale dizer que impoz aos seus professores aquella autoridade que lhe permite dirigil-os,

com a um só homem, tirando os maximos efeitos possiveis de sonoridade e colorido, com os elementos de que dispõe.

A empresa Da Rosa-Mocchi apresentou-se, portanto, ao nosso publico de maneira assás recommendavel. Esperamos que os outros espectaculos confirmem o juizo altamente favoravel que o de hontem autorisa.

Hoje, em segunda récita de assignatura, a "manon", de Massenet, com a soprano sra. Ninon Vallin, o tenor Schipa, o barytono Crabbé e o baixo Walter, sob a direcção de Marinuzzi.

O Estado de São Paulo, 10 de Agosto de 1920, p. 04
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Uma questão que se renova em cada temporada, é a de saber-se se andamos bem em admittir o nenhum methodo, ou melhor, a falta de uma orientação logica do ponto de vista esthetico, na successão das peças das nossas temporadas lyricas.

Ha uma explicação, que acreditamos ser a verdadeira, para essa lacuna: é que, na Europa nunca se apresentou tal problema. Lá, a gente vive a coberto das imposições, exigencias e necessidades dos empresarios. Tem-se musica durante todo o inverno, o que permite ouvil-a quando ella melhor sabe. Comnosco já se não dá o mesmo. Ouvimol-a por atacado, entre dois correios maritimos, mercê da nossa collocação geographica. Dahi o tornar-se um caso digno de estudo a questão, que acima propuzemos.

De facto, não haverá um certo illogismo, em se iniciar uma temporada lyrica pela "Walkyria", fazendo-se-lhe seguir a "Gioconda", a que succedeu a "Aida", depois "Manon", para continuar o "Parsifal"?

Essas reflexões vieram-nos, hontem, insensivelmente, durante o espectaculo da "Bohemia".

Era de ver-se a atmospheria de sympathia com que se predispoz hontem a platéa do Municipal a ouvir o poemeto de Puccini. Entretanto logo ao primeiro acto, apesar do magnifico desempenho conseguido pela sra. Roggero, possuidora de uma excellente voz, pelo sr. Gigli, um Rodolpho como ha muito não vemos outro, e o sr. Crabbé, cheio de vida e perfeito no encarnar o papel de Marcello, tornou-se visivel um quase desapontamento. Foi necessario iniciar-

se o terceiro acto - o mais feliz da peça e levado hontem de maneira impecavel - para que a assistencia voltasse a sentir as antigas emoções. Dahi por diante desenrolou-se o espectáculo em pleno entusiasmo. Tinha-se quebrado o effeito, até então presente, das peças de maior folego.

No ultimo acto e mui merecidamente aliás, foi grande a salva de palmas.

O sr. Cirino, o baixo que á se nos impoz, pela sua arte superior, viu-se aquinhoado com o indefectivel "bis" na aria da "vecchia zimarra".

A sra. Vitulli foi uma Musetta graciosa, agradando muito a sua voz fresca e suave.

O Estado de São Paulo, 21 de Agosto de 1923, p. 05
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

No dia 28 do corrente, terça-feira da próxima semana, deverá estrear no Theatro Municipal a Companhia dramatica franceza do Theatro da Porta Saint Martin, de Pariz, e que actualmente se acha no Rio de Janeiro, onde com grande successo ultima os seus espectaculos.

Essa companhia compõe-se de cerca [ilegível] figuras, dentre as quaes se destacam as sras. Juliette Clarel, Celia Clairnet, Blanche Toutain e Camilla Liceney e os srs. Pierre Magnier, Henri Bonvallet, Emile Rouvière, Victor Launay e Raymond Maurel.

Do repertorio constam peças ainda não representadas em São Paulo, como "La possession", de Henri Bataille; "Bourbouroche", de G. Coirteline; "La passante", de H. Kistenmaeckers; "La prise de Berg-op-zoom", de Sacha Guitry, e "Les Vignes du Seigneur", de Flers e de Croisset. E nelle figuram outras, já conhecidas, mas que têm tido extraordinaria e notavel interpretação pelos artistas da companhia do Theatro da Porta Saint Martin, como "Cyrano de Bergerac", de rostand; "madame Sans Géne", de Sardou e Moureau; "La Rafaele", de Bernstein, e "La marche nupciale", de Bataille.

Na secretaria do Theatro Municipal acha-se aberta a assignatura para 8 récitas.

O Estado de São Paulo, 23 de Agosto de 1923, p. 02

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

A companhia do "Theatre de la Porte Saint-Martin" cuja estréa em S. Paulo, marcada para o dia 29 do corrente, vem sendo anciosamente esperada, está realizando a maior "tourné" até agora iniciada por uma companhia dramática franceza. Tendo sahido da França nos primeiros dias de Fevereiro, esteve, succesivamente, na Havana, no Mexico, no Panamá, no Peru, no Chile e agora se encontra no Rio de Janeiro, em vesperas de vir a esta capital occupar o Theatro Municipal.

De S. Paulo a companhia seguirá para Buenos Aires, onde lhe está destinado o Theatro Odeon, ponto terminal da sua travessia pela America Latina, pois dalli devera regressar a Europa, onde visitará Portugal e a Hespanha, antes de voltar á França, afim de naquelle paiz trabalhar ainda em Dezembro deste anno, no theatro que lhe dá o nome.

No programma para as poucas récitas de assignatura figuram, além de "Cyrano de Bergerac", de que o acotr Pierre Magnier é considerado o melhor interprete, depois do desaparecimento de Coquelin, e de "Madame Sans-Gêne", peça em que é protagonista a famosa Blanche Toutain e na qual Magnier faz o papel de Napoleão, varias novidades de alto interesse e valor, como "La possession", o ultimo grande exito de Boinille, "La prise de Berg-op-zoom", de Sacha Guitry, "Terre inhumaine", de De Curel, "Ler Vignés du Seigneur", de de Flers et de Croisset e "La vierge folle", de Bataille.

A estrea da companhia será com "L'aventurier", de Capué.

O Estado de São Paulo, 01 de Setembro de 1923, p. 02

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Tratando-se, embora, de uma peça que não corresponde bem ao merito absoluto das outras que fazem o repertorio da companhia do Theatro da Porta Saint-Martin e que, ainda, não exige dos seus interpretes os mesmos elevados predicados pessoases, o vaudeville "L'enfant, du miracle", de Paul Gavault teve hontem, no Municipal, franco successo.

Nelle, ao contrario do que succede com a grande maioria das obras de igual genero, o entrecho é muito simples, desenvolvendo-se sempre com muita naturalidade e graça, contendo trechos de extrema comicidade, sempre exploradas aliás, com grande brilho e discreção. Paul Gavault desdenha o recurso de desdobrar as situações grotescas, distribuindo-as por varios personagens ou prolongando-as demasiadamente. Dahi o interesse ficar continuamente restricto ás figuras principaes da peça, com ganho certo da verossimilança.

"L'enfant du miracle" é a historia de uma viuva que tem interesse em poder apresentar um herdeiro para garantir a posse da grande fortuna do marido, a qual, caso contrario, iria parar ás mãos da municipalidade que lhe dera o berço. Esta, avisada da possibilidade de ser despojada da herança que contava como certa, impõe [a viuva um vigilante "sui generis", cuja perspicacia ella e os seus amigos procuram burlar.

Não o conseguem, entretanto. E já desesperam da successão, quando por méro acaso é descoberto um testamento, annullando o já conhecido e pelo qual a viuva tem a maior parte da fortuna, cabendo á municipalidade tambem o seu quinhão. E tudo termina bem, com satisfação geral.

Das figuras femininas teve o papel principal a sra. Clairnet que foi uma "elise Moulourey" distincta e espirituosa. Auxiliaram-na com bastante brilho as sras. Dubreull (marguerite) e Arioly (Berthe Paradeux).

Dos artistas o papel principal coube ao sr. Rouvière que foi um Croche impagavem, encarnando esplendidamente o papel do conselheiro inventivo e sem escrupulos. Os srs. Launay (Georges Durieux) e Glenat (Lescalopier) portaram-se bem, especialmente este muito á vontade no typo de provinciano matreiro.

Hoje irá á scena, em terceira récita de assignatura, "Cyrano de Bergerac", de Rostand. Trata-se de um dos maiores, sendo o maior successo da companhia.

O Estado de São Paulo, 11 de Agosto de 1923, p. 02

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Inaugurou-se hontem no Theatro Municipal, com extraordinario brilho, resuscitando as noitadas de outras épocas, constituindo-se num verdadeiro acontecimento social, a temporada lyrica official deste anno. Para isso concorreram, além da feliz escolha da opera representada, o excepçãoan valor dos artistas, as vozes magnificas, a orchestra e o regente e a elegancia e o entusiasmo da assistencia, que enchia completamente o theatro. Não parece, pois, o drama musical prestes a perder entre nós o prestigio, ameaçado pela evolução natural e pelas variações da moda nos grandes centros europeus.

Talvez pelo enredo, admiravelmente adaptado ao feitio do compositor, é a "Manon", das tres principaes operas de Massenet, ainda mais que "Wertner" é o "Jongleur de Notre Dame" a que melhor o caracteriza.

Arrastado pelo seu temperamento, favorecido por circunstancias felizes de sua vida particular e por uma extraordinaria facilidade de inspiração - estragado até certo ponto pelo exito prematuro obtido sem difficuldade, não soube Massenet, tirando melhor partido do seu real e delicioso talento, alçar-se a maiores alturas. A sua musica, representativa de certa forma de sensibilidade superficial não marcou propriamente época, embora exercesse no seu tempo certa influencia.

E há de durar no favor do publico, emquanto existir quem seja sobretudo sensível á caricia das melodias, tão suaves, da orchestração de tão harmoniossa doçura, que uma sciencia real da composição musical sustenta, a arte elegante e facil, mas subtil e fina do compositor, genuinamente francez na melhor accpeção do termo.

Da apresentação de hontem, deve salientar-se o trabalho da sra. Mafalda Favere, que deu uma "Manon" encantadora. Voz fresca e adoravelmente timbrada, optimo jogo de scena, beleza, graça e elegancia nas attitudes, demonstraram nessa cantora uma artista completa. O tenor Gigli, de quem não é mister gabar a voz, foi um "Des Grieux" sonoro, excellente, e no acto de Saint Sulpice, apaixonado e correctissimo.

Os demais artistas, muito bons.

O Estado de São Paulo, 22 de Setembro de 1924, p. 02
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Com a representação da opera russa "Boris Godunow", a companhia lyrica italiana contratada pela empresa Walter Mocchi inicia hoje a temporada official do corrente anno. Esperada essa série de espectaculos com muita anciedade, é de esperar que o Theatro Municipal se encha, logo á noite, para lá affluindo o que de mais culto ha em nossa sociedade, de forma a se poder assistir um espectaculo não só de arte elevada, senão tambem de requintada elegancia.

"Boris Godunow", que será cantada no idioma original e cujo entrecho publicamos aparte, é a maior e a mais importante opera do theatro russo. Composta por Moussorgsky, que fallecendo a deixou falha em grande parte de sua instrumentação, annos depois foi completada e orchestrada definitivamente por Rymsky-Korsakow. A sua musica, como o seu enredo, offerecem emoções estheticas profundas, que constituem, sem duvida, a razão de ser do grande successo que ella tem alcançado.

Os seus principaes papeis estão assim distribuidos:

"Boris Godunow", Sigismundo Zalewsky; "Theodoro" e "Xenia" seus filhos: Elise Schereshewskaia e Tamara Beltachi; a ama: "Anna Gramegna", "Principe Ghouisky", Alexandre Wesselowsky; "Chelkalow", secretario da Duma: Nicolas Melnikoff; "Pimenn", frade: Alexandre Griff; "Gregorio", Stepha Bielina; "Marina Mnichek", Nina Koshet; "Harlaam" e "Missaiif", vagabundos, Kapitow, Zaporojetz e Nicolas Lawretzky; "A -teleira", Esther Karenina; "O innocente", Luiz Nardi; "O official de policia", Alexandre Antonoff; "O Boyardo da corte", Nicolas Lawretzky; "Tcheriakowsky" e "Lowitzky", jesuitas: Michele Fiore e Alexandre Antonoff.

A orchestra será dirigida pelo illustre compositor e maestro Emilio Cooper, que é um dos nomes mais acatados da musica contemporanea. A montagem obedece á direcção do sr. Dominich Dumas, que foi, durante mais de

vinte annos, director de scena dos Theatros Imperiaes de Moscou e Petrogrado.

O Estado de São Paulo, 24 de Setembro de 1924, p. 02

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

No Theatro Municipal realisou-se hontem o 148º sarau da Sociedade de Cultura Artistica.

Foi cantada a opera "Os Saldunes", libreto de Coelho Netto, musica de Leopoldo Miguez, effectuando-se o spectaculo perante o theatro completamente cheio.

Na secção "Artes e Artistas" damos noticias pormenorizada dessa representação.

Para esta noite, em que realisa a segunda recita da assignatura da temporada actual, a companhia lyrica Walter Mocchi escolheu a "Traviata", afim de que seja desde logo satisfeita a anciedade dos admiradores da eximia cantora que é a sra. Gilda Dalla Rizza a quem na distribuição, coube o papel de "Violeta". Dada a circumstancia de serem poucos os dias destinados á permanencia da companhia em S. Paulo, é bem possivel que seja essa a única representação da linda opera de Verdi.

Gilda Dalla Rizza - vale a pena lembrar ainda uma vez - ainda na ultima temporada de inverno, do Scala conquistou em Milão, ruidoso triumpho na interpretação que por mais de uma vez deu á parte de protagonista da opera, que os frequentadores do Municipal vão ter hoje oportunidade de ouvir novamente. Seria isso o bastante para justificar o interesse que se nota por esse esppectaculo se não houvesse, ainda, outras razões, como a de tambem se apresentarem o tenor Angelo Minghettu e o barytono Victor Damiani, ambos nossos conhecidos e muito elogiados por toda a critica argentina e da capital da Republica.

Amanhan, em recita extraordinaria será cantada a "Bohemia" e não, como fôra anteriormente noticiado, a "Aida", que só no proximo domingo

será levada á scena. Os bilhetes já vendidos para o espectáculo de amanhã não perdem a sua validade.

O Estado de São Paulo, 14 de Agosto de 1926, p. 04
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Crise financeira, crise comercial, crise na lavoura... a companhia lyrica faz a sua estréa em dia 13, sexta-feira de Agosto... poder-se-ia esperar um exito completo?

Ainda que desprezemos os maus augurios e fuçamos á influencia das superstições, restam as crises de varia especie para explicar a diminuta concorrência, menos de meia casa, na récita com que iniciou a sua temporada lyrica a companhia Walter Mocchi.

A peça de apresentação foi a "Walkyria", de Wagner. Seria a mais indicada? De certo sabe melhor o empresario o que lhe convem, do que o assignante ou outro qualquer espectador. Parece-nos, entretanto, que a escolha não foi feliz.

A companhia apresentou neste espectáculo elementos de reconhecido valor, nomes já consagrados como De Andelis, e outros novos aos quaes nos referiremos adiante. Mas, o drama lyrico wagneriano exige um estilo adequado, que os cantores de hontem estão longe de possuir. Faltou pois á interpretação da "Walkyria" a unidade indispensavel, aquella conjugação da orchestra, da mimica, do canto e do jogo de scena, que constitue a caracteristica do genero e que tanto contribue para realçar o fatalismo que domina as personagens das criações wagnerianas.

O maestro Vitale, que já nos deu aqui, com o proprio sr. Mocchi (e é um dos bons serviços a levar a seu activo), excellentes edições do "Tristão e Isolda" e outras peças de Wagner, não podia certamente preparar para esta temproada um quadro wagneriano com os elementos de que dispõe. Já fez muito em manter a sua orchestra com segurança, pondo em relevo a importantissima parte que lhe cabia, menos talvez no final do terceiro acto a que faltou imponencia.

É justo reconhecer que o sr. De Angelis se mostrou o mesmo bello cantor de voz possante que já conheciamos, apesar de ter cantado hontem, no Rio, os "Puritanos" e ser obrigado a cantar aqui, depois de uma viagem fatigante, a parte de Wotan. Vantagens que cabem ao publico de S; Paulo, que inexplicavelmente paga mais por localidade que o do Rio, e "em compensação" ouve os artistas cansados e acorrer...

Dos artistas já conhecidos digamos que a sra. Scacciati se esforçou por dar o devido desempenho ao papel de Sieglind e que a sra. Gramegna, como ella elevada á categoria de cantora wagneriana, talvez como premio de assiduidade e constancia, foi uma Fricka muito discreta.

Louvemos dois novos que se apresentaram sob os melhores auspicios. A sra. Iva Pacetti, (Brunhilde) bella voz fresca e igual, e o sr. Cesabianchi, voz muito pura e de formos timbre, excellente emissão, dicção muito correcta.

Nenhum desses artistas, novos e velhos, poderá ser julgado nesta temporada pelo que hontem produziram, pois não sendo formados no repertorio wagneriano, só em outras operas poderão ser devidamente apreciados.

O espectaculo, apesar dos córtes, terminou a 1 hora. Não nos é possivel dizer mais. O publico applaudiu com insistencia os interpretes e o maestro Vitale.

O Estado de São Paulo, 18 de Setembro de 1928, p. 07

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Para inaugurar a temporada lyrica official deste anno, a Companhia Octavio Scotto cantou hontem a opera "Martha", de Friedrich von Flotow. Como aconteceu, em Vienna, ha mais de oitenta annos, ao ser pela primeira vez apresentada ao publico, tambem aqui, agora, essa peça despertou intensa curiosidade - nova, como era, para a maioria dos actuaes frequentadores do theatro. Entretanto, ella tambem aqui já fôra cantada, não por uma grande companhia lyrica, mas por um modesto e afinado grupo de amadores, ha mais

de trinta annos, no antigo theatro S. José, e despertára, na occasião, o mais vivo interesse. Isso, que, no tempo, era muito natural, verificou-se igualmente, em varios paizes da Europa, principalmente na Inglaterra, onde fizeram época, no "Covent Garden", as interpretações desta opera por Adelina Patti e Tetrazzini.

É o que nos acode, quanto á respeitavel fé de officio da "Martha".

Quanto ao seu autor, allemão de nascimento, ao contrario do que geralmente se supõe, as suas composições filiam-se mais á musica franceza do que á germanica. Na verdade, não se trata de um grande autor, mas simplesmente de um musico popular.

Tal conceito ficou plenamente evidenciado no spectaculo de hontem. A peça, cheia de musica ligeira, despretenciosa, por vezes agradável e em geral de facil retenção, mesmo aos ouvidos menos atilados, arrasta-se durante quasi quatro horas, repetindo-se nas arias e nos estribilhos sem conseguir revelar outros dotes do autor, além de sua proclamada feição popular.

Porque razão, pois, a escolheu a Companhia Lyrica, para apresentar-se, este anno, ao nosso publico?

A explicação é simples: para dar azo a Benjamino Gigli de modular á vontade a sua linda voz. De facto, o celebre tenor nella teve ensejo de demonstrar todo o virtuosismo de sua arte de cantor, chegando a empolgar a assistencia, principalmente na aria "Marta m'appari", que teve de bisar, e no final do terceiro acto. Toda a doçura de sua voz pol-a o fino artista ao serviço da parte de "Lionel", arrebatando o publico. Realmente, a assistencia se sentiu arrebatada. Foi, porém, pelo cantor, e não pela opera.

Outro artista que se conduziu brilhantemente, foi o barytono Stracciari que, nos pnnos de "Plunkett", confirmou o bello juizo firmado a seu respeito, nas anteriores temporadas.

O Estado de São Paulo, 11 de Agosto de 1929, p. 08

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Data de alguns annos a primeira e única audição do "Prince Igor" em S. Paulo. E não foi das mais auspiciosas. Cantada na ultima recita de uma temporada que não primou pelo apuro das representações e confiados os seus principaes papeis a um conjunto de artistas de relativo merito, a interpretação decorreu numa atmosphaera carregada, prenunciadora de violenta tempestade. Mas a tormenta não irrompeu de todo, registando-se comtudo manifestações de desagrado que, visando particularmente a pessoa do empresario que parecera haver zombado do publico, envolveram, com evidente injustiça, a propria opera de Borodine.

É claro que esta não pouco fôra sacrificada pela interpretação, mas dahi a concluir-se pela negação do valor do "Prince Igor" como obra musical a distancia é bem grande. Não ha duvida que offerece pontos bem sensiveis á critica, consideraca exclusivamente como trabalho theatral, em cujo conjunto nem sempre se obsrva uma exacta noção das proporções. A mesma "ouverture", cuidada como obra musical e em que desde logo se evidenciam as accentuadas qualidades de polyphonista do celebre compositor russo, a uma assitencia não muito habituada a audições symphonicas chega a provocar uma sensação de cansaço, que felizmente se desfaz ao iniciar-se o prologo.

Apesar da preocupação constante de Borodini, aliás como de seus outros companheiros do chamado "grupo dos cinco", em emprestar ás suas composições um cunho accentuadamente russo, uma característica peculiar á sua nacionalidade, de maneira a estabelecer um nitido traço de separação e de distincção ds producções originaes de outros paizes - a musica do "Prince Igor" não foge á influencia que sobre o seu autor exerceram, embora inconscientemente, os compositores alienigenas de cujas lições e ensinamentos se soccorrera.

Harmonista original e orchestrador de amplos recursos, conseguiu, no entanto, Borodini, um pouco menos que Cuy, - não ha duvida o mais orientalista dos compositores do seu grupo - imprimir uma vez ou outra como em alguns coros, calcados sobre themes populares russos, o caracter proprio de sua nacionalidade á composição do "Prince Igor",, cujo libreto, seja dito de passagem, é calcado em moldes que não favorecem devidamente a inspiração do compositor.

A edição que hontem nos proporcionou a Companhia Lyrica Russa foi magnifica, quer encarada em conjunto, quer vista através de cada um de seus elementos, a tal ponto de se ter a impressão de que se ouvia hontem pela primeira vez em S. Paulo o "prince Igor", deixando a perder de vista o que aqui se assistiu ha alguns annos.

Constituida de artistas de destaque na scena lyrica russa, a Companhia do Theatre des Champs Elysées pôde offereder ao publico, em sua primeira récita de assignatura, um espectáculo digno dos melhores elogios.

Desde o côro, e não e estranhe a primasia que lhe dispensamos, pois, só elle constitue um conjunto interessante de actores, cada um delles representando e animando um papel, como se deu no segundo quadro do primeiro acto - não esquecendo o corpo de baile, homoganeo e artisticamente ensaiado, tudo concorreu para uma execução aprimorada do "Prince Igor".

Os cantores dispõem todos de optimos recursos vocaes e, alguns delles, são comediantes conscienciosos e de linha.

A sra. Maria Kusnezoff, que interpretou a personagem de "Iaroslavana", é uma soprano lyrico que allia a apreciavel volume de voz uma fina sensibilidade artistica. Tal foi o agrado que despertou o seu trabalho que não poucas foram as vezes que teve que vir á ribalta nos finaes do acto agradecer as prolongadas palmas do auditorio.

No quadro masculino, constituido pelo barytono Melnikoff e pelos baixos Gidanowski, Jucovich e Osansky e pelo tenor comico Lawrezky, todos se conduziram de maneira a dar o devido relevo aos seus respectivos papeis.

O corpo de baile, bem numeroso, impressionou admiravelmente pela precisão, pela vida, pela animação que imprimiu ás dansas polovitsianas. Juntem-se a esses factores todos uma montagem caprichada e original e uma execução orchestral bastante apurada e ter-se-á uma idéa aproximada da esplendida apresentação que teve o "Prince Igor".

A orchestra, composta exclusivamente de professores do Rio e desta capital, esteve sob a segura direcção do maestro Gregorio Fitelberg, que se revelou um dedicado interprete da composição de Borodine. Em resumo: uma excellente estréa, promissora de brilhante temporada lyrica

O Estado de São Paulo, 27 de Setembro de 1929, p. 05

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

A representação de uma peça de François De Curel, mesmo quando ella remonte a uma phase já distante da produção artistica do grande escriptor francez, como acontece com "La nouvelle idole", constitue sempre motivo de elevado prazer intellectual para quem vae ao theatro, não exclusivamente attrahido pela "boite à surprise" technica que forma a base de grande parte das obras de maior exito junto ao publico. François De Curel foi e continua a ser, mais que um simples dramaturgo preocupado apenas com o agrado que os seus trabalhos theatraes possam despertar, um vigoroso e original agirador de idéas, contradictorias ás vezes, mas sempre revelando uma genialidade indiscutivel na sua apresentação e discussão. Já alguém, estudando o seu theatro e examinando os extremos a que o conduz a profundidade de seus conceitos, disse de De Curel o que La Bruyere escrevia de Rabelais: "C'est un enigme". E realmente seria difficil abranger dentro de uma formula as suas interessantes concepções de varios problemas que se debatem nos seus dramas, os quaes, na sua solução, não fogem á molestia do seculo: a incerteza. Não é a duvida elevada á categoria de systema que se agita na sua obra. Longe disso. Até quando, como em "O novo ídolo", uma peça ousada na época em que appareceu, 1895, quando a tendencia materialista da sciencia invadira a literatura. De Curel não esconde a sua fé espiritualista.

Embora nem sempre se acceitem as suas idéas, não ha como não reconhecer na obra do autor da "Comedia du genio" um dos grandes talentos dramaticos do seculo, pela forma elevada em que escreve os seus trabalhos e pela intensa nota de originalidade que os caracteriza.

"O novo idolo", já entrou, de ha muito, para o patrimonio da literatura dramatica conteporanea e á despeito do tempo decorrido é um trabalho que nada perdeu de sua primitiva belleza.

Representado hontem para uma elegante assitencia através de uma interpretação fina e homogenea, em que muito se distinguiu o notavel actor R. Ruggeri, "O novo idolo" despertou vivo interesse. No desempenho, ao

lado de Ruggero Ruggeri conduziram-se com acerto as actrizes Andreina Pagnani, Pia De Doses e os actores Romano Caló e Arnaldo Martelli.

O Estado de São Paulo, 24 de Novembro de 1934, p. 05

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Com a opera "Aida", de Verdi, iniciou hontem sua temporada popular em nosso principal theatro a Companhia Lyrica Italiana dirigida pelo maestro cav. Abel de Angeli.

A casa estava quase inteiramente cheia, o que preliminarmente evidencia como se enganam os que affirmam ter o theatro de opera perdido o interesse e a attracção para o grande publico. Trata-se, principalmente, de uma questão de preço, que domina a situação e dentro da qual devem ser apreciados em seu justo valor os meritos do elenco que se apresentou na noite passada.

Digamos, de inicio, que os cantores todos são realmente bons, sem qualquer pretensão a extraordinarios. Nota-se, mesmo, um raro e agradável equilibrio na selecção das vozes, de timbres apreciaveis, escola satisfactoria e volume sufficiente, todas bem ajustadas á orchestra, que se houve com muito brilho e correcção, sob a regencia do maestro de Angeli.

No papel principal ouvimos a sra. Borina, cantora de fina sensibilidade e impressionante dramatisação, destacando-se dos elementos masculinos o barytono Ansaldi, que fez a parte de "Amonasro" com todos os requisitos de voz e, principalmente, com um trabalho de representação que não é commum nos artistas lyricos. O sr. Ricardo domingues, como "Radamés", foi muito bem, notadamente nas scenas do terceiro acto, em que esqueceu um pouco a sua "pose" um tanto hirta, em contraste com a plasticidade dos seus recursos de voz.

Como "Pharahó" o sr. Zonzini esteve bem á vontade, emquanto o sr. Perrota fazia um grande sacerdote que esteve ao nivel dos seus companheiros.

Como princeza a sra. Lampaggi foi uma bella affirmação de cantora e de actriz, valorizando de modo impressionante o papel que lhe voube e em cuja interpretação culminou na scena inicial do quarto acto.

Os scenarios e o guarda roupa estiveram discretos, mas os ballados deixaram alguma coisa a desejar, o que foi bem compensado, aliás, pelo apreciavel desempenho dos côros.

O publico gostou muito da representação, applaudindo longamente e com calor, não só nos finaes de acto, quando por varias vezes chamou os principaes artistas ao proscenio. Apenas mostrou-se um pouco impaciente com os intervalos demasiadamente longos.

Hoje irá á scena "Rigoletto", de Verdi, com a soprano ligeiro Dora Solima, que fará sua estréa no papel de "Gilda" ao lado do sr. Ansaldi, que tanto agradou hontem, como protagonista. Representarão, tambem, os srs. Fernando Santoro e C. Herrera, tenores.

Amanhan, em vesperal, "Aida", de Verdi. Á noite para estréa da soprano sra. Simzis, "Mme. Butterfly", de Puccini.

O Estado de São Paulo, 13 de Setembro de 1935, p. 02

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Com o Theatro Municipal cheio de quanto S. Paulo tem de representativo nos meios sociaes e artisticos, notando-se ainda a presença de altas autoridades estaduaes, municipaes e do clero, inaugurou-se hontem a temporada lyrica official do corrente anno.

Subiu á scena, pela primeira vez na capital, a opera "Cecilia", em tres episodios e 5 quadros, de Emidio Mucci, musica de monsenhor Licinio Refice, vasada sobre a lenda da popular martyr christan de Roma, a qual, em resumo, publicámos hontem.

Monsenhor Refice, nessa obra, mostrou-se, antes do mais, um habil instrumentador.

A musica de "Cecilia" não tem evidentemente o caracter sacro, como a muitos poderia parecer ante o entrecho da obra. Todavia, sempre espiritual, tendo largos vôs de esplendida inspiração, chegando ao maximo poder de expressão, mystica ás vezes, dramatica outras, acompanha intimamente o desenrolar da historia, fundindo-se até com ella.

Interessante é notar que monsenhor Refice não se preocupou, por assim dizer, com o "bel-canto": aboliu as arias extensas tão do gosto da escola italiana do seculo passado, que em grande parte serviam apenas de pretexto para a realização theatral. As suas arias são curtas mas incisivas e só têm logar nos momentos opportunos.

Definiu bem o autor a sua obra: é uma "acção sacra" que se desenvolve, que vive realçada pela musica.

O adiantado da hora não permite o laongamento destas linhas que, sem objectivo de funcção critica, servem tão apenas para registrar a primeira representação de "Cecilia", em S. Paulo, effectuada com rara felicidade.

Effectivamente, recebeu a consagração da exigente platéa da capital, através de enthusiasticas palmas e aclamações.

O papel principal foi encarnado pela celebre soprano Claudia Muzio, que além de ter encantado o ouvido dos presentes com a sua bella voz, ainda agradou a vista com o seu inexcedivel trabalho scenico.

O tenor Antonio Melandro acompanhou com efficiencia a protagonista, fazendo "Valeriano". "Tiburcio" teve excelente representante em Victor Damiani, bem como o "bispo Urbano" em Umberto Di Lelio e "Amachio", em Paulo Ansaldo.

Os scenarios, magnificos e perfeitamente dentro da verdade historica.

Os côros, bons. A orchestra, sob a direcção de monsenhor Refice, agradou.

O Estado de São Paulo, 13 de Setembro de 1936, p. 05

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Com a opera "Norma", de Bellini, inaugurou-se hontem, no Theatro Municipal, a temporada lyrica official deste anno. Esse primeiro espectaculo vinha sendo ansiosamente esperado, pois já com elle entraria o nosso publico em contacto com os nomes mais em evidencia no conjunto que ora occupa o nosso principal theatro. A opera escolhida, por outro lado, permittia, pelo seu abundante conteúdo melodioso, dar medida desde logo do valor dos elementos hontem apresentados. Por isso, um grande publico acorreu hontem ao Municipal, que apresentava o aspecto elegante do seus grandes dias.

No papel de "Norma", personagem central da peça, fez-se ouvir a soprano sra. Gina Cigna. "Norma" é, sem duvida, um papel difficil. Filha de Oroveso, chefe dos Druidas, amada por "Pollion", proconsul romano, e por elle trahida, ella cáe sob o imperio de uma série de sentimentos de ordem muito diversa, como a fidelidade á religião do seu povo, o amor e depois o ódio em relação a "Pollion" e aos romanos, o amor pelos filhos e a piedade por Adalgisa, a quem "Pollion" passou a amar, a vigança e o suicídio, — um mundo de paixão do mais intenso dynamismo, que não encontra correspondencia na fragilidade da musica que o envolve, apensar das bellas melodias que o genio de Bellini soube criar. O interprete de um papel de tal ordem tem de conseguir tudo dos proprios recursos vocaes e dramaticos, tendo aidna contra so a lentidão do movimento scenico, que o obriga a um esforço verdadeiramente grande. E foi vencendo todas essas difficuldades que a sra. Gina Cigna conseguiu o seu brilhante successo de hontem Cantora notavel, artista de real talento, viveu profunda e humanamente o seu ingratisimo papel, submetendo a sua voz extensa e maleavel ás mais variadas situações dramaticas e conseguindo os mais bellos effeitos. Não poderiamos destavar este ou aquelle momento como o mais feliz, pois em todos elles a esplendida artista esteve á mesma altura.

Secundou-a brilhantemente a sra. Ebe Stignani, no papel de Adalgisa. Embora de menor extensão, a sua parte apresenta, em linhas geraes, as mesmas difficuldades que dão valor á da protagonista, difficuldades essas tambem galhardamente vencidas pela sra. Stignani, cuja voz ampla e quente foi objecto de prolongados e merecidos applausos.

Identicos elogios cabem ao sr. Ettore Parmeggiani, que interpretou com muita verdade o papel de Pollion, proconsul romano nas Gallias, sabendo ser excellente cantor ao mesmo tempo que excelente actor. O timbre maculo da sua bella voz de tenor serviu admiravelmente ao seu papel de hontem, no qual se debatiam o soldado energico e o amante voluvel, o dever e a paixão, que só na morte, logram conciliar-se.

Excellentemente portaram-se ainda o sr. Giacomo Vaghi, no papel de "Oroveso", chefe dos Druidas; o sr. Alessio de Paolis, no de "Flavio", amigo de Pollion", e a sra. Carmen Tornari, no de "Clotilde", amiga e confidente de "Norma".

Uma referencia especial deve ser feita á excellente orchestra do Centro Musical de São Paulo, sob a direcção do reputado maestro Angelo Questa que, desde a conhecida "abertura", frequente nos programmas de concertos symphonicos, conseguiu impor-se sem reservas. A "abertura" valeu como peça á parte, pela clareza, pela variedade do colorido, pela belleza do phraseado e pela homogeneidade da execução. Completaram o bello espectáculo de hontem a afinação e discreção dos côros e a propriedade dos scenarios.

A impressão geral em relação a esse primeiro espectáculo lyrico, é a de uma grande homogeneidade do conjunto vocal, formado por cantores excellentes, que visam menos a propria evidencia do que a unidade geral da peça. Innegavelmente, a opera de Bellini foi muito bem executada hontem, e os seus interpretes, bem como o regente o sr. Angelo Questa, mereceram amplamente os entusiasticos applausos dispensados pelo auditorio.

O Estado de São Paulo, 16 de Setembro de 1936, p. 05

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Com a opera "Giulio Cesare", de G. F. Malipiero, realisou-se hontem mais um spectaculo da actual temporada lyrica official. A audição dessa opera vinha seno aguardada com grande interesse, dada a posição que Malipiero occupa na vanguarda da musica moderna italiana. Além disso, tratava-se de uma peça recente, cuja estréa em Genova data apenas de Fevereiro desta anno, e que foi vaiada no Rio ha pouco tempo. Parece mesmo que toda a curiosidade do auditorio se dirigia mais para a causa desta vaia do que para o valor intrinseco da opera. Esperava-se, talvez, uma obra ousada, extravagante ou absurda. E, entretanto, São Paulo acceitou-a incondicionalmente. O auditorio de hontem sube comprehender o valor da peça, apesar della differir muitissimo do theatro lyrico romantico e melodioso a que estamos habituados tanto mais quanto desconhecemos quase que completamente as operas posteriores ao romantismo, depois das quaes a de Malipiero apparece naturalmente, como nova pesquisa num problema conhecido mas ainda em estudo.

A modernidade da musica de Malipiero pôde fazer suppôr que é com ella, exclusivamente, que elle pretende realisar a sua concepção do theatro lyrico. Entretanto, Malipiero visa a totalidade da obra, tomando como ponto de partida a verdade psychologica. Para isso, não podia ser melhor o assumpto escolhido, cujo libreto elle proprio extrahiu do drama de Shakespeare, adaptando-o ás exigencias da scena lyrica. E essa verdade psychologica tudo determina e a ella tudo se subordina, apparecendo, então, claras e desde logo acceitaveis todas as apparentes novidades que a opera apresenta. Entre ellas salientam-se a frequencia do recitativo, em substituição ao desenvolvimento melodico, valorisando extraordinariamente a palavra e com ella a belleza do idioma italiano; a apparente independencia da musica moderna sem nenhuma extravagancia, e entretanto ligada intimamente ao drama, decorrendo necessariamente do recitativo: a solidez com que foi tratada a psychologia das figuras principaes, e muitas outras particularidades que seria longo enumerar, mas todas presas á idéa central da peça, sem superficialidade e sem fraqueza.

A obra não apresenta nenhum momento desinteressante, desenrolando-se com uma firmeza que revela bem a maestria com que Malipiero a concebeu e a realizou.

Quanto ao desempenho, podemos afirmar que foi excelente, dada a homogeneidade do conjunto no qual não ha nomes a destacar. Todos os elementos estiveram admiravelmente á altura da resposabilidade que lhes coube, inteiramente integrados nos seus papeis, obedientes ás indicações do libreto e da partitura, tendo conseguido fazer com que a peça fosse aceita com entusiasmo e admiração.

Os scenarios modernos causaram um effeito muito agradável, embora devessem ser mais sumptuosos para corresponder melhor á grandiosidade do drama e á propriedade do guarda-roupa;

A orchestra, como das vezes anteriores, portou-se excellentemente, sob a direção competente do maestro Angelo Questa, que foi quem regeu "Giulio cesare" por ocasião da sua estréa na Italia.

O publico, bem mais numeroso hontem que nos espectaculos anteriores, applaudiu com muito entusiasmo os interpretes e o regente, fazendo-os vir á scena repetidas vezes.

NOTÍCIAS THEATRAIS - Em São Paulo

"GUARANY", COM BIDÚ SAYÃO, AMANHAN, NO MUNICIPAL — A grande lyrica official cantará amanha, em terceira recita de assignatura, a immortal opera de Carlos Gomes, "Guarany".

Esta recita será em commemoração do centenario do glorioso compositor patricio. No "Guarany", fará sua estréa a notavel, soprano brasileira sra. Bidú Sayão, que acaba de receber entusiasticos applausos da platéa do Rio e, anteriormente, do publico norte-americano que reconheceu nella invulgares predicados de artista. Apresentando-se amanha no "Guarany", a brilhante soprano patricia interpretará a personagem de "Cecy", trabalho esse que, em outras vezes, já lhe valeu excepçoes acclamações. Ao lado de Bidú, na parte também principal do indio "Pery", teremos o feliz ensejo de ouvir mais uma vez o magnifico tenor George Thill. Os outros interpretes de "Guarany" serão os baixos Giacomo Vaghi, Duilio Baronti, J. Perotta; os barytonos Armando Borgioli, Mario Girotti; e o tenor De Paoli. Regerà a

orquestra o illustre maestro Huberto Berretoni. A opera de Carlos Gomes será apresentada em condições de agrado, desde os menores effeitos de luz aos brilhantes bailados das discipulas da sra. Maria Olenewa. "Guarany" preencherá totalmente o seu proposito de commemorar a glotia musical de Carlos Gomes neste anno do centenario de sua morte.

Os poucos bilhetes restantes podem ser procurados no theatro, a partir das 10 horas.

O Estado de São Paulo, 24 de Setembro de 1935, p. 3
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

A Municipalidade de São Paulo offereceu hontem, gratuitamente, ao povo da capital, um espectáculo lyrico, fazendo subir á scena, no Theatro Municipal, a opera "Madama Butterfly", de Puccini.

Como não havia distribuição previa de ingressos, já ás 14 horas e meia era enorme a massa popular que estacionava em frente ao theatro, á procura de melhor logar... Aberto o theatro, ás 18 horas e meia, ás dezenove há não havia um unico logar vago na grande casa de espectaculos. A assistencia era calculada em duas mil e quinhentas pessoas, distribuidas sem distincção por todas as localidades.

Ao entrarem no theatro os srs. Armando de Salles Oliviera, governador do Estado, e Fábio Prado, prefeito da capital, acompanhados das respectivas senhoras, toda a assistencia se poz de pé e os acclamou entusiastiva e longamente, ao som do hymno nacional, executado pela grande orchestra.

Logo a seguir deu-se começo á representação da obra de Puccini, que teve como principaes interpretes a soprano Nerina Ferrari, no papel de "Madama Burtterfly", o tenor Antonio Melandri, no de "Pinkerton", o barytono Victor Damiani, no de "Sharpless".

A interpretação foi dada com bastante equilibrio, com homogeneidade e a grande assistencia, entusiasmada, não se cansava de applaudir repetidamente após a execução de cada aria, e de cada dueto. E bem

mereceram os applausos todos os artistas, que muito se esforçaram para dar a melhor interpretação á intensamente dramatica obra de Puccini.

É de notar o silencio absoluto, quase religioso, com que a grande platéa ouviu toda a opera, silencio só cortado nos momentos oportunos pelos applausos.

O povo de S. Paulo mais uma vez deu prova incontestavel de sua cultura. Tudo correu na mais perfeita ordem, tendo o serviço de policiamento sido entregue á irreprehensivel Guarda Civil.

Ante-hontem, á tarde, no Theatro Municipal, foi levada, em "reprise", a "Manon", de Massenet, cantada por Gigli e Bidú Sayão.

Á noite, subiu a scena, tambem em "reprise", a "Bohemia", de Puccini, com os mesmos artistas, excepto o baixo Di Lelio, que foi substituido por George Lanskoi, que desempenhou com felicidade o seu papel.

O Estado de São Paulo, 02 de Outubro de 1936, p. 03

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Realisou-se hontem, no Theatro Municipal, o esperado espectáculo lyrico offerecido ao povo da capital pelo Departamento de Cultura da Municipalidade. Com a presença do sr. Governador do Estado, do sr. Prefeito da capital e outras altas autoridades, e estando o theatro totalmente cheio, foi cantada a opera "O Guarany", de Carlos Gomes.

A grande cantora sra. Bidú Sayão interpretou o papel de "Cecy", tendo sido os demais papeis confiados aos melhores elementos da companhia que realisou a temporada lyrica official, ha pouco encerrada. A execução decorreu no meio do maior entusiasmo, entrecortada de applausos entusiasticos que se transformavam em verdadeiras ovações nos finaes de cada acto. O publico manifestou a sua admiração chamando insistentemente os interpretes e o regente, que tiveram de vir repetiras vezes ao prescenio.

O Estado de São Paulo, 28 de Setembro de 1937, p. 03

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Com a opera "Aida", de Verdi, inaugurou-se hontem, no Theatro Municipal a temporada lyrica do corrente anno. A escolha foi feliz, pois "Aida" é um trabalho completo no genero, satisfazendo a todas as exigencias do espectador e offerecendo, além disso, a melhor oportunidade para a apresentação dos elementos e dos recursos do conjunto.

Os elementos são excellentes. Destaca-se, em primeiro lugar, a sra. Maria Caniglia, a quem coube interpretar o papel de "Aida". A sra. Maria Caniglia revelou-se uma cantora de dotes invulgares, possuindo uma voz extensa e possante, por ella excellentemente aproveitada com muita eficiencia. Essa artista realisa com intenso poder dramatico a linguagem musical de Verdi, appropriando-se de todos os seus accents e transmitindo-os com muita comunicabilidade.

A sra. Nina Giani é outra cantora de valor, que teve a seu cargo o papel de "Amneris". Sobram-lhe os recursos vocaes e talento dramatico, tendo impressionado muito bem pela sua excellente actuação de hontem.

Nos papeis masculinos ouvimos o sr. Galliano Masini na parte de "Radamés". É um tenor com todos os requisitos exigidos pelo genero: voz excellente e muito agradável, discreto na dramatisação, possuindo em tudo o senso da medida, o que lhe permite compôr o personagem de maneira muito fina, agradando incondicionalmente.

O sr. Armando Borgioli foi um excellente "Amonasro", secundado pelos srs. Giacomo Caghi e Carlo Zanelli, respectivamente nos papeis de "Ramphis" e "O Rei".

A parte choreographica, a cargo da sra. Maria olenewa, agradou plenamente, pela originalidade da marcação, feliz e com bellos efeitos de conjunto. Nos solos destacaram-se a sra. Luiza cardonell e o sr. Yuco Lindberg.

O espectáculo de hontem nada deixou a desejar, pois foi apresentado com certo luxo de guarda-roupa, com scenarios modernos em alguns quadros, que agradaram pela simplicidade das linhas e belleza das combinações de côres. Côros afinados e bem apresentados.

A orchestra esteve sob a regencia do consagrado maestro Angelo Questa, a quem se deve muito do exito do espectaculo de hontem.

O auditorio numerosissimo, completando quase a lotação do theatro, applaudiu com grande enthusiasmo todos os artistas chamando-os repetidas vezes á scena.

O Estado de São Paulo, 02 de Outubro de 1937, p. 03
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Em terceira recita de assignatura, foi cantada hontem, no Theatro Municipal, a opera "Boris Godounoff", de Moussorgsky, uma das obras primas do theatro lyrico e que raramente é levada á scena, não só pelas difficuldades de montagem como pelas de execução, pois os seus papeis exigem cantores de valor escepcional.

O espectaculo de hontem alcançou um exito completo graças á presença, entre nós de Giacomo Caghi, baixo de grandes qualidades, a quem coube interpretar o papel de "Boris". Giacomo Vaghi, possuidor de uma voz e de um physico muito favoraveis ao papel que hontem representou, attinge, na sua realisação, uma intensidade dramatica raramente alcançada por outros artistas. A sua actuação foi sem falhas, impressionando profundamente por um realismo intenso, admiravelmente condicionado ás exigencias e restricções impostas pela scena lyrica. A composição do personagem foi completa, exteriorisando-se com admiravel expressão, principalmente nas scenas de desespero e remorso, em que aquelle grande artista revelou todo o seu valor.

Ao seu lado, o sr. Alessio de Paolis portou-se excellentemente no papel de "Principe Schuisky" completando de maneira feliz o personagem principal.

"Pimen", o monge historiador, foi correctamente realizado pelo sr. Corrado Zambelli. O sr. Antonio Savarezza, no importante papel de "Grigori" desenvolveu uma actuação muito favoravel á realisação do typo de falso czarevitch.

Destaque especial merece outro grande artista, o sr. Salvatori Baccaloni que relisou de maneira eminentemente suggestiva o papel de "Varlaam", compondo do typo de homem do povo com notavel observação dos seus traços mais caracteristicos. Os demais artistas completaram com grande efficiencia o espectáculo, muito a contento nas suas partes, e cooperando para a homogeneidade hontem revelada.

A parte choreographica brilhou na execução da linda "polonaise", que obedeceu a uma excellente marcação, formando quadros de admiravel effeito.

Como espectáculo, o "Boris" de hontem agradou tambem integralmente, graças á originalidade dos scenarios e á sumptuosidade do guarda-roupa. Na direcção da orchestra esteve, como de outras vezes, o notavel maestro Angelo Questa.

O pyblico, muito numeroso, applaudiu calorosamente todos os artistas e o regente, chamando-os repetidas vezes á scena.

O Estado de São Paulo, 05 de Outubro de 1937, p. 03
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Realisou-se ante-hontem, no Theatro Municipal, a primeira vesperal da actual temporada lyrica. Foi cantada a opera "Tosca", de Puccini, para a apresentação da cantora sra. Margherita Grandi, a quem coube interpretar o papel de "Floria Tosca".

A sra. Margherita Grandi confirmou plenamente as referencias que a precederam entre nós. Trata-se, realmente, de uma cantora de alta classe, dotada de recursos valiosos, que fazem della um dos mais notaveis sopranos dramaticos que temos ouvido. A uma voz robusta, quente e persuasiva, a sra. Margherita Grandi, allia um grande talento quanto á parte scenica, completando-se assim, com grande propriedade, essa interessante figura de artista que nos foi apresentada ante-hontem.

O excellente cantor sr. Galliano Masini teve a seu cargo o papel de "Mario Cavaradossi", tendo-o cantado com aquella belleza de voz que o faz tão querido dos amantes do theatro lyrico.

O papel de "Scarpia" foi bem cantado pelo sr. Giuseppe Danise, que soube compor o seu personagem com admiravel precisão e firmeza de traços.

Nos demais papeis foram muito applaudidos, com inteira justiça, os srs. Cesar Sparti e Perotta, que cooperaram efficazmente para o exito alcançado pelo espectáculo de domingo.

A orchestra, como sempre excellente, sob a habil direcção do maestro Angelo Ferari.

Hontem, em quarta recita de assignatura, foi cantada a immortal opera de Rossini, "O Barbeiro de Sevilha", com Bidú Sayão e Armando Borgioli nos principaes papeis.

Mais uma vez a sra. Bidú Sayão teve occasião de prodigalisar os seus notaveis recursos vocaes, encantando o auditorio com a finura, a graça e a delicadeza do seu "bel canto" seguro e preciso. Além disso, poucas artistas possuem um physico tão admiravelmente apropriado ao papel que interpretou hontem, o que faz com que ella agrade sem reservas e conquiste immediatamente o seu publico. Difficil seria citar todos os trechos em que a sra. Bidú Sayão se salientou, tão frequentes são elles na deliciosa e difficilima partitura de Rossini. Todos elles foram brilhantemente executados, e com aquella facilidade só possivel ás organizações artisticas acima do commum.

Outro excellente artista hontem apresentado foi o sr. Armando Borgioli, a quem coube o papel de "Figaro". O sr. Armando Borgioli é um artista de recursos notaveis, possuindo uma voz ampla, volumosa, agradavelmente timbrada, e submetida a uma escola sem falhas, permittindo-lhe vencer, com galhardia, todas as difficuldades da partitura. A sua actuação foi das mais felizes, communicando ao espectáculo a animação e a vivacidade apropriadas ao papel. O sr. Bruno Landi cantou o papel de "Conde de Alma Viva", conseguindo um exito immediato graças á belleza da sua voz, dando o devido realce aos trechos já tradicionaes da sua parte. O papel de "Don Sartolo" foi bem representado pelo sr. Salvatore Baccaloni, que soube dar á sua actuação a

justa dose de comicidade, sem descahir para a farça. O sr. Corrado Zambelli portou-se excellentemente no papel de "Don Basilio".

A orchestra esteve, como ante-hontem, sob a direcção efficiente do maestro Angelo Ferrari. Nos dois espectaculos foi grande o numero de ouvintes, estando quasi totalmente cheio o Theatro.

Artistas e regente foram alvo de calorosos e entusiasticos applausos, tendo sido chamados repetidas vezes á scena.

O Estado de São Paulo, 09 de Outubro de 1937, p. 03
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Com a opera "La Traviata", de Verdi, realisou-se hontem mais um espectaculo lyrico da actual temporada. Não obstante o mau tempo, o auditorio não foi inferior ao das outras vezes, occupando quasi todas as localidades do theatro.

A distribuição, nos papeis principaes, foi a mesma da anterior representação, excepto quanto á parte do tenor.

Assim, o auditorio teve, mais uma vez, occasião de applaudir a sra. Bidú Sayão num dos seus papeis mais felizes, e o sr. Giuseppe Danise no seu excellente trabalho de interpretação do papel de Germont.

O papel de Alfredo foi, desta vez, desempenhado pelo sr. Antonio alvarezza, que já se tinha apresentado em "Boris Gogounoff", peça na qual teve a seu cargo o papel de "Grigori", o falso "Dimitri". Hontem o sr. Salvarezza confirmou as qualidades que revelára naquella occasião, quer como cantor, quer como artista, fazendo-se alvo de calorosos applausos do auditorio. Os demais papeis estiveram a cargo das sras. Carmem Tornari e Gilda Colombo, e dos srs. Cesare Sparti, Stefano Pol, José Perotta e Mario Bruno.

Côros afinados, mas com uma apresentação inferior á da primeira representação da peça;

Na regencia da orchestra esteve o applaudido maestro Angelo Ferrari, a quem se deve grande parte do exito alcançado pelo espectáculo de hontem.

O Estado de São Paulo, 10 de Outubro de 1937, p. 06
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Realisou-se hontem, no Theatro Municipal, o ultimo espectáculo da actual temporada lyrica. Foi cantada a opera "Rigoletto", de Verdi, uma das obras mais significativas da tradição lyrica italiana, e que contará sempre com o favor do publico graças ao seu conteudo dramático muito humano e á sua belleza musical intrinseca.

O papel do protagonista foi confiado ao sr. Victor Damiani, o excellent cantor de valiosos recursos vocaes e dramaticos, já applaudido em recitas anteriores e que hontem voltou a ser objecto da admiração do auditorio pela sua magnifica actuação.

A sra. Bidú Sayão interpretou o papel de "gilda" com muita expressão e profundo sentimento dramático, prodigalizando as bellezas que a sua privilegiada organização de cantora sabe realizar e graças a qual conseguiu o renome que hoje desfruta na scena lyrica da actualidade.

O papel de "Duca di Mantova" foi confiado ao sr. Antonio Salvarezza, que o desempenhou com a propriedade que já demonstrara em espectáculos anteriores. Nos demais papeis fizeram-se tambem applaudir as sras. Gilda Colombo e Anna Maria Fiuza, e os srs. José Perrota, Mario Bruno, Stefano Pol e Natale Colombo.

O espectáculo de hontem agradou bastante, tendo sido completado por côros afinados, scenarios e guarda-roupas adequados e de muito gosto. Na direcção da orchestra cooperou grandemente para o exito do espectáculo o consagrado maestro Angelo Ferrari.

O auditorio, como sempre numerosissimo, applaudiu com entusiasmo os interpretes e o regente, chamando-os repetidas vezes á scena.

O Estado de São Paulo, 22 de Setembro de 1938, p. 03

PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Inaugurou-se hontem, no "Municipal", como é tradição a temporada lyrica official deste anno. Essa tradição, infelizmente, toma anno a anno um cunho mais social que artistico e cultural, e isso devido naturalmente á concessão que os empresarios, amparados pelos governos, vêm fazendo ao gosto popular, não se esforçando, ao contrario que fazem os empresarios da Europa e mesmo de Buenos Aires, por dar a esse gosto um sentido mais elevado.

Quem, através de jornaes e revistas especializadas, não acompanha a vida do theatro lyrico, tendo della conhecimento tão somente pelo que se registra em S. Paulo, acredita que desse theatro, pouco ou nada nos foi legado pelo sec. XVIII e que elle se estagnou no verismo do seculo passado. E acredita nisso de boa fé, ante a insistente repetição de grande numero de determinadas operas apresentadas no repertorio das companhias que visitam a capital.

A actual temporada é realisada pela S. A. Theatro Brasileiro, sob a direcção da distincta artista sra. Gabriela Besanzoni Lage. Abriu a série de seus espectaculos com "Mefistofeles", de Arrigo Boito, aliás a obra mais em evidencia na producção do mestre italiano e vasada sobre a obra de Gothe.

Boito concebeu-a quando Gounod começava a conquistar, com "Fausto", o seu justo renome mundial. Quis fazer obra mais grandiosa que a do illustre mestre francez, isto é, abarcar todo o poema do genial allemão. Gounod aproveitou a parte que diz respeito aos amores de Margarida, enquanto Boito queria tambem aproveitar o elemento phantastico e mystico do poema. Neste particular, aproximou-se mais de Berlioz, mas jamais o igualou.

Há quem affirme haver, na musica de "Mefistofeles", accentuada influencia de Wagner. Ella é de facto notada, mas apenas nas manifestações exteriores. No fundo, a musica de "Mefistofeles" é nitidamente italiana. Affirma-se ainda que a technica orchestral de Boito é simples, fraca e que a sua instrumentação se revela quasi sempre vazia, muitas vezes pobre de effeitos sonoros. Não se poderá deixar de reconhecer, entretanto, que essas falhas ou senões são fartamente compensados nessa sua opera, pela união

perfeita, admirável, entre a música e todas as acções do poema, até mesmo nas de sentido philosophico, exactamente as que, com mais frequencia, se encontram no immortal trabalho de Goethe.

Esse trabalho, tão honesto e tão nobremente servido pela música, attráhe sempre, ao theatro lyrico, uma grande platéa, constituida, em sua maioria, por pessoas de san educação cultural como a que hontem reunia o "Municipal".

Em scenarios bem dignos da "Mefistofeles", com os difficeis effeitos de luz bem realizados, e ostentando um fino guarda-roupa perfeitamente adequado, apresentaram-se o baixo Mongelli, no papel de Mefistofeles; o tenor Jagel, no de Fausto; a soprano Franca Somigli, no de Margarida; a meio-soprano Julita Fonseca no de Maria; e R. Boscacci, Sara Menkes, G. Copelli e B. Magnavita, nos demais papeis.

O baixo Mongelli agradou desde logo pela sua voz ampla, segura e sempre traductora da situação que interpreta. Pena é que não seja tão bom artista quanto cantor, pois tem olhos fitos e cabeça voltada para os gestos de commando do maestro.

O tenor Jagel, bem compenetrado de seu papel, possui uma voz bem timbrada, constantemente afinada e possante.

As sopranos Somigli e Sara Menkes se equilibram em valor e incontestavelmente são figuras representativas do melhor "bel canto".

Os demais não desmereceram os seus papeis, nem tão pouco os coros e o corpo de bailados, muito firmes e convincentes.

O maestro De Guarnieri, que conduziu a disciplinada orchestra do Centro Musical de S. Paulo é, sem favor, um regente de primeira classe que honra a qualquer centro

"Barbiere di Siviglia", de Rossini, foi a opera que, hontem, a companhia dirigida pela sra. Besanzoni Lage levou á scena no "Municipal". Não fosse a propria essencia dessa obra prima da "opera-buffa", que, sempre nova e fresca emana uma vivacidade comica inexcedivel e mesmo inigualavel, impondo á platéa um constante bom humor, o espectáculo de hontem teria transcorrido num ambiente de quasi monotonia. A acção theatral dos artistas não levava a crer que o "Barbieri" tivesse sido devidamente ensaiado. A movimentação era tarda e por vezes hesitante. Nem mesmo a orchestra, principalmente na "abertura", fez transparecer a deliciosa leveza e o fino rendilhado de que é tecida toda a partitura. Comtudo, os artistas revelaram e com felicidade o conhecimento perfeito que têm das partes cantadas.

Galeffi deu uma versão agradável do "Largo al factotum", pondo em relevo o invejavel volume de sua voz, que é sempre firme e bem timbrada.

Luigi Fort cantou com geral agrado a aria do primeiro acto. Possui voz de um timbre doce, sempre igual e de muita maleabilidade.

Dom Bartolo e Don Basilio foram personificados, respectivamente, por Luise Melchiorre e Albino Marrone. Nem mesmo Melchiorre, a quem justamente temos feito elogios como actor, não esteve nos seus melhores dias. Marone cantou brilhantemente "La Calumnia".

A monotonia a que nos referimos foi bem compensada não só com a graça senão com a voz esplendida da srta. Julieta de Azevedo, em quem, a julgar pelo desempenho que deu ao papel de Rosina, se reconhece uma das maiores glorias do theatro lyrico nacional. Este anno a notavel soprano apresentou-se na melhor forma. Sem a minima estridencia, profundamente musical, a sua voz se evola por todo o theatro, fazendo penetrar no espirito do auditorio todo o encanto fixado na pauta pelo autor que interpreta. Assim cantou "Uma voce poco fa" e igualando-se a si mesma cantou "a lição de canto", para a qual escolheu as difficilimas quão bellas "Variações", de Proch. Alguem já disse que a aria do segundo acto do "Barbieri" é o "triumpho do canto". Hontem, ouvindo-a como a ouvimos, não tivemos duvida em apreciar nos seus justos termos a afirmação.

NOTICIAS THEATRAES - em São Paulo

TEMPORADA LYRICA OFFICIAL - HOJE, "RIGOLETTO", EM RÉCITA POPULAR; AMANHAN, "MONACELLA DELLA FONTANA" E "ARLESIANA" - Encerra-se

esta semana a temporada lyrica do Municipal, promovida pela S. A. Theatro Brasileiro. Hoje, ás 20 horas e 45 minutos, em recita popular, varios dos melhores cantores contractados pela sra. Gabriella Besanzoni Lage interpretarão a empolgante opera de Verdi, "Rigoletto", cujos pepeis estarão assim distribuidos: "Rigoletto", barytono Joaquim Villa; "Gilda", soprano Lina Pagliughi; "Duque de mAntua", tenor Antonio Salvarezza; "Sparafucile", baixo Albino Marone. Regerà a orchestra o maestro De Guarnieri.

Amanhan, em ultima récita de assignatura, a S/A Theatro Brasileiro offerecerá as duas novidades de grnde exito no moderno theatro lyrico italiano. Trata-se da opera em 1 acto, "Monacella della Fontana", de G. Mule, e "Arlesiana", do maestro Ciléa. Cantarão a primeira a meio-soprano Nini Gianni, o tenor Mastronardi, a soprano Iracema Folador e Germana Lucena. A segunda terá por interpretes a brilhante soprano Juliana Azevedo, a mrio-soprano Nini Gianni, o tenor Luigi Fort e o barytono Joaquim Villa. Regerà a orchestra o maetro De Guarnieri. Bilhetes á venda a partir das 10 horas. Sexta-feira, "Traviatta" e sabbado "Tosca", ambas em récitas populares.

O Estado de São Paulo, 04 de Outubro de 1938, p. 04
PALCOS E CIRCOS - Theatro Municipal

Promovido pela Prefeitura Municipal de S. Paulo, inteiramente gratis ao publico, realisou-se domingo, á tarde, no "Municipal", mais um espectaculo da actual temporada lyrica, dirigida pela distincta artista sra. Besanzoni Lage.

Subiu á scena "Lo Schaivo", de Carlos Gomes, obra innegavelmente de maior envergadura que "O Guarany" e que, não obstante, é pelos empresarios relegada para segundo plano. Nessa opera, o grande campineiro, além de revelar maior dominio sobre a orchestra, revelou com felicidade todo o seu genio criador. Nella, o illustre brasileiro, sempre finamente psychologico, soube conciliar as melodias caracteristicas européas, ao sabor da época, com os rhythmos selvagens, de muita pureza symbolica, symbologia que ainda faz transparecer através da instrumentação. E não é só. Em "Lo Schiavo" ouvem-se melodias que nem vagamente têm parentesco com as do velho continente. São

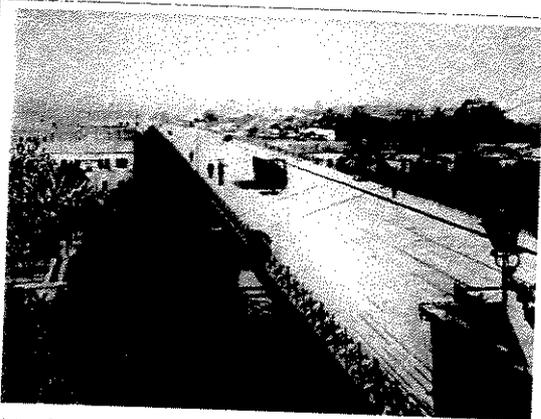
verdadeiras criações e lembram - sem se querer ser patriota - a majestade serena e impressionante das selvas brasileiras.

Os artistas incumbidos de representar "Lo Schiavo" estiveram á altura um do outro, e deram uma versão magnifica da immortal obra de Carlos Gomes.

Foram os seguintes, nos respectivos papeis: L. Sergenti, "Rodrigo"; Antonio Salvarezza, "Americo"; Nanita Lutz, "Ilara"; Germana de Lucena, "Condessa de Boisy"; Sylvio Vieira (possivelmente o maior barytono brasileiro do theatro lyrico), "Iberê"; José Perrotta, "Goitavá", e Stefano Pol, Gionello.

Á orchestra, sob a direcção do distincto maestro Eduardo De Guarnieri; ao coro de bailados, dirigido pela sra. M. Olenewa; e aos côros, sob a regencia do maestro Santiago Guerra, coube grande parte dos entusiasticos applausos da assistencia, que enchia literalmente o theatro.

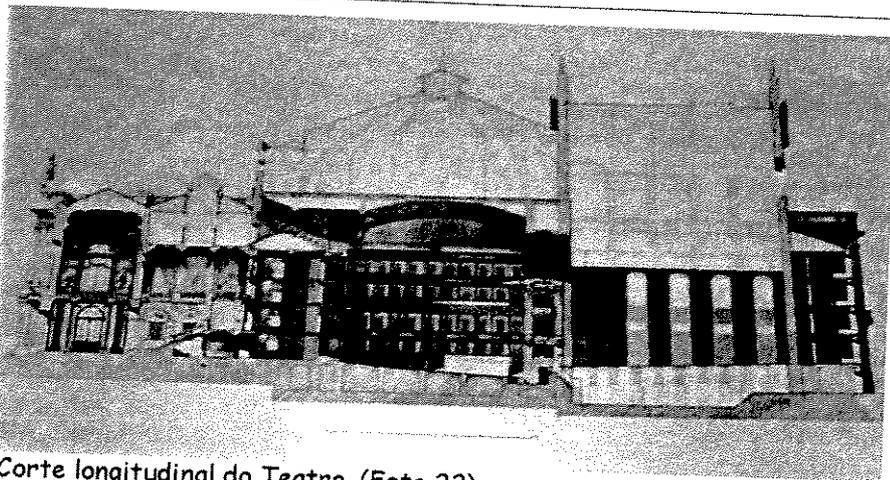
2. Iconografia



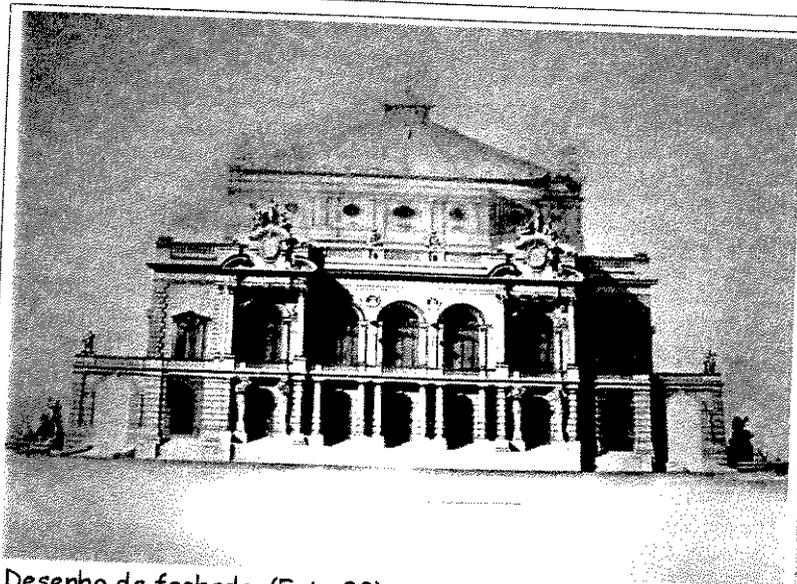
Viaduto do Chá, 1893. (Foto 20)



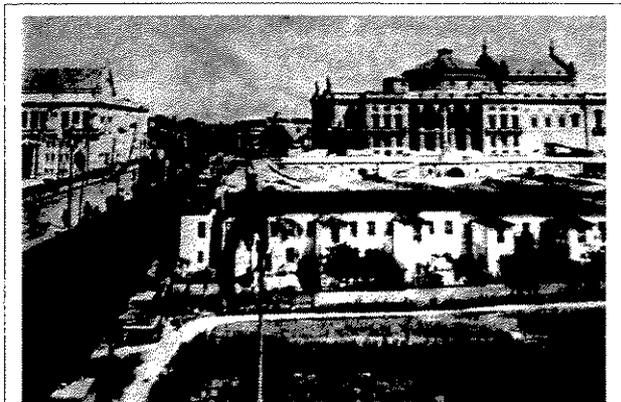
Viaduto do Chá, 1903. Ao que parece, em uma comemoração pública. (Foto 21)



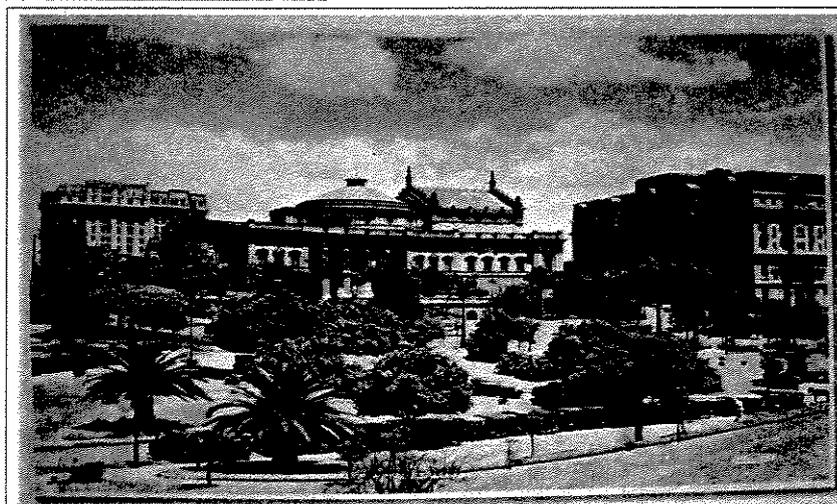
Corte longitudinal do Teatro. (Foto 22)



Desenho da fachada. (Foto 23)



Municipal, anos 10, antes da urbanização do Vale do Anhangabaú. (Foto 24)



Teatro Municipal após a urbanização do Vale. (Foto 25)



Vista lateral do Teatro. (Foto 26)



Equipe responsável pelo projeto e construção do Teatro Municipal. (Foto 30)



Fachada principal. (Foto 27)



Municipal ao fundo, tendo à frente o Teatro São José
(Foto 28)



Viaduto do Chá. À direita, o Municipal.
(Foto 29)



Enrico Caruso. (Foto 31)



Beniamino Gigli. Na temporada de 1935, contratado por um salário que causou espanto. (Foto 32)



Walter Mocchi. Empresário que esteve à frente das temporadas líricas do Municipal por 15 anos: de 1912 a 1926. (Foto 33)



Pietro Mascagni, compositor, entre outras da ópera Cavalleria Rusticana. (Foto 34)



Silvio Piergili, que empresariou as temporadas líricas de 1934-1937. (Foto 35)



Lucien Guitry, em foto de 1916. (Foto 36)



Isadora Duncan. (Foto 37)



Nijinsky. (Foto 38)



Anna Pavlova. (Foto 39)



Magdalena Tagliaferro. (Foto 40)



Guiomar Novaes. (Foto 41)



Arthur Rubinstein. (Foto 42)



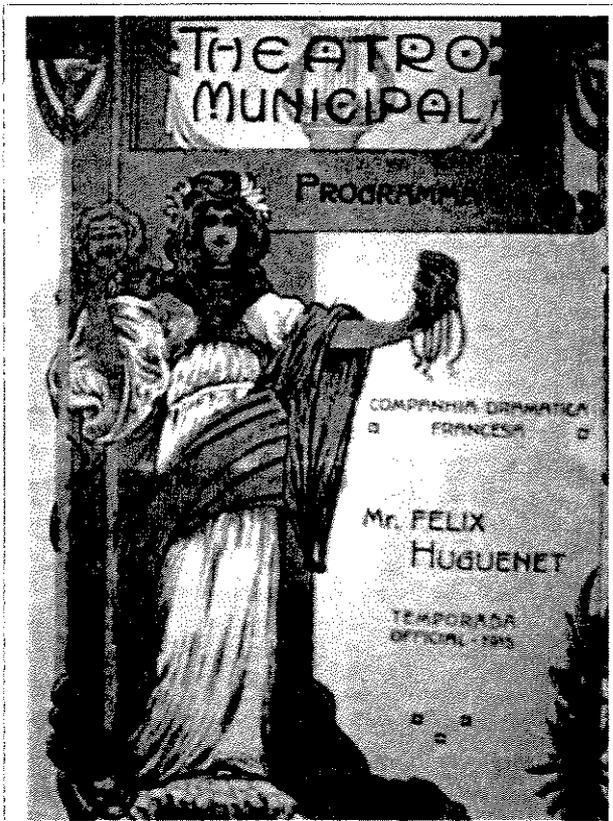
Cartaz de inauguração do Teatro. (Foto 43)



Cartaz do Programa da temporada de inauguração do Teatro. (Foto 44)



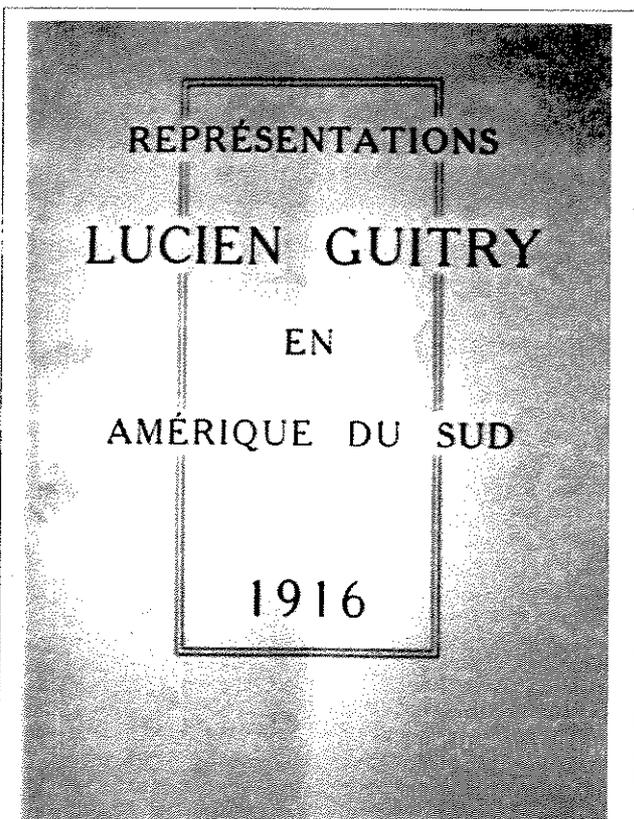
Cartaz do Programa da temporada de 1913. (Foto 45)



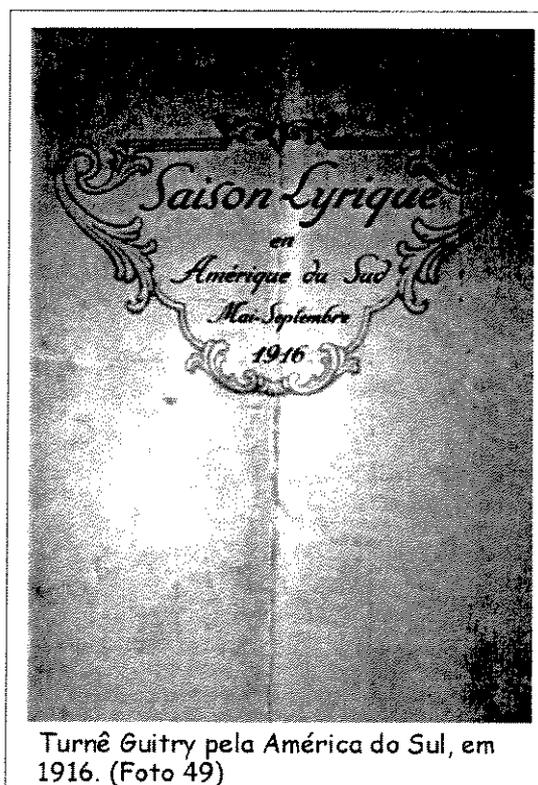
Cartaz do programa da temporada de 1915.
(Foto 46)



Cartaz do Programa da temporada de 1916. (Foto 47)



Cartaz do programa da temporada de 1916.
(Foto 48)



Turnê Guitry pela América do Sul, em
1916. (Foto 49)



Cartaz do programa da temporada de 1916.
(Foto 50)



Capa do Programa da temporada de 1917. (Foto 51)



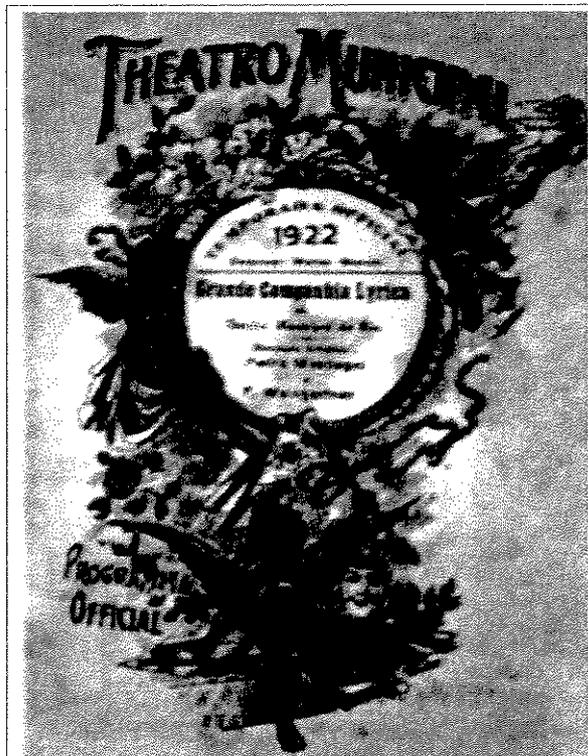
Cartaz do programa da temporada de 1917 (Foto 52)



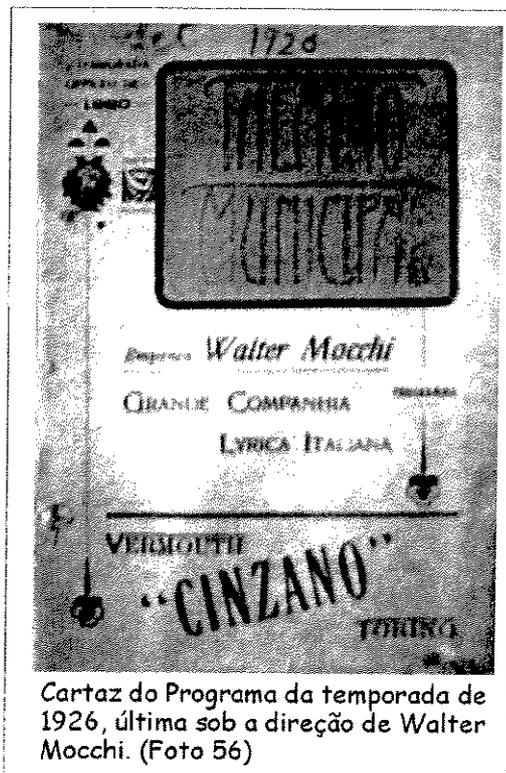
Capa do Programa da temporada de 1918. (Foto 53)



Cartaz do programa da temporada de 1919
(Foto 54)



Capa do Programa da temporada de 1922..
(Foto 55)



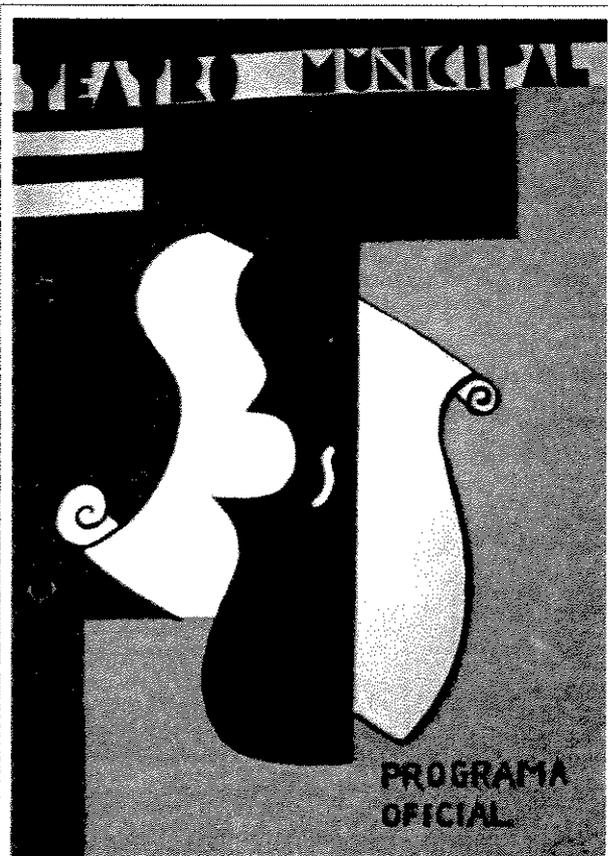
Cartaz do Programa da temporada de 1926, última sob a direção de Walter Mocchi. (Foto 56)



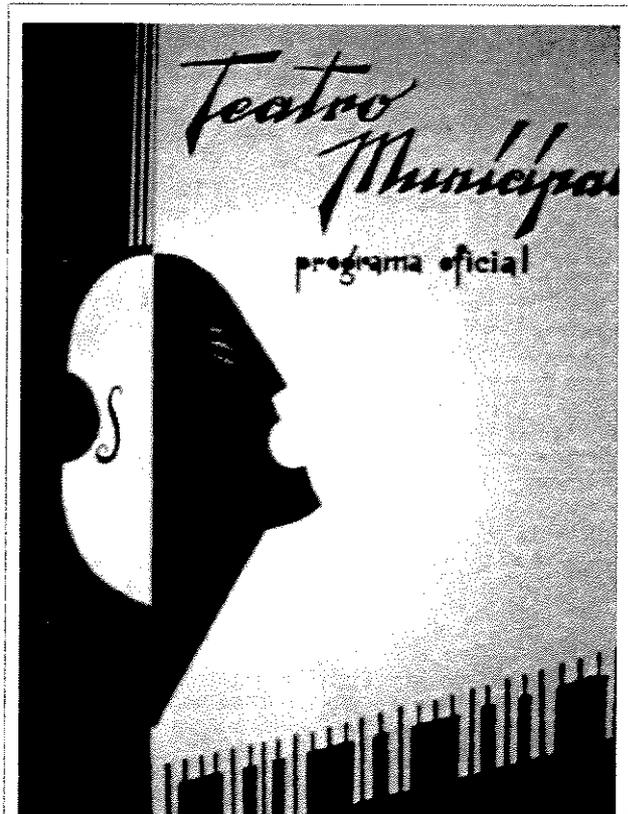
Capa do Programa assinada por Tarsila, em 1936. (Foto 57)



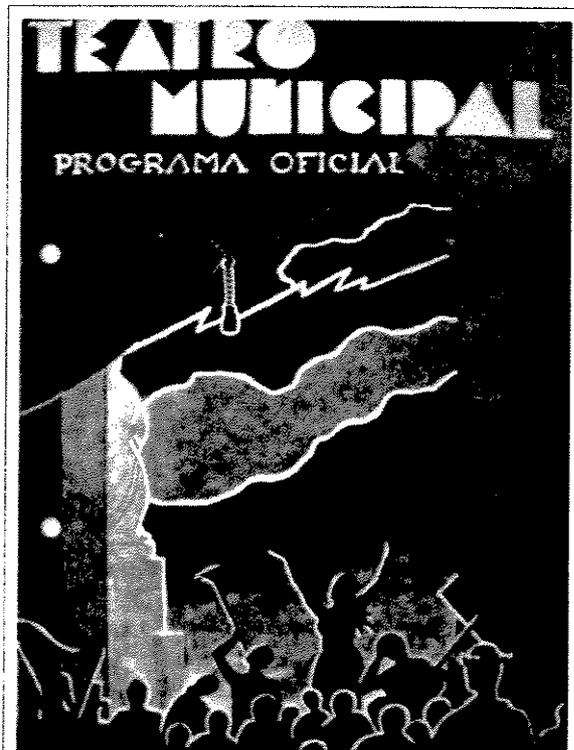
Cartaz do Programa desenhado por Anita Malfatti. (Foto 58).



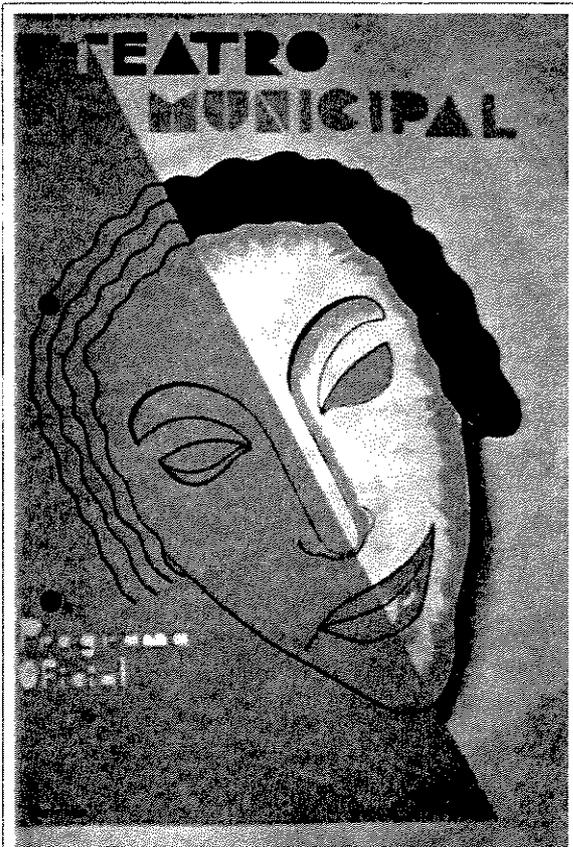
Também assinado por Anita Malfatti, 1936. (Foto 59)



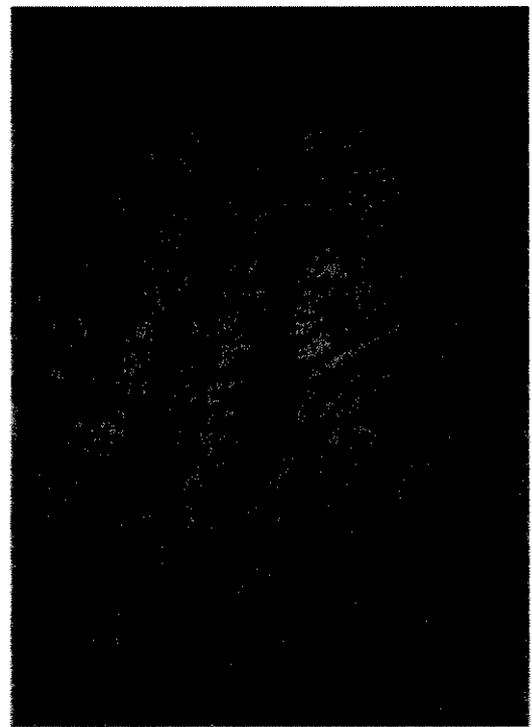
Cartaz do Programa oficial de 1937. (Foto 60)



Programa do 16º Concerto Público, de 1937.
(Foto 61)



Capa assinada por Quirino, de 1936. (Foto 62)



Outra capa assinada por Quirino. (Foto 63)



Multidão que se aglomerou em frente ao Teatro no dia da inauguração. (Foto 63)



Outra imagem da multidão, na mesma noite. (Foto 64)