ritmo

REVISTA INTERDISCIPLINAR DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO



Sumário

ABERTURA **3**

DOSSIÊ - NEGRITUDES NO THEATRO MUNICIPAL **5**
UM CRONISTA-PEDRESTRE NO THEATRO MUNICIPAL **7**
Antonio Edmilson M. Rodrigues

PRESENÇAS NEGRAS NA HISTÓRIA MUSICAL SINFÔNICA DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO **19**
Hudson Lima

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO E O THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO **39**
Elisa Larkin Nascimento

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO RACIALIZADO **61**
Francielle Idala Dias, Leonardo Moraes

ENTRE O EXÍLIO E A EXCEÇÃO **75**
Luan Maçulo, Marcelo Diego

CONSUELO RIOS **89**
Paulo Melgaço da Silva Júnior, Velaine dos Santos Poço Viana

ENTRE O PALCO E OS BASTIDORES **103**
Renato do Carmo Mendonça, Thiago Lucas da Silva

ZAÍRA DE OLIVEIRA **117**
Luzia Rorh

O NEGROMURO DE RUTH DE SOUZA NO THEATRO MUNICIPAL **135**
Pedro Rajão

O "NÃO" VELADO QUE IMPULSIONOU MOVIMENTO **143**
Izak daHora

MULHERES NEGRAS, BRANQUITUDE E DISPUTAS DE LEGITIMIDADE NO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO **159**
Rousejanny Ferreira, Natália Samarino

A FORMAÇÃO DA REDE ARTÍSTICA DE AGENCIAMENTO NEGRO DE MILITÂNCIA ESTÉTICO-POLÍTICA NO PALCO DO THEATRO MUNICIPAL **175**
Andréa S. Nascimento

BRUNO ROCHA **193**
Paulo Melgaço da Silva Junior, Moises Pepe

PARA ALÉM DA SORORIDADE **211**
Edmere Sales Ferreira, Janaína Perotto

LUGAR QUE TOCA E LUGAR QUE FALA **229**
Batista Jr.

DANÇAS URBANAS E REPRESENTAÇÃO NEGRA EM *CARMINA BURANA* ***247***
Matheus Simões

ESTEREÓTIPOS E ICONOGRAFIA DISCRIMINATÓRIA EM ACERVOS **265**
Raquel Villagrán Reimão Mello Seoane et al

A LINGUAGEM TEATRAL NA LUTA ANTIRRACISTA: O FAZER ARTÍSTICO DO TEATRO NEGRO BRASILEIRO A PARTIR DA PERSPECTIVA DE HILTON COBRA **284**
FICHA TÉCNICA **302**

ABERTURA

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ) e o Grupo de Pesquisa Direito, Pragmatismos e Filosofia (Direito/UERJ), a partir de seus projetos de extensão em arte, cultura, direito e educação, celebram o lançamento da terceira edição da Revista RITMO: Revista Interdisciplinar do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Com este número, a revista consolida sua periodicidade e reafirma um projeto que nasceu do desejo de ampliar os espaços de interlocução entre o Theatro Municipal, o mundo acadêmico e a sociedade em geral. Desde sua criação, a RITMO tem buscado fomentar a pesquisa sobre temas que atravessam a história da instituição, contribuindo para a construção de novas perspectivas sobre seu acervo, corpos artísticos, espetáculos e os múltiplos aspectos que fazem do Theatro Municipal um lugar especial para a cultura brasileira.

Após os dossiês dedicados ao Carnaval e as relações entre Moda, Figurino e o Theatro Municipal, propomos para este número, terceira edição, uma reflexão abrangente sobre as Negritudes no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Organizado por Paulo Melgaço, Larissa Ruther, Lidiane Moço e Matheus Freitas, o dossiê reúne pesquisadores e pesquisadoras dedicados à recuperação e à valorização de percursos estéticos individuais e coletivos e à análise dos processos de inserção, reconhecimento e permanência de artistas negros(as) em espaços historicamente associados à cultura erudita, em especial o Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

O leitor encontrará, ao longo desta edição, diferentes abordagens sobre música, dança, canto lírico, teatro, patrimônio e representatividade, em um fio histórico que percorre do moderno ao contemporâneo. Para além de aspectos individuais ou biográficos, os artigos nos ensinam como a presença negra marca a vida cultural mundial e brasileira, desafiando fronteiras rígidas entre o popular e a tradição clássica. Em sentido específico, as reflexões contidas no dossiê permitem uma compreensão mais apurada das tensões, disputas e transformações que marcaram a história de nossas instituições artísticas e do próprio TMRJ.

Esta terceira edição apresenta ainda uma novidade (e um grande desafio!) que nos traz particular entusiasmo. Pela primeira vez, a Revista RITMO é acompanhada por uma exposição de arte vinculada ao tema do dossiê. Com curadoria de Larissa Machado Moisés e Carlos Henrique Gomes da Silva, produção executiva de Isabela Melo e coordenação de Raquel Villagran, a iniciativa amplia os

horizontes da produção textual e acadêmica, reunindo artistas visuais que tratam em suas obras de múltiplas expressões das negritudes e das estéticas afro-brasileiras: paisagens singulares, ancestralidades, linguagens, corporeidades, modos de existência e formas de especulação e de imaginação.

As obras ficarão expostas nos corredores do TMRJ e poderão ser acessadas pelos servidores e frequentadores desta instituição durantes os espetáculos, visitas guiadas e demais eventos.

A publicação deste número é resultado do trabalho coletivo de artistas, pesquisadores, pareceristas, integrantes do comitê científico, designers, assessores, curadores e colaboradores que tornam possível a continuidade deste projeto. Registra-se, em especial, a condução rigorosa das atividades editoriais realizada pelos organizadores do dossiê e pela coordenadora executiva desta edição, Marta Rodriguez (PPGD/UERJ).

A todos e todas, nosso sincero agradecimento!

Com esta edição, reafirmamos o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro como espaços vocacionados para a cultura e a ciência e, notadamente, como instituições públicas comprometidas com a redução das desigualdades raciais no Brasil.

Os editores,

Clara Paulino
Theatro Municipal do Rio de Janeiro - TMRJ
Alexandre F. Mendes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

DOSSIÊ
NEGRITUDES NO THEATRO MUNICIPAL

Larissa dos Santos Ruther Gonçalves | Lidiane Moço Barreto
Matheus Henrique de Freitas Oliveira | Paulo Melgaço da Silva Junior

Ângela Davis escreveu a célebre frase "***Numa sociedade racista, não basta não ser racista, é necessário ser antirracista***". Com isso, neste ano de 2026, podemos afirmar que a Fundação Teatro Municipal consolidou seu espaço e o seu papel social como instituição na luta antirracista em prol de uma sociedade mais democrática e igualitária. O primeiro passo foi a parceria com o INCT de Educação antirracista, coordenado pela ex-ministra da Igualdade Racial Prof.ª Dr.ª Nilma Lino Gomes e pela Prof.ª Dr.ª Glenda Melo. Agora, o lançamento do dossiê "Negritudes", que, a partir de textos de diferentes autores e autoras, busca resgatar a presença negra nesta casa. Assim, muito nos orgulha participar da organização deste dossiê, receber textos que enfocam diferentes aspectos da negritude e que foram propostos por autores de variadas procedências e áreas de conhecimento. Ocupar este espaço é um direito conquistado por quem veio antes de nós. Ver essas trajetórias valorizadas fortalece nossa identidade e nos inspira a ocupar espaços acadêmicos, culturais e institucionais.

A relevância do dossiê está em valorizar histórias, reconhecer a ancestralidade, reverenciar artistas negros que ousaram quebrar barreiras e adentrar em um espaço que foi planejado e construído pela e para a branquitude a partir do modelo eurocêntrico. Assim, ao longo da trajetória desta casa, algumas personalidades aqui apresentadas foram apagadas, subvalorizadas ou marginalizadas. É nesse sentido que buscamos apresentar para os leitores as diversas histórias. Abrir o dossiê com um texto sobre João do Rio é muito significativo para todos nós. Ele foi o cronista que eternizou as memórias do Rio antigo, que esteve presente na construção deste Theatro e que infelizmente não se encontra em nosso pano de boca pintado por Eliseu Visconti, nos bustos do Theatro ou nas nossas referências cotidianas. O fato que poucos sabem: é impossível falar da história desta casa sem passar pelos seus textos.

Assim, convidamos os leitores e leitoras a saborearem os textos, conhecerem as histórias. Destacamos que, para melhor compreensão, buscamos organizá-los em ordem cronológica. Cada texto aqui reunido é um exercício de memória e um ato de reparação social. Revisitar essas histórias é reconhecer que a presença negra sempre foi central na produção artística, intelectual e cultural do país, apesar das tentativas históricas de apagamento. Este dossiê não apenas resgata o

passado, mas questiona o presente e projeta o futuro. Ao trazer essas narrativas a público, a Fundação Teatro Municipal reafirma seu compromisso com a diversidade, a equidade racial e a prática de ações antirracistas concretas. Esperamos que esta publicação convide à reflexão e à transformação. Que os leitores encontrem aqui a força coletiva de uma memória negra que resiste e recria os sentidos de pertencimento e cidadania. Afinal, não há democracia sem memória, justiça e reconhecimento das contribuições da população negra.

Larissa Ruther

Graduanda em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Educadora do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ). Atua na área de educação e mediação cultural, com interesse em ações educativas e na promoção do acesso ao patrimônio histórico e cultural.

Lidiane Moço

Bacharel em Produção Cultural pelo Instituto Federal de Educação do Rio de Janeiro e assistente da Presidência do Theatro Municipal (TMRJ).

Matheus Freitas

Graduando de Bacharelado em História da Arte pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Turismo pela Faculdade de Turismo e Hotelaria (FTH) da Universidade Federal FlWuminense (UFF). Educador no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ) com foco em ações didático-pedagógicas associadas ao setor artístico-cultural.

Paulo Melgaço da Silva Junior

Pós-doutor e Doutor em Educação pela UFRJ, professor, pesquisador e vice-diretor da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (pertencente à Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro), professor colaborador no PPGEAC/Unirio. Pesquisador INCT antirracismo.



UM CRONISTA-PEDRESTRE NO THEATRO MUNICIPAL

Antonio Edmilson M. Rodrigues

Antonio Edmilson M. Rodrigues
Programa de Pós-Graduação em História – UERJ
Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro (IHGRJ) – Rio Memórias

Foto de Abertura: João do Rio, Bahia Illustrada, junho de 1921. Coleção Biblioteca Nacional.

Quem se aproximar deste texto terá a oportunidade de acompanhar a emoção de um homem preto e homossexual que, durante toda a sua vida, lutou intensamente pela cultura brasileira, especialmente quando esta tomava como objeto as cidades e suas histórias, com força absoluta para a história da cidade do Rio de Janeiro. Atacado, menosprezado e ridicularizado, narrou em suas obras as sensações dos cariocas no processo de modernização da cidade-capital brasileira e as ruas, prédios e personagens que a construíram; afinal, as ruas, como as cidades, possuem almas.

João do Rio, ao se dedicar à história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, realiza aquilo que Richard Sennett (2008) propôs como forma de compreender as relações entre corpo e cidade na cultura ocidental. Posteriormente, Robert Pechman (1999) desenvolveu mostrando que a história das coisas inanimadas, como as pedras que servem para construir cidades, só se dá a ver quando são narradas por humanos. Somos nós que ligamos carne e pedra, somos nós que damos vozes às estruturas físicas das cidades.

A história que João do Rio narra envolve um profundo mergulho nas formas como a natureza humana se relaciona com as estruturas urbanas. A emoção do cronista, suas vertigens e delírios diante do prédio do Theatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro exercem a função de liga e nos revelam de modo especial a presença, numa cidade que quer ser moderna, de um dos seus ícones.

Quem conhece João do Rio não se admira por ele ter se ocupado do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Profundo conhecer da cidade, o poeta-pedestre tornou-se amante da cidade. Seu olhar trágico-cômico notava qualquer novidade, qualquer mudança; no fundo, ele ia atrás do novo, do diferente. Isso fazia dele um crítico curioso de tudo o que marcava a modernização da cidade do Rio de Janeiro.

Para ele, as ruas tinham almas criadas por aqueles que as habitavam. Os lugares públicos eram os espaços dos encontros, das surpresas, das tensões, das descobertas e das invenções. Neles, ele percebia o que pulsava na cidade e o que marcava as diferenças em todos os sentidos. Só a busca das diferenças, para ele, servia para imaginar o que constituía o cerne da cidade do Rio de Janeiro. Ele podia estar na missa do galo de uma igreja no Leme e rapidamente estar presente num terreiro da Pequena África.

Todos os lugares se tornaram objeto do seu olhar de poeta-*flâneur*, e esse olhar tinha como máxima: "Flanar é vagabundear com Inteligência". Tudo

o que era novo ficava debaixo de suas lentes. No final da década de 1910, no período pós-Reforma Passos, ele não podia deixar de lado a história do Theatro Municipal. Para João do Rio, a construção de um teatro era o grande sonho e a grande novidade que impactava a cidade, porque desde cedo ele trabalhou pela defesa da cultura, especialmente do teatro. Ele mesmo foi escritor de inúmeras peças teatrais e defensor dos autores nacionais, sendo um dos fundadores da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

Mas quem era esse cronista que tomava a cidade como namorada? Múltiplo, preto, homossexual, jornalista, cronista, literato e, acima de tudo, poeta que perambulou com inteligência pela cidade, buscando os elementos que expressavam suas radicais diferenças e também aquilo que podia ser observado como comum, para que a cidade se apresentasse como personagem. Paulo Barreto, João do Rio, Joe, Godofredo de Alencar, entre outros, são alguns dos nomes usados pelo poeta. Mas quem é, no fundo, esse estranho ser urbano que representa de forma primorosa o carioca?

João do Rio, denominação literária pela qual ficou conhecido Paulo Barreto, era filho de uma mulata rebolativa e sedutora com um professor de matemática de credo positivista, e foi nesse contexto que o poeta foi batizado (Magalhães Junior, 1978). Esse feliz consórcio deu-lhe manha e inteligência, malemolência e curiosidade, despertou-o para as artes e as literaturas e o marcou com o bicho do jornalismo. João do Rio, ou Paulo Barreto, embrenhou-se cedo nas lides jornalísticas, ao mesmo tempo que mergulhava nos estudos da literatura mundial, prestando atenção especial aos escritores "malditos", que, para ele, eram aqueles que não conseguiam ser imitados.

Entre eles estavam Oscar Wilde, Baudelaire e Mallarmé. Essa atenção tornou-se paixão a tal ponto cultivada que João do Rio se aventurou em traduções da obra de Wilde, em especial *A delícia de mentir*, que, no pensamento do poeta da cidade, era a metáfora da modernidade. Esse envolvimento aproximou-o também de Baudelaire, a quem atribuiu a condição de intérprete maior das tendências renovadoras da Belle Époque e de quem tomou temas que foram decisivos em suas reflexões, como a cidade e a tragédia humana, que passaram a fazer parte do seu universo poético e daí derivaram produções que envolveram os mistérios humanos, anunciados em obras como *Dentro da Noite*.

Uma de suas invenções que decorreu de seu gosto pelas ruas foram as reportagens de rua. Para compreender melhor o impacto dessa invenção, é bom

lembrar que antes dela as reportagens eram feitas nas redações a partir daquilo que a elas chegava. João do Rio vai para as ruas e com isso traduz de forma mais contundente a vida cotidiana de uma cidade que se quer moderna. Seu livro *As religiões no Rio* contém crônicas que foram criticadas pelas autoridades porque, para elas, na cidade moderna não poderiam existir missas negras, terreiros de macumbas. As denúncias feitas por João do Rio colocavam em evidência as contradições.

Esse era João do Rio. Seu livro *A alma encantadora das ruas* aprofundava essas contradições entre a cidade – carregada de tradições, contradições e tensões – e a aparência civilizada, limpa e higiênica da capital. Mas, para ele, essas diferenças faziam parte da vida moderna e tinham que ser reconhecidas por aqueles que eram os agentes do progresso, que deveriam preocupar-se com a população mais pobre e fornecer-lhe oportunidades de viver o novo, especialmente no âmbito da cultura carioca. A construção de um teatro seria para ele o alcance maior dessa perspectiva de mudança que melhoraria a cidade, era a cultura realizando os seus avanços, não pela aparência do prédio, mas pela reunião da pedra com os usos que o prédio teria.

Se, até agora, prezados leitores, estão surpresos, esperem pelo que vem pela frente. Impactos surgem a cada passo quando tomamos contato com a história escrita por João do Rio sobre o Theatro Municipal. Toda a atenção é central para caminhar na leitura do livro. João do Rio vai usar seus encantamentos na narrativa da história do teatro moderno da cidade. A primeira sensação interessante já revela a perspicácia do cronista. Ele inicia sua história com um desabafo crítico com relação ao viver e pensar o moderno no início do século XX. João do Rio aponta para uma das questões centrais de sua reflexão sobre a cidade: a moda da imitação. Esse modismo, para ele, reduz a cultura nacional ao que vem de fora, fazendo com que se olhe na cidade apenas para as fachadas, para as aparências.

Com a imitação, todas as cidades viram iguais: "os monumentos das cidades são hoje, apenas, o produto da febre generalizada e americana de aparecer". Bem atual a indagação do cronista. Para ele, tudo estava convergindo para as cidades chamadas hoje de pensamento único, onde você viu uma, viu todas, elas se repetem tomando como modelo Paris e, depois da Primeira Guerra Mundial, Nova York: "o metropolitano será apenas igual a outros metropolitanos como as avenidas são iguais à outras avenidas e as –praças e os largos, em qualquer latitude, não passam de exprimir o molde de uma praça ou de um largo".

A universalização do cosmopolitismo, para o cronista, colocava em segundo plano a originalidade, submetendo-a à "tutela do igual". E isso ocorre porque estávamos no momento em que estavam se "desfazendo do caráter especial" das construções e da "significação moral" da arquitetura. A cidade do Rio de Janeiro passava exatamente por esse processo na primeira década do século XX, tentando passar de uma cidade com ares portugueses para uma cidade moderna, mas recheada de tensões mesmo diante das transformações que se sucediam. Isso porque, para ele, havia uma distinção entre a capital e a cidade. As obras da Reforma Passos. Embora importantes, acentuavam o caráter de capital; nesse sentido, imitavam as grandes capitais, enquanto a cidade, lugar da história e da cultura, ficava num patamar menor.

Na mente de João do Rio, o porto do Rio de Janeiro ainda lembrava a tipicidade africana, e as ruas permaneciam estreitas e mal calçadas e ainda sem iluminação e sem limpeza "tudo isso sob um céu esplêndido e uma paisagem freneticamente luxuriante". As gestões urbanas municipais não percebiam as diferenças entre a cidade e a capital e, como país dependente das economias avançadas da época, enfatizavam as relações externas que indicavam civilização e progresso, só na aparência.

Esse ambiente "pacato e burguês" não só estava presente na forma urbana, mas também na cultura, e um dos exemplos dessa situação era a área teatral, que passava por maus momentos. Isso ficava claro, para o cronista, quando ele via a vontade de mudar essa situação que estava presente em Arthur Azevedo com a proposta de uma companhia teatral nacional subvencionada pela Prefeitura. Não só João do Rio aprovava a proposta como se juntava a outros intelectuais, como Mauricio de Lacerda, para lutar por um teatro nacional. Para João do Rio, o teatro era o máximo sinal da cultura: "as civilizações caracterizam-se pelo seu reflexo na arte do teatro".

Essa luta, que começou a avançar na última década do século XX, teve uma vitória importante em 1894, quando uma lei municipal definia a importância do teatro e indicava o mecanismo de acumulação de recursos para o incentivo às atividades teatrais, mesmo que isso envolvesse um novo imposto para a população. Infelizmente, a lei caiu no esquecimento e virou letra morta. Para o cronista, o interesse pelo teatro por parte das autoridades municipais retornou em 1903 com a eleição do presidente Rodrigues Alves e a gestão de Pereira Passos:

> [...] [o] Prefeito apertou na sua mão poderosa a velha cidade, rasgou-a, quebrou-a, desfez-la por toda a parte a grande batalhões de operários em cada canto destruindo, no momento em que a cidade, uma imensa cidade de um milhão de almas, desparece numa nuvem de poeira, ele imaginou e realizou uma cidade inteiramente nova (Rio, 1987).

O acolhimento das mudanças por João do Rio deve ser observado com vagar. Embora o elogio esteja presente, é necessário que se diga que a Reforma Passos possui um duplo significado. Ela continha as contradições entre a cidade e a capital, e João do Rio olhava para a cidade percebendo a diferença entre os interesses dos apoiadores de Passos e os que se vinculavam aos interesses de Paulo de Frontin, o grande idealizador da Avenida Central. Uma passagem importante da narrativa de João do Rio no livro sobre a história do Theatro Municipal merece ser citada porque indica como o modelo para a cidade moderna não era apenas Paris: "[...] fazendo do Rio de Janeiro uma pequena Londres sob o céu equatorial" (Rio, 1987), referindo-se ao prefeito Pereira Passos.

Para João do Rio, o registro no seu livro se atém, mais diretamente, à ideia da construção de um teatro que revelasse o potencial do teatro brasileiro, colocando Pereira Passos como aquele que manteve a ideia da construção de um teatro moderno. E, a partir daí, depois dessa espécie de introdução, o cronista dá início à sua ideia da história do novo teatro, definindo que o momento inaugural está na iniciativa do prefeito Passos, embora inicialmente o prefeito tenha pensado em reformar o Teatro São Pedro de Alcântara, hoje, Teatro João Caetano. Entretanto, o terreno onde estava localizado esse teatro pertencia ao Banco do Brasil, que não concordou com as modificações sugeridas. Foi essa situação concreta que desencadeou a construção de um novo teatro para a cidade.

No livro, João do Rio narra todo o processo de concorrência pública para a apresentação dos projetos, que recebeu sete projetos até o dia 15 de outubro de 1903. Dentre eles, dois ficaram empatados no parecer da Comissão de Seleção, o projeto apelidado de "Aquilla", de Francisco de Oliveira Passos, filho do prefeito Passos, e o apelidado de "Isadora", de Albert Guibert, e o resultado foi propor a fusão dos dois projetos. A polêmica em torno do resultado, não contada por João do Rio, ganhou a imprensa por conta das suspeitas de ter ganhado o projeto do filho de Pereira Passos. Ultrapassada a questão, as obras foram iniciadas, como anota o cronista em janeiro de 1905, e duravam dia e noite. As fundações, centrais para a construção, foram terminadas em maio de 1905 e são até hoje consideradas obras de arte pelas condições do terreno, mas isso não mereceu

a atenção do cronista, ele estava mais preocupado em mostrar a dinâmica da iniciativa como um relato daquilo que era a pedra e fazê-lo construtivo. Uma anotação importante nesse processo de construção foi a continuidade da obra no ritmo que havia sido dado pelo prefeito Passos pelo seu sucessor, o prefeito Souza Aguiar, e pelo presidente Afonso Pena, mas a agilidade na construção só foi ampliada na gestão do prefeito Bento Ribeiro, que colocou na direção dos trabalhos Francisco de Oliveira Passos. Para o cronista, essa iniciativa deu vida à obra e realizou o sonho de João do Rio e da cidade.

A partir da parte mais próxima do mecanismo construtivo, João do Rio vai dividindo o seu livro em partes, dando início propriamente à história do teatro, encarando o resultado final, quase em vertigem por ver a obra quase terminada. É uma narrativa marcada pela emoção e recheada de "maravilhas". Era o sonho do cronista tomando forma, ganhando concretude. "Aspecto externo" é a denominação desta parte. Para que vocês, prezados leitores, sintam a emoção, fiquem com uma das primeiras frases dessa parte: " Se a vida é uma sinfonia de intenções contínuas, segundo o filósofo, a arquitetura, como também a definiu [...], é uma música gelada, e todo o seu segredo está na força de exprimir inteligente, harmoniosamente a intenção do seu destino" (Rio, 1987, p. 22).

Essa relação entre forma e coteúdo inseparáveis leva João do Rio a uma afirmação polêmica de que a maioria dos edifícios que abrigam teatros não expressa a arte teatral, com uma única exceção, que é, para ele, o Opera de Paris, e isso graças à inteligência do arquiteto Charles Garnier, que soube aproximar forma de conteúdo, ou funções de usos. Esse argumento leva João do Rio a afirmar que, no caso do Teatro Municipal, "olhar para ele é reconhecer que ali mora a arte do teatro" (Rio, 1987, p. 23). Na narrativa, o delírio toma conta do cronista quando ele afirma que o prédio do Theatro municipal é um dos primeiros do mundo a estabelecer essa relação entre funções e usos, forma e conteúdo ou carne e pedra (Sennett, 2008): "Assim, o edifício ilustra essa cidade, para hospitalizar o gênio peregrino e fazer-se celeiro desde já pomposo, de uma arte em começo" (Rio, 1987, p. 24). E continua: "É o grande teatro do Brasil, o grande teatro da América do Sul, um dos mais belos templos da arte moderna" (Rio, 1987, p. 24).

O destaque na narrativa vai para a fachada voltada para o mar, subir as escadas do prédio para entrar no seu interior "é qualquer coisa de sagrado" (Rio, 1987, p. 24). Vitrais, salões, colunas, escadarias, embasamento, guarnições de

portas, granito atraem os expectadores fazendo com que os baixos relevos sejam vistos em sua riqueza e requinte. Para João do Rio, o estilo aproxima-se das imagens da Renascença, e o exterior desabrocha em diferentes sentidos, distinguindo o *foyer* da sala de espetáculos e da caixa cênica. A luz se coaduna com essa beleza, é doce por dentro e atrai suavemente.

Para o cronista, a monumentalidade toma conta daqueles que vivem esse momento de esplendor: "É um templo numa cidade americana e prática, na agitação da cidade, esplendidamente desabrocha o templo de arte, o esplendor de Dionisios" (Rio, 1987, p. 30). Isso revela uma das peculiaridades do Teatro: estar no meio do movimento da cidade moderna e se coadunar com ela. Passada essa primeira sensação, o leitor é levado pelo autor para o que chama de "Distribuição Interna": "Assim, é no interior do edifício que se tem toda a extensão da sua beleza, beleza opulenta, que aumenta e se eleva" (Rio, 1987, p. 35)

O interior do teatro, para João do Rio, mostra a leveza do teatro ao reunir graça e riqueza: "o que não é comum nos prédios para teatro" (Rio, 1987, p. 35) e conclui que "o Municipal é a joia vista por dentro" (Rio, 1987, 35). Ainda fixando seu olhar na parte interna, o cronista descreve algumas das peculiaridades que dão ao prédio a sua individualidade, chamando atenção para a "pequenez" e irregularidade do terreno onde o teatro está construído, marcas das novas tecnologias utilizadas para a construção:

> Do ponto de vista da distribuição interna, dada a escassez do terreno e sua irregularidade, a organização do projeto de construção é admirável de aproveitamento e de clareza, servindo ao público e aos artistas em todas as comodidades e todos os aperfeiçoamentos técnicos modernos (Rio, 1987, p. 35).

Daí em diante, a narrativa do cronista se debruça sobre cada uma das partes que compõem internamente o prédio: "[...] o teatro fica com três partes, de que não é possível sua descrição sumária: é ao fundo o palco, é o subsolo, o restaurante Assirius e ao centro a alma da sedução, a sala de espetáculos" (Rio, 1987, p. 39) com capacidade para quase 1800 pessoas, onde se destaca o pano de boca de autoria de Eliseu Visconti que representa, na forma de síntese, "a influência das artes na civilização". A emoção toma conta do texto quando o seu olhar se fixa no pano de boca, emoção forte e grandiosa que envolve de tal maneira o cronista que ele não encontra palavra para marcar a sua sensação e realiza a estratégia mais delicada e elogiosa: deixa que a descrição seja do próprio Eliseu Visconti. As palavras do artista Eliseu Visconti combinam como uma

luva com tudo o que foi narrado até esse momento por João do Rio. É uma aula de história da arte em que tudo o que impacta a vida da sociedade ocidental é registrado, numa síntese grandiosa:

> No centro dos Campos Elisíos e fazendo o fundo da tela, ergue-se um arco do triunfo, consagração usada desde tempos remotos aos grandes feitos humanos, em épocas de glórias, e sob esse arco um gênio alado, representando a Arte, domina o desfilar das celebridades que mais concorreram para o esplendor da sua soberania, e a qual preside a Poesia, como manifestação instintiva (Visconti *apud* Rio, 1987, p. 42)

A fim de estabelecer a coesão do que Visconti chama de idades históricas, junta a esse fundo Minerva e a Loba, representando as cidades de Atenas e Roma, centrais na formação da cultura ocidental, e acrescenta os elementos que traduzem a história da Arte com Santo Ambrósio como representante da música sacra, Giotto e Dante, do renascimento artístico ao lado de Montaigne e outros, como Rafael e Michelangelo. Camões compõe o gênio português; Corneille, a poesia francesa. Racine, o teatro francês, e Shakespeare, o teatro inglês. Mozart marca, junto com Poussin e outros artistas, a arte barroca.

José Bonifácio, João Caetano, Pedro Américo e Victor Meireles são brasileiros presentes no pano de boca com José de Alencar, Carlos Gomes e com a entrada especial do autor de uma parte do projeto construtivo do teatro Francisco de Oliveira Passos com Carlos Gomes. João do Rio deu a palavra a Visconti, sua vertigem diante do pano de boca, que mereceu uma briga com Arthur Azevedo, impedia-o de ser mais claro que o próprio autor do pano de boca.

A última parte do livro apresenta o subsolo do teatro, onde se localiza o restaurante Assirius, que completa as contribuições culturais com a entrada em cena da história do Oriente. Com isso, o cronista completa a sua história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, não sem se debruçar sobre as inovações tecnológicas e técnicas que garantem comodidade e segurança com a proteção contra incêndios, a circulação de ar e a usina de energia que garante a iluminação integral do prédio e que, durante o fim da década de 1910, serviu para iluminar muitas das vitrines de lojas da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco.

É claro, prezado leitor, que seria ótimo que o livro que apresentei estivesse à disposição de todos, as imagens e o requinte da edição. A edição que usei é um fac-símile do original produzido em 1987, com alguns acréscimos que atualizam a história do teatro e com coisas às quais João do Rio viraria o nariz, como os bailes de carnaval oficiais da Prefeitura da cidade, que cobriam as cadeiras da

plateia para criar um grande salão, alterando o uso do teatro e complicando o patrimônio da cidade.

Mas essas coisas fazem parte do imaginário carioca. Tomara que este artigo sucinto abra a curiosidade para visitas ao teatro da nossa cidade e que muitas emoções sejam produzidas, como aquelas que afetaram o cronista.

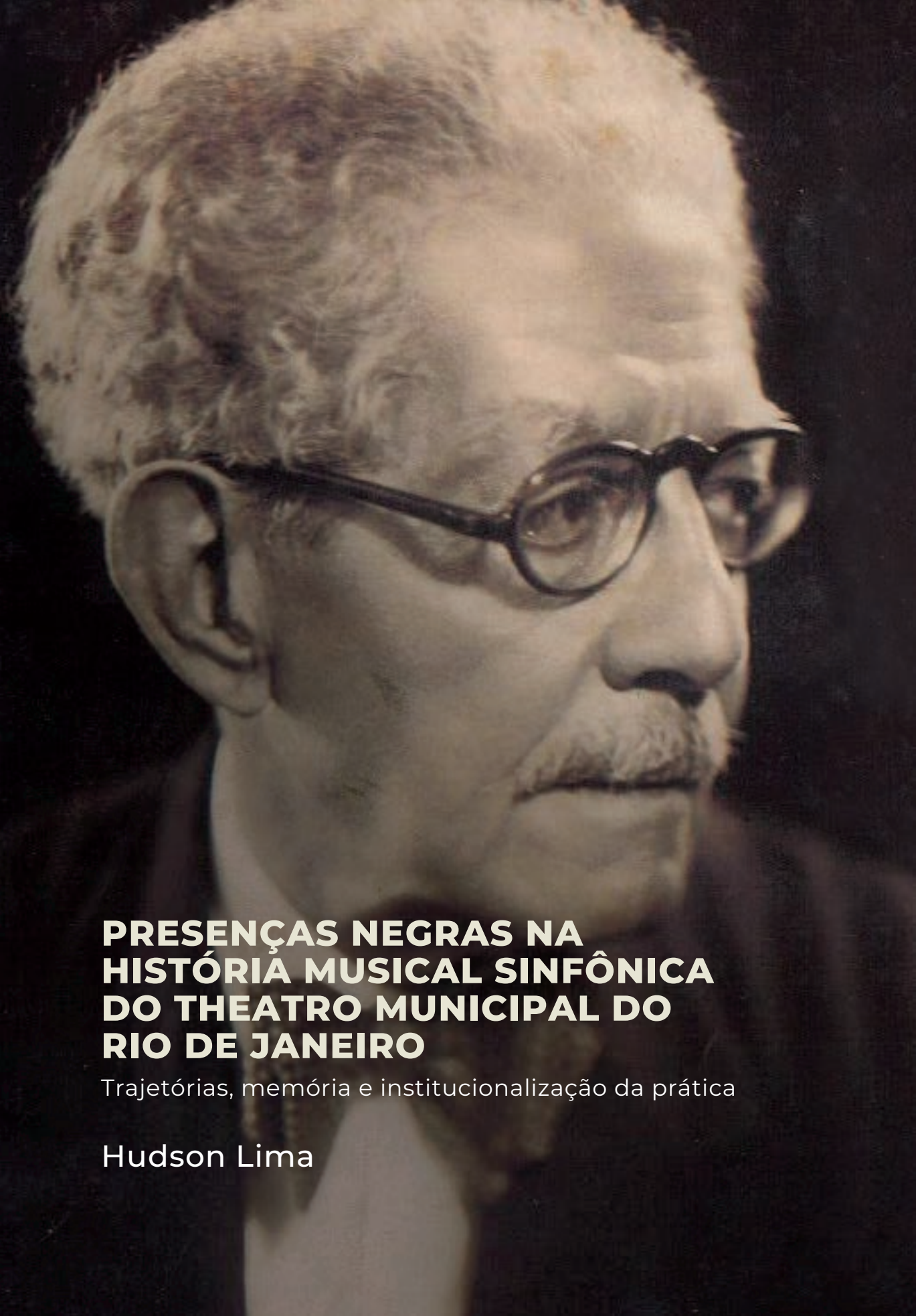
REFERÊNCIAS

PECHMAN, Robert. **Pedra e discurso:** cidade, literatura e história. Revista Semear, Rio de Janeiro, n. 3, 1999.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra:** o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RODRIGUES, A. E. M. **João do Rio:** a cidade e o poeta. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2000.

RIO, João do. **Theatro Municipal do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Editorial, 1987. (Reprodução fac-símile da edição de 1913).



PRESENÇAS NEGRAS NA HISTÓRIA MUSICAL SINFÔNICA DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Trajetórias, memória e institucionalização da prática

Hudson Lima

Hudson Lima

Violoncelista da Orquestra Sinfônica Nacional da UFF, pesquisador e membro titular da Academia Nacional de Música (Brasil). Doutor em Musicologia pela UNIRIO e pós-doutor pela USP, desenvolve pesquisas sobre música e relações sociais. Atuou como pesquisador visitante na *University of Texas at Austin* e foi coordenador de Ópera e Música Clássica da Funarte entre 2023 e 2025.

Foto de Abertura: Francisco Braga em 1940. Acervo CEDOC/FTMRJ.

Hierarquias, memória histórica e presença negra no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ)

A orquestra sinfônica costuma ser apresentada como um espaço regido pela neutralidade e pela universalidade da música. Entretanto, tanto a observação do cotidiano orquestral quanto a análise histórica de longa duração indicam que a música de concerto se organiza a partir de hierarquias sociais, raciais e simbólicas que moldam o acesso, a permanência, a estética e o reconhecimento dos seus agentes. Estudos etnográficos sobre a produção da música de concerto demonstram que "as práticas da música de concerto se estruturam através de orientações de hierarquia dos agentes, desde o convívio entre os profissionais até a construção da importância atribuída aos concertos" (Lima, 2016, p. 27). Essas hierarquias não se restringem à organização musical, mas produzem efeitos concretos sobre trajetórias profissionais, regimes de visibilidade e pertencimento institucional.

A noção de excelência técnica, frequentemente mobilizada como critério neutro, atua como um dispositivo regulador. Como indicado na mesma pesquisa, "o reconhecimento dos pares ocupa um lugar central na qualificação técnica dos músicos" (Lima, 2016, p. 23), revelando que a legitimação profissional depende de capitais simbólicos desigualmente distribuídos. Desigualdades históricas tendem a ser naturalizadas sob o discurso do mérito individual.

Quando essas afirmações são articuladas a uma perspectiva histórica de longa duração, torna-se evidente que a exclusão ou a marginalização de músicos negros no campo da música de concerto não constitui uma exceção contemporânea, mas a continuidade de processos estruturais. Em *Colhendo a liberdade*: *mobilidade social de músicos entre os séculos XIX e XX*, demonstra-se que "músicos não brancos formaram a base da performance musical no Brasil, utilizando essas práticas como meio de mobilidade social, ainda que sem integração plena aos espaços de prestígio" (Lima, 2024, p. 8).

A pesquisa histórica, baseada em periódicos do século XIX e início do XX, destaca que músicos negros e escravizados participaram ativamente de práticas associadas à música de concerto, inclusive em contextos sinfônicos e litúrgicos. No entanto, essas presenças foram sistematicamente silenciadas pela historiografia. Como assinala a literatura especializada, "as narrativas históricas sobre a música no Brasil contribuíram para a construção de clichês que invisibilizam o protagonismo negro na organização musical do país" (Lima, 2024, p. 9).

Essa longa tradição de invisibilidade ajuda a compreender por que a presença negra em corpos estáveis de instituições centenárias como o Theatro

Municipal do Rio de Janeiro não pode ser interpretada como um simples dado biográfico. Trata-se de um acontecimento que incide sobre uma ordem historicamente racializada. O corpo assumidamente negro em sinfônicas do Brasil reinscreve uma história que foi deliberadamente deslocada para as margens da memória.

A disciplina orquestral tende a moldar corpos para a uniformidade sonora e gestual, produzindo sujeitos treinados para a obediência estética e institucional. Conforme observado em análises etnográficas, "as relações de poder exercidas dentro do espaço da música de concerto contribuem para a construção das representações sobre quem pertence a esse campo" (Lima, 2016, p. 28). A presença negra, nesse contexto, evidencia o caráter construído dessa suposta neutralidade.

Do ponto de vista político, a presença de músicos negros na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ) inscreve-se em processos históricos marcados por hierarquias e assimetrias no campo musical. Do ponto de vista histórico, ela restabelece uma continuidade interrompida, recolocando em cena trajetórias que, desde o século XIX, demonstram a centralidade da população negra na produção musical brasileira. Como demonstram estudos musicológicos recentes, "as lutas por reconhecimento e equidade atravessam as narrativas de músicos negros do século XIX até as trajetórias contemporâneas" (Lima, 2024, p. 2). É a partir dessa perspectiva que se tornam pertinentes as hipóteses sobre as origens da prática sinfônica no Brasil.

Hipóteses sobre as origens da prática sinfônica no Brasil e a presença negra

Para além dos processos de institucionalização da música de concerto no início do século XX, algumas evidências colaboram na ampliação do debate sobre as origens da prática sinfônica no Brasil, deslocando-o para um período anterior à consolidação dos grandes teatros e orquestras oficiais. Em pesquisas recentes, avancei a hipótese de que formações instrumentais com características sinfônicas já estariam em atividade no Estado do Rio de Janeiro ao longo do século XIX, constituídas majoritariamente por músicos negros, muitos deles escravizados ou recém-libertos.

No artigo "Colhendo a liberdade", a análise de registros referentes à região do Vale do Paraíba Fluminense (Estado do Rio de Janeiro), particularmente ao município de Valença, aponta para a existência de uma orquestra numerosa, com

divisão funcional de naipes e atuação em repertórios diversos, elementos compatíveis com práticas sinfônicas do período. Conforme argumentei, "a presença de uma orquestra extensa e diversificada, formada por escravizados, representa um fenômeno excepcional no cenário musical brasileiro do século XIX" (Lima, 2024, p. 13). Trata-se de um dado que tensiona as narrativas historiográficas tradicionais, frequentemente centradas na importação de modelos europeus, mas que desconsideram os processos de apropriação, ressignificação e recriação dessas formas no encontro com a cultura brasileira e com os corpos negros.

Considerando a escassez de registros visuais e nominativos que tornem visíveis os corpos afrodiaspóricos na organização de orquestras sinfônicas no Brasil oitocentista, tais evidências permitem sustentar a hipótese de que essas formações possam figurar entre as primeiras manifestações sinfônicas documentadas no estado do Rio de Janeiro, sendo constituídas por pessoas escravizadas ou recém-alforriadas. Como ressalta a pesquisa, 'essa ocorrência em Valença pode suscitar a hipótese de ser uma das primeiras manifestações sinfônicas registradas no Estado do Rio de Janeiro' (Lima, 2024, p. 13). A formulação dessa hipótese não busca estabelecer uma afirmação conclusiva, mas abrir um campo de investigação que reconheça a complexidade das práticas musicais coletivas desenvolvidas por músicos negros em contextos anteriores à abolição.

Essa leitura contribui para deslocar o debate da música sinfônica como prática exclusivamente associada às elites urbanas e às instituições republicanas. Ao contrário, evidencia que formas coletivas complexas de organização musical já estavam em funcionamento em outros espaços sociais, ainda que posteriormente deslocadas para fora do campo do reconhecimento histórico. A separação rígida entre "banda", "orquestra" e "formação sinfônica", nesse sentido, no Brasil, pode ser compreendida como construção posterior, orientada por critérios estéticos, sociais e até mesmo raciais.

Inserida nesse quadro mais amplo, a presença de músicos negros nas primeiras décadas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro deixa de ser interpretada como exceção ou concessão tardia e passa a ser compreendida como continuidade histórica. A invisibilização dessas trajetórias não se limita à memória institucional do Theatro, mas se articula a um processo de apagamento das contribuições negras na própria formação do que hoje se entende por prática sinfônica no Brasil. Reconhecer essa genealogia é condição primordial para compreender o lugar ocupado pelos músicos negros nas instituições musicais contemporâneas,

não como novidade, mas como herança histórica ainda em processo de reconhecimento. Se essas práticas antecedem a institucionalização, é justamente no processo de institucionalização que se produzem os mecanismos de seleção, apagamento e consagração. Esse deslocamento interpretativo permite avançar para a análise dos processos institucionais.

Orquestras, projeto civilizatório e eugenia na belle époque carioca

A constituição das primeiras formações orquestrais estáveis no Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, não pode ser compreendida apenas como resultado de um amadurecimento técnico da vida musical brasileira. Ela se insere em um projeto mais amplo de reorganização urbana e social da então capital federal, profundamente marcado por ideais de civilização, progresso e branqueamento da população. A música de concerto ocupou papel central como instrumento de distinção social e de construção de uma paisagem sonora compatível com o ideário republicano.

Conforme demonstro em "*Belle Époque para quem?*", o período entre 1907 e 1919 foi decisivo para a institucionalização de práticas musicais associadas à música de concerto, especialmente por meio da atuação do Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ)[1], entidade que exerceu forte influência sobre a organização profissional dos músicos e sobre a legitimação de determinados repertórios (Lima, 2023, p. 11). As orquestras sinfônicas emergentes desse período não foram apenas agrupamentos artísticos, mas agentes que contribuíram para a consolidação de um modelo de cultura urbana alinhado às elites políticas e intelectuais da época.

O CMRJ atuava como mediador entre músicos, Estado e espaços de prestígio cultural, como teatros e salas de concerto. Essa mediação, entretanto, não se dava de forma neutra. Como analiso na tese, "o Centro Musical do Rio de Janeiro operava simultaneamente como instância de proteção profissional e como mecanismo de regulação estética e social das práticas musicais legitimadas" (Lima, 2023, p. 57). Tal regulação incidia diretamente sobre a constituição das formações orquestrais, selecionando repertórios, corpos e modos de apresentação considerados adequados ao ideal de civilidade em construção.

É nesse ambiente que se consolida a figura de Antônio Francisco Braga (pessoa não branca) como um dos principais agentes da música de concerto

[1] Instituição que deu origem ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi).

no Brasil republicano. Braga foi presidente do CMRJ. Sua trajetória, frequentemente celebrada como símbolo da profissionalização musical, revela também as ambiguidades do período. Como a pesquisa demonstra, "a ascensão de Francisco Braga no campo musical ocorreu em meio a um processo de embranquecimento simbólico e de adequação às normas estéticas e institucionais vigentes" (Lima, 2023, p. 85). Embora sua atuação tenha sido fundamental para a consolidação de orquestras e repertórios sinfônicos, ela se deu dentro de um campo atravessado por hierarquias.

A presença de músicos não brancos nas primeiras formações orquestrais cariocas não deve ser interpretada como sinal de inclusão plena. Ao contrário, ela se deu de forma tensionada e condicionada. Em análise podemos dizer que, "a institucionalização da música de concerto implicou um processo de seleção e depuração sonora, no qual determinadas práticas musicais e corpos sociais foram progressivamente marginalizados" (Lima, 2023, p. 124). Esse processo dialogava diretamente com discursos eugenistas e higienistas amplamente difundidos no Rio de Janeiro do período chamado *Belle Époque*.

Figura 1 - Antônio Francisco Braga, compositor e maestro, figura central na institucionalização da música sinfônica no Brasil e na história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro[2]



Fonte: Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi). Fundo Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ). Acervo documental.

[2] Ficha de matrícula, documento recortado como no original.

A eugenia, ainda que nem sempre explicitada nos documentos musicais, atravessava as políticas culturais e educacionais do período. A valorização de repertórios europeus, a disciplina rigorosa dos corpos orquestrais e a normatização dos espaços de concerto contribuíam para a construção de um ideal estético racializado. Podemos grafar que, "a música de concerto foi mobilizada como ferramenta de pedagogia social, associada à produção de comportamentos, gostos e sensibilidades considerados civilizados" (Lima, 2023, p. 154).

As primeiras formações orquestrais do Rio de Janeiro e, posteriormente, a consolidação do Theatro Municipal, não podem ser dissociadas de um projeto de cidade que buscava apagar ou subalternizar expressões culturais associadas à população negra e às classes populares. A orquestra sinfônica tornou-se, assim, um espaço de consagração, mas também de exclusão estrutural, no qual a afirmação negra foi tolerada de forma limitada e frequentemente silenciada na memória. Importante destacar que músicos não solistas raramente são representados ou se autodeclaram como pessoas negras. É o que observamos historicamente.

Compreender esse processo histórico é fundamental para interpretar o significado político da presença negra nas orquestras do Theatro Municipal no presente. Trata-se menos de uma novidade do que de uma reinscrição crítica em um campo historicamente marcado por desigualdades raciais. Ao recuperar as condições de formação dessas orquestras, torna-se possível compreender que o debate contemporâneo sobre diversidade e representatividade não rompe com a história, mas a confronta.

O Theatro Municipal, o Centro Musical do Rio de Janeiro e a circulação sinfônica nas primeiras décadas

A obra *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*: *Cem anos de cisnes e trovadores*, de Marcus Góes, destaca as primeiras décadas de funcionamento do Theatro Municipal, privilegiando a documentação de concertos, récitas e artistas que circularam por seu palco entre 1909 e as primeiras décadas do século XX. Ao optar por uma abordagem não exaustiva, Góes chama atenção para a intensidade da vida musical do período e para a diversidade de agentes envolvidos na consolidação do Theatro como espaço central da música de concerto na cidade.

Um dos aspectos mais relevantes dessa documentação é o protagonismo do **CMRJ** na organização da vida sinfônica nos anos iniciais do Theatro. Conforme registra Góes, já em 1910 o Centro Musical do Rio de Janeiro, com

orquestra "quase sempre regida por Francisco Braga", inicia uma longa série de concertos sinfônicos que marcariam de forma decisiva os primeiros anos da instituição (Góes, 2009, p. 237). Essa informação desloca a ideia de um teatro dependente exclusivamente de temporadas internacionais e evidencia a atuação contínua de músicos e instituições locais na formação de um público para a música sinfônica. Essa articulação entre o Theatro Municipal, a Sociedade de Concertos Sinfônicos[3] e o Centro Musical do Rio de Janeiro encontra respaldo em documentação preservada no Centro de Documentação do Theatro Municipal (CEDOC). Programas de concerto, comunicados institucionais e registros administrativos consultados no acervo indicam que a formação das orquestras e a organização das temporadas sinfônicas eram frequentemente mediadas por essas entidades[4], apontando para um modelo de funcionamento baseado em redes associativas e profissionais[5], e não em uma estrutura orquestral plenamente autônoma desde sua origem (Theatro Municipal do Rio de Janeiro, s.d.).

A programação descrita por Góes revela não apenas a presença recorrente de nomes relevantes internacionais, mas também uma intensa atividade de músicos residentes e de formações locais. Concertos frequentes, séries extensas e a participação de instrumentistas acompanhantes, cantores e regentes indicam um ambiente musical dinâmico, no qual as fronteiras entre o "evento excepcional" e a prática regular eram mais porosas do que frequentemente se supõe (Goés, 2009, p. 239–241).

Outro dado importante é a observação de que, nos primeiros anos do Theatro, era comum a presença de músicos amadores ao lado de profissionais, assim como a participação de intérpretes hoje pouco identificáveis nos registros históricos. Segundo Góes, muitas dessas listas de nomes e espetáculos são

[3] Outra instituição dedicada a difusão da música de concerto no Rio de Janeiro onde a presença de Francisco Braga foi relevante.

[4] O programa do *Grande Festival em Homenagem ao Maestro Francisco Braga*, realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 16 de abril de 1931, registra a articulação entre o Centro Musical do Rio de Janeiro, a Sociedade de Concertos Sinfônicos Brasileiros e associações musicais da época, evidenciando a centralidade dessas redes na consolidação da prática sinfônica carioca (Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1931).

[5] Programas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro registram, ainda na década de 1910, a realização de concertos sinfônicos organizados pelo Centro Musical do Rio de Janeiro, sob regência de Francisco Braga e Attilio Capitani (Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1910), bem como, nos anos 1930, a atuação da Sociedade de Concertos Symphonicos em articulação com a casa (Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1931).

apenas exemplificativas e não esgotam o catálogo de artistas que passaram pelo palco do Theatro Municipal em seu período inicial (Goés, 2009, p. 237). Esse aspecto reforça a ideia de uma vida musical marcada por ampla circulação e diversidade de trajetórias, ainda que nem todas tenham sido incorporadas à memória institucional posterior.

A atuação de Francisco Braga aparece menos como um ponto fora da curva e mais como elemento articulador de redes musicais, repertórios e públicos. Sua presença constante na regência das séries do Centro Musical do Rio de Janeiro, bem como sua participação no concerto inaugural do Theatro, confirmam a centralidade de músicos brasileiros, entre eles músicos negros, no processo de institucionalização da música sinfônica na capital federal. O apagamento posterior dessas trajetórias, portanto, não decorre de sua irrelevância histórica, mas de escolhas narrativas e memoriais que privilegiaram determinados perfis e circuitos em detrimento de outros. Ao recuperar esse período inicial a partir da obra de Marcus Góes, torna-se possível compreender o Theatro Municipal não apenas como espaço de consagração artística, mas como lugar de circulação, experimentação e formação de públicos. Essa leitura contribui para deslocar a narrativa da excepcionalidade para a da continuidade, evidenciando que a presença de músicos negros, de instituições locais e de práticas diversas esteve inscrita desde cedo na própria dinâmica de funcionamento da instituição, ainda que nem sempre reconhecida de forma explícita nos discursos historiográficos posteriores.

Cândido Pereira da Silva, Francisco Braga e o Theatro Municipal: continuidades interrompidas

Como estamos observando, a presença de músicos negros brasileiros em sinfônicas não constitui um fenômeno recente. Ao contrário, ela se inscreve em uma longa história de circulação de instrumentistas negros entre bandas, teatros e orquestras desde o final do século XIX. A trajetória de Cândido Pereira da Silva, conhecido como *Candinho do Trombone*, oferta um exemplo importante dessa continuidade histórica.

Segundo Osmário Estevam Júnior, Candinho "teve relevância para a história do trombone erudito devido à sua participação na Sociedade dos Concertos Sinfônicos, na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na Banda Civil

Figura 2 - Cândido Pereira da Silva (Candinho), músico e trombonista, integrante de circuitos sinfônicos e bandas civis no Rio de Janeiro



Fonte: Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi). Fundo Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ). Acervo documental.

Carioca, entre outros grupos" (Estevam Júnior, 2014, p.III). Essa atuação demonstra que músicos negros não apenas frequentaram espaços associados à música de concerto, mas participaram ativamente de suas estruturas profissionais.

A formação musical de Candinho está diretamente ligada a instituições estatais e paraestatais voltadas à instrução musical de jovens pobres e negros, como o Asilo dos Meninos Desvalidos. Foi nesse ambiente que ele teve contato com professores que posteriormente ocupariam posições centrais na música de concerto brasileira. Entre eles, Francisco Braga.

De acordo com Ary Vasconcelos, "Francisco Braga, músico também com passagem pelo Asilo como interno, posteriormente se tornou maestro, regendo anos mais tarde o próprio Candinho na Orquestra do Teatro Municipal" (Vasconcelos, 1977, p. 305, apud Estevam Júnior, 2014, p. 14). Esse dado é particularmente significativo, pois evidencia uma relação que atravessa formação, hierarquia e institucionalização: o antigo colega de asilo assume a posição de maestro em uma das mais importantes instituições culturais do país, regendo um músico negro cuja trajetória foi construída em circuitos paralelos de legitimação.

A relação entre Candinho e Francisco Braga aborda, portanto, uma contradição estrutural do campo musical brasileiro. Se, por um lado, músicos negros eram plenamente integrados às práticas musicais profissionais, inclusive em

orquestras ligadas ao Theatro Municipal, por outro, seus nomes e trajetórias foram progressivamente deslocados para fora da memória oficial da música de concerto. Como observa Estevam Júnior, "as narrativas históricas contribuíram para a invisibilização do protagonismo de músicos negros, apesar de sua atuação efetiva em espaços centrais da vida musical carioca" (Estevam Júnior, 2014, p. 60).

Esse apagamento não ocorreu por ausência de qualificação técnica. Ao contrário, a pesquisa demonstra que Candinho possuía "formação musical sólida, adquirida por meio do convívio com diversos mestres, da leitura musical avançada e da atuação em bandas e orquestras profissionais" (Estevam Júnior, 2014, p. 32). Sua circulação entre o choro, as bandas civis, a indústria fonográfica e o Theatro Municipal desmonta a ideia de separação rígida entre música popular e música de concerto.

A presença de Candinho na Orquestra do Theatro Municipal, sob a regência de Francisco Braga, demonstra que o problema central não foi a ausência histórica de músicos negros nesses espaços, mas a forma como a memória institucional foi construída. Ao longo do século XX, consolidou-se uma narrativa que associou a música de concerto as pessoas não brancas no Brasil e a elite econômica, apagando trajetórias que contrariavam esse modelo. Ao mesmo tempo, sendo a música de concerto uma prática de matriz europeia, os músicos negros foram frequentemente colocados na posição de assimilar essa tradição como forma de legitimação profissional, atuando em circuitos nos quais sua presença era, muitas vezes, percebida mais como performance de adequação cultural do que como expressão plena de pertencimento.

Recuperar a figura de Cândido Pereira da Silva no contexto do Theatro Municipal permite compreender a presença negra como reinscrição de uma continuidade interrompida. Trata-se de reconhecer que músicos negros participaram da construção material e simbólica dessas instituições desde seus primórdios, ainda que muitas dessas trajetórias não tenham sido plenamente incorporadas às formas tradicionais de consagração pública.

O Theatro Municipal como espaço de escuta, formação e pertencimento

A relação com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro não se estabelece apenas por meio do vínculo profissional ou da inserção nos corpos estáveis da instituição. Para muitos músicos, especialmente aqueles oriundos de contextos

populares, o Theatro constitui-se inicialmente como espaço de escuta, descoberta e formação.

No meu caso, o primeiro contato com o Theatro ocorreu na década de 1990, quando, por meio de ingressos obtidos em um sorteio promovido pela Rádio MEC, emissora pública dedicada à difusão da música de concerto, pude assistir a concertos na plateia. Essa experiência, mediada por uma política pública de acesso à cultura, foi determinante para a construção de um vínculo afetivo com a instituição. Foi ouvindo obras de Johann Sebastian Bach nesse espaço que se consolidou a decisão de me tornar músico profissional.

Esse dado não se apresenta aqui como relato autobiográfico isolado do contexto, mas como indicativo do papel desempenhado por instituições culturais públicas na formação de vocações artísticas. A escuta precede a técnica; o encantamento precede a profissionalização. Para jovens que não dispõem de instrumentos em casa, de tradição musical familiar ou de acesso regular a salas de concerto, a possibilidade de ocupar a plateia de um teatro como o TMRJ pode operar como experiência fundadora, capaz de deslocar horizontes e ampliar imaginários.

Ao longo da minha trajetória, eu, músico negro originário de bairro de classe trabalhadora[6], essa relação se aprofundou por meio de participações em diferentes orquestras que se apresentaram no Theatro Municipal, em contextos e projetos diversos. Ainda que sem vínculo permanente com os corpos estáveis da instituição, essa circulação reforça o papel do Theatro como espaço de encontro entre trajetórias distintas, no qual músicos negros estiveram presentes de forma continuada, embora nem sempre reconhecidos ou registrados de maneira sistemática na memória institucional.

Pensar o Theatro Municipal a partir dessa perspectiva permite deslocar o debate da lógica restrita do acesso formal aos cargos para uma compreensão mais ampla de sua função social e cultural. O TMRJ não é apenas um local de consagração artística, mas também um agente ativo na formação de públicos, na construção de pertencimentos e na produção de sentidos sobre quem pode e deve ocupar seus espaços, seja no palco, seja na plateia.

Essa dimensão simbólica da instituição dialoga diretamente com as discussões sobre acesso, repertório, instrumentos e políticas afirmativas desenvolvidas ao longo deste texto. Antes de qualquer concurso, há a escuta; antes da técnica, há o desejo; antes da carreira, há o reconhecimento de que aquele espaço também pode ser habitado. Reconhecer essa função histórica do Theatro

[6]Bairro Pavuna, na cidade do Rio de Janeiro.

Municipal é fundamental para compreender sua centralidade não apenas na vida musical da cidade, mas na formação de gerações de músicos que, a partir da plateia, imaginaram outros futuros possíveis.

Reconhecimento institucional e continuidade histórica: o concurso de 2013 em perspectiva

O concurso público realizado em 2013 para provimento de cargos de músico instrumentista no quadro permanente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro representa um marco relevante na história recente da instituição. Pela primeira vez, um edital de concurso para os corpos artísticos do TMRJ incorporou formalmente o princípio da ação afirmativa, prevendo reserva de vagas para candidatos, pessoas negras e indígenas, em consonância com a legislação estadual vigente.

O Edital nº 001/2013 estabeleceu a reserva de vagas "em conformidade com a Lei Estadual nº 6.067, de 25 de outubro de 2011", fixando o percentual de até 20% das vagas para candidatos negros e índios (pessoas negras e pessoas indígenas), com adequações proporcionais conforme o número total de vagas ofertadas (Fundação Teatro Municipal Do Rio De Janeiro, 2013, p. 7, itens 5.1 e 5.1.2). A adoção desse dispositivo insere o TMRJ no conjunto de instituições públicas que passaram a reconhecer, de forma explícita, a importância de políticas voltadas à promoção da equidade racial. As políticas de ação afirmativa assumem relevância estratégica, uma vez que, em concursos cada vez mais concorridos, músicos negros, ao disputarem em condições formalmente iguais com candidatos(as) que não sofrem os efeitos históricos e sociais do racismo, tendem a partir de posições estruturalmente desiguais.

É fundamental, contudo, compreender esse movimento não como resposta a uma ausência histórica, mas como reconhecimento formal de uma presença que sempre integrou, ainda que de modo desigual, a vida artística da instituição. Ao longo de sua história, músicos negros (especialmente não solistas) participaram ativamente de seus corpos orquestrais, embora processos históricos de profissionalização e estabilização das orquestras ao longo do século XX tenham produzido, de forma progressiva, mecanismos de restrição e embranquecimento desses espaços. O concurso de 2013 não inaugura a presença negra no Theatro Municipal, mas afirma, no plano normativo e institucional, a importância da equidade.

A estrutura do concurso manteve o modelo tradicional de seleção para orquestras profissionais, baseado em provas práticas eliminatórias, realizadas em duas etapas, com elevados critérios técnicos. Conforme previsto no edital, as avaliações contemplaram aspectos como musicalidade, técnica, afinação e estilo, com notas mínimas para aprovação (Fundação Teatro Municipal Do Rio De Janeiro, 2013, p. 8–9, item 6). Esse modelo, amplamente adotado em concursos orquestrais, reflete parâmetros de excelência associados a trajetórias formativas longas e altamente especializadas.

Outro aspecto a ser considerado na análise do concurso de 2013 diz respeito aos repertórios exigidos e às condições materiais necessárias para a preparação dos candidatos**.** Como previsto no edital, os programas contemplavam obras e excertos tradicionalmente associados ao cânone da música de concerto, exigindo elevado grau de domínio técnico e familiaridade com práticas interpretativas consolidadas (Fundação Teatro Municipal Do Rio De Janeiro, 2013, Anexo III). Trata-se de uma escolha coerente com o perfil artístico da instituição, mas que pressupõe trajetórias formativas contínuas e acesso regular a contextos especializados de estudo e performance.

Nesse contexto, é importante considerar também o acesso aos instrumentos musicais como dimensão estruturante do processo seletivo. Em concursos para orquestras profissionais, é prática corrente que os candidatos realizem as provas utilizando instrumentos próprios**,** cuja aquisição, manutenção e eventual substituição representam investimentos significativos ao longo da carreira. Para muitos músicos, especialmente aqueles oriundos de grupos historicamente marginalizados, esses custos constituem desafios adicionais, que antecedem o momento do concurso e influenciam diretamente as condições de preparação. Tal constatação não diminui o mérito dos candidatos aprovados, mas ajuda a compreender como desigualdades sociais mais amplas se refletem, de maneira indireta, nos processos seletivos do campo da música de concerto.

Os resultados finais do concurso, publicados após a análise dos recursos, indicam que a maioria das vagas foi preenchida por candidatos da ampla concorrência, com o registro de um único candidato classificado na categoria "Negro/Índio", no cargo de violino (Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2013, Resultado Final). Esses dados devem ser lidos com cautela e contextualizados no interior de um processo mais abrangente, que envolve não apenas o momento do

concurso, mas as condições históricas de formação, circulação e reconhecimento profissional no campo da música de concerto.

Sob essa perspectiva, a ação afirmativa prevista no edital de 2013 pode ser compreendida como um primeiro passo no sentido de explicitar institucionalmente questões que, por muito tempo, permaneceram implícitas. Ao incidir no acesso aos cargos efetivos, a política de cotas não altera imediatamente as desigualdades acumuladas ao longo das trajetórias formativas, mas sinaliza a disposição institucional de enfrentá-las de forma progressiva e articulada.

Mais do que medir a eficácia da política exclusivamente por seus resultados numéricos imediatos, é produtivo interpretá-la como parte de um processo de revisão histórica em curso. Ao reconhecer formalmente a diversidade racial como dimensão relevante de sua vida artística, o Theatro Municipal reafirma uma característica que sempre esteve presente em sua trajetória, ainda que nem sempre reconhecida: a pluralidade de sujeitos que contribuíram para a construção de sua excelência musical.

O concurso de 2013 estabelece uma ponte entre passado e futuro. Ele dialoga com uma história marcada por presenças negras fundamentais e aponta para a possibilidade de consolidar, no plano das políticas institucionais, um reconhecimento dessas trajetórias. Trata-se de um movimento que não rompe com a tradição do Theatro Municipal, mas a aprofunda, ao reinscrevê-la em um horizonte de reflexão crítica, memória e continuidade.

Outro aspecto relevante, e não individualizado ao TMRJ e que é ainda pouco discutido, diz respeito às formas de registro e visibilidade dos músicos nos programas de concerto. Historicamente, observa-se que músicos solistas, sobretudo quando convidados internacionais, são apresentados com destaque, acompanhados de informações biográficas, repertoriais e institucionais, independentemente de sua origem racial. Quando esses solistas são músicos negros, sua presença tende a ser registrada de maneira digna e individualizada, ainda que muitas vezes enquadrada na lógica de alguma excepcionalidade. Em contraste, os músicos de fila, que constituem o corpo cotidiano das orquestras, historicamente, raramente têm seus nomes e biografias individuais mencionados nos programas, permanecendo invisíveis como sujeitos. Essa assimetria na política de créditos contribui para a produção de um apagamento silencioso, no qual a presença negra pode existir materialmente no palco, mas não se converter em memória do-

cumentada, dificultando a reconstrução histórica das trajetórias desses músicos ao longo do tempo.

Considerações finais: memória, reconhecimento e continuidade

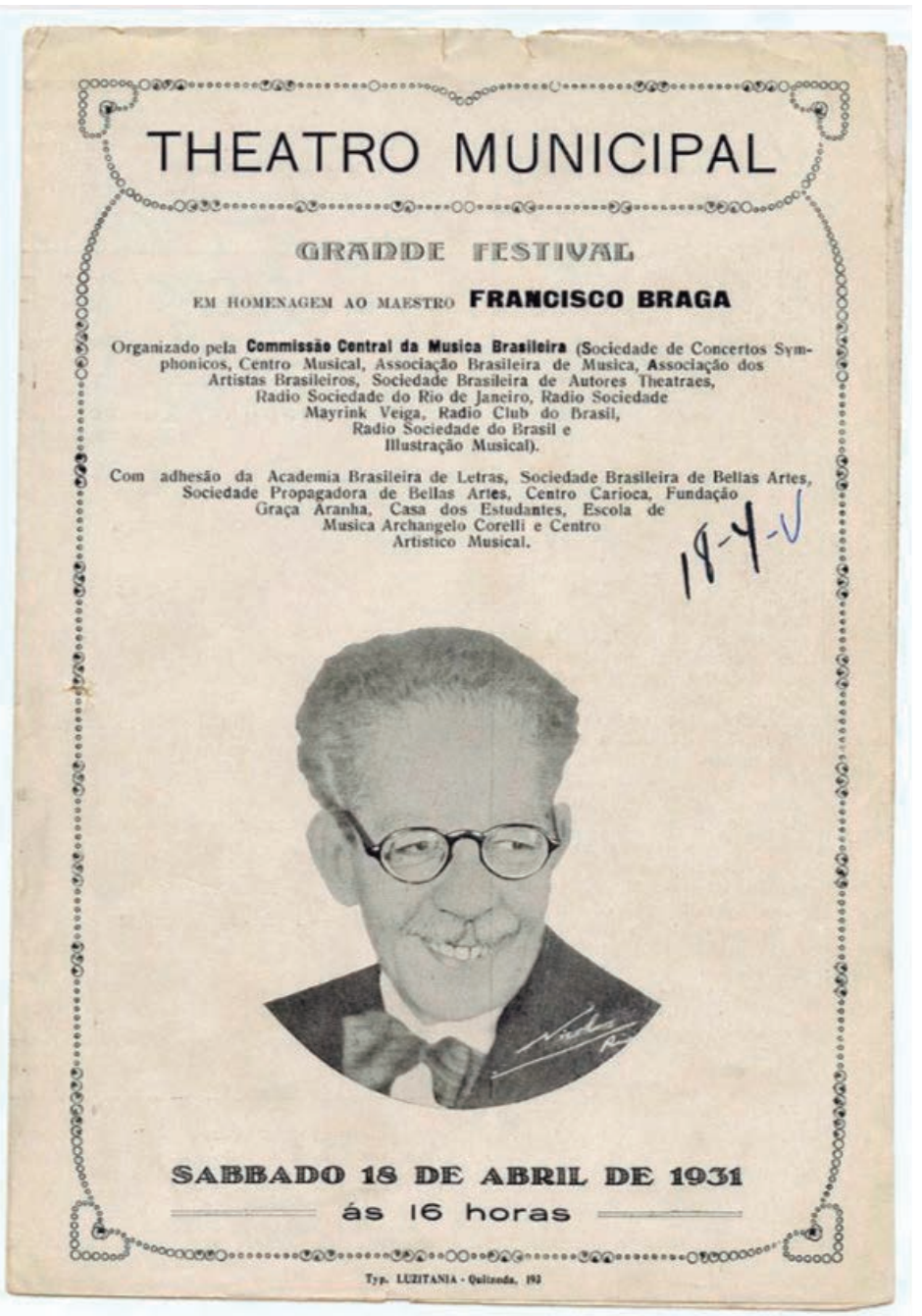
Ao longo deste artigo, busca-se deslocar a leitura da história musical do Theatro Municipal do Rio de Janeiro de uma narrativa baseada na ausência para uma perspectiva fundada na continuidade histórica da presença negra, ainda que marcada por processos recorrentes de invisibilização que não são específicos do TMRJ. A análise das primeiras formações musicais, das trajetórias de músicos negros, da atuação de instituições como o Centro Musical do Rio de Janeiro e das práticas sinfônicas anteriores à institucionalização formal das orquestras evidencia que a música de concerto no Brasil não se construiu à margem dessas presenças, mas com elas.

Esse deslocamento interpretativo permite compreender o TMRJ não como uma instituição que apenas recentemente passou a lidar com a questão racial, mas como herdeiro de uma história mais ampla, atravessada por tensões sociais, estéticas e políticas próprias do processo de modernização brasileira. O ocultamento documental de músicos negros ao longo do tempo não decorre de sua irrelevância artística, mas de escolhas narrativas e memoriais que privilegiaram determinados repertórios, trajetórias e perfis em detrimento de outros.

A análise do concurso público de 2013, primeiro a incorporar formalmente a política de ação afirmativa, ganha novo significado. Longe de representar um gesto inaugural de inclusão, o edital pode ser compreendido como um momento de reconhecimento institucional explícito de desigualdades historicamente acumuladas. Trata-se menos de corrigir uma ausência do que de enfrentar os efeitos de um longo processo de apagamento simbólico, cujas raízes antecedem a própria instituição.

Ao articular passado e presente, este artigo propõe uma leitura do Theatro Municipal do Rio de Janeiro como espaço de circulação, formação e escuta, no qual músicos não brancos estiveram presentes de forma continuada no palco, nos bastidores e na plateia. Reconhecer essa continuidade não diminui a importância das políticas contemporâneas de equidade; ao contrário, confere-lhes maior densidade histórica e sentido institucional.

Figura 3 - Programa do Grande Festival em homenagem a Francisco Braga, realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 18 de abril de 1931



THEATRO MUNICIPAL

GRANDE FESTIVAL

EM HOMENAGEM AO MAESTRO **FRANCISCO BRAGA**

Organizado pela **Commissão Central da Musica Brasileira** (Sociedade de Concertos Symphonicos, Centro Musical, Associação Brasileira de Musica, Associação dos Artistas Brasileiros, Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, Radio Sociedade do Rio de Janeiro, Radio Sociedade Mayrink Veiga, Radio Club do Brasil, Radio Sociedade do Brasil e Illustração Musical).

Com adhesão da Academia Brasileira de Letras, Sociedade Brasileira de Bellas Artes, Sociedade Propagadora de Bellas Artes, Centro Carioca, Fundação Graça Aranha, Casa dos Estudantes, Escola de Musica Archangelo Corelli e Centro Artistico Musical.

19-4-V

SABBADO 18 DE ABRIL DE 1931

ás 16 horas

Typ. LUZITANIA - Quitanda, 193

Fonte: Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC).

Como hipótese de investigação, cabe ainda considerar que a ampliação dos projetos sociais de formação musical no estado do Rio de Janeiro, nos quais a presença de jovens negros é expressiva, associada à crescente precarização do trabalho sinfônico, por meio de contratos temporários e remunerações reduzidas, pode ter contribuído para um aumento relativo da presença de músicos negros em formações orquestrais, questão que demanda, contudo, estudos empíricos sistemáticos.

Por fim, revisitar criticamente a história desse patrimônio é também afirmar sua vitalidade. Instituições que se dispõem a refletir sobre suas próprias trajetórias demonstram capacidade de reinvenção e diálogo com o presente. Ao reinscrever as contribuições negras na memória musical da casa, não se trata de reescrever o passado de forma anacrônica, mas de ampliar o horizonte de reconhecimento, fortalecendo o TMRJ como espaço plural, vivo e em permanente construção.

REFERÊNCIAS

ESTEVAM JÚNIOR, Osmário. **Cândido Pereira da Silva: "Chorão", compositor e trombonista brasileiro.** 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Edital nº 001/2013:** concurso público para provimento de cargos efetivos de músico instrumentista do quadro permanente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Resultado Final do Concurso Público para Músico Instrumentista.** Rio de Janeiro, 2013.

GÓES, Marcus. **Teatro Municipal do Rio de Janeiro:** cem anos de cisnes e trovadores. Rio de Janeiro: Tiffany Produções Gráficas e Editoriais, 2009.

LIMA, Hudson Cláudio Neres. **"Belle Époque para quem?" Música,**

segregação e repertórios: um olhar a partir do encontro com documentos do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907–1919). 2023. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

LIMA, Hudson Cláudio Neres. **A hierarquia como método:** uma etnografia da produção da música de concerto. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

LIMA, Hudson Cláudio Neres. **Colhendo a liberdade:** mobilidade social de músicos entre os séculos XIX e XX: uma análise a partir de músicos escravizados em fazendas de café. Orfeu, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 1-31, ago. 2024. DOI: 10.5965/2525530409012024e0206.

SINDICATO DOS MÚSICOS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (SindMusi). **Fundo Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ).** Acervo documental iconográfico. Rio de Janeiro: SindMusi, s.d.

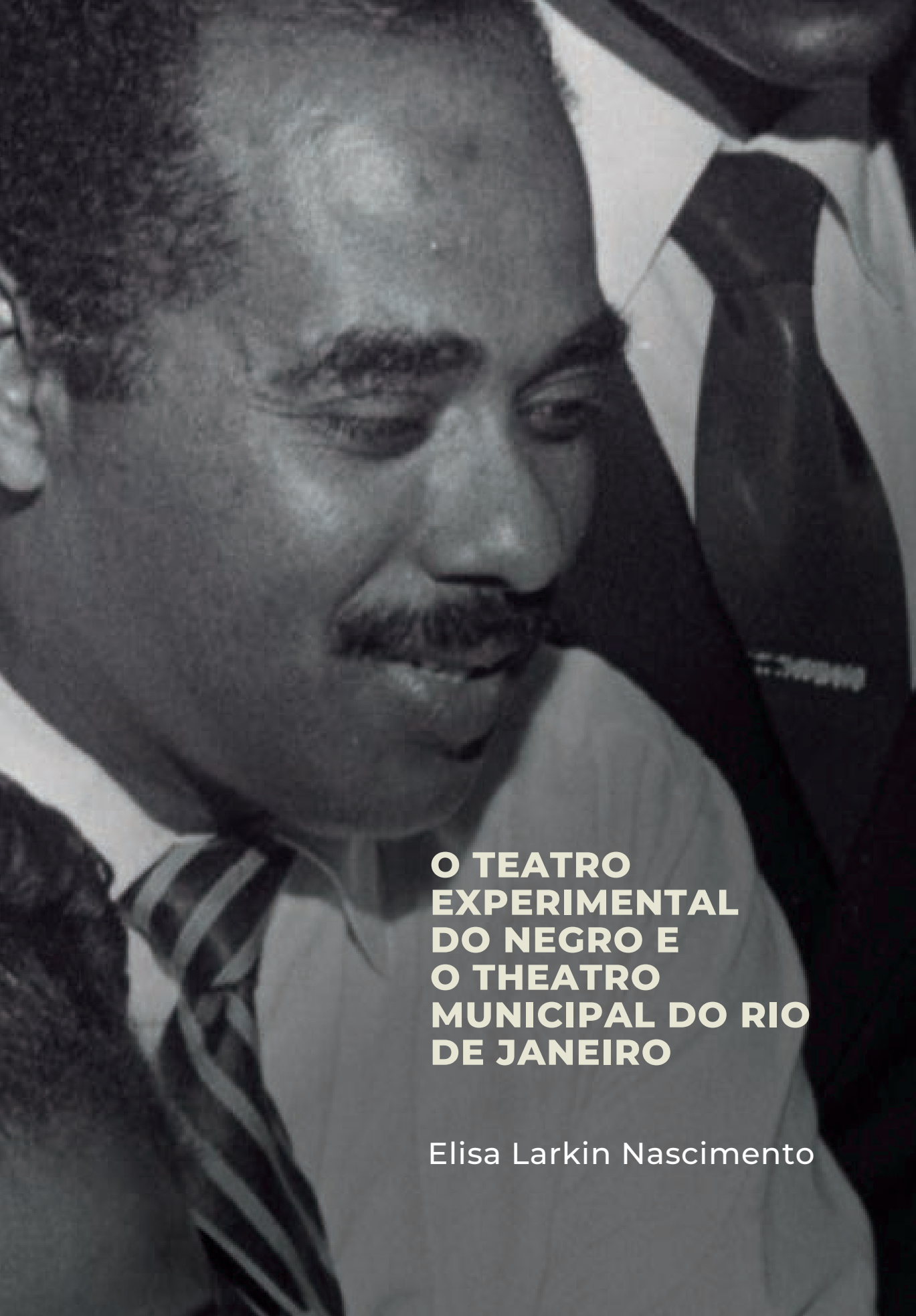
THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Centro de Documentação (CEDOC).** Acervo documental e iconográfico. Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, s.d. Disponível em: http://theatromunicipal.rj.gov.br/cedoc/.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Concerto Symphonico do Centro Musical do Rio de Janeiro.** Programa de concerto. Rio de Janeiro, 6 mar. 1910.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Grande Festival em Homenagem ao Maestro Francisco Braga.** Programa de concerto. Rio de Janeiro, 16 abr. 1931. Acervo CEDOC/TMRJ.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Programma do 171.º Concerto – Sociedade de Concertos Symphonicos.** Rio de Janeiro, 4 jul. 1931.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na Belle Époque.** Rio de Janeiro: Martins, 1977.



O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO E O THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Elisa Larkin Nascimento

Elisa Larkin Nascimento

Mestre em Direito e em Ciências Sociais pela Universidade do Estado de Nova York e doutora em Psicologia pela Universidade de São Paulo. Cofundadora e atual presidente do Ipeafro, Instituto Abdias Nascimento de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, cuja missão é preservar, gerir, articular e difundir o acervo e o legado de Abdias Nascimento, para permanência de memória e resistência. Curadora de exposições e fóruns de educação com base nesse acervo, autora e organizadora de vários livros, entre eles *O Sortilégio da Cor*, os quatro volumes da coleção Sankofa, *Adinkra: Sabedoria em símbolos africanos* e *Abdias Nascimento, a Luta na Política*.

Foto de Abertura: Abdias Nascimento com e elenco da peça "Orfeu da Conceição" e Vinícius de Moraes, 1956. Autoria José Medeiros. Acervo Instituto Moreira Salles.

Introdução

O Teatro Experimental do Negro (TEN), sob a direção de Abdias Nascimento, viveu uma relação com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro marcada, não somente pela sua estreia em 1945 e pela encenação em 1957 da peça *Sortilégio* (*mistério negro*), de Abdias Nascimento (1959), ambas no palco do Theatro Municipal, como também por fatos e personagens históricos com os quais as duas instituições se envolveram organicamente. Vale trazer algumas reflexões sobre essa relação ao dossiê "Negritudes no Theatro Municipal" da revista *Ritmo* do Theatro Municipal. Em primeiro lugar, registramos nosso apreço pela iniciativa da organização deste dossiê, oitenta e poucos anos após a estreia do TEN no Theatro Municipal, sob a tutela do sempre atento pesquisador e autor Paulo Melgaço.

Antes do TEN, a presença das negritudes no Theatro Municipal, em nosso conhecimento, era escassa ao ponto da quase inexistência, tanto no palco como nas plateias. Essa observação nos indica uma primeira questão: o que entendemos como negritudes? À parte as distintas matizes e dimensões do conceito desenvolvido por autores diversos (Césaire, 1995; Senghor, 1995: Munanga, 1986; Bernd, 1984), nossa abordagem é simples: neste trabalho, o termo se refere tanto aos povos de origem africana e seus descendentes, como também às tradições e expressões culturais criadas por eles. Quando nos referimos à presença da negritude nos palcos, nas plateias e na literatura dramática do país, pensamos tanto nas pessoas—artistas, autores, técnicos, espectadores e profissionais da cena — como também na expressão artística oriunda da experiência histórica e cultural da população negra em todas as suas formas —música, dança, atuação, dramaturgia, e assim por diante.

Neste trabalho refletimos sobre o papel do TEN no desenrolar da presença das negritudes no Theatro Municipal, no contexto da atuação mais ampla do TEN na cena teatral e cultural no período de 1944 até 1957. Pela importância histórica da estreia, dedicamos a ela uma primeira parte. Na segunda, comentamos aspectos da atuação do TEN em sua relação com o Municipal até 1956. Finalmente, abordamos a encenação em 1957 da peça *Sortilégio*.

Estreia do Teatro Experimental do Negro (TEN) (1945)

Para Abdias Nascimento, um princípio basilar fundamentava a criação do TEN: no desempenho de seu fazer teatral, o grupo formado por artistas negras

e negros se alçaria aos mais altos padrões de excelência técnica e artística. E o TEN anunciava esse princípio ao estrear no Theatro Municipal da capital federal, considerado como símbolo do padrão de excelência do teatro nacional. O fato se deu mediante a intervenção do Presidente da República. No meio da efervescência democrática e cultural que agitava o país no crepúsculo do Estado Novo e alvorecer da Assembleia Constituinte, Getúlio Vargas recebeu uma delegação de realizadores de teatro no Palácio do Catete no início de 1945. Abdias Nascimento relata, em depoimento transcrito por Éle Semog (2006, p. 133):

> Uma comissão, formada por vários setores do teatro, foi pedir ao Getúlio proteção ao teatro, leis especiais, uma política, enfim. E o Getúlio... Não sei, realmente eu não sei por que... Porque eu era o único negro? Por causa da minha juventude? Só sei que ele me deu uma atenção muito especial. Me levou para um canto lá do palácio e ali, numa janela, ele quis saber mais das minhas ideias, o que era esse Teatro Negro e coisa e tal... E eu expus. Mas eu devo ter exposto de uma maneira muito subjetiva, ou muito lírica, sei lá; porque ele falou mais ou menos assim: "Ah, mas Abdias, essas suas ideias são muito abstratas. Tinha que ter um projeto mais concreto." Foi nessa hora que eu falei: "Bom, o concreto nosso é a estreia. Queríamos estrear no Theatro Municipal." Expliquei o porquê. Tinha uma espécie de simbolismo, de poder entrar lá na cidadela do racismo, onde o negro não entrava nem como artista, nem como plateia, só como faxineiro. E ele, para minha surpresa, não só apoiou a ideia, como imediatamente telefonou para o prefeito—naquele tempo o prefeito era nomeado, era o Henrique Worth.

Ou seja, num gesto "no mínimo insólito para os meios culturais da sociedade carioca" (Nascimento, A., 2024, p. 57), o presidente agiu e a data foi marcada— "com muita antecedência" (Nascimento; Semog, 2006, p. 133) — para o dia 8 de maio.

A afirmação de que "antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público" no Theatro Municipal (Nascimento, A., 2024, p. 56) nos instiga a considerar novamente o que entendemos como negritudes—ou, neste caso, como negros. O Theatro Municipal da então capital do país foi inaugurado pelo presidente Nilo Peçanha, exemplo eminente do fenômeno que, futuramente, o senador Abdias Nascimento (1991, p. 15) observaria ao contar o seguinte episódio:

> Certa vez, Senhor Presidente, planejei escrever um livro sobre os grandes africanos que ajudaram a construir este País e procurei um descendente de Nilo Peçanha. Resultado: fui repreendido por esse membro da família, que não admitia sequer a mestiçagem do "menino do Morro Côco", considerando tal versão de sua ascendência africana uma infâmia.

> A atitude desse familiar de Nilo não é de estranhar, quando consideramos que ele viveu uma época, não tão remota, em que a intelectualidade e a liderança política do País cultivavam uma preocupação constante, beirando uma histeria, com a suposta inferioridade da nossa população "mestiça", tingida pela "mancha negra" do sangue africano "infectado". Após a Abolição, horrorizados com o espectro da maioria africana que naquele momento ganhava, juridicamente, a cidadania, trataram de cassar o voto desse segmento por meio da negação do sufrágio aos analfabetos. Ao mesmo tempo, empenharam-se no projeto de embranquecer o País, "limpar o sangue", e esse projeto foi a tônica do discurso político durante mais de meio século, desde a abolição da escravatura até a redação da Constituição de 1934 e das leis de imigração da década dos 1940.

Em razão desse fenômeno, grandes nomes da ciência, da cultura e do próprio Senado —como, por exemplo, Theodoro Sampaio, Machado de Assis, Juliano Moreira e o Barão de Cotegipe — deixaram de figurar no registro histórico como pertencentes à negritude brasileira até muito recentemente. De acordo com o critério mencionado na Introdução acima, no entanto, o presidente Nilo Peçanha seria um ilustre representante da negritude na história do Theatro Municipal. Outra personalidade cuja identidade de afrodescendente hoje vem sendo reconhecida é Francisco Braga, autor do Hino da Bandeira e o primeiro maestro a liderar a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal. Por esse critério, então, poderíamos recuperar uma negritude apagada da história da instituição, assim como Abdias Nascimento (1991) o fez em relação ao Senado Federal. Tal desafio não cabe, entretanto, no presente trabalho.

A ideologia eugenista e a prática do racismo estavam em plena vigência na década dos 1940 e o TEN foi criado para enfrentá-los. A intenção de estrear no Municipal se insere nesse contexto: "[...] eu quis estrear lá exatamente para atacar o racismo no seu ponto importante, que era o Theatro Municipal", diria Abdias (Nascimento e Semog, 2006, p. 132). O próprio nome da companhia foi um primeiro embate nesse caminho, pois muitos amigos e personalidades do meio teatral aconselhavam o grupo[1] a evitar nomear sua negritude, o que prejudicaria o projeto desde o nascedouro, pois naquele tempo "a menção pública do vocábulo 'negro' provocava sussurros de indignação" (Nascimento e Semog, 2006, p. 128). Em ple-

1 O grupo inicial, responsável por anunciar a criação do TEN em 13 de outubro de 1944, consistia em Abdias Nascimento, Aguinaldo Camargo, José Herbel, Teodorico dos Santos e Wilson Tibério. Logo em seguida, se juntaram ao projeto Ironides Rodrigues, Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Ruth de Souza, Ilena Teixeira, Natalino Dionísio, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antônio Barbosa e outros tantos (Nascimento, A., 2024, p. 53).

na afinidade com a filosofia do movimento poético africano-antilhano francófono da *Négritude*, o grupo fez questão de afirmar a identidade negra no seu nome, o que lhe rendeu críticas indignadas de setores poderosos, como por exemplo o jornal *O Globo* (1944).

O palco do Theatro Municipal foi cedido ao TEN durante um único dia, em que a companhia teria que organizar figurinos, adereços e infraestrutura cênica; montar cenários e iluminação; realizar o ensaio técnico e, ainda no mesmo dia, apresentar ao público a peça finalizada. O primeiro obstáculo era financeiro, conforme o mesmo depoimento do diretor do TEN (Nascimento; Semog, 2006, 132-134):[2]

> [...] quem conhece teatro sabe que, mesmo o teatro sendo de graça, custa uma fortuna, porque se tem que pagar toda aquela engrenagem que existe lá por dentro. De graça é uma caracterização muito imprópria, porque foram gastos tremendos e nós não tínhamos um tostão, sobretudo para fazer os cenários lá dentro daquele palco imenso.

Fizeram uma vaquinha de objetos: "[...]um reloginho, uma caneta Parker que valia alguma coisa, pulseiras, e pusemos tudo no prego, empenhamos na Caixa Econômica Federal." Para fazer o cenário, tiveram a colaboração do pintor Enrico Bianco, que além de doar a concepção artística "tirou o paletó e a camisa e caiu lá para trabalhar como um trabalhador comum, ajudando a gente e usando os recursos mais baratos, mais simples" — no caso, pedaços de pano morim disponíveis no racionamento do tempo de guerra. Outra colaboração veio da mãe da crítica Barbara Heliodora, a poetisa Ana Amélia de Mendonça, que ajudou a vender alguns ingressos por antecipação.

Chegado o dia, surgiu um desafio inesperado: a vitória das forças aliadas na frente europeia da 2ª Guerra Mundial e a expectativa, da parte de representantes das Forças Armadas do Brasil, de que o Theatro Municipal da capital federal estaria à sua disposição para a devida comemoração oficial, "um grande show da vitória". Abdias Nascimento encarou a situação:

> "Eu não abro mão! Aqui nós vamos fazer a comemoração da vitória daqui, de dentro do Brasil, a vitória das forças democráticas contra as forças racistas que existem aqui dentro também." E foi uma batalha. Uma batalha porque era gente poderosa, as senhoras dos ministros, dos generais, dos políticos. Nós, os negros, tomamos o lugar da festa e foi aquele disse-me-disse.

2Todas as citações diretas neste e nos próximos quatro parágrafos são desse trecho do depoimento de Abdias Nascimento, transcrito por Éle Semog, no livro citado.

Certamente, pesou ali a ordem do presidente que embasava a reserva do espaço para aquele dia. Mesmo assim, no entanto, seria bem razoável imaginar um desfecho contrário, dadas as forças arregimentadas contra o TEN.

> Ora, qualquer companhia profissional precisa de dias e dias no Municipal, só para poder aproveitar os recursos técnicos que tem o teatro, que são muito complexos. E nós ali, debaixo dessa tensão: a guerra contra todos aqueles que queriam nos tirar o teatro e a guerra para conseguir os próprios meios, na hora, para poder fazer a montagem. Nós tínhamos que montar o cenário, ensaiar gente que pela primeira vez pisava num palco, [com um diretor] que pela primeira vez dirigia uma peça num teatro verdadeiro.

Outros fatores pesavam contra o TEN. Além da resistência dos meios de comunicação exemplificada no já mencionado editorial d'*O Globo*, havia o ceticismo da crítica e de alguns dos próprios amigos diante da ambição desses pretensos artistas negros, estreantes, que se propunham a encenar logo uma peça do peso e da complexidade dramática de *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Trata-se do autor que, assim como Nelson Rodrigues no Brasil, inaugura o que se conhece como Teatro Moderno nos Estados Unidos. O processo de apagamento histórico que prevaleceu até muito recentemente em relação ao TEN inclui, aliás, o fato de ele, o TEN, ter introduzido O'Neill ao público, à crítica e aos artistas do teatro brasileiro.

Ao estrear em Nova Iorque em 1920, *O imperador Jones* anuncia um tema fundante na dramaturgia de O'Neill: a questão racial. O autor estabeleceu, como condição da encenação, que um ator negro vivesse o papel do protagonista Brutus Jones; no caso, Charles Sidney Gilpin. Em 1925-26, o ator e cantor Paul Robeson atingiu enorme sucesso interpretando o personagem nos palcos de Nova Iorque e de Londres, assim como, mais tarde, no filme de 1933. Em 1941, Robeson voltou ao teatro como Brutus Jones, consolidado o texto como um clássico do teatro moderno realista. Tornou-se uma referência da cultura teatral do seu tempo.

Em viagem com os poetas da Santa Hermandad Orquídea em 1941, Abdias Nascimento assistira a uma encenação da peça no Teatro Municipal da capital do Peru, com um ator branco pintado de preto no papel de Brutus Jones. Indignado com o fato, Abdias resolveu, naquele momento, fundar um teatro negro para enfrentar o racismo no Brasil (Nascimento, A., 2024, p. 50-52). Após aprender os ofícios do teatro durante um ano em Buenos Aires, com o Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, Nascimento volta ao Brasil. Em São Paulo, ele é preso, condena-

do à revelia (sem direito à defesa) por um incidente de resistência à discriminação ocorrido sete anos antes, quando era militar. Ele funda o Teatro do Sentenciado na Penitenciária de São Paulo, o Carandiru (Narvaes, 2025). Ao sair do cárcere, ele vai ao Rio de Janeiro e funda o TEN.

Dessa forma, *O imperador Jones* está no cerne do TEN desde sua conceituação inicial. Mas os amigos e aliados brancos não entendiam como um grupo de artistas negras e negros podia pretender alçar o nível de complexidade e expressão dramática de uma peça como essa ou de um autor como O'Neill. Este, ao contrário, cedeu ao TEN os direitos de encenar todas as peças dele. Explícitas em sua carta estão a solidariedade e a genuína atitude de encorajamento e de confiança no projeto (Nascimento, A., 2024, p. 55).[3] Por outro lado, entre os aliados brancos brasileiros havia aqueles que, diferente de um Enrico Bianco,

> [...] achavam que nós não tínhamos um grande ator para representar o imperador Jones, nós não tínhamos um elenco, não tínhamos diretores; como é que nós íamos fazer *O imperador Jones*? Devíamos começar com uma pecinha menos ambiciosa, uma coisinha mais fácil. Eu, infelizmente, tive que romper com certos amigos, como foi o caso, por exemplo, da Luiza Barreto Leite, porque ela era uma dessas que achava que nós não devíamos começar pelo alto. Isso mostra logo o racismo e o paternalismo de quem pensa que, por ser amigo, já tem o direito de nos julgar e impedir que exerçamos a nossa autodeterminação. Nossa autodeterminação era para fazer *O imperador Jones*, e fizemos. Bem, assim nós tínhamos toda essa carga da imprensa que era contra, dos amigos que não acreditavam, mas fomos em frente (Nascimento e Semog, 2006, p. 132).

Aos que contestavam a escolha de *O imperador Jones* por ser um texto estrangeiro, havia a necessidade de apontar-lhes o óbvio que a escotomia induzida pelo racismo não os deixava enxergar: a natureza rasa, estereotípica e racialmente caricatural dos personagens negros então existentes na dramaturgia brasileira (Mendes, 1982). O TEN não se contentaria com a reprodução de tais lugares-comuns, afirma Abdias Nascimento (2024, p. 54), "pois procurava dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da personalidade do grupo afro-brasileiro." E pergunta ele a respeito da peça de O'Neill:

> [...] transpondo as fronteiras do real, da logicidade racionalista da cultura branca, não condensava a tragédia daquele burlesco imperador um alto instante da concepção mágica do mundo, da visão transcendente e do mistério cósmico, das núpcias perenes do afri-

3 A carta, na íntegra, se encontra no programa do espetáculo Sortilégio (mistério negro), em sua estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1957, p. 29.

cano com as forças pristinas da natureza? O comportamento mítico do ser humano nela se achava presente. Ao nível do cotidiano, porém, Jones resumia a experiência do negro no mundo branco, onde, depois de ter sido escravizado, liberam-no e o atiram nos mais baixos desvãos da sociedade (Nascimento, 2024, p. 54).

Figura 1 – Aguinaldo Camargo (Brutus Jones) e Fernando Araújo (Jeff) em O imperador Jones, de Eugene O'Neill, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 8 de maio de 1945.

Foto: José Medeiro | Fonte: Acervo Abdias Nascimento / Ipeafro



Quanto às dúvidas sobre a capacidade artística do grupo para encenar *O imperador Jones*, basta revisitarmos as críticas da época. Franklin de Oliveira[4] (2025, p. 5) observa que a experiência no Theatro Municipal "venceu assim o ceticismo dos que acham que o negro brasileiro é apenas um elemento decorativo, capaz de satisfazer o riso e a sede de exotismo dos turistas. O Teatro Experimental do Negro deixou âncoras na sensibilidade de um público muito displicente e pouco crente." Vera Pacheco Jordão[5] (2025, p. 37-38) compara o desempenho do TEN em temporada da peça no Teatro Fênix, posterior à estreia, com a produção do Cherry Lane Theater— "um grupo teatral artístico de excelente classe" — à qual assistiu em Nova Iorque:

> E não posso dizer que esta tenha sido melhor que o espetáculo do Fênix. Havia, sim, mais acabamento, ambiente de mais segurança e harmonia, como é de esperar de um grupo que faz do teatro sua vida, porém o Teatro Experimental tem mais vitalidade na sua concepção artística.

Henrique Pongetti[6] (2025, p. 26) responde na lata: "Há no Rio uma elite intelectual negra capaz de traduzir no palco o espírito de uma peça de O'Neill ou de Langston Hughes? Há, sim."

As críticas são unânimes a respeito de dois destaques: o poder dramático da atuação de Aguinaldo Camargo e o surpreendente efeito mágico do cenário genial, apesar de quase improvisado, de Enrico Bianco. Jordão observa (2025, p. 37):

> É uma peça arriscadíssima para teatro de amadores, pois, sendo quase toda um monólogo, repousa inteiramente sobre o trabalho de um artista. Felizmente, esse artista não faltou: Aguinaldo Camargo esteve plenamente à altura do papel, adaptando a intepretação aos seus recursos pessoais, como faz o ator inteligente que ajusta sem desnaturar.

Franklin de Oliveira e Henrique Pongetti relatam como os militares estadunidenses, sentados nas fileiras da plateia, tiveram sua expectativa de um Brutus Jones à altura de Paul Robeson inicialmente frustrada ao ver o pequeno, magro, quase franzino Aguinaldo entrar em cena.

4 Franklin de Oliveira (1916-2000), jornalista e crítico literário maranhense

5 Vera Pacheco Jordão (1910-1980), escritora, crítica e jornalista, responsável pelas traduções na então poderosa Livraria José Olympio Editora.

6 Henrique Pongetti (1898-1979), jornalista e dramaturgo brasileiro, autor de comédias populares como Manequim (com Eugênio Kusnet).

> Vimos o americano inteiramente distanciado da atmosfera dramática que se ia lentamente criando. Mas, à proporção que esta crescia, num espanto de tragédia irresistível e contagiante, o nosso vizinho ia crescendo à hipnose de Aguinaldo de Oliveira [Camargo], à força dramática que escapava de suas palavras e irradiava de seus gestos (Oliveira, 2025, p. 33).

Pongetti (2025, p. 28) detalha e conclui:

> O papel é difícil, sobretudo quando o longo diálogo inicial com o branco termina e a peça se transforma no solilóquio tremendo de Brutus Jones. Mas as primeiras falas do negro tranquilizam. [...] Ele cresce de fala em fala—e é fácil seguir esse fenômeno de crescimento à vista, reparando na cara dos acima referidos oficiais americanos, no silêncio religioso e ávido da plateia. [...] E Brutus Jones cresce. Cada monólogo na floresta dá-lhe um palmo. A oração do remorso dá-lhe dois de uma só vez. Os negros do Brasil—e os brancos também—possuem agora um grande ator dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. Um antiescolar, rústico, instintivo grande ator.

Sobre o cenário de Enrico Bianco, Pongetti comenta (2025, p. 28-29) que

> [...] o nosso teatro não poderá mais ignorar a capacidade desse notável pintor no campo da cenografia. A sala do trono de Brutus Jones tem soluções simplificadoras interessantíssimas. A floresta é um modelo estupendo de sugestão topográfica e psicológica do ambiente, conseguida com elementos quase pueris como as árvores de algodãozinho.

Para Franklin de Oliveira (2025, p. 33),

> Mais do que uma solução plástica, destituída da concepção antiga de cenário, Bianco deu a essa arquitetura [cênica] uma solução de luz. Luz que vinha rolando dos spotlights, nos mais diversos graus de nuances, como a significar que, em cada coloração, se encerrava a própria expressão dramática de um sentimento diferente. Uma floresta, um negro, Brutus Jones, um branco, Smithers, terrores pânicos marchando num crescendo de alucinações, as luzes fechando-se na sua tonalidade, desde a fluidez da manhã à sombra de uma noite de terrores místicos, eis a atmosfera.

Outro elemento genial foi a música composta e regida sob a batuta do maestro Abigail Moura e sua Orquestra Afro-Brasileira, cuja parceria com o TEN duraria décadas. Vera Pacheco Jordão completa assim sua acima citada afirmação da vitalidade da concepção artística do espetáculo (2025, p. 37):

> Bastaria, para afirmar sua originalidade, o coro composto para a peça pelo maestro Abigail Moura e que, estou certa, O'Neill consideraria um achado genial, mas há ainda o jogo dos fantasmas, a atitude estilizada

> dos soldados de Lem, a dança do Feiticeiro que José da Silva talvez tenha sofisticado ligeiramente, mas que é de grande beleza.

Quanto ao diretor, Pongetti (2025, p. 28) o encontra à entrada do Theatro Municipal. "O Abdias, com sua estatura e melancolia de Carlitos pardo, era o *placard* vivo e poético da aventura teatral afro-brasileira plantado nas dúvidas da porta. Nunca vi dois olhos mais carregados de sonho e responsabilidades."

A atuação do TEN na cena cultural do Rio e o Theatro Municipal (1945-56)

Sem dúvida, o crítico compreendeu, no olhar de Abdias Nascimento, a tônica do sentimento do grupo naquele início da trajetória do TEN. Depois de "começar pelo alto", somente aumentava a responsabilidade coletiva de levar à frente esse sonho ambicioso. O próximo passo da temporada de *O imperador Jones* foi realizado no Teatro Municipal de Niterói, agora com Ruth de Souza no único papel feminino da peça, a Velha Nativa — que na estreia foi interpretada por Arinda Serafim —, e com o fotógrafo José Medeiros, que vinha registrando e colaborando com o TEN desde seu início em 1944, no palco como Smithers. Mais tarde, houve a temporada no Teatro Fênix, citada por Vera Pacheco Jordão,[7] com apresentação de Bibi Ferreira.

Em seguida à nova temporada de *O imperador Jones*, o TEN encena *Todos os filhos de Deus têm asas*, de Eugene O'Neill, também no Teatro Fênix. Cabe menção aqui a outro colaborador principal e amigo do TEN desde a preparação da estreia: Ricardo Werneck de Aguiar traduziu os textos das peças de O'Neill, inclusive *O imperador Jones*.

O Acervo Abdias Nascimento / Ipeafro contém inúmeros artigos e matérias que atestam o sucesso das temporadas do TEN e o esforço tenaz do "pequeno grupo que não mede sacrifícios [...]: que se reúne à noite para ensaiar numa pequena sala que Bibi Ferreira generosamente lhes cedeu: que só consegue pisar no palco quando a cortina já se ergue, quando tem que fazer do próprio espetáculo seu exercício e sua prática" (Jordão, 2025, p. 37).

7 Jordão (2025, p. 38) menciona a colaboração do ator "Wolf Harsnich que, com seu carregado sotaque estrangeiro, criou o contraste com a linguagem de Jones — contraste que, no original, surge entre o linguajar negro e o inglês cockney — e, com sua maneira cautelosa de novato na língua, exagerando as articulações, ralentando a enunciação, emprestando a certas palavras violência imprevista, marcou bem o tipo do calculador, controlando em si os impulsos da inveja e as inibições da covardia." O restante do elenco seguiu o mesmo.

Figura 2 – Abdias Nascimento e Cacilda Becker em cena do quinto ato de *Othelo*, de Shakespeare, na primeira parte do Festival do 2º Aniversário do TEN, Teatro Regina, 1946. Foto: José Medeiros



Fonte: Acervo Abdias Nascimento / Ipeafro

O elenco de apoios que o TEN reuniu no meio do ainda novo Teatro Moderno vai muito além da atriz e empresária Bibi Ferreira, que não só emprestou a sala como cedeu o palco do seu teatro às segundas-feiras para ensaios e performances do TEN. O depoimento de Bibi no filme *Ecos do Teatro Experimental do Negro*, de Daniel Solá Santiago (2026, 39:08 | 56:58), expressa bem o apreço pelo TEN no meio artístico do Teatro Moderno. O grupo teve o apoio e a colaboração de incontáveis importantes personalidades das artes e do intelecto da época, como, para citar apenas alguns: Tomás Santa Rosa, José Medeiros, Salomão Scliar, Lúcio Cardoso, Rosário Fusco, Paschoal Carlos Magno, Augusto Frederico Schmidt, Augusto Boal, Sábato Magaldi, Léo Jusi, Sady Cabral, Arthur Ramos, Roger Bastide, Florestan Fernandes. Só alguns.

Em 9 de dezembro de 1946, o TEN realizou no Teatro Regina o Festival de seu segundo aniversário. Reuniu na primeira parte, em esquetes, declamações e performances de trechos de peças, alguns dos personagens principais do mundo do teatro, a começar pela colaboração de Os Comediantes na forma de uma cena da peça *Desejo*, de Eugene O'Neill, interpretada por Zbigniew Ziembinski e Olga Novarro. Jorge Amado assistiu à interpretação de seu texto *Remorso do negro*

Damião por Aguinaldo Camargo. Abdias Nascimento contracenou com Cacilda Becker em uma cena de *Othelo*, de Shakespeare, dirigida por Willy Keller. José Carlos Lisboa e Luiza Barreto Leite traduziram textos de Federico Garcia Lorca e de Shakespeare. Houve a visita de uma delegação cultural chinesa. A segunda parte do espetáculo consistiu na encenação pelo TEN da peça *O moleque sonhador*, de Eugene O'Neill. Participaram do Festival, entre outros: Procópio Ferreira, Solano Trindade, Maria della Costa, Bibi Ferreira, Aníbal Machado, Paschoal Carlos Magno, Léo Jusi, Áureo Nonato, Flora May, Maria Sampaio. O fotógrafo José Medeiros registrou com maestria esse extraordinário evento.

Figura 3 – Olga Novarro, Abdias Nascimento e Zbigniew Ziembinski confraternizam após os esquetes da primeira parte do Festival do 2º Aniversário do TEN, Teatro Regina, Rio de Janeiro, 1946. Foto: José Medeiros



Fonte: Acervo Abdias Nascimento / Ipeafro

Talvez o amigo e colaborador mais empolgado e consistente do TEN tenha sido Nelson Rodrigues. Nesse mesmo ano de 1946, ele escreveu a peça *Anjo Negro* (2025) para o TEN. A censura e o racismo, entretanto, impediram que ela fosse encenada pelo TEN, pois além de ficar dois anos proibida, a censura a liberou sob a condição de que Ismael fosse interpretado por um ator branco pintado de preto, exigência que o Theatro Municipal reforçou:

> Escolhida a peça para figurar no repertório de temporada oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, impuseram as autoridades uma condição: que o papel principal de *Anjo Negro* fosse desempenhado por um branco pintado. Temiam, naturalmente, que depois do espetáculo o

> Ismael, fora do palco e na companhia de outros negros, saísse pelas ruas caçando brancas para violar... (Nascimento, A., 2024, 59).

Em entrevista ao *Jornal da Tarde* (1969), Nelson Rodrigues relata:

> Fui conversar com a Comissão que selecionou o repertório. Sinto a surda irritação dos seus membros. Um deles começa: -- "Naturalmente, o Ismael não será um ator preto". Não entendo: -- "Como? Como?" Um outro fala de jeito mais claro: "Escuta, Nelson, não é interessante um negro no Municipal". Digo: -- "Mas o personagem é negro". Toda a Comissão se entreolha. Um dos componentes, amassando a brasa do cigarro no cinzeiro, fala pelos demais: -- "Faz o seguinte: põe um branco pintado". Aí está: -- o Municipal não admitia que o herói negro fosse negro; se fosse um espetáculo folclórico, ou uma macumba altamente sofisticada, vai lá. Mas era um drama, pela primeira vez o preto recebia um tratamento lírico e dramático. Portanto, tinha que ser um branco pintado, pintado com rolha queimada, carvão, piche.

O testemunho de Nelson sobre essa recusa do Theatro Municipal, um ano depois de ceder seu palco para a estreia do TEN, sublinha o quão persistente era a barreira racial no teatro brasileiro.

O herói negro de Nelson Rodrigues é temido por sua dignidade humana, pois, "ao mesmo tempo em que trata de racismo, [o autor] não faz de Ismael um coitado, ou um mártir; pelo contrário, sua complexidade é tamanha que não se pode categorizá-lo" (Ferreira, 2019, p. 9). Somente em 1948, a peça foi encenada pela Companhia Maria Della Costa, com o ator branco Orlando Guy, pintado de preto, no papel de Ismael.

Outra colaboração fundamental para o TEN foi a de Mercedes Baptista, a primeira bailarina negra formada pelo Theatro Municipal, cuja experiência no Teatro Experimental embasou sua riquíssima trajetória na dança e na coreografia (Melgaço, 2007).

Onze anos após a estreia do TEN no Municipal em 1945, Vinicius de Moraes aborda Abdias Nascimento, em 1956, com a proposta de o TEN organizar o elenco e participar da peça musical *Orfeu da Conceição*, de sua autoria com Tom Jobim. O TEN colabora: Abdias faz o papel de Aristeu; Haroldo Costa, Ruth de Souza e outros participam. Entretanto, ao longo do processo os padrões hierárquicos vigentes na sociedade brasileira se impõem, e as relações se deterioram. Essa situação se reflete até hoje na seguinte afirmação da página oficial de Vinicius (2024), a respeito de seu *Orfeu da Conceição*, de 1956: "Foi a primeira vez, na história do Teatro Municipal, que atores negros pisaram em seu palco." Considerando que o TEN havia realizado onze anos antes o espetáculo que des-

crevemos na primeira parte deste texto, fica evidente que se trata de uma omissão significativa na narrativa oficial do legado de Vinícius.

Sortilégio no Theatro Municipal (1957)

Escrita em 1951, a peça *Sortilégio* (Nascimento, 1959, 2022) ficou durante seis anos banida do palco pela proibição da censura, fato significativo quando levamos em conta que o seu autor foi um dos membros da comissão criada, ainda em 1948, pela Associação de Críticos Teatrais, para organizar um protesto e iniciar a tomada de medidas judiciais contra a instituição da censura, poder exercido pela polícia (Diário Carioca, 1948).

Finalmente liberada, *Sortilégio* teve sua estreia em 21 de agosto de 1957, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, encenada pelo TEN:

[...] sob a direção de Leo Jusi, com cenário de Enrico Bianco, música litúrgica de Abigail Moura, figurinos e máscaras de Omolu de Júlia Van Rogger, danças rituais de Ítalo de Oliveira, ídolos africanos (Exus) de Cláudio Moura, e com o seguinte elenco (por ordem de entrada): Filha de Santo I, Heloísa Hertã; Filha de Santo II, Stela Delphino; Filha de Santo III, Matilde Gomes; Orixá, Ítalo de Oliveira; Dr. Emanuel, Abdias Nascimento; Efigênia, Léa Garcia; Margarida, Helba Nogueira; Teoria das Iaôs e Teoria dos Omolus, Amôa, Ana Peluci, Edi dos Santos, Marlene Barbosa e Conceição do Nascimento; Canto litúrgico (coro interno), Coral da Orquestra Afro-Brasileira, regido pelo maestro Abigail Moura. (Nascimento, 1961, p. 162).

A encenação de *Sortilégio* em 1957 manteve uma importante continuidade com a peça de estreia encenada vinte e dois anos antes, no mesmo Municipal. O TEN contou novamente com a criação cênica do artista Enrico Bianco e com a ambientação musical do maestro Abigail Moura e sua Orquestra Afro-Brasileira, mantendo certa coerência estética com a estreia no Municipal de 1945. O grande ganho para o TEN, passadas duas décadas, era a energia nova trazida pela atriz Léa Garcia, cuja estreia em 1952 (cinco anos antes de *Sortilégio*), na *Rapsódia Negra* de Abdias Nascimento, marcara uma nova fase na vida do TEN. Léa Garcia brilhava agora no papel de Efigênia, principal personagem feminina na peça. A esposa do herói Emanuel, Margarida, foi interpretada por Helba Nogueira, que pertencia ao corpo de baile do Theatro Municipal. As três atrizes que fizeram as filhas de santo e as que integraram a Teoria das Iaôs enriqueciam o conjunto da

força feminina do TEN, enquanto a atuação performática de Ítalo de Oliveira trouxe outro ganho importante.

Houve nesse ínterim, por outro lado, uma perda trágica: a morte de Aguinaldo Camargo acabava de ceifar um dos principais talentos do TEN quando Abdias Nascimento escrevia o texto em 1951. A vida de Aguinaldo permeia a narrativa, na forma de episódios de discriminação sofridos por ele e citados na ação da peça. Além disso, a força de expressão dramática de que Aguinaldo era capaz inspirava a própria concepção artística do herói Emanuel.

Figura 4 – Abdias Nascimento (Emanuel) e Léa Garcia (Efigênia), em Sortilégio (Mistério Negro), de Abdias Nascimento, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1957. Foto: José Medeiros



Fonte: Acervo Abdias Nascimento / Ipeafro

Além da continuidade estética com *O imperador Jones*, as duas peças têm grande afinidade ao trazer à cena um cosmos integrado entre ser humano, natureza e dimensão espiritual, ligados visceralmente à realidade social do povo negro. Eugene O'Neill, entretanto, não dispunha de um conjunto coeso de referências vividas para assegurar a integralidade orgânica dessa conceituação. Abdias Nascimento tinha, sim, essas referências, na vivência do candomblé. Por isso, a morte de Brutus Jones encerra uma tragédia, mas não abre caminho para a volta à vida; enquanto, ao contrário, a morte de Emanuel, oferenda simbólica, garante a renovação do ser. Esse mergulho na filosofia mística de matriz africana é o que caracteriza o "mistério negro" de Abdias Nascimento.[8] Cabe perguntar até que ponto o público do Municipal acompanhava tal mergulho. A crítica parece ter

8 Para uma consideração mais aprofundada da peça Sortilégio, ver: Nascimento, 2023, p. 324-346; Martins, 1995 e 2024; Nascimento, 2022, especialmente o prefácio (p. 13-22) e as entrevistas desta autora com Léa Garcia e Ângelo Flávio Zuhalê, p. 128-150.

ficado aquém, quando consideramos afirmações como a que situa *Sortilégio* "no campo mais livre, mais poético, do mistério, que se permite oferecer a *realidade* numa estilização intensa, estilização essa exigindo a presença de valores invisíveis" (Fonseca, 2025, p. 172).

Conclusão

O TEN surgiu no contexto da fundação e consolidação do Teatro Moderno no Brasil. Apesar de fazer parte orgânica — bem documentada na época — desse momento da história do teatro brasileiro, até muito recentemente o TEN foi relegado à margem ou omitido nos registros acadêmicos. Mas o TEN esteve à frente do seu tempo ao trazer para a cena brasileira alguns dos elementos transicionais entre o Teatro Moderno e o Contemporâneo; elementos que se consolidaram, a longo prazo, como definidores deste último. Seu legado perdura na rica e dinâmica expressão do teatro negro atual, alguns de cujos realizadores testemunham a ressonância do TEN em recente publicação (Nascimento, A.; Nascimento, E.; Oliveira, 2025) que complementa as novas edições de *Sortilégio* (Nascimento, 2022) e da antologia de peças do TEN (Nascimento, A., 2024).

REFERÊNCIAS

BERND, Zilá. **A questão da negritude.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

CÉSAIRE, Aimé. What is Negritude to me. *In***:** MOORE, Carlos; SANDERS, Tanya R.; MOORE, Shawna (orgs.). **African Presence in the Americas**. Trenton: Africa World Press/ The African Heritage Foundation, 1995. p. 13-19.

DIÁRIO CARIOCA. Ilegal a proibição de peças teatrais pela censura policial. **Diário Carioca,** Rio de Janeiro, 6 fev. 1948.

ECOS do Teatro Experimental do Negro. **Direção e roteiro:** Daniel Solá Santiago. São Paulo: DSS Produções, 2025. Formato: H264 | 1920 x 1080 (Full HD). Extensão: .mp4. Tamanho: 16,4 GB. Duração: 119 minutos.

FERREIRA, Claudia Monique Silva. Primeira encenação de Anjo Negro, de Nelson Rodrigues: a questão da representatividade. **Cadernos Letra e Ato**, v. 9, n. 9, jul. 2019. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/publionline/letraeato/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/letraeato/issue/view/109.html. Acesso em: 21 abr. 2026.

FONSECA, José Paulo de. Nota sobre "Sortilégio" e alguns dos problemas que envolveu. *In***:** NASCIMENTO, Abdias; NASCIMENTO, Elisa Larkin; OLIVEIRA, Jessé (orgs.). **Teatro Experimental do Negro, testemunhos e ressonâncias**. São Paulo: Perspectiva, 2025, p. 172-175. Publicado originalmente em agosto de 1957 e reproduzido em NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: testemunhos. Rio de Janeiro: GRD, 1966. p. 159-162.

JORDÃO, Vera Pacheco. "O imperador Jones" está de partida. *In***:** NASCIMENTO, Abdias; NASCIMENTO, Elisa Larkin; OLIVEIRA, Jessé (orgs.). **Teatro Experimental do Negro, testemunhos e ressonâncias**. São Paulo: Perspectiva, 2025, p. 35-39. Publicado originalmente n'*O Jornal*, 7 jul. 1946, e reproduzido em NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro**: Testemunhos. Rio de Janeiro: GRD, 1966, p. 23-27.

JORNAL DA TARDE. São Paulo, 13 set. 1969 apud FERREIRA, Claudia Monique Silva. Primeira encenação de Anjo Negro, de Nelson Rodrigues: a

questão da representatividade. **Cadernos Letra e Ato**, v. 9, jul. 2019, p. 10. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/publionline/letraeato/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/letraeato/issue/view/109.html. Acesso em: 21 abr. 2026.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. Prefácio. Um precioso legado: notas sobre a primeira antologia de teatro negro no Brasil. *In*: Abdias Nascimento (org). **Dramas para negros e prólogo para brancos**: antologia de teatro negro-brasileiro. 2. ed. São Paulo: Temporal, 2024. p. 20-43.

MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista:** a dama negra da dança. 2. ed. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2021.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1988).** São Paulo: Ática, 1982.

MORAES, Vinicius. **Orfeu no Teatro.** Site oficial do poeta e compositor Vinicius de Moraes (1913-1980). Cine / Teatro. Orfeu. S.l.: VM Cultural, 2024. Disponível em: https://www.viniciusdemoraes.com.br/br/cineteatro/orfeu. Acesso em: 21 abr. 2026.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude:** usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1986.

NARVAES, Viviane. **O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento.** São Paulo: Hucitec, 2025.

NASCIMENTO, Abdias. **A luta afro-brasileira no Senado**. Pronunciamento feito no Senado Federal, Sessão de 14 de novembro de 1991. Brasília: Senado Federal, 1991.

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio (mistério negro).** Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1959.

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio.** São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro), 2022.

NASCIMENTO, Abdias. **Submundo:** cadernos de um penitenciário. São Paulo: Zahar, 2023.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *In*: NASCIMENTO, Abdias (org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos**. 2. ed. São Paulo: Temporal, 2024, p. 50-67.

NASCIMENTO, Abdias; NASCIMENTO, Elisa Larkin; OLIVEIRA, Jessé (orgs.). **Teatro Experimental do Negro, testemunhos e ressonâncias**. São Paulo: Perspectiva, 2025.

NASCIMENTO, Abdias; SEMOG, Éle. **Abdias Nascimento:** o griot e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Apresentação. Dramas do Teatro Experimental do Negro. *In***:** Abdias Nascimento (org). **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Antologia de teatro negro-brasileiro. 2. ed. São Paulo: Temporal, 2024. p. 11-18.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Apresentação; Prefácio. *In***:** Abdias Nascimento. **Sortilégio.** São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro), 2022. p. 9-22.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**. Identidade, raça e gênero no Brasil, capítulos 4, 5 e 6. São Paulo: Selo Negro Edições, 2003.

O GLOBO. Teatro de Negros. **O Globo**, 17 out. 1944, página editorial (Ecos e comentários). O texto completo está reproduzido em NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**. Identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Selo Negro Edições, 2003, p. 285.

OLIVEIRA, Franklin de. Eles também são filhos de Deus. *In***:** NASCIMENTO, Abdias; NASCIMENTO, Elisa Larkin; OLIVEIRA, Jessé (orgs.). **Teatro Experimental do Negro, testemunhos e ressonâncias**. São Paulo: Perspectiva, 2025. p. 30-34. Publicado originalmente na Revista do Globo, 11 ago. 1945, e reproduzido em NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: testemunhos. Rio de Janeiro: GRD, 1966, p. 18-22.

PONGETTI, Henrique. Brancos e negros. *In***:** NASCIMENTO, Abdias; NASCIMENTO, Elisa Larkin; OLIVEIRA, Jessé (orgs.). **Teatro Experimental do Negro, testemunhos e ressonâncias**. São Paulo: Perspectiva, 2025, p. 27-29. Publicado originalmente n'*O Globo*, 10 maio 1945. Cara ou Coroa,

e reproduzido em NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: testemunhos. Rio de Janeiro: GRD, 1966, p. 15-17.

PONGETTI, Henrique. Entre O'Neill e a "Pérola Negra". *In***:** NASCIMENTO, Abdias; NASCIMENTO, Elisa Larkin; OLIVEIRA, Jessé (orgs.). **Teatro Experimental do Negro, testemunhos e ressonâncias**. São Paulo: Perspectiva, 2025, p. 25-26. Publicado originalmente n'*O Globo*, 21 out. 1944. Cara ou Coroa, e reproduzido em NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: testemunhos. Rio de Janeiro: GRD, 1966, p. 13-14.

RODRIGUES, Nelson. Anjo negro. *In*: NASCIMENTO, Abdias (org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos**. 2. ed. São Paulo: Temporal, 2024. p. 587-684. Publicado originalmente em Abdias (org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 309-374.

SENGHOR, Léopold Sédar. Negritude and the civilization of the universal. *In***:** MOORE, Carlos; SANDERS, Tanya R.; MOORE, Shawna (orgs.). **African Presence in the Americas**. Trenton: Africa World Press/ The African Heritage Foundation, 1995. p. 21-32.



THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO RACIALIZADO

Memórias, presenças e disputas

Francielle Idala Dias
Leonardo Moraes

Francielle Idala Dias

Mestranda em História da Arte pela UERJ e licenciada em Música pela UFRJ. Atua como violoncelista, cantora e educadora, com experiência em projetos de educação musical e pesquisa etnomusicológica. Desenvolve pesquisas sobre raça, memória, música e presença de artistas negras em espaços de arte.

Leonardo Moraes

Artista, pesquisador, educador e curador. Doutor e mestre em Música pela UFRJ, atua como professor e orientador no PROEMUS/UNIRIO e como gestor de ações educativas no Departamento Nacional do Sesc. Desenvolve pesquisas e projetos nas áreas de arte, educação, cultura, raça e tecnologias, com atuação em curadoria, formação e práticas artístico-culturais.

Foto de Abertura: Ruth de Souza, 1955. Acervo CEDOC/FTMRJ.

Introdução

Inaugurado em 1909, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro consolidou-se como um dos principais símbolos da vida cultural brasileira, historicamente associado às elites políticas, econômicas e intelectuais da então capital da República. Caracterizado pela sua arquitetura monumental, repertório artístico e posição central na cidade, demonstrou que não apenas expressava um projeto estético alinhado aos modelos europeus de civilização, contudo também operava como dispositivo de distinção social. Assim como os museus de arte, o Theatro se constituiu como um espaço de memória institucionalizada, onde determinados corpos, narrativas e produções artísticas foram legitimados, enquanto outros foram sistematicamente excluídos ou silenciados no decorrer da história.

Levantamentos críticos contemporâneos vêm questionando instituições museológicas, compreendidas como espaços historicamente atravessados por dinâmicas de colonialidade, elitização e racismo estrutural. Trazer este diálogo crítico para espaços de arte como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro oferece um campo fértil para repensar este espaço para além de sua função artística. Autoras como Vergès (2021) e Berger (2000) demonstram que museus e instituições culturais não são espaços neutros de preservação ou fruição estética, mas arenas de disputa simbólica, nas quais se definem quem pode produzir arte, quem pode narrar a história e quais corpos são autorizados a ocupar esses lugares de prestígio. Nessa perspectiva, o Theatro Municipal pode ser compreendido como um "museu vivo" da cultura erudita brasileira, operando sob lógicas semelhantes de seleção, hierarquização e até de exclusão.

A modernidade cultural brasileira, ao mesmo tempo em que se afirmava como projeto nacional, foi construída a partir de uma profunda racialização dos espaços de saber, arte e memória. Conforme argumenta Mbembe (2018), a raça constitui um dos pilares da modernidade, funcionando como tecnologia de classificação, ordenamento e controle dos corpos. Pensando no âmbito nacional, essa lógica se manifesta de forma particularmente sofisticada, sustentada pelo mito da democracia racial, como discutido por Nascimento (2016), que oculta práticas institucionais de apagamento e desigualdade.

O Theatro Municipal, nesse sentido, não apenas reflete, ele também não se isenta da reprodução dessas estruturas. A presença artística negra em espaços institucionais elitizados, quando ocorre, tende a se dar de forma excepcional, temática, episódica ou condicionada, raramente se convertendo em pertencimento

estrutural. Fanon (2008) contribui para essa análise ao evidenciar como o corpo negro, ao adentrar espaços hegemonicamente brancos, é imediatamente capturado pelo olhar racializante, tornando-se objeto de estranhamento, vigilância e controle. A experiência da presença negra no Theatro Municipal, portanto, não pode ser analisada apenas em termos de acesso formal, deve ser compreendida a partir das condições simbólicas, afetivas e políticas que regulam a ocupação deste palco.

Este texto propõe analisar de forma crítica o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, reconhecendo o seu simbolismo como um espaço de arte, memória e poder, dialogando com reflexões atuais sobre museus enquanto instituições elitizadas. Com enfoque na trajetória de Ruth de Souza, Mercedes Baptista e Maria d'Apparecida, três artistas negras que, em diferentes momentos do século XX, tensionaram os limites raciais dessa instituição, busca-se compreender como raça, gênero e classe operaram na configuração de suas experiências, revelando tanto as possibilidades de ruptura quanto os mecanismos persistentes de exclusão.

Ao colocar essas histórias em diálogo, o artigo argumenta que a presença negra no Municipal não pode ser lida como sinal de superação do racismo institucional, mas também como expressão das contradições de um espaço que, embora se apresente como universal e democrático, permanece estruturado por hierarquias raciais profundamente enraizadas. Assim como os museus criticados por sua insuficiência histórica de acolher narrativas e corpos não hegemônicos, o Theatro Municipal emerge como um campo de disputa, no qual a arte negra se inscreve como resistência e negociação constante.

Paralelamente ao panorama histórico de apagamentos, iniciativas recentes vêm sendo mobilizadas com o objetivo de ressignificar os espaços institucionais de arte, transformando palcos, galerias e salas expositivas em territórios mais inclusivos e críticos. A busca por recuperar e reinscrever na memória cultural as trajetórias de artistas negros, negras, indígenas, LGBTQAIPN+ reflete uma luta mais ampla pela restituição de histórias, saberes e discursos historicamente marginalizados ou apagados. Nesse contexto, a abertura de dossiês e projetos curatoriais voltados a vozes negras evidencia o movimento de determinadas instituições em rever suas narrativas oficiais, reconhecer suas lacunas históricas e promover novos diálogos críticos sobre os espaços da arte, seus públicos e seus modos de consagração.

Ruth de Souza e o Teatro Experimental do Negro: presença negra e ruptura institucional

A estreia de Ruth de Souza no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 8 de maio de 1945, inscreve-se como um acontecimento singular na história das artes cênicas brasileiras. Sua participação na montagem de *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, realizada pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), não representou apenas a estreia de uma jovem atriz negra em um espaço de prestígio, mas configurou-se como um gesto político de ocupação de uma instituição que até então não possuía corpos negros em seu palco, sendo Ruth de Souza a primeira atriz negra a estrear neste espaço. Até então, o Theatro Municipal funcionava como um reduto simbólico da elite branca carioca, tanto no que diz respeito à produção artística quanto à composição de seu público e de seus intérpretes.

Fundado por Abdias do Nascimento em 1944, o Teatro Experimental do Negro surgiu como resposta direta à exclusão sistemática de atores negros do teatro brasileiro e à prática recorrente do *blackface*, que relegava personagens negros à interpretação de atores brancos pintados. O TEN não se propunha apenas a formar artistas, buscava também intervir criticamente no campo cultural, denunciando o racismo estrutural que organizava as artes cênicas no Brasil e reivindicando o direito à dignidade dramática do intérprete negro. A escolha de *O Imperador Jones* como espetáculo inaugural sintetiza essa estratégia: tratava-se de uma obra que permitia ao ator negro ocupar o centro da cena, rompendo com os estereótipos cômicos ou subalternizados que lhe eram historicamente atribuídos.

A apresentação do TEN no Theatro Municipal foi resultado de uma complexa negociação institucional e política, evidenciando que o acesso a esse espaço não se dava de forma natural ou democrática. A cessão do teatro por apenas uma noite, mediada por instâncias do poder estatal, revela o caráter excepcional dessa ocupação. Abdias do Nascimento (2004, p. 214) registra que a realização da estreia somente se viabilizou por intervenção direta do presidente Getúlio Vargas.

Ainda assim, a estreia foi amplamente repercutida pela imprensa da época, sendo reconhecida como um marco artístico e simbólico. A presença de artistas negros no palco do Municipal, em papéis centrais e não caricaturais, tensionou as normas implícitas que regulavam quem podia ou não ocupar aquele espaço. Ruth de Souza, então com pouco mais de vinte anos, integrou esse momento inaugural não apenas como intérprete, e sim como parte de um

projeto coletivo de transformação cultural; sua trajetória inicial está profundamente vinculada ao TEN, que lhe ofereceu não só formação artística, como também uma rede de sociabilidade intelectual e política.

Os relatos biográficos e entrevistas da atriz revelam que sua entrada no teatro profissional não foi fruto de uma abertura espontânea do campo artístico, mas resultado de uma organização negra que criou suas próprias condições de existência frente à exclusão institucional.

O contexto urbano e cultural do centro do Rio de Janeiro naquele período reforça a dimensão simbólica dessa experiência. O Theatro Municipal, situado na Cinelândia, compartilhava o espaço com instituições centrais da vida política e cultural do país, como a Associação Brasileira de Imprensa, a Biblioteca Nacional e o Senado. Nesse entorno, o Café Vermelhinho funcionava como um importante espaço de sociabilidade intelectual, frequentemente mencionado por Ruth de Souza como local de encontros com artistas, escritores e jornalistas (Silva, 2015). No entanto, a circulação nesses espaços não eliminava as assimetrias raciais; a presença negra, ainda que possível, permanecia marcada pela excepcionalidade.

A experiência de Ruth de Souza no TEN e no Theatro Municipal evidencia, portanto, uma forma específica de presença negra institucional: a presença que se afirma por meio da ruptura, que, todavia, não se converte automaticamente em pertencimento estrutural. Como indicam seus próprios depoimentos, mesmo após o reconhecimento artístico, as oportunidades destinadas a atores negros continuaram limitadas e estigmatizadas. A ocupação do palco não implicava a transformação imediata das estruturas que sustentavam a exclusão racial no campo das artes.

A trajetória de Ruth de Souza permite compreender o Theatro Municipal como um espaço atravessado por complexidades: ao mesmo tempo em que acolhe, ainda que de forma episódica, iniciativas como a do Teatro Experimental do Negro, mantém-se estruturado por lógicas que, em muitos momentos, apagam a permanência de artistas negros. A presença de Ruth no palco do Theatro Municipal deve ser lida, assim, não como evidência de superação do racismo institucional, mas como expressão de um embate político e simbólico que revela os limites da inclusão em instituições culturais brasileiras.

Mercedes Baptista e o Theatro Municipal: inclusão institucional sem pertencimento

O ingresso de Mercedes Baptista no Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1948, representa um marco institucional na história da dança brasileira. Diferentemente da experiência de Ruth de Souza, cuja presença no palco do Theatro ocorreu a partir de uma ocupação excepcional mediada pelo Teatro Experimental do Negro, Mercedes adentrou a instituição por meio de seus próprios mecanismos formais de seleção. Sua aprovação em um concurso público rigoroso destinado aos alunos da Escola de Dança inscreve sua trajetória no interior da estrutura oficial do Theatro Municipal, evidenciando um novo patamar de acesso para artistas negros. No entanto, esse ingresso não se converteu em pertencimento efetivo ou em igualdade de condições no interior da instituição.O processo seletivo que possibilitou a entrada de Mercedes Baptista no Corpo de Baile é descrito nas fontes como um concurso dividido em etapas eliminatórias, com banca composta por críticos, jornalistas, diretores, professores e bailarinos ligados ao Theatro Municipal. Segundo o levantamento bibliográfico sobre a presença de Mercedes no TMRJ, o concurso ocorreu em 1948 e foi direcionado aos alunos do curso de dança da prefeitura, exigindo aprovação sucessiva em todas as fases. O temor de Mercedes de ser discriminada por sua cor aparece contextualizado por antecedentes institucionais, como o caso da bailarina negra Consuelo Rios, que, em 1945, foi impedida de se inscrever em concurso no Theatro Municipal devido ao racismo, episódio citado como evidência de uma prática excludente já existente (Silva Junior, 2007; Santos, 2024).

A própria experiência de Mercedes no concurso é relatada como atravessada por obstáculos adicionais. De acordo com o levantamento bibliográfico e biográfico sobre sua passagem pelo Municipal, Mercedes afirma que não foi informada da data da prova final, ministrada pelo professor Vaslav Veltchek (Silva Junior, 2007). Somente após a intervenção do Dr. Rubens, médico do Theatro, junto à direção, ela conseguiu realizar essa etapa decisiva do processo seletivo, sendo então autorizada a participar da prova final, inclusive junto ao grupo masculino. A admissão oficial de Mercedes Baptista como bailarina profissional do Corpo de Baile ocorreu em 18 de março de 1948, sendo registrada como um momento histórico para a instituição.

Apesar da conquista institucional, a permanência de Mercedes no Corpo de Baile foi marcada por dificuldades que, segundo suas próprias declarações, nunca

foram explicitamente assumidas como racismo, embora ela reconhecesse a cor como fator determinante. Melgaço da Silva Junior (2007) registra que, mesmo após a admissão, Mercedes enfrentou discriminação e escassez de oportunidades no palco, tendo sua atuação progressivamente limitada. Esse processo de exclusão não se deu de forma abrupta, e sim por meio de práticas cotidianas que restringiam sua visibilidade artística.

Depoimentos de colegas reforçam essa leitura. Edmundo Carijó afirma que poucos coreógrafos escalavam Mercedes para apresentações no palco, o que contribuiu para seu progressivo afastamento das produções de maior destaque. Ainda segundo as fontes, embora Mercedes tenha participado de algumas montagens operísticas e temporadas, como em 1949 e em bailados coreografados por Vaslav Veltchek, sua presença cênica foi sendo gradualmente substituída por uma atuação restrita ao espaço pedagógico, descrita como a condição de "bailarina de sala de aula", comparecendo sobretudo para cumprir suas obrigações como funcionária pública. Essa dinâmica evidencia a diferença fundamental entre inclusão formal e reconhecimento artístico.

No caso de Mercedes Baptista, o Theatro Municipal admitiu o corpo negro, porém não o legitimou plenamente como produtor de linguagem e estética. A seleção de bailarinos para o palco seguia critérios implícitos de visibilidade e hierarquização, nos quais a racialização operava de forma silenciosa, mas eficaz. Coreógrafos e diretores raramente a escalavam para papéis centrais, mesmo diante de sua formação técnica e de seu reconhecimento profissional.

A experiência de Mercedes Baptista no Theatro Municipal dialoga diretamente com as críticas dirigidas às instituições museológicas enquanto espaços que preservam uma aparência de universalidade ao mesmo tempo em que reproduzem hierarquias raciais. Assim como os museus analisados de forma crítica, o Theatro incorporava corpos marginalizados sem permitir que esses corpos transformassem seus códigos estéticos e narrativos. A presença negra era admitida institucionalmente e, em contrapartida, contida simbolicamente, funcionando mais como exceção tolerada do que como pertencimento estruturado.

Diante desse cenário, a trajetória de Mercedes Baptista no Theatro Municipal não deve ser lida apenas como narrativa de exclusão, mas como ponto de inflexão. A experiência de silenciamento e restrição vivida no interior da instituição foi decisiva para que a bailarina buscasse outros caminhos de afirmação artística. Sua aproximação com o Teatro Experimental do Negro e, posteriormente, com

Katherine Dunham marca um deslocamento fundamental: fora do Theatro Municipal, Mercedes encontra condições para elaborar uma linguagem coreográfica própria, ancorada nas matrizes afro-brasileiras e na centralidade do corpo negro como potência criadora.

Assim, o percurso de Mercedes Baptista explicita os limites da inclusão institucional quando desacompanhada de transformação estrutural. À semelhança de instituições culturais que incorporam artistas negros sem rever seus critérios curatoriais e hierarquias simbólicas, o Theatro Municipal manteve intactas as estruturas que definem quem pode ocupar o centro da cena e quem permanece à margem. A história de Mercedes Baptista revela, portanto, que o acesso ao espaço não equivale à conquista do direito pleno à presença.

Maria d'Apparecida: deslocamento, apagamento institucional e reconhecimento fora do Theatro Municipal

A trajetória de Maria d'Apparecida no campo da música lírica brasileira também evidencia as limitações na inclusão racial nos espaços artísticos nacionais. Diferentemente de Ruth de Souza, cuja presença no Theatro Municipal esteve vinculada a uma ocupação política mediada pelo Teatro Experimental do Negro, e de Mercedes Baptista, que ingressou formalmente na estrutura institucional do Theatro por meio de concurso público, Maria d'Apparecida experimentou um percurso marcado pelo deslocamento precoce, silenciamento e reconhecimento tardio, sendo este último alcançado majoritariamente fora do Brasil.

Formada em um contexto no qual a música erudita era rigidamente associada a padrões raciais e sociais eurocentrados, Maria d'Apparecida enfrentou um campo artístico profundamente restritivo às mulheres negras. A bibliografia sobre cantoras líricas afro-brasileiras demonstra que, ao longo do século XX, o acesso de mulheres negras à ópera no Brasil se caracterizava pela escassez e raridade, além do bloqueio sistêmico por critérios implícitos de raça, gênero e classe (Guiomar, 2016; Moraes, 2022; Torquato, 2020).

No caso de Maria d'Apparecida, a ausência de inserção estável no circuito lírico brasileiro não pode ser interpretada como resultado de insuficiência técnica ou de escolhas individuais, e sim como efeito direto de um sistema que não reconhecia o corpo negro feminino como legítimo portador da voz lírica. Estudos sobre o campo operístico brasileiro indicam que, mesmo quando mulheres negras alcançavam alto nível de formação, eram frequentemente

associadas a repertórios populares ou folclorizados, sendo-lhes negado o acesso ao cânone operístico europeu que estruturava instituições como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A impossibilidade de consolidação de sua carreira no Brasil levou Maria d'Apparecida a buscar reconhecimento no exterior, especialmente na Europa, onde encontrou condições mais favoráveis para o desenvolvimento de sua trajetória artística. Esse deslocamento não deve ser compreendido como exceção ou escolha cosmopolita voluntária, mas como estratégia de sobrevivência diante do bloqueio institucional vivido no país de origem. Fora do Brasil, Maria obteve reconhecimento crítico e inserção em circuitos profissionais que lhe haviam sido sistematicamente negados no contexto nacional. Sua estreia no palco do Theatro Municipal foi possibilitada a partir de seu renome junto à companhia de ópera de Paris, e ainda assim foi marcada pela violência racial explícita, como relata a cantora em entrevista à Rádio MEC (D'Apparecida, s.d.).

Esse percurso de reconhecimento externo seguido de apagamento interno dialoga com um padrão recorrente na história cultural brasileira, no qual artistas negros só são legitimados após validação internacional. No entanto, mesmo esse reconhecimento não foi suficiente para reintegrar plenamente Maria d'Apparecida à memória institucional brasileira. Sua trajetória permaneceu à margem das narrativas oficiais da música erudita, sendo pouco incorporada aos acervos, programações e discursos históricos das principais instituições culturais do país.

A experiência de Maria d'Apparecida permite, assim, aprofundar a leitura do Theatro Municipal como espaço de memória insuficiente em relação a recortes sociais específicos. Assim como os museus criticados por sua inabilidade histórica de acolher narrativas marginalizadas, o Theatro Municipal operou como instância de consagração restrita, na qual determinados corpos e vozes são reiteradamente excluídos dos processos de canonização.

Ao contrário da presença episódica tolerada ou da inclusão institucional sem pertencimento, como nos casos de Ruth de Souza e Mercedes Baptista, Maria d'Apparecida evidencia uma terceira forma de exclusão: o deslocamento forçado e o apagamento posterior. Sua trajetória revela que, para determinadas artistas negras, a única possibilidade de existência plena no campo da arte foi a saída do país, acompanhada, paradoxalmente, da perda de reconhecimento nacional.

Nesse sentido, Maria d'Apparecida ocupa um lugar fundamental neste estudo por explicitar os limites extremos da instituição cultural brasileira. A baixa

visibilidade sobre a sua presença no palco do Theatro Municipal não pode ser interpretada como falha individual; é a própria expressão de um sistema que não apenas restringe o acesso, mas também produz esquecimento. Ao articular sua trajetória às de Ruth de Souza e Mercedes Baptista, este artigo evidencia que o Theatro Municipal, enquanto espaço de arte e memória, operou historicamente por meio de diferentes estratégias de exclusão racial: a excepcionalização, a contenção e o apagamento.

Considerações finais: memória, presença negra e a reconfiguração dos espaços de arte

A breve análise das trajetórias de Ruth de Souza, Mercedes Baptista e Maria d'Apparecida permite compreender o Theatro Municipal do Rio de Janeiro como uma instituição cultural atravessada por complexidades profundas. Ao longo do século XX, o Theatro operou como espaço de consagração artística e, simultaneamente, como instância de exclusão social, regulando o acesso, a permanência e a memória de artistas negros por meio de mecanismos diversos. Esses processos não se deram de forma isolada, também estiveram articulados às dinâmicas mais amplas da modernidade cultural, marcada pela elitização dos espaços de arte e pela naturalização do racismo estrutural.

A leitura comparativa entre o Theatro Municipal e os museus de arte, conforme discutido ao longo do artigo, evidencia que essas instituições compartilham uma mesma lógica de produção de memória seletiva. Assim como os museus historicamente privilegiaram narrativas eurocentradas e corpos brancos como sujeitos legítimos da arte, o Theatro Municipal consolidou repertórios, estéticas e presenças que reiteraram hierarquias raciais e sociais. A ausência ou a presença condicionada de artistas negras e negros nesses espaços não foi resultado de acaso, mas a expressão de critérios implícitos de pertencimento que definiram quem poderia ocupar o centro da cena e quem permaneceria à margem.

Contudo, reconhecer esse histórico não implica fixar o Theatro Municipal em uma narrativa de imobilidade ou condenação permanente. Ao contrário, a emergência de iniciativas institucionais voltadas à reflexão crítica sobre sua própria história aponta para a possibilidade de reconfiguração desses espaços de arte e música. A abertura para o diálogo, a revisão de narrativas oficiais e o reconhecimento das lacunas históricas constituem passos fundamentais para a ressignificação do Theatro enquanto espaço público de memória e produção cultural.

Nesse sentido, iniciativas que promovem debates, pesquisas, publicações e ações voltadas à valorização das trajetórias negras nas artes não devem ser compreendidas como gestos simbólicos isolados ou estratégias de reparação superficial. Elas representam a possibilidade concreta de deslocar o Theatro Municipal de uma posição de neutralidade aparente para um lugar de responsabilidade histórica. Ao assumir o passado como campo de disputa e não como herança intocável, a instituição cria condições para que novos modos de pertencimento sejam construídos no presente.

A reanálise crítica da passagem dessas artistas pelo grande palco do Theatro Municipal contribui para o processo de reinscrevê-las no centro da história cultural brasileira, não como exceções heroicas, e sim como artistas cujas experiências revelam as estruturas de exclusão que moldaram o campo artístico. Ao tornar visíveis essas histórias, o Theatro e outras instituições culturais podem ampliar seus horizontes curatoriais, pedagógicos e simbólicos, reconhecendo a arte negra não como adendo ou correção tardia, mas como parte constitutiva da produção cultural do país.

Por fim, este artigo sustenta que a transformação dos espaços de arte e música passa necessariamente pela revisão crítica de suas memórias institucionais. O fortalecimento de iniciativas que promovem escuta, diálogo e revisão histórica não apenas contribui para a democratização do acesso à cultura, como também tensiona os próprios critérios de valor e legitimidade que estruturam o campo artístico.

Ao abrir-se à possibilidade de ressignificação, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro afirma-se como espaço em disputa: um lugar onde a memória pode ser reescrita, a presença negra pode ser reconhecida em sua complexidade e a arte pode, enfim, cumprir sua função pública de produção de sentido, justiça simbólica e transformação social.

REFERÊNCIAS

BERGER, Maurice. Os museus de arte são racistas? *In*: MASP. **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP, 2020. p. 3-20.

D'APPARECIDA, Maria. **Entrevista concedida à Rádio MEC**. Disponível em: https://www.facebook.com/radiomec/videos/a-mezzo-soprano-maria-dapparecida-fala-do-racismo-no-brasil/865018785785542/. Acesso em: 26 abr. 2026.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELGAÇO DA SILVA JUNIOR, Paulo. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Dilemas entre biografia e música. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 66, p. 655-662, 2022. DOI: https://doi.org/10.9771/aa.v0i66.52080.

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

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PIRES, Antonilde Rosa; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. Cantoras afro-brasileiras de ópera. **Revista da ABPN**, v. 9, n. 21, 2016.

SANTOS, Taynara Rafaela dos. **Estratégias de evidenciação na trajetória de Mercedes Baptista**. Revista Mosaico, 2024.

SILVA, Júlio Cláudio da. Arte e antirracismo nas memórias e no acervo de Ruth de Souza (1940-1950). *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis: ANPUH, 2015.

TORQUATO, Mazé. **Maria d'Apparecida**: negroluminosa voz. São Paulo: Alameda, 2020.

VERGÈS, Françoise. **Museu como campo de batalha**. São Paulo: Ubu, 2021.



ENTRE O EXÍLIO E A EXCEÇÃO

Maria D'Apparecida, o Theatro Municipal e a racialização artística no Brasil

Luan Maçulo
Marcelo Diego

Luan Maçulo

Graduado em Letras e Literaturas de Língua Francesa pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestre em Ciência da Literatura, com ênfase em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Iniciou sua pesquisa em literaturas francófonas, com foco na produção canadense, e atualmente investiga as relações entre literatura, ópera e sociedade em suas dimensões estéticas, intermidiais e culturais, com atenção às suas implicações históricas e sociais.

Marcelo Diego

Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; e em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É mestre em Ciência da Literatura pela UFRJ; mestre e doutor pela Universidade de Princeton e realizou pós-doutorado na Fundação Casa de Rui Barbosa. Atualmente, é professor do Departamento de Ciência da Literatura e do Programa de Pós-Graduação da UFRJ. Atua nas áreas de intertextualidade, intersemiose e literatura brasileira dos séculos XIX e XX.

Foto de Abertura: Maria D'Apparecida, 1967. Acervo CEDOC/FTMRJ.

Introdução

A trajetória de Maria D'Apparecida (1926–2017) inscreve-se em um paradoxo profundamente enraizado na história cultural brasileira. Formada pelo Conservatório Brasileiro de Música em 1949, a cantora lírica foi premiada logo um ano depois no Concurso de Estreantes da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), instância de reconhecimento que atestava, já no início de sua carreira, a excelência de sua técnica e formação. Ainda assim, tais credenciais não foram suficientes para garantir-lhe a possibilidade de construir uma trajetória profissional sólida no Brasil. Entre a consagração inicial e a efetiva inserção no circuito lírico nacional, interpôs-se uma barreira estrutural: o racismo, que a converteu em estrangeira dentro do próprio país.

Desde cedo, a experiência concreta da exclusão revelou a Maria D'Apparecida que talento, disciplina e mérito não operavam de forma universal no campo artístico brasileiro, sobretudo quando o corpo que canta é negro e o palco desejado pertence a instituições historicamente moldadas para preservar a branquitude como norma estética. O comentário que ouviu de um empresário ítalo-brasileiro, logo após sua premiação na ABI: "negra não canta no Theatro Municipal", relatado em entrevista ao jornalista Lauro Gomes em 1988, não pode ser lido como um episódio isolado ou fruto de preconceito individual. Trata-se, antes, de uma enunciação que condensa um arcabouço simbólico mais amplo, no qual os grandes templos culturais do país se inseriram, sendo concebidos, ao longo do século XX, como espaços de legitimação (ou deslegitimação) daquilo que se convencionou chamar de erudição e nobreza estética.

A recusa enfrentada por D'Apparecida, contudo, não inaugura essa lógica de exclusão. Décadas antes, outras artistas negras já haviam sido confrontadas com os mesmos limites, ainda que sob formas distintas. O caso de Zaira de Oliveira (1891–1951), o qual será analisado em conjunto mais adiante neste artigo, por exemplo, é especialmente emblemático.

Décadas mais tarde, no caso de Maria D'Apparecida, os espaços institucionais da cultura brasileira, em especial o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, mostrariam como foram historicamente estruturados para operar segundo uma lógica de impedimento, na qual artistas brasileiros negros (em especial, mulheres negras) eram sistematicamente afastados dos lugares associados ao prestígio, à centralidade simbólica e à legitimidade artística. Consciente da rigidez dessas fronteiras e da impossibilidade de nelas existir plenamente como

artista, D'Apparecida transformou o seu exílio em estratégia e, talvez também, em gesto de autopreservação.

Na França, sua trajetória encontrou outras condições de possibilidade. Mais do que trabalho, Maria D'Apparecida encontrou reconhecimento: ali pôde ser recebida como uma mulher negra brasileira sem que isso implicasse ser tratada como exceção tolerada ou ameaça à ordem estética vigente1. Foi nesse contexto que interpretou Carmen, não sob uma recepção marcada pelo exotismo, mas como uma intérprete legítima, senhora incontestável de seu ofício.

Paradoxalmente, foi apenas após sua consagração nos palcos europeus que a imprensa brasileira passou a lhe dedicar atenção, ainda que, não raro, mediada por um olhar que exotizava sua trajetória antes de legitimá-la, celebrando-a como um ponto especialmente fora da curva. Quando, em agosto de 1965, Maria D'Apparecida retornou ao Brasil acompanhando uma trupe francesa e se tornou a primeira cantora negra brasileira a interpretar *Carmen* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (a mesma instituição que lhe havia fechado as portas no início de sua carreira, cabe lembrar), ela já o fazia na condição de artista internacionalmente reconhecida. Sua trajetória, assim, inverte o percurso habitual das carreiras artísticas no país: foi preciso consagrar-se no exterior para que seu talento pudesse, finalmente, ser admitido no espaço lírico nacional.

Nos bastidores de sua apresentação em 1965, contudo, Maria D'Apparecida encontrou intactas as estruturas simbólicas do país que havia deixado. Conforme relata em entrevista concedida a Lauro Coelho, em 1988, sua experiência foi atravessada por piadas, indelicadezas e constrangimentos que reiteravam uma lógica racista profundamente arraigada no campo artístico brasileiro.

Pensar a trajetória de Maria D'Apparecida em relação ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro implica, portanto, revisitar criticamente os modos pelos quais o Brasil, em especial a sociedade carioca, construiu sua memória cultural a partir da ausência daquilo que escolheu sistematicamente não reconhecer. Significa compreender que os grandes teatros, casas de espetáculo e instituições que moldaram a vida artística do país não apenas apagaram intérpretes negros, mas produziram narrativas nas quais essa exclusão se naturalizou como destino.

1 Ainda que seja um país de inegável tradição racista, o fato de Maria D'Apparecida ter sido melhor recebida no desenvolvimento de sua carreira em solo francês reforça o paradoxo do racismo por ela vivido no Brasil.

A partir da vida de D'Apparecida, este artigo propõe interrogar esse silêncio não como simples lacuna historiográfica, mas como decisão histórica e gesto político, operado por instituições culturais ao longo do século XX. Ao fazê-lo, abre-se também a pergunta sobre como repensar o próprio Theatro Municipal do Rio de Janeiro: não mais apenas como símbolo de uma tradição excludente, mas como um espaço público em disputa, a ser reivindicado e reconfigurado pela agência e pelo protagonismo artístico negro na contemporaneidade.

Instituições, exceções e apagamentos: a racialização do campo lírico brasileiro

A trajetória de Maria D'Apparecida expõe, com nitidez, o modo como as instituições culturais brasileiras naturalizaram, ao longo do século XX, a exclusão sistemática de artistas negros de seus espaços de maior prestígio. O fato de a cantora, formada no Conservatório Brasileiro de Música e premiada pela Associação Brasileira de Imprensa em 1950, ter sido impedida de cantar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro por ser negra não representou um desvio da trajetória comumente seguida por artistas, mas a expressão de um projeto mais amplo de branqueamento estético e institucional. Quando ouviu de um empresário que "negra não canta no Municipal", D'Apparecida não enfrentava apenas uma opinião individual, mas sim um *ethos*; chocava-se contra uma política tácita que regulava quais corpos podiam ocupar o centro da vida lírica brasileira.

Maria D'Apparecida encontrou no Brasil um campo cultural demarcado por fronteiras raciais rígidas, obstáculos que, conforme observa Mara Guimarães em entrevista à biógrafa Mazé Torquato Chotil, pesavam ainda mais sobre sujeitos atravessados simultaneamente por raça, classe e gênero (Guimarães, 2022). Assim, seu exílio na França não representou meramente uma busca por ascensão internacional, mas uma estratégia de sobrevivência diante de um sistema que a queria fora de cena.

Esse diagnóstico, entretanto, precisa ser situado em meio às contradições históricas do próprio Theatro Municipal. Embora a exclusão racial tenha sido a regra, há fissuras dignas de nota que tensionam essa narrativa. Os casos de Zaira de Oliveira, Ruth de Souza e Mercedes Baptista representam outros momentos emblemáticos da presença negra no Municipal.

Precedentes históricos: Zaira de Oliveira, Ruth de Souza e Mercedes Baptista

Muito antes de Maria D'Apparecida confrontar os limites impostos pelo campo lírico brasileiro, outras artistas negras já haviam se deparado com mecanismos institucionais semelhantes de exclusão, tolerância condicionada ou reconhecimento incompleto. A trajetória da cantora lírica Zaira de Oliveira (1891–1951) constitui um dos exemplos mais precoces e elucidativos desse processo. Aluna do Instituto Nacional de Música, Zaira destacou-se de forma inequívoca ao conquistar, em 1921, a medalha de ouro no concurso de canto lírico, cujo prêmio previa uma viagem de aperfeiçoamento à Europa. Apesar do reconhecimento formal, o prêmio jamais foi efetivado, sob forte suspeita de que a negativa tenha sido motivada por critérios raciais, revelando a dissociação entre mérito artístico e acesso efetivo aos circuitos de legitimação internacional (Moraes, 2022, p. 656).

O episódio evidencia um padrão recorrente nas instituições artísticas brasileiras do início do século XX: o talento negro podia ser reconhecido,desde que não implicasse deslocamento material, simbólico ou geográfico. A premiação, nesse contexto, funcionava como um gesto de validação abstrata, incapaz de se converter em oportunidades concretas. Tal lógica antecipa, em muitos aspectos, a experiência vivida por Maria D'Apparecida décadas depois, sugerindo a persistência de um modelo institucional que tolerava a excelência negra apenas nos limites da contenção.

Esse mesmo regime de inclusão restrita se manifesta na trajetória da atriz Ruth de Souza (1921–2019), primeira mulher negra a atuar no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1945, como integrante do Teatro Experimental do Negro (TEN). Sua presença naquele espaço representou um marco simbólico importante, mas não foi acompanhada por uma abertura estrutural duradoura. Ao contrário, a atuação de Ruth no Municipal permaneceu episódica, ligada a projetos específicos e politicamente marcados, sem que isso se traduzisse em acesso continuado aos circuitos de prestígio do teatro institucionalizado. A excepcionalidade de sua presença reforçava, paradoxalmente, a norma excludente: o corpo negro podia ocupar o palco, desde que inscrito como evento extraordinário, e não como parte constitutiva da cena artística nacional.

Dinâmica semelhante atravessa a trajetória de Mercedes Baptista (1921–2014), reconhecida como a primeira bailarina negra a integrar o corpo estável

do Theatro Municipal, na década de 1940. Embora sua admissão representasse um avanço significativo, ela se deu sob condições profundamente assimétricas. Mercedes permaneceu confinada a papéis secundários e enfrentou barreiras explícitas à ascensão profissional, mesmo possuindo sólida formação técnica. A experiência no Municipal, longe de garantir reconhecimento pleno, evidenciou os limites impostos à presença negra nos espaços de consagração. Não por acaso, sua afirmação artística mais decisiva ocorreu fora da instituição, com a criação do balé afro-brasileiro, gesto que desloca o centro da legitimidade estética para fora do teatro oficial, no resgate de tradições afro-diaspóricas, operando em uma gramática artística própria e inovadora

Reunidos, os casos de Zaira de Oliveira, Ruth de Souza e Mercedes Baptista revelam que o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e, por extensão, as principais instituições artísticas brasileiras historicamente operaram segundo uma lógica de excepcionalidade racial. Artistas negros eram admitidos de forma pontual, controlada e frequentemente desprovida de continuidade, o que impedia a consolidação de trajetórias estáveis e de uma memória institucional verdadeiramente plural.

Esses precedentes tornam inteligível o percurso de Maria D'Apparecida não como um desvio ou uma anomalia, mas como parte de uma continuidade histórica na qual o impedimento, mais do que o acesso, constituiu a regra. Zaira, Ruth, Mercedes e Maria estão conectadas historicamente pela tradição de apagamento que se perpetuou ao longo de boa parte do século XX.

A trajetória de Maria D'Apparecida como símbolo

A exclusão de Maria D'Apparecida do Theatro Municipal é, há que se reiterar, um caso paradigmático da implementação da ideologia racista que opera de forma sutil, mas sistemática, no Brasil, mesmo em espaços de alta cultura. A leitura de Abdias Nascimento, especialmente em *O Genocídio do Negro Brasileiro*, fornece um eixo interpretativo decisivo para compreender esse processo histórico.

Ao desmontar o mito da "democracia racial" como cortina ideológica, Abdias demonstra como o branqueamento cultural opera por meio do apagamento, não como ausência, mas como estratégia política deliberada:

> Desde os primeiros tempos da vida nacional aos dias de hoje, o privilégio de decidir tem ficado unicamente nas mãos dos propagadores e beneficiá-

> rios do mito da "democracia racial". Uma "democracia" cuja artificiosidade se expõe para quem quiser ver; só um dos elementos que a constituiriam detém todo o poder em todos os níveis político-econômico-sociais: o branco. Os brancos controlam os meios de disseminar as informações; o aparelho educacional; eles formulam os conceitos, as armas e os valores do país (Nascimento, 2016, p. 43).

O Theatro Municipal, enquanto aparelho cultural do Estado do Rio de Janeiro, inseriu-se, há que se reconhecer, ao longo de sua trajetória nesse projeto de controle, ao transformar a exclusão de artistas negros em norma institucional. A censura enfrentada pelo próprio Abdias no Festac'77, por reivindicar protagonismo negro no campo das artes, ecoa a mesma lógica que impediu D'Apparecida de construir carreira no Brasil: quando corpos negros desafiam hierarquias raciais incrustadas nos espaços de prestígio, o sistema reage produzindo silenciamento. É nesse ponto que a formulação de Abdias sobre o teatro brasileiro se torna decisiva, pois desloca o olhar do episódio isolado para a estrutura que o produz, mostrando como o apagamento no palco reflete um arranjo de poder muito mais amplo:

> Se o mundo do teatro espelha o mundo de modo geral, o monopólio branco dos palcos brasileiros não é exceção. Ele reflete o monopólio da terra brasileira, dos meios de produção, da direção política e econômica, formação cultural (educação, imprensa, comunicação de massa), tudo tão zelosamente seguro nas mãos das classes dirigentes de origem branco-europeia (Nascimento, 2016, p. 149).

Por esse motivo, o exílio da cantora deve ser lido como parte de um mesmo dispositivo que neutralizou Zaira, abafou Mercedes e marginalizou Abdias e que se faz presente sempre que artistas negros reivindicam não apenas presença, mas autoridade estética.

Neste enquadramento, torna-se evidente que não estamos diante de trajetórias individuais atravessadas por simples azares biográficos, mas de um padrão sistemático de contenção que opera tanto no nível simbólico quanto institucional, calibrando quem pode ascender, quem pode permanecer e quem deve ser expulso para fora das bordas do "nacional" quando ameaça deslocar seus códigos estéticos.

Esse conjunto de tensões torna-se ainda mais evidente ao re-observarmos a recepção de Maria D'Apparecida quando ela retorna ao Brasil, em agosto de 1965, já como artista consagrada na França. O fato de ela se tornar a primeira cantora negra brasileira a interpretar *Carmen* no Municipal não se deu por reconhecimento

interno, mas porque sua legitimidade havia sido construída fora. O teatro que antes lhe negara espaço aceitou recebê-la apenas quando sua projeção internacional tornou impossível ignorá-la. Essa inversão revela uma lógica persistente: o *modus operandi* de instituições brasileiras de tolerar corpos negros em posições de destaque somente quando estes já foram validados por centros culturais estrangeiros, sobretudo europeus.

Contudo, a passagem de Maria D'Apparecida pelo Municipal distanciou-se da ideia de um retorno feliz. Por trás dos louros de sua carreira divulgados pela imprensa à época e da recepção positiva de sua performance, a hostilidade, os comentários racistas e os constrangimentos que a cantora vivenciou nos bastidores, conforme relatou em entrevista a Lauro Coelho, reiteraram a fronteira mascarada entre ser vista e ser aceita. Assim, seu retorno em 1965 ilumina a estrutura racializante dominante na instituição, onde a presença negra pode até ocorrer, mas é vivida como uma interrupção, uma suspensão temporária da norma; ainda impensável como um projeto de continuidade.

A partir desse panorama, torna-se incontornável pensar o papel do Theatro Municipal do Rio de Janeiro na esteira da contemporaneidade. Se a história da instituição foi atravessada por apagamentos e exceções, o desafio que se impõe na atualidade é reconfigurá-la; repensar e reafirmar o Municipal como um espaço de pertencimento, não apenas de tolerância.

A recuperação historiográfica de artistas como Maria D'Apparecida, Zaira de Oliveira e Mercedes Baptista é de fundamental contribuição para tensionar a narrativa oficial. As trajetórias vividas por essas figuras forçam a sociedade carioca e o teatro a confrontar seu passado e a repensar esta instituição como um equipamento cultural público, onde a luta antirracista, malgrado toda narrativa excludente e majoritariamente branca de outrora, deve se fazer presente sob o risco de reiterar dinâmicas históricas de apagamento do talento negro na cena artística nacional.

Nos últimos anos, pressões por democratização e diversidade racial no campo cultural abriram brechas para novas práticas curatoriais, estéticas e administrativas. Artistas, coletivos e servidores negros passaram a reivindicar e assumir não apenas presença nos palcos, mas participação ativa na formulação de políticas, na programação artística e na memória institucional.[2]

2 Destaque-se como elementos exemplares a recente exposição ''Presente! - Presenças negras no Theatro Municipal", em São Paulo; bem como o espetáculo de spirituals, canções de louvor de comunidades negras estadunidenses, levado este ano ao palco do TMRJ.

O caminho para esse movimento na contemporaneidade pode ser compreendido em três dimensões complementares. A primeira é a disputa pela memória: revisitar arquivos, reconhecer apagamentos e reinscrever artistas negros como uma parte orgânica da história do Municipal. A segunda envolve a transformação estética: encenações que incorporam perspectivas afro-diaspóricas, intérpretes negros em papéis protagonistas e releituras antirracistas do repertório erudito. A terceira dimensão é a reconfiguração socioeconômica: editais afirmativos, programas de formação e mecanismos de ampliação do acesso que vêm desafiando a lógica histórica de elitização racial do teatro.

Nessa confluência, o Theatro Municipal deixa de ser apenas monumento estático da cultura europeia transplantada para os trópicos e passa a funcionar em diálogo, como arena de saudável disputa em que novas narrativas e personagens possam emergir. Reinscrever D'Apparecida na história do teatro não é meramente um gesto de reparação simbólica, mas a afirmação de que a memória cultural brasileira foi construída sobre políticas públicas de exclusão que precisam ser reconhecidas e superadas. Se, no passado, o Municipal só abriu suas portas a uma artista negra depois que ela brilhou na Europa, o desafio contemporâneo é garantir que as próximas D'Apparecidas não precisem partir para florescer em suas carreiras.

Considerações Finais

A trajetória de Maria D'Apparecida, assim como as de outras artistas negras que a precederam ou com ela dialogam historicamente, permite evidenciar que os obstáculos enfrentados por essas intérpretes não podem ser compreendidos como episódios isolados ou contingências biográficas. Ao contrário, eles se inscrevem em uma lógica estrutural que atravessou o campo cultural brasileiro ao longo do século XX, produzindo segregaçõessistemáticas e regulando, por critérios racializados, o acesso aos espaços de maior legitimidade simbólica. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, enquanto instituição pública e aparelho central da vida artística nacional, integrou esse regime de visibilidade seletiva, no qual a presença negra foi historicamente condicionada à excepcionalidade ou à validação externa.

A análise dos casos de Zaira de Oliveira, Mercedes Baptista, Ruth de Souza e, de modo exemplar, de Maria D'Apparecida, revela a recorrência de um mesmo padrão institucional: o reconhecimento formal da excelência artística não se convertia, de maneira consistente,

em acesso efetivo aos circuitos de consagração. Tal disjunção evidencia que o problema não residia na ausência de talento ou formação, mas na forma como as instituições culturais brasileiras operaram mecanismos de contenção, naturalizando a branquitude como parâmetro normativo do erudito e relegando artistas negros a posições marginais ou episódicas.

Nesse sentido, recuperar a trajetória de Maria D'Apparecida não se limita a um gesto de restituição memorial, tampouco ação concentrada na figura de um único indivíduo. Trata-se, antes, de interrogar criticamente os próprios processos de construção da memória institucional e os critérios que orientaram a formação dos cânones artísticos no Brasil e como estes se relacionam com a população negra brasileira. Ao reinscrever artistas negras na história do Theatro Municipal, questiona-se uma pretensa neutralidade estética que sustentou veladamente por décadas práticas excludentes no interior das instituições culturais nacionais.

As formulações de Abdias Nascimento oferecem, nesse contexto, um referencial decisivo para compreender que o apagamento não se deu por omissão ou atraso histórico, mas como parte de um dispositivo estruturante do campo cultural brasileiro, no qual o controle da legitimidade estética acompanhou o controle dos meios de formação, consagração e circulação simbólica. A exclusão de artistas negras dos palcos de prestígio, portanto, deve ser entendida como expressão de um projeto institucional mais amplo, cujos efeitos, malgrado todos os avanços da luta antirracista, ainda se fazem sentir na atualidade.

Diante desse quadro, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro emerge não apenas como objeto de análise histórica, mas como um espaço estratégico para a revisão crítica de suas próprias práticas. Enquanto equipamento público, sua responsabilidade contemporânea passa pela incorporação de políticas curatoriais, pedagógicas e administrativas capazes de enfrentar os legados de exclusão que o constituíram. Isso implica reconhecer artistas negros não como presenças excepcionais ou corretivas, mas como agentes centrais de suas produções e corpos artísticos.

Ao iluminar a trajetória de Maria D'Apparecida e sua relação com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, busca-se, portanto, contribuir, no grande conjunto, para uma compreensão mais complexa da história da música erudita no Brasil, evidenciando que a democratização do campo cultural não se esgota na ampliação do acesso, mas exige a revisão crítica das narrativas, das instituições e dos critérios de legitimação que historicamente sustentaram o apagamento. Reconfigurar essa memória não é apenas um exercício retrospectivo,

mas uma condição para que futuras trajetórias artísticas possam se desenvolver sem que o exílio ou a excepcionalidade continuem a operar como pré-requisitos de reconhecimento.

REFERÊNCIAS

ADÃO, Lorena Pires; MAGRE, Fernando de Oliveira. Mulher, artista expatriada e mulata: discursos sobre a trajetória de Maria D'Apparecida em revistas e jornais brasileiros. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, XXXIII, 2023, São João del-Rei. **Anais** [...]. São João del-Rei: ANPPOM, 2023. Comunicação apresentada na subárea de Musicologia.

ACERVO FOLHA. Outros dias da mulher: Ruth de Souza foi a primeira atriz negra a atuar no Municipal do Rio. **Acervo Folha**, São Paulo, 7 mar. 2017. Disponível em: https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2017/03/07/outros-dias-da-mulher-ruth-de-souza-foi-a-primeira-atriz-negra-a-atuar-no-municipal-do-rio/. Acesso em: 12 dez. 2025.

CHOTIL, Mazé Torquato. **Maria D'Apparecida:** negroluminosa voz: esboço biográfico. São Paulo: Alameda, 2020.

CONCERTO. Exposição aborda presença negra no Theatro Municipal de São Paulo. **Revista Concerto**, São Paulo, 30 jan. 2023. Disponível em: https://www.concerto.com.br/noticias/reportagem/exposicao-aborda-presenca-negra-no-theatro-municipal-de-sao-paulo. Acesso em: 12 dez. 2025.

GUIMARÃES, Mara. **Mara Guimarães e sua relação com Maria D'Apparecida**. YouTube, canal Mazé Torquato Chotl. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cZc4iApoQ10. Acesso em: 12 dez. 2025

MORAES, José Geraldo Vinci de. Dilemas entre biografia e música. Resenha de: CHOTIL, Mazé Torquato. Maria D'Apparecida: negroluminosa voz. Esboço biográfico. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 66, p. 655–662, 2022.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ROQUE, Daniel Salomão. Negra e filha de doméstica: quem foi Maria D'Apparecida, primeira brasileira a cantar na Ópera de Paris. **BBC News Brasil**,

São Paulo, 19 nov. 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2023/11/19/negra-e-filha-de-domestica-quem-foi-maria-dapparecida-primeira-brasileira-a-cantar-na-opera-de-paris.ghtml. Acesso em: 12 dez. 2025.

SANTOS, Ynaê Lopes dos; BARROS, Rodrigo Lopes de. Racismo e estética: uma introdução. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 25, e20240095, 2024. Dossiê Racismo e Estética. DOI: 10.1590/2237-101X02505546. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X02505546. Acesso em: 12 dez. 2025.



CONSUELO RIOS

A presença negra e a resistência antirracista no Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro[1]

Paulo Melgaço da Silva Júnior
Velaine dos Santos Poço Viana

[1] Versão modificada e adaptada do texto: SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. Mercedes Baptista e Consuelo Rios: A presença negra e a luta antirracista no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. *In*: ALVES, Sirlene Ribeiro (org.). **Artistas negras e produção do conhecimento brasileiro:** algumas reflexões por uma sociologia das ausências – XI COPENE - Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as Negros/as, 9 a 12 de novembro de 2020. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2021.

Paulo Melgaço da Silva Junior

Pós-doutor e Doutor em Educação pela UFRJ, professor, pesquisador e vice-diretor da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (pertencente à Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro), professor colaborador no PPGEAC/Unirio. Pesquisador INCT antirracismo.

Velaine dos Santos Poço Viana

Pós-graduada em Ensino de Dança Clássica pela Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro; pós-graduada em Letras: Português/Literatura; professora de *ballet* clássico e artista bailarina; professora de Língua/Cultura/Literatura Portuguesa/Brasileira/Italiana pela UERJ; jornalista; analista administrativa da Procuradoria Geral do Município do Rio de Janeiro.

Foto de Abertura: Consuelo Rios, Programa do II Festival do "Studio de Ballet Consuelo Rios", dezembro de 1964. Acervo CEDOC/FTMRJ.

Recordar algo vivido não basta, pois o acontecimento, enquanto permanece encerrado na esfera do vivido, é finito, limitado. Só quando o vivido elucida, de algum modo, o que ocorreu antes e o que acontecerá depois, é que ele pode se tornar ilimitado, pois é nesta dimensão que o agir humano se faz presente nos destinos da história coletiva.
(*Souza*, 2014**)**



Foto: Consuelo Rios, sem data. Acervo Escola Estadual de Dança Maria Olenewa

Introdução

Consuelo Rios tinha o objetivo de consolidar sua carreira artística e ingressar no principal palco das artes brasileiras: o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Embora a raça seja compreendida como uma construção social sem base biológica (Barnard, 2004), ela foi utilizada historicamente para hierarquizar grupos e justificar processos de dominação (Quijano, 2001). Esse fenômeno alimentou o racismo, que se estabeleceu como um elemento estrutural e determinante das relações sociais no Brasil (Gomes, 2017).

Nesse contexto, a bailarina negra enfrentou inúmeros obstáculos para ser admitida e integrar o elenco profissional do *Ballet* do Theatro Municipal. Por meio de sua trajetória, ela desenvolveu uma resistência antirracista própria, inspirando e educando gerações de jovens artistas, o que a tornou uma referência fundamental na dança nacional.

Nessa perspectiva, o objetivo central deste artigo é analisar a relevância do trabalho de Consuelo Rios, pioneira ao ocupar um espaço artístico que não era projetado para corpos negros. Defendemos que o resgate de memórias e a divulgação de trajetórias como a dela são essenciais para estimular as novas gerações a darem continuidade à luta pela valorização da identidade negra na dança. Trata-se, portanto, de reforçar a representatividade e a necessidade de reconhecer as referências negras na história da arte brasileira.

Theatro Municipal: ícone e berço da arte clássica brasileira

De acordo com Silva Junior (2002, 2008), o Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado em 14 de julho de 1909. É importante destacar que o edifício era peça-chave no projeto de modernização urbana da capital, conduzido durante a presidência de Rodrigues Alves (1848-1919) em parceria com o prefeito Pereira Passos (1836-1913)[1].

Naquele período, o país atravessava a política do embranquecimento, que buscava apagar a presença negra da sociedade (Nascimento, 2016 [1977]). Um símbolo daquela época foi o surgimento do termo "avenidar", que descrevia

2 Tratou-se de um plano ambicioso de modernização da cidade. Segundo Silva Junior (2008), os jornais da época celebravam a ideia de que "O Rio Civiliza-se", buscando transformar a capital em uma "Paris tropical". Isso envolveu o alargamento de ruas e a construção de novos prédios. Para viabilizar o plano, ocorreu o "Bota Abaixo", com a demolição de cortiços e morros, resultando na desapropriação de negros e pobres, que deram início à ocupação das favelas.

o hábito das elites de passear pela Avenida Central. No entanto, esse espaço era restrito: apenas homens e mulheres brancos, vestidos conforme as normas de elegância europeia, podiam transitar livremente. Negros e pobres eram sistematicamente impedidos de participar dessa vida social urbana.

Foi nesse cenário de exclusão que o Theatro Municipal foi aberto, apresentando o que havia de mais sofisticado na época. Construído em estilo eclético[2], o prédio contava com vitrais e ornamentos em *Art Nouveau*, além de pinturas de Eliseu Visconti (1866-1944) e esculturas de artistas renomados, como Rodolfo Amoedo (1867-1941) e Rodolfo Bernadelli (1852-1931). Dessa forma, uma simples visita ao edifício permite o contato com períodos marcantes da história da arte. Tratava-se de um espaço projetado para acolher artistas e produções de grande porte, voltados prioritariamente ao entretenimento da elite branca brasileira — objetivo que foi plenamente concretizado.

Para assegurar a regularidade das apresentações, foram instituídos os corpos estáveis: o Coro, a Orquestra e o *Ballet*. O corpo de baile oficializou-se em 1936, derivando da Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal, fundada em 1927 por Maria Olenewa (1896-1965). Conforme aponta Silva Junior (2002, 2008), a intenção de criar uma escola de dança na instituição remontava a 1913[3], mas diversos obstáculos adiaram sua concretização por 14 anos. Durante as décadas de 1920 e 1930, nota-se uma ausência de registros ou relatos sobre a atuação de artistas assumidamente negros na casa.

A década de 1940, por sua vez, foi definida por eventos de grande impacto. Enquanto o cenário internacional lidava com a Segunda Guerra Mundial, no Brasil, as políticas de embranquecimento da população ganhavam força. Segundo Nascimento (1977), a Câmara dos Deputados debatia legislações que visavam restringir a entrada de pessoas negras no país. Essas discussões resultaram na assinatura do Decreto-lei nº 7.967, em 18 de setembro de 1945, pelo presidente Getúlio Vargas que regulamentava a imigração com o intuito explícito de preservar a composição étnica nacional, privilegiando imigrantes de origem europeia.

3 Seu projeto foi inspirado no Palais Ganier (Ópera de Paris).

4 O autor menciona que, entre os fatores que impediram a realização precoce desse projeto, estavam o desinteresse social da época e os altos custos de manutenção. A proposta de Maria Olenewa, realizada em parceria com o crítico Mário Nunes (1886-1968), só avançou após a garantia de que a escola não geraria ônus ao Theatro. Para viabilizar o funcionamento inicial da instituição, Olenewa chegou a penhorar joias e vender bens pessoais.

Simultaneamente, Gilberto Freyre[4] buscava suavizar a percepção negativa sobre a mestiçagem, argumentando em favor de uma suposta convivência harmoniosa entre as raças no Brasil. Esse pensamento deu origem ao "mito da democracia racial"[5], que, ao promover a ideia de uma igualdade plena, acabou por camuflar o racismo e invisibilizar as lutas por direitos e justiça racial.

No âmbito coreográfico, o cenário bélico impactou diretamente o desenvolvimento do *ballet* clássico no Brasil. Inúmeros artistas, que realizavam temporadas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e em outros países da América do Sul, viram-se impossibilitados de retornar à Europa. Como consequência, passaram a integrar companhias privadas recém-formadas e a lecionar para estudantes brasileiros. Entre esses nomes, destacam-se as bailarinas Tatiana Leskova e Anna Volkova, que integravam o *Original Ballet* e fixaram residência no país em 1942. A chegada desse grupo culminou na fundação da primeira companhia privada de *ballet* nacional: o *Ballet* da Juventude[6].

Paralelamente, no campo das mobilizações pela equidade racial, Abdias Nascimento fundou, em 1944*, o Teatro Experimental do Negro* (*TEN*)*. A iniciativa visava demonstrar a plena capacidade de artistas negros em protagonizar quaisquer papéis no teatro. A estreia oficial do TEN ocorreu no palco do Theatro Municipal em* 1945*, com a peça O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, estrelando Ruth de Souza e Aguinaldo Camargo. Além das artes cênicas, o TEN articulou diversas frentes de resistência antirracista e de valorização da negritude, incluindo a fundação do jornal *Quilombo*, a promoção de concursos de beleza para fortalecer a autoestima da mulher negra, o incentivo à educação e a realização do 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950.

5 Uma das obras fundamentais de Gilberto Freyre é Casa-Grande & Senzala (1933), apresentada como um estudo antropológico influenciado por Franz Boas. Freyre tornou-se o principal expoente do lusotropicalismo, conceito que sustenta a tese de que a colonização portuguesa teria estabelecido um modelo de convivência racial equilibrado na América.

6 Vale ressaltar que o termo democracia racial foi cunhado por Arthur Ramos no intuito de mostrar a convivência harmônica entre as raças no Brasil, o termo Mito da democracia racial foi cunhado por Abdias Nascimento para mostrar a falácia desta convivência.

7 Sansão Castelo Branco (1920-1956) estabeleceu uma escola e uma companhia de dança que serviram de refúgio para diversos bailarinos estrangeiros e integrantes do corpo de baile do próprio Theatro Municipal.

Foi nesse período que Consuelo Rios iniciou sua trajetória profissional, começando a vivenciar as barreiras impostas pela questão racial ao tentar ingressar no Theatro Municipal.

Consuelo Rios: da rejeição à conceituada mestra negra do Theatro Municipal

A trajetória da bailarina tem início em 1923, em Vitória, Espírito Santo. No início da década de 1940, Consuelo Rios transferiu-se para o Distrito Federal, onde, em 1943, deu continuidade à sua formação técnica sob a orientação de Ana Volkova e Tatiana Leskova, ambas oriundas do *Original Ballet Russe*. Com a fundação da escola do *Ballet* da Juventude em 1945, Consuelo integrou uma das primeiras turmas da instituição. Naquele mesmo período, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro passou a promover concursos externos para a composição de seu corpo de baile[7].

Diante da abertura do certame de 1946, Consuelo Rios buscou formalizar sua inscrição. Contudo, foi impedida sob a alegação de que o prazo oficial havia expirado. A falsidade do argumento tornou-se evidente quando a artista, ao retornar à escola do *Ballet* da Juventude, constatou que suas colegas haviam efetuado o registro após a data de sua tentativa. Conforme detalha Silva Junior (2007, p. 19), esse episódio caracteriza Consuelo como a primeira vítima documentada de racismo institucional naquela casa de espetáculos:

> Consuelo Rios, uma bailarina negra, havia sido vítima de racismo e, apesar de sua excelente técnica clássica, atestada por todos seus colegas, não conseguiu se inscrever no concurso do corpo de baile. Em 21 de janeiro, de 1981, Consuelo contou para o Jornal O Globo que foi "impedida por um funcionário que a fez saber depois, por outra pessoa, que ali só aceitavam candidatas brancas, ou, pelo menos, mulatas disfarçadas."

Em sua obra, Sucena (1988, p. 362) registra que Consuelo Rios "não havia sido admitida no Corpo de Baile do Municipal devido ao preconceito racial ali existente." Este episódio representou um momento de profunda vulnerabilidade na trajetória da bailarina capixaba. Em relato colhido por Silva Junior e Melgaço (2019), a artista revelou que a frustração quase a levou a abandonar a carreira. Entretanto, foi o encorajamento de sua mestra, Anna Volkova, que

8 É importante observar que, desde 1936, o ingresso no corpo de baile era restrito aos egressos da Escola de Dança do Theatro Municipal. No entanto, o fluxo de artistas estrangeiros e a proliferação de novas escolas de dança motivaram a abertura desses concursos ao público externo.

reorientou seu destino. Volkova a exortou a não ceder aos opositores e a investir em sua formação técnica: "se realmente quer ingressar naquele teatro, estude bastante, se transforme na melhor professora de *ballet* deste país, e assim você entrará". Segundo a própria bailarina, esse suporte foi o catalisador de sua ascensão profissional.

Dessa forma, Consuelo intensificou seu aperfeiçoamento. No ano subsequente, foi selecionada pelo professor Igor Schwezoff[8] para integrar o corpo de baile do *Ballet* da Juventude. Sobre esta contratação, Sucena (1988, p. 362) observa que Schwezoff — apesar de radicado nos Estados Unidos, onde a segregação racial era mais acentuada — priorizou o mérito artístico e o valor humano sobre a origem étnica. A partir dessa oportunidade, Consuelo consolidou sua carreira profissional, atuando tanto no Ballet da Juventude quanto em outras companhias emergentes, a exemplo do *Ballet Society*.

Concomitantemente, a bailarina graduou-se em Educação Física pela Universidade Federal. Posteriormente, iniciou sua docência no Colégio Pedro II e na escola de Tatiana Leskova. Em 1951, ocupou brevemente a direção artística do *Ballet* da Juventude. É fundamental ressaltar que a artista buscou formação com os mais renomados mestres de *ballet* clássico, tanto no Brasil quanto no exterior, realizando diversas viagens para aprimoramento técnico.

Na década de 1960, Consuelo Rios já era reconhecida como uma das mais proeminentes professoras de *ballet* clássico do Rio de Janeiro. Em 1961, foi convidada a lecionar na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal e, em 1966, ascendeu ao cargo de *maîtresse*[9] de *ballet* do corpo estável da instituição. Sua entrada definitiva na casa que outrora a rejeitara pela cor da pele deu-se pelo reconhecimento de sua excelência técnica. Consolidada como uma das profissionais mais requisitadas do país, colaborou com diversas companhias e fundou sua própria academia em Copacabana[10].

Um marco decisivo em sua trajetória foi o intercâmbio com o bailarino afro-americano Arthur Mitchell (1934-2018)[11], que esteve no Brasil em 1967

9 Professor de renome internacional, contratado pelo Theatro Municipal para a temporada de 1945, que posteriormente permaneceu no Brasil em parceria com Sansão Castelo Branco.

10 O maître ou maîtresse de ballet é o profissional responsável por zelar pela unidade técnica, pela manutenção do repertório e pelo estilo da companhia.

11 Entre as décadas de 1960 e 1990, o bairro de Copacabana consolidou-se como o polo da dança carioca, concentrando as principais academias e centros de formação da época.

12 Mitchell consolidou-se como o primeiro bailarino negro do New York City Ballet e fundou o

para atuar como diretor artístico da Companhia Nacional do MEC e, posteriormente, da Cia. Brasileira de *Ballet*. Esse contato foi primordial, pois permitiu que Consuelo Rios vislumbrasse novos horizontes para talentos negros na dança clássica. Vale pontuar que a docente manteve seu vínculo com a Escola de Dança do Theatro Municipal até seu falecimento, em 2010, embora tenha encerrado as atividades de sua escola particular no final da década de 1970.

Ao longo de sua vida, Consuelo formou diversas gerações de bailarinos que integraram companhias nacionais e internacionais. É relevante observar que a professora não teve uma militância direta no movimento negro institucionalizado ou no Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias Nascimento (Silva Junior; Melgaço, 2019). Contudo, sua resistência operou de forma silenciosa e estratégica: ao ocupar espaços de prestígio na dança clássica, ela ofereceu representatividade e suporte para que alunas negras pudessem perseguir carreiras profissionais, muitas vezes viabilizadas no exterior. Bethânia Nascimento[12], que foi sua aluna na Escola de Dança do Theatro Municipal, ressaltou a importância desse papel em diálogo com o autor deste estudo:

> Foi Dona Consuelo que me levou pela primeira vez para fazer aula com o Mr. Mitchell quando ele esteve no Rio. Depois, quando entrei para o Theatro Municipal e não encontrei espaço, foi ela quem me estimulou a tentar carreira em Nova Iorque. Apesar de muito enérgica, ela sempre teve preocupação em acolher e incentivar bailarinas negras.

Outra ex-aluna de Consuelo Rios na Escola de Dança, Luana Fábian, relembra:

> Eu continuei na escola foi muito por causa do cuidado de D. Consuelo comigo. Sempre muito severa, ela tinha o cuidado de me apresentar bailarinas negras americanas, de mostrar que eu poderia ser uma boa bailarina. Ela tinha muito orgulho em falar da Bethânia Nascimento, foi ela quem me mostrou o Giselle Crioulo do Arthur Mitchell[13] e disse da beleza que era ver todos os negros dançando balé clássico. Ela também cobrava estudos. Foi com o aval dela que fui aceita como estagiária do Corpo de Baile... bons tempos.

Dance Theatre of Harlem. O projeto, surgido na década de 1960 em Nova York, visava oferecer formação profissional a crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social no Harlem.

13 Bailarina clássica, Bethânia Nascimento foi a primeira artista afro-brasileira a alcançar o posto de Primeira Bailarina em uma companhia internacional.

14 Trata-se de uma importante remontagem do ballet Giselle realizado por Arthur Mitchell no qual ele preservou todos os movimentos, mas modificou a história que se passava na Alemanha ambientando-a nos Estados Unidos e adaptando-a para corpos negros.

A práxis antirracista de Consuelo Rios fundamentou-se na desconstrução sistemática do estereótipo hegemônico associado à bailarina clássica. Sua atuação pedagógica consistia em apresentar às discentes negras modelos de excelência de sua própria etnia, resgatando trajetórias históricas e consolidando o princípio da representatividade no cotidiano da sala de aula. Simultaneamente, a docente incentivava a internacionalização de suas carreiras, compreendendo que o cenário nacional oferecia oportunidades restritas devido às barreiras estruturais. Para aquelas que optavam pela permanência no país, o aconselhamento de Consuelo era pautado na excelência técnica como mecanismo de legitimação: "Estude. Estude com rigor e prepare-se. Torne-se o melhor professor e, dessa forma, conquistará o respeito devido".

Figura 1: Consuelo Rios e demais professoras e pianistas da Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte: Acervo pessoal de Lydia Costallat

Representatividade em construção: o legado perpétuo

A escolha da epígrafe que fundamenta este texto não foi fortuita; ela evoca o imperativo da memória e o resgate de uma historiografia coletiva. A trajetória de Consuelo Rios sintetiza as aspirações e as lutas de inúmeras bailarinas negras brasileiras, ao lograr êxito na ocupação de espaços que, historicamente, eram interditados ao corpo negro. Em termos pragmáticos, Consuelo recusou-se a aceitar os discursos de exclusão e o não pertencimento em esferas de prestígio.

Ao apropriar-se da linguagem do *ballet* clássico, a artista estudou, lecionou e dominou os cânones da cultura eurocêntrica, subvertendo a lógica de que tais saberes seriam incompatíveis com a corporeidade negra. Sua vida demonstra que a experiência negra no Brasil é, intrinsecamente, um exercício de resistência e resiliência — uma constante insurgência contra as estruturas estabelecidas para a pavimentação de caminhos outrora considerados improváveis.

O legado desta artista é vasto e imensurável. Na contemporaneidade, inúmeros profissionais da dança creditam a consolidação de suas carreiras à influência referencial de Consuelo Rios. No âmbito deste estudo, destaca-se a trajetória de Bethânia Nascimento, que foi discípula de Rios na Escola de Dança do Theatro Municipal. Jovem de talento excepcional, Bethânia foi aprovada em concurso para o corpo de baile da instituição no final da década de 1980. Entretanto, enfrentou obstáculos institucionais: embora tivesse ensaiado diversos papéis, não foi escalada para as apresentações da temporada.

Diante dessas adversidades, Consuelo Rios interveio estrategicamente, recomendando que a bailarina buscasse aperfeiçoamento no *Dance Theatre of Harlem*, em Nova York. Vale recapitular que a conexão com esta companhia já era presente na vida de Bethânia: sua mãe, a historiadora e ativista Beatriz Nascimento, já a apresentara ao trabalho do grupo, e a própria bailarina havia estudado com Arthur Mitchell em solo carioca. Sua ascensão no exterior foi meteórica: de estagiária a Primeira Bailarina, tornando-se, em 2002, a primeira afro-brasileira a alcançar tal distinção em uma companhia internacional. Atualmente, Bethânia ocupa o posto de *maîtresse* de *ballet*, dando continuidade ao trabalho de suas mestras e fomentando o acesso de novas gerações à profissionalização.

Antes mesmo de Bethânia, no final da década de 1970, a trajetória de Keila Castro — bailarina caracterizada por um rigor técnico apurado e linhas clássicas — destacou-se ao tornar-se a única candidata negra aprovada no certame para o Corpo de Baile de 1979. Em depoimento (Viana, 2025), a artista relata

sua permanência no Corpo de Baile em dois períodos distintos: de 1979 a 1982 e de 1988 a 1989. Em 1981, uma reportagem de caráter denuncista veiculada pelo periódico *O Globo* (p. 3) apresentou informações que, segundo o testemunho da bailarina, continham imprecisões e distorções. A matéria jornalística afirmava que Keila Castro fora sumariamente excluída do elenco das *Willis*, na montagem de *Giselle* em 1979, bem como da produção de *Les Sylphides*. Segundo o relato da imprensa, tal exclusão teria sido determinada pelo coreógrafo às vésperas da estreia. Embora a artista conteste a veracidade integral desses fatos, a repercussão do episódio funcionou como um ponto de inflexão, compelindo-a a uma reflexão mais profunda sobre as tensões étnicas e os mecanismos de visibilidade — ou invisibilidade — do corpo negro no *ballet* clássico. Na reportagem de *O Globo* (1981, p.3), Consuelo Rios foi determinante:

> Segundo sua ex-mestra na escola do INEART, Consuelo Rios, a jovem Keila Castro tem tudo para participar desses balés tradicionais dos quais foi excluída: físico perfeito, com pernas *en dehors*, ótima elevação, linhas clássicas. Por outro lado, acha estranho, como tantos outros professores, que num país mestiço como o Brasil, a companhia do Balé do Municipal, atualmente formada por 60 elementos e às vésperas de passar para 80, conte apenas com uma mulata, Keila, e um negro, Jorge Elicosta.

Com o intuito de promover a representatividade e incentivar futuros talentos, a atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (antiga Escola de Dança do Theatro Municipal) exibe, em sua galeria, um registro histórico e iconográfico desta trajetória de resistência. É imperativo que as novas gerações tenham acesso a essa memória para que possam se inspirar no processo de superação do racismo estrutural.

REFERÊNCIAS

BARNARD, Ian. **Queer Race**. New York: Lang, 2004.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos.** São Paulo: Global Editora, 1972.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador:** saberes construídos nas lutas por emancipação. Petropólis, RJ: Vozes, 2017.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro:** processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

QUIJANO, A. Colonialidad del Poder, Globalizacion y Democracia. **Tendencias básicas de nuestra época:** globalización y democracia**,** v. 1 de Cuadernos (Instituto de Altos Estudios Diplomaticos Pedro Gual) Caracas: Ministerio de Relaciones Exteriores / Instituto de Altos Estudios Diplomaticos Pedro Gual, 2001, p. 25-61.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. **Setenta e cinco anos**: a história que fez estórias. Rio de Janeiro: Imprinta – Gráfica e Editora Ltda., 2002.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. Os *grand-jetés* que constroem uma história. *In*: FREITAS, Anna Lee R. (org.). **Um sonho feito de cores:** Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal, 2008.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da; MELGAÇO, Matheus. Palco (in)visível: os corpos negros no Theatro Municipal. *In*: FIGUEIRA, Arlene da Fonseca Figueira *et al.* (orgs.). **Conexões Asas e Raízes:** ancestralidade, representatividade e resistência. Recife: Even 3 publicações, 2019. p.142-162.

SOUZA, Solange Jobim. **Memória coletiva e tempos de vida**: sobre a intenção política da escrita da história em Walter Benjamin e Maurice Halbwachs. Mnemosine, v.10, n. 2, p. 179-194, 2014.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

UMA discriminação velada, mas inegável: o balé do Municipal só tem dois negros. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 jan. 1981, p.3.

VIANA, Velaine dos Santos Poço. **A representatividade negra no Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro:** uma análise histórica e projeções para o amanhã. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de Dança Clássica) – Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025. Orientador: Paulo Melgaço da Silva Júnior.



ENTRE O PALCO E OS BASTIDORES

Mercedes Baptista, dança afro-brasileira e a reinvenção da memória no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Renato do Carmo Mendonça
Thiago Lucas da Silva

Renato do Carmo Mendonça

Historiador da Arte. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFRJ (PPGAV-UFRJ). Tem experiência na área de artes, com ênfase em história e crítica de arte, documentação e gestão de acervos.

Thiago Lucas da Silva

Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; e em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É mestre em Ciência da Literatura pela UFRJ; mestre e doutor pela Universidade de Princeton e realizou pós-doutorado na Fundação Casa de Rui Barbosa. Atualmente, é professor do Departamento de Ciência da Literatura e do Programa de Pós-Graduação da UFRJ. Atua nas áreas de intertextualidade, intersemiose e literatura brasileira dos séculos XIX e XX.

Foto de Abertura: Mercedes Baptista, Ballet Folclórico Brasileiro, década de 1950. Acervo CEDOC/FTMRJ.

Entre os palcos e os bastidores

A bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista, nascida em Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, constitui uma figura central para a compreensão da afirmação da identidade negra no campo da dança erudita no Brasil. Sua trajetória inicial, marcada por deslocamentos e superações, ilustra os desafios estruturais enfrentados por artistas negras, ao mesmo tempo em que evidencia sua força revolucionária.

Filha de Maria Ignácia da Silva, costureira que migrou para o Rio de Janeiro para trabalhar como empregada doméstica, Baptista ingressou precocemente no mercado de trabalho, ocupando funções em uma tipografia e posteriormente em uma fábrica de chapéus. Nutrindo desde criança o sonho de ser artista, somente aos 24 anos teve sua primeira oportunidade de estudar dança formalmente, quando ingressou, em 1945, no Curso de Danças do Serviço Nacional de Teatro, sob a direção de Eros Volúsia. Nesse espaço, recebeu instrução formal em balé clássico e dança folclórica.

Determinada a aprofundar sua formação, Baptista buscou a Escola de Danças do Theatro Municipal, onde foi acolhida pelo coreógrafo e professor Yuco Lindberg. Este, reconhecendo seu potencial, ofereceu-lhe acesso gratuito a suas aulas particulares. A partir de então, a artista estabeleceu uma extenuante rotina, conciliando o emprego formal que lhe garantia o sustento financeiro e as aulas de dança que pouco a pouco aproximavam seu sonho da realidade.

Em 1947 Mercedes recebeu um papel de destaque no "Grande Espetáculo de Bailados" do Theatro Municipal, subindo ao palco mais prestigiado do país para executar uma coreografia criada por Yuco Lindberg especialmente para ela, o papel de "Iracema", uma adaptação do romance de José de Alencar, cuja música, libreto e figurino foi assinado por Laura Onofri de Figueiredo, que valorizava seus traços fenotípicos, notadamente seu cabelo volumoso. No ano seguinte (1948) foi aprovada no concurso público para o Corpo de Baile do Theatro Municipal, tornando-se juntamente com o bailarino Raul Soares, os primeiros artistas negros a integrar o elenco da principal casa, rompendo parcialmente uma barreira histórica de exclusão racial na dança clássica.

Contudo, essa conquista formal não se traduziu em plena integração artística. Conforme aponta Paulo Melgaço da Silva Junior (2007, p. 21): "aos poucos, ela foi se tornando uma bailarina de sala de aula, uma funcionária pública que tinha a obrigação de comparecer e assinar o ponto diariamente".

A relutância dos coreógrafos em destacá-la em cena evidencia os limites da inclusão em um ambiente artístico ainda profundamente marcado por cânones estéticos eurocêntricos e por uma hierarquia racial não declarada.

Como aponta Grada Kilomba, no racismo estão simultaneamente presentes três características: a construção da diferença, a delimitação de hierarquias e a manutenção do poder.

Segundo a autora:

> Essas diferenças construídas estão inseparavelmente ligadas a valores hierárquicos. Não só o indivíduo é visto como "diferente", mas essa diferença é também articulada através do estigma, da desonra e da inferioridade. Tais valores hierárquicos implicam um processo de naturalização, pois são aplicados a todos os membros do mesmo grupo que chegam a ser vistos como a problemática, a/o difícil, a/o perigosa (o), a/o preguiçosa (o), a exótica (o), a/o colorida(o), a/o incomum. Esses dois últimos processos - a construção da diferença e sua associação com a hierarquia - formam o que também é chamado de preconceito (Kilomba, 2019, p.75-76)

A análise de Grada Kilomba sobre a construção da diferença racial como um processo hierárquico, estigmatizante e naturalizado nos ajuda a compreender a trajetória de Mercedes Baptista no Municipal; embora sua entrada seja considerada um marco histórico, esse ingresso através do concurso público não dissolveu o estigma racial vivenciado na instituição, mas a colocou em um lugar de diferença hierarquizada, ela foi sistematicamente reduzida à condição de "bailarina de sala de aula". Seu corpo e sua arte foram lidos a partir de uma diferença racial naturalizada: como uma presença "incomum" no balé clássico, e por isso mesmo, vista como fora do padrão.

O preconceito descrito por Kilomba como a combinação entre a construção da diferença, a delimitação de hierarquias e a manutenção do poder, assinala a barreira invisível que Mercedes não conseguiu ultrapassar com seu ingresso no Corpo de Baile. Ao ser interpretada como "diferente" a sua diferença a manteve, através da hierarquia vigente, em uma posição subalterna dentro da instituição. Em suas próprias palavras, publicadas por Silva Junior (2007, p. 21): "Tudo foi sempre muito difícil, mas quem iria assumir ou deixar claro que parte das minhas dificuldades era pelo fato de que eu não era branca? Nunca iriam me dizer isso, nem dizer que o problema era racial, mas eu sabia que era e, por isso, sempre lutei cada vez procurando me aperfeiçoar".

A experiência de ser uma presença silenciosa nos bastidores, apesar de titular no corpo de baile, funcionou para Mercedes como um catalisador, a frustração gerada pela invisibilidade cênica não a imobilizou; pelo contrário, forneceu o impulso intelectual e político para que transcendesse o modelo que a restringia.

Em 1947, após vencer o concurso de "Rainha das Mulatas" promovido pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), Mercedes aproximou-se de Abdias do Nascimento, pensador, artista e ativista fundamental na história do movimento negro brasileiro, cuja importância reside em sua atuação pioneira e multifacetada contra o racismo estrutural. A bailarina passou a participar ativamente das atividades desenvolvidas pelo TEN e pelo Comitê Afro-Brasileiro, entre elas o 1º Congresso do Negro Brasileiro, realizado em 1950. Nesse evento conheceu a coreógrafa, bailarina, educadora e ativista social norte-americana Katherine Dunham, por quem foi selecionada após um concurso, para estudar na *Dunham School of Dance and Theater*, em Manhattan, Nova York.

Após um ano em Nova York, Mercedes ficou sabendo que os demais bailarinos que haviam feito concurso juntamente com ela estavam sendo efetivados pelo Theatro Municipal e retornou ao Brasil pensando na estabilidade que o cargo público efetivo traria no futuro. Mas, ao regressar ao seu país natal, retornou também ao lugar de insatisfação artística, devido ao afastamento proporcionado pela gestão do corpo de baile, que a mantinha afastada dos palcos. Foi a partir desse momento que Mercedes iniciou a pesquisa que a levaria a elaborar uma linguagem coreográfica autônoma, convergindo a dança clássica e a cultura afro-brasileira e deslocando o centro gravitacional da dança erudita no Brasil.

Baseada na pesquisa de Katherine Dunham com as danças afro-caribenhas, Baptista criou em 1952 a sua própria academia de danças, descrita por Silva Junior, 2007 como "um grupo de negros: filhos de santo, empregadas domésticas, balconistas, cozinheiros, desempregados, ritmistas, enfim, pessoas que possuíam em comum o fato de serem negros, pobres e sonhadores" (Silva Junior, 2007, p.40)

As aulas eram ministradas na Gafieira Estudantina, na praça Tiradentes, onde Mercedes não precisava pagar aluguel e também não cobrava pelos ensinamentos. Ali reuniu um grupo heterogêneo de pessoas, que estavam genuinamente interessadas em aprender a técnica ensinada pela mestra, apesar de durante o dia desempenharem os mais diversos ofícios. Nesse espaço Mercedes Baptista desenvolveu e codificou juntamente a esse grupo tão diverso um método de ensino

que articulava a técnica acadêmica do balé clássico com os movimentos, ritmos e simbologias das danças de matriz africana e das tradições populares brasileiras.

Para Erika Villeroy (2021, p. 122):

> A criação da Academia de Danças Mercedes Baptista é atravessada não só pela experiência de dona Mercedes com a técnica Dunham – técnica que ela optou por levar adiante e que foi transmitida ao longo das gerações de alunos da Escola de Dança Afro-Brasileira –, mas também pela percepção de que havia aqui um campo aberto para que, a partir do sistema tecido por Dunham, ela pudesse fazer sua própria pesquisa em diálogo com as culturas negras locais, a exemplo do Teatro Folclórico Brasileiro de Haroldo Costa e Miécio Askanasy, João da Goméia e Didi de Freitas, de Vilar dos Teles. As danças negras brasileiras, em particular as danças de terreiro, já faziam sucesso nos palcos da cidade. Em termos técnicos, no entanto, o rigor do seu trabalho vai fazer com que a companhia se destaque como referência para o folclore em cena.

O grupo que estudava na sala cedida pela estudantina logo tornou-se uma companhia de dança e rapidamente ganhou projeção nacional, apresentando-se em cassinos e cinemas, e no extremamente popular Teatro de Revista, espaços que, na época, celebravam uma ideia de brasilidade para a qual o balé de Baptista convergia perfeitamente.

No exterior, contudo, sua recepção foi ainda mais expressiva. Entre 1953 e 1963, a companhia realizou turnês pela América Latina e Europa e em 1965, realizou uma temporada no prestigiado *Théâtre des Nations* em Paris, com apoio do Itamaraty. Esse triunfo nos palcos internacionais projetou o nome de Mercedes Baptista no cenário da dança mundial e por seu intermédio conferiu reconhecimento histórico e legitimidade internacional à dança afro-brasileira como forma de arte autônoma e sofisticada de expressão artística, abrindo portas para futuras gerações de artistas negros brasileiros. Muitos dos alunos de Mercedes, além de passarem a ter a dança como profissão principal, também se tornaram professores e coreógrafos difundindo seus ensinamentos para novas gerações.

Mercedes Baptista e o Theatro Municipal

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado em 14 de julho de 1909 e pode ser entendido como um símbolo de excelência das artes integradas, porque materializa, em escala monumental, a concepção de que a arte é um empreendimento coletivo e multidisciplinar. Ele integra, num mesmo espaço, a per-

manência das artes visuais e a efemeridade das artes cênicas, a tradição europeia e a aspiração nacional. O seu palco recebe, consagra e projeta as transformações que se processam no pensamento artístico nacional, desde a sua criação aos dias atuais.

O Municipal é, antes de tudo, um símbolo, que começa a ser construído desde o seu projeto arquitetônico, para o qual foram reunidos os artistas mais renomados da época em que foi realizada a sua edificação, como os mestres vidraceiros alemães Feuerstein e Fugel, que desenvolveram os vitrais, e os brasileiros: Rodolfo Amoedo, criador dos painéis decorativos para o *foyer*; Henrique Bernardelli, responsável pela pintura das rotundas; Rodolfo Bernardelli, autor das esculturas em mármore que adornam o exterior da construção; e Eliseu Visconti, responsável pelos painéis decorativos alocados no teto do *foyer* principal, no andar do balcão nobre, e também a pintura "A Dança das Horas" que decoram o *plafond* da sala de espetáculos.

Para José Dias (2012, p. 315):

> O Theatro Municipal é, sobretudo, uma obra requintada de acabamento e emprego de materiais nobres com preocupação de luxo [...]. Por certo foram chamados a colaborar os maiores artesãos disponíveis no Rio de Janeiro e grandes artistas que regressavam da Europa com novos pontos de vista sobre pinturas e decorações de monumentos públicos.

A suntuosidade arquitetônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro pode ser entendida como parte do propósito em inseri-lo no circuito internacional das artes cênicas. E, ao longo do século XX, ele, de fato, tornou-se palco privilegiado de temporadas internacionais, recebendo artistas de renome mundial, como a soprano grega Maria Callas, o trompetista Louis Armstrong, e figuras icônicas da dança como Anna Pavlova e Rudolf Nureyev, além de companhias de prestígio, como o Ballet Bolshoi. Afirmando uma posição de destaque na cena cultural global e se consolidando como uma das mais importantes casas de espetáculo da América Latina.

Desde a década de 1930, O Theatro Municipal também passou a manter seus próprios corpos artísticos: a Orquestra (1931), o Coro (1936) e o Ballet, fundado em 1937. A criação desses corpos estáveis o consolidou como um centro de excelência na formação e difusão das artes cênicas e musicais no Brasil, contribuindo para a criação de uma obra de arte total, que harmoniza arquitetura, artes visuais, música, dança e cena em um projeto singular.

O ingresso de Mercedes Baptista no Corpo de Baile do Theatro Municipal em 1948 adquire sua plena dimensão simbólica e histórica quando consideramos que a sua aprovação no corpo de baile constitui um episódio de dupla relevância: para a própria casa, representou a ruptura de uma barreira racial em seu núcleo artístico; e, para a dança brasileira, simbolizou formalmente um atravessamento, a abertura de uma possibilidade até então inimaginada para pessoas negras. A sua experiência materializou a possibilidade de ocupar o principal palco do país e abriu o precedente para as gerações futuras.

No entanto, a relação de Mercedes Baptista com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi marcada por um profundo paradoxo: ela conquistou um lugar histórico na instituição, mas permaneceu na maior parte do tempo à margem de seu palco. Essa experiência de pertencimento limitado demonstra que a integração das artes no Municipal ainda operava dentro de um paradigma estético europeizante, que não sabia como lidar com aquela mulher cujo corpo divergia do cânone clássico europeu. Quais papeis do repertório seriam atribuídos a uma bailarina negra? Odette, o cisne branco? A pálida Giselle? A rainha da neve, ou a fada açucarada? Não há nenhuma justificativa *a priori* para que uma bailarina negra não possa interpretar nenhum destes papéis, mas a rígida estrutura racista impregnada em toda sociedade atuava como um impeditivo para que Mercedes chegasse ao centro do palco.

Essa trajetória ilustra as tensões entre a inclusão formal e a segregação artística que caracterizaram a experiência de artistas negros; Mercedes Baptista viveu no limiar da aceitação, subindo ao palco apenas para representar papéis racializados, como o de Iracema, criado para ela por Yuco Lindberg em 1947. Foi precisamente essa relação de pertencimento e, simultaneamente, de exclusão, que impulsionou Mercedes Baptista a buscar e criar um espaço próprio onde sua corporeidade negra fosse o centro, e não a exceção. A experiência no Municipal direcionou sua energia para fora da casa, e a fez investir seus escassos recursos financeiros, obtidos pelo vínculo empregatício no corpo de baile, na criação de sua própria academia de dança.

O sucesso obtido nos empreendimentos autônomos de Mercedes Baptista a projetaram internacionalmente e, embora não possuísse destaque no Corpo de Baile do Municipal, sua relação com o Theatro não estava extinta. Em 1966, a convite de Lydia Costallat, que assumira a diretora da Escola de Dança, Mercedes ministrou uma disciplina de danças primitivas, que, mais tarde, em 1968,

foi integrada ao currículo oficial da Escola sob o título de "danças afro-primitivas", sendo obrigatório a todos os alunos da escola frequentarem essas aulas por pelo menos um ano. Também foi Costallat que sugeriu a Mercedes que pedisse a transferência de cargo do Corpo de Baile para a Escola de Dança. Como professora, Mercedes Baptista atuou no Municipal de 1968 até a sua aposentadoria em 1982.

A trajetória de Mercedes Baptista no Theatro Municipal do Rio de Janeiro configura-se, assim, como um percurso de reconversão e de ressignificação institucional. Se sua atuação como bailarina no Corpo de Baile foi marcada pela invisibilidade no palco e pela restrição aos bastidores, sua posterior transição para o cargo de professora da Escola de Dança representou um movimento decisivo de reparação simbólica e de inserção pedagógica de sua pesquisa. Dessa forma, a mesma instituição que havia limitado sua expressão artística como intérprete, acabou por acolher e institucionalizar, através de seu ensino, as bases da dança afro-brasileira que ela desenvolvera em sua trajetória autônoma.

Essa reintegração como docente não apagou as contradições de sua experiência anterior, mas conferiu um novo significado à sua relação com o Municipal. Agora, a partir da sala de aula, ela pôde semear, dentro da estrutura oficial, os fundamentos da estética e da técnica que até então não possuíam espaço no repertório cênico da casa. Seu legado, portanto, não se limita ao pioneirismo de ter sido a primeira bailarina negra do corpo de baile; estende-se à transformação do Municipal em um espaço de transmissão formalizada do saber coreográfico de matriz afro-brasileira, influenciando a formação de inúmeros artistas.

A reinvenção da memória

Hoje parte do acervo de Mercedes Baptista permanece preservado no Theatro Municipal sob a salvaguarda do Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal (CEDOC/FTMRJ). Esse espaço foi criado em 1986, mas a relação do Municipal com a construção de um discurso sobre a sua própria memória remonta a década de 1950, quando foi instalado no Salão Assírio o Museu dos Teatros.

A história do centro de documentação inicia-se em 1942, quando o artista Eliseu D'Angelo Visconti doou à Prefeitura do Distrito Federal os estudos dos projetos realizados para o Theatro. A doação de Eliseu Visconti resultou no processo de elaboração de uma nova instituição cultural: o Museu dos Teatros.

Oficialmente criado em 1949, pela Lei nº 425, de 28 de novembro, o museu foi instalado solenemente no Salão Assírio do Theatro Municipal, em 20 de janeiro de 1950, e contava com a direção e organização de Stella Pacheco Werneck.

Em um material de divulgação elaborado pelo próprio museu, em 1978, a sua história é relatada da seguinte maneira:

> A ideia da criação do Museu dos Teatros nasceu, em 1942, quando o pintor Eliseu D'Angelo Visconti, em carta dirigida ao Prefeito do então Distrito Federal doou ao município os estudos por ele realizados para a decoração do Teatro Municipal. Essa coleção valiosa, embora pequena, foi o início do atual acervo do museu, reunido pela Sra. Stella Pacheco Werneck, durante os 26 anos de trabalho que dedicou a esta casa. Em 28 de novembro de 1949, a Lei Municipal nº 425 cria o Museu dos Teatros que é solenemente instalado a 20 de janeiro do ano seguinte, no Salão Assírio, uma das dependências do Teatro Municipal. A própria lei define suas finalidades: reunir e preservar peças relacionadas com a história do teatro na cidade do Rio de Janeiro.Desde então, esteve o museu subordinado a várias entidades até que, com a criação da Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro, a 9 de abril de 1975, passou a constituir uma de suas unidades administrativas. Em virtude das obras realizadas no Teatro Municipal, foi o museu fechado à visitação pública em setembro de 1976, reabrindo, provisoriamente, sua exposição, nos prédios nºs 103 e 105 da rua São João Batista, em Botafogo. O Museu dos Teatros, além do seu acervo, oferece ainda ao público uma biblioteca especializada, da qual constam antigas e valiosas revistas sobre teatro e música e uma coleção de 1400 "pastas de estudos" (Maduro, 1978, p.13-14).

O Museu dos Teatros foi idealizado para suprir o compromisso assumido pela prefeitura do Distrito Federal com a memória do artista Eliseu Visconti e, a partir da sua elaboração institucional, expandiu esse compromisso para a preservação da história do teatro na cidade do Rio de Janeiro. Embora tenha sido criado como entidade autônoma, a relação do Museu dos Teatros com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro é tão intrínseca que ele só passou a ser reconhecido como uma unidade administrativa do Estado em 1975, com a criação da FEMURJ (Fundação Estadual dos Museus do Rio de Janeiro), após 25 anos de sua criação, e só ganhou um espaço próprio em 1976, quando foi transferido, provisoriamente, para um endereço em Botafogo. O museu funcionou por uma década nesse espaço, mas depois de mudanças nos órgãos administrativos foi decidido o seu fechamento definitivo e o retorno do acervo ao Theatro Municipal, sendo incorporado ao CEDOC/FTMRJ.

Hoje o acervo do CEDOC/FTMRJ conta com mais de 70 mil itens, que são organizados em dois grandes grupos, designados, respectivamente, documental e museológico. A parte designada documental reúne fotografias, programas de espetáculo, libretos, partituras, manuscritos, cartões postais, cartazes, folhetos, livros e periódicos. A parte nominada museológica, que abrange mais de 600 itens, agrupa pinturas, porcelanas, cristais, desenhos, escultura, indumentária, numismática, mobiliário, objetos pessoais de artistas e objetos de cena.

De acordo com informações coletadas no site institucional o CEDOC tem como missão:

> [...] coletar, preservar, pesquisar e comunicar a memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, [...], reunindo os acervos museológico, bibliográfico e documental ligados ao TM desde sua construção em 1904. [...] Em seu acervo encontram-se itens como os projetos originais para construção do Theatro e seus estudos de decoração, desenhos e estudos das pinturas decorativas de Eliseu Visconti, todos os programas de apresentações realizadas desde a inauguração do TM, fotografias de mais de 100 anos de apresentações e artistas que passaram em seu palco, mobiliários e objetos originais e também itens de pessoais e de figurino de grandes artistas que fizeram parte da história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC. Theatro Municipal. http://theatromunicipal.rj.gov.br/cedoc/. Jul. 2025).

A manutenção e preservação do acervo de Mercedes Baptista no Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro permite à instituição operacionalizar uma preservação mais abrangente e representativa, transcendendo uma narrativa histórica predominantemente focada na excelência artística de matriz eurocêntrica e na materialidade do edifício. Afinal, só se rememora aquilo que se deseja preservar, uma vez que memória e a história se desenvolvem assim como duas partes fundamentais na construção das narrativas e dos discursos identitárias.

Como demonstra Pierre Nora (1993, p. 9):

> A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento [...]. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...] Uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal, mais do que uma sociedade tradicional, lugares onde ancorar sua memória.

Nessa dicotomia apresentada pelo autor, a história aparece como esforço intelectual de reconstrução do passado, que resulta, invariavelmente, em uma representação problemática e incompleta, já que a experiência do passado não pode ser efetivamente reproduzida. A memória, por sua vez, é apresentada como algo vivo e dinâmico, que acompanha os grupos humanos em suas vivências contemporâneas, articulando-se dialogicamente na intersecção entre passado e presente. Percebemos, portanto, que a história está baseada no rigor de metodologias científicas e representa um esforço racional e sistêmico voltado para a preservação de algo que se perdeu, enquanto a memória aparece carregada de subjetividade, podendo dispensar o rigor metodológico da história, a partir da articulação de lembranças de maneira vaga ou flutuante.

Se, por um lado, a memória pode ser interpretada como volátil, por estar sujeita a períodos alternados de lembrança e esquecimento, por outro lado, para Nora (1993, p. 11), "uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal, mais do que uma sociedade tradicional". A partir dessa observação, compreendemos que ambas se complementam: a memória ressignifica a história ao recontextualizá-la por meio de sua dimensão sensível, reformulando a objetividade histórica conforme as demandas dos grupos sociais no tempo presente.

Nesse sentido a presença de acervos de Mercedes Baptista no Theatro Municipal possui uma dimensão prática e simbólica. Ao mesmo tempo em que permite a investigação de dinâmicas histórico-sociais, bem como para a construção de uma memória ampliada sobre o Municipal, eles simbolizam os mecanismos de inclusão e exclusão no campo artístico brasileiro, atravessados pelas interseções entre raça e estética, e os processos de formação e legitimação de linguagens coreográficas, transfigurando a memória institucional. Ao acolher esses objetos, o CEDOC/FTMRJ contribui para a possibilidade da construção de uma historiografia da dança e do próprio Theatro Municipal que é mais dialética e multifacetada. Ele fornece a base documental necessária para examinar não apenas triunfos artísticos, mas também tensões, silenciamentos e estratégias de negociação e recriação cultural no seio de uma instituição.

Conclusão

O acervo de Mercedes Baptista, resguardado hoje no CEDOC/FTMRJ, cumpre uma função estruturante e reequilibradora na missão do Centro de Do-

cumentação. Ao disponibilizar sua história dentro da instituição, o Theatro reconhece que é possível ocupar, tensionar e ressignificar espaços de poder cultural. Simultaneamente, a sua preservação legitima a dança afro-brasileira como campo de conhecimento erudito, atestando a linguagem que Mercedes desenvolveu, do mesmo modo que reafirma seu pioneirismo como primeira bailarina negra do corpo de baile e a importância de sua atuação como professora e pesquisadora.

Manter seu acervo no Municipal representa, simbolicamente, a constante reafirmação do seu lugar no palco da memória e o reconhecimento do seu legado como articuladora do diálogo entre a dança clássica de matriz europeia e a cultura afro-brasileira, que transformou a própria formação oferecida pela Escola de Dança do Municipal. O destaque de sua história e sua produção no repositório oficial da casa sinaliza uma mudança na política de memória da instituição, que passa a incluir, apesar das contradições, as narrativas que desafiaram seus próprios padrões, convertendo a trajetória de exclusão em um instrumento de educação antirracista e de inspiração geracional.

REFERÊNCIAS

DIAS, José da Silva. **Teatros do Rio**: do Século XVIII ao Século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, v.10, São Paulo, 1993.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007.

VILLEROY, Erika. Ballet folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 41, 2021.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Centro de Documentação**. Disponível em: http://theatromunicipal.rj.gov.br/cedoc/. Acesso em: 18 jul. 2025.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Setor Educativo**. Disponível em: http://theatromunicipal.rj.gov.br/setor-educativo/. Acesso em: 12 ago. 2025



ZAÍRA DE OLIVEIRA

Ascensão e apagamento da primeira cantora lírica negra brasileira no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Luzia Rorh

Luzia Rorh

Doutoranda em Música, Mestra em Artes Cênicas e Licenciada em Música pela UNIRIO. Bacharel em Canto pela UFRJ. Neurocientista (IPUB-UFRJ), Especialista em Voz (UNYLEYA), Fisioterapeuta (UGF) e Musicoterapeuta (FACEC). Agraciada com a Medalha de Reconhecimento Chiquinha Gonzaga pela Câmara Municipal do RJ. Mezzo-soprano, integrante do Corpo Artístico - Coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Foto de Abertura: Zaíra de Oliveira com elenco do "Programa Casé", 1933. Acervo Instituto Moreira Salles (Coleção José Ramos Tinhorão).

Introdução

O ano era 1899. Em um subúrbio do Rio de Janeiro, nascia aquela que se tornaria a partir da década de 1920 uma das mais importantes artistas negras no campo da música erudita e popular brasileira: Zaíra de Oliveira (1899-1951). Filha de Jesuína de Oliveira e José de Oliveira, Zaíra se destacaria por sua versatilidade e protagonismo, transitando com grande êxito no âmbito artístico e educacional, em um período que as mulheres eram negligenciadas em sua arte, frente à predominância masculina.

Ao conhecer a história de Zaíra através dos relatos de sua neta, pude perceber as intensas provocações que sua carreira proporcionou no contexto social ao qual a artista encontrava-se inserida e como estas questões ainda reverberam, com grande intensidade, nas pautas relacionadas à valorização das artistas negras que atuam no cenário teatral e musical contemporâneo. Neste sentido, a versatilidade atrelada à sua trajetória não permite a realização de um estudo apenas biográfico: há de se debater a opressão, o racismo, a memória e o apagamento, aspectos que não atingem apenas a artista em questão, mas que se constituem ainda em segmentos que norteiam em nossa sociedade, devendo ser discutidos com maior periodicidade.

O levantamento historiográfico relacionado à Zaíra de Oliveira nos aponta uma série de fatos que demonstram seu protagonismo: ainda estudante do Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ]), o soprano faria sua estreia em 1920 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, como solista em um concerto promovido pela Sociedade de Concertos Symphonicos do Rio de Janeiro, sob regência do maestro Francisco Braga, episódio que a levaria a ser reconhecida como a primeira cantora lírica negra brasileira a se apresentar na referida instituição.

Apesar do sucesso e das críticas positivas recebidas por sua atuação no campo erudito, o soprano sofreria um episódio de racismo: alcançando o primeiro lugar em um concurso de canto promovido pelo Instituto Nacional de Música em 1921, a artista recebeu uma medalha de ouro e a oportunidade de concorrer a uma bolsa de estudos no exterior (Correio da Manhã, p. 4, 1921). No entanto, diferentemente dos anos anteriores, nos quais as agraciadas com a primeira colocação neste concurso recebiam a bolsa, Zaíra foi preterida nesta seleção, sendo a bolsa entregue a uma candidata branca. De acordo com Carlos Magno (1969, p. 294), teatrólogo e embaixador que considerava a intérprete "uma das maiores

cantoras negras do mundo", "negaram-lhe o prêmio da viagem à Europa porque era negra", corroborado por Ruy Castro (2019, p. 308-309), que ressalta: "tanto a vencedora no concurso de 1920 quanto as outras três concorrentes no ano de 1921 e a vencedora de 1922, todas ganharam a viagem. Menos Zaíra [...] sempre se suspeitou de que ela teria sido preterida por ser negra."

Diante da negativa de aperfeiçoamento no exterior, Zaíra mantém-se no âmbito erudito, porém começa a direcionar-se para um novo segmento, dedicando-se à música popular brasileira. Destacam-se nesse período sua participação em 1922 na primeira transmissão radiofônica brasileira (ao lado de Pixinguinha e Donga, que se tornaria seu esposo em 1932) e o início de sua carreira nas rádios recém-inauguradas no Rio de Janeiro – Rádio Sociedade e Rádio Club – a partir de 1924, realizando nesse período suas primeiras gravações, em parceria com o compositor Eduardo Souto.

Nesse quesito, o Instituto Moreira Salles lista um total de 27 fonogramas mecânicos e elétricos, aos quais Zaíra traz um repertório diversificado, constituído principalmente por sambas, marchinhas e macumbas. No contexto erudito, o único registro fonográfico atribuído[1] à sua voz é "O terreiro de Alibibi", realizado em 1932 junto ao Conjunto Tupy (Araújo, 2015). Nesta gravação, considerada por Mário de Andrade (Toni, 2004, p. 190) "como disco, talvez, a obra mais perfeita da gravação nacional" Zaíra, utilizando o pseudônimo de "Índia Morena", realiza uma vocalização lírica que, em sua concepção (Toni, 2004, pp. 190-191) apresenta-se "duma incrível pureza" e "lindíssima". Reforçando suas impressões, Andrade (Toni, 2004, p. 190) ainda descreveria: "o nasal não se entoa com maior fechamento da boca e o aflautado é mais tênue, mais delicado, como se poderá observar na maravilhosa voz feminina que aparece no cântico *No terreiro de Alibibi*".

A partir da década de 1940, Zaíra começa a atuar na área educacional e, a convite de Heitor Villa-Lobos, torna-se docente na Escola Municipal Orsina da Fonseca, ministrando o recém-implantado Canto Orfeônico. Atuando em conjunto à Lucília Villa-Lobos, Zaíra seria lembrada por estimular as estudantes a desenvolverem suas vozes de forma profissional, a exemplo da sambista D. Ivone Lara, que sempre destacaria em entrevistas a importância dessas professoras em

1 Em ampla pesquisa realizada em 2015 sobre o Conjunto Tupy, o autor Leon Araújo aponta fortes indícios historiográficos indicando que a voz feminina presente em "No terreiro de Alibibi" era de Zaíra de Oliveira. Por isso, preferi descrever no texto "registro atribuído" ao me referir a este fonograma, pela ausência de um registro formal que indique a autoria da vocalização realizada no início da referida gravação feita pelo Conjunto Tupy (nota da autora).

sua trajetória artística, conforme publicado pelo jornal "O Globo" em abril de 1978: "no colégio, cantando hinos, despertou a atenção das professoras de música, D. Lucília Villa-Lobos e D. Zaíra de Oliveira, mulher de Donga, que gostaram da sua voz de contralto, sugerindo, estudasse canto" (Autran, 1978, p. 35).

Apesar destas conquistas, nos últimos anos de sua vida Zaíra seria esquecida, ocorrendo um declínio considerável de seu nome nos registros jornalísticos, fato noticiado em 17 de agosto de 1951 por Aluízio Rocha (1951, p. 8) no "Diário de Notícias", em virtude de seu falecimento: "A nova geração de rádio-ouvintes não a conheceu, a antiga, a que assistiu os primeiros passos da rádio no Brasil, talvez já tenha se esquecido dela [...] talvez a única moça de cor no nosso meio, com seus dotes artísticos e exercendo a profissão de cantora".

Face à relevância de suas realizações artísticas, o presente estudo busca trazer à luz a história de vida e carreira de Zaíra de Oliveira, destacando o início de sua trajetória erudita e o ineditismo de suas apresentações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e interligando essas questões ao problema do apagamento das vozes de artistas líricas negras brasileiras. A metodologia baseia-se em fontes historiográficas (advindas da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, Instituto Donga, Instituto Moreira Salles e Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro [CEDOC/FTMRJ]) e em autores(as) expoentes dos discursos antirracistas e do feminismo negro. Tal discussão se mostra essencial no contexto lírico contemporâneo e visa contribuir para que novas vozes negras atuem com maior dignidade e reconhecimento social.

Trazendo à tona a história de Zaíra: dados documentais

Uma consulta preliminar junto aos familiares de Zaíra de Oliveira para estabelecimento temporal da consulta arquivística constatou a presença de muitas lacunas, principalmente em relação aos seus primeiros anos de vida, início e direcionamento de estudos musicais, assim como sua condução ao âmbito erudito. Da mesma forma, a data e local de seu nascimento careciam de fontes precisas, apresentando grande discrepância dos referidos dados em diferentes sites. De forma a eliminar essas incongruências, foi iniciado o levantamento documental pelo site FamilySearch, localizando-se suas certidões de casamento civil (realizado em 1932) e de óbito, ocorrido em 15 de agosto de 1951, aos 52 anos, em decorrência de um colapso cardíaco, sendo sepultada no cemitério São João Baptista (RJ).

Figura. 1: Foto de Zaíra de Oliveira, data desconhecida



Fonte: Acervo familiar da cantora

Em seguida, a busca prosseguiu-se para o Arquivo da Cúria da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, sendo localizado o registro de casamento religioso de Zaíra e Donga no livro proveniente da Basílica Matriz da Freguesia de Engenho Velho (1932, p. 142) (mais conhecida como Basílica São Francisco Xavier), localizada no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, permitindo a confirmação da data de nascimento2 da cantora, ocorrido em 1º de fevereiro de 1899.

No levantamento historiográfico realizado junto à Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, evidenciamos a primeira publicação que destaca o nome de Zaíra de Oliveira em uma reportagem do *Correio da Manhã* de 8 de outubro de 1917: o soprano, então com 18 anos, participa de uma celebração religiosa, entoando cânticos sacros na Matriz Senhor do Bonfim, em Copacabana. Posteriormente, ao ingressar no Instituto Nacional de Música, o soprano se tornaria discípula de Amaro Barreto de Albuquerque Maranhão, associando este estudo acadêmico às aulas particulares regulares de declamação lírica com a Professora Angela Vargas Barbosa Vianna e participando dos eventos promovidos pela docente entre os anos de 1920 e 1921 (O Paiz, 1921, p. 5).

Ainda estudante de graduação, Zaíra já atuaria profissionalmente, deixando seu nome marcado na história em 1920, sendo a primeira cantora lírica negra brasileira a se apresentar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Torres, 1920, p. 61; Efegê, p. 15, 1952). Palco predominante de companhias estrangeiras atuantes na época, este agora abriria suas portas para recebê-la.

2 A confirmação de sua data de nascimento só foi possível graças aos dados provenientes da certidão de casamento religioso. Sua certidão de nascimento ainda não foi localizada e a busca prossegue em andamento.

Figura 2: Foto oficial do casamento religioso de Zaíra de Oliveira (sentada ao centro) com o músico Ernesto dos Santos, conhecido artisticamente como Donga (sentado à sua esquerda),em 1932



Fonte: Acervo do Instituto Donga



Figura 3: Foto contida na lápide fixada no túmulo de Zaíra de Oliveira, sepultada no Cemitério São João Batista
Fonte: Acervo familiar da cantora

Zaíra de Oliveira no Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um momento histórico

A estreia de Zaíra de Oliveira no Theatro Municipal do Rio de Janeiro ocorreu em 22 de maio de 1920 no concerto realizado pela Sociedade de Concertos Symphonicos do Rio de Janeiro, sob a regência de Francisco Braga (1868-1945) (Correio da Manhã, p. 4, 1920), maestro e compositor carioca que, ao longo dos anos, constituiria uma grande parceria com Zaíra não apenas nos palcos, mas também nas rádios que se estabeleceram neste período no Rio de Janeiro. Nesta apresentação, que contou com a presença do Prefeito Milcíades Mário de Sá Freire, Zaíra interpretou a ária *Oh! Il Ciel di Parahyba"*, da ópera *Lo Schiavo* de Carlos Gomes, obtendo, de acordo com o jornal *Correio da Manhã*, de 23 de maio de 1920, marcante ovação da plateia presente.

Figura 4: Anúncio do concerto da Sociedade de Concertos Symphonicos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com participação de Zaíra de Oliveira



SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS
DO RIO DE JANEIRO

A's 4 horas - Sabbádo, 22 do corrente

THEATRO MUNICIPAL

52º CONCERTO — Regencia MAESTRO BRAGA

PROGRAMMA: 2º da 1ª Série do corrente anno

1ª PARTE:
I — Rob. Schumann — Symphonia em si bemol (1ª audição).
2ª PARTE:
II — Carlos Gomes — Aria de Ilára (Oh ! Ciel di Parahyba), da Opera "Lo Schiavo" — Senhorita Zaira de Oliveira.
III — Saint Saens — Le Rouet d'Omphale.
IV — Henrique Oswaldo — Nocturno (1ª audição).
V — Wagner — Protophonia da Opera "Tannhauser".

Bilhetes á venda na bilheteria do theatro.
PREÇOS POPULARES. (G 24380)

Fonte: Jornal Correio do Amanhã, 21 maio 1920. Disponível em: memoria.bn.gov.br

Confirmando o ineditismo desta apresentação, destacamos a crítica "Cantora negra" publicada em junho de 1920 na *Revista Feminina de São Paulo*[3], na qual o diplomata e jornalista Antônio Torres (1920, p. 61, grifo nosso) descreve o sucesso do evento, ocorrido em grande parte pela presença pela primeira vez (desde sua inauguração em 1909) de uma cantora lírica negra brasileira no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro:

> Os applausos que estrodavam quando ella terminou deve tel-a contentado; e tres chamadas ao proscenio, e tão enthusiasticos como as teve, não são communs em estrêas, mesmo de brancas e protegidas.... Agora applaudo-a eu tambem daqui, e aproveito o ensejo para bater outras tantas palmas á "cranerie" com que Francisco Braga e Francisco Nunes, desafiando preconceitos hoje ridiculos, ***fizeram subir pela primeira vez ao palco do Municipal uma bella cantora negra, legitima e cantora grauna do Brasil.***

Sobre as qualidades vocais do soprano, o crítico (1920, p. 61) ressalta:

> A sua voz é do mais agradável timbre; a sua articulação, irreprehensível; graves magníficos, e agudos de uma limpidez de crystal brunido. Em resumo: comparando-a com outras cantoras que já tenha ouvido cantar essa ária, devo, sem favor nenhum nem qualquer espírito de partido, proclamar a notável superioridade de voz e de execução da senhorita Zaíra de Oliveira.

No entanto, em alguns momentos de sua narrativa Torres (1920, p. 61) assume um olhar racializado e reducionista – fato muito comum se considerarmos os pensamentos escravocratas que ainda ressoavam na sociedade no início do século XX – ressaltando: "grande foi portanto a surpresa do público, vendo aparecer no proscênio uma senhorita bem trajada, esbelta, bem penteada, elegante mas...negra!" e "é pena que sua cor não lhe dê grandes possibilidades em teatro", afirmando que o fato de ser negra traria limitações à sua carreira, ao qual visualizava somente três óperas possíveis de serem interpretadas pela artista, citando em seguida as obras *L´Africana* de Meyebeer, *Aída* de Verdi e *Lo Schiavo* de Carlos Gomes.

Além da crítica de Torres (1920), outros jornalistas teceriam opiniões a respeito do *debut* de Zaíra no Theatro Municipal, a exemplo da coluna não assinada "Notas Sociaes" do jornal "Correio da Manhã", publicado no 22 de maio de

3 A crítica foi publicada originalmente no jornal *A Notícia*, porém o exemplar não está disponibilizado na Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e nem em outras fontes arquivísticas consultadas.

1920: nesta publicação, o crítico destaca que, apesar da pouca idade, a cantora é "rica de aptidões para a carreira lyrica" (1920, p. 4), possuindo uma "bella dicção". Sobre sua interpretação, ressalta que "um pouco mais de dramaticidade faria talvez melhormente exprimir o estado psychologico de uma indígena sonhadora, apaixonada, mas sempre indígena e, pelo tanto, menos maneirosa".

Corroborando com Torres (1920), a coluna (1920, p. 4) confirma o sucesso da performance de Zaíra, descrevendo que "o publico fez uma ovação à gentil cantora e pediu insistente, mas inutilmente, à repetição do trecho", fato também ressaltado na crítica não-assinada na coluna "Palcos e Salões" (1920, p. 8), publicada no dia 24 de maio de 1920 no *Jornal do Brasil*: "a sala, unanime, applaudiu a senhorita Zaíra, coroando-a com suas sinceras e fragorosas palmas, ao terminar a famosa aria, cuja impressão geral lhe valeu diversos chamados".

Ao contrário da opinião descrita pelo crítico do *Correio da Manhã* (1920), o crítico do *Jornal do Brasil* (1920, p. 8) consideraria a performance da solista adequada à ocasião, salientando que "não havia, é certo, na senhorita Zaíra o gesto dramatico peculiar à personagem. Mas isso mesmo encontra plena justificativa no facto da cantora não ter estado ali a representar". De acordo com o jornalista (1920, p. 8), uma atuação mais expressiva só seria cabível caso a cantora estivesse atuando em uma montagem completa da ópera. Mais elogios ao soprano são descritos por A. V. d´A na "Gazeta de Notícias" (1920, p. 4): "sua voz é extensa, [...] é pura e optimamente impostada com a passagem dos registros imperceptíveis, o que lhe dá uma igualdade, que é rara, nas vozes extensas de soprano".

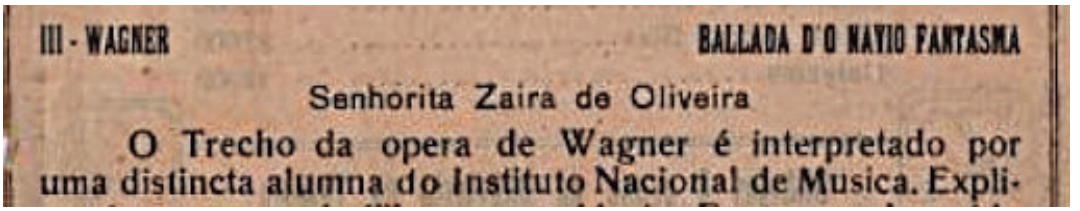
Em 21 de maio de 1921, Zaíra voltaria a se apresentar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro: acompanhada mais uma vez pela Sociedade de Concertos Symphonicos, o soprano interpretou a "Ballada de Senta" da ópera "O Navio Fantasma", de Richard Wagner. Da mesma forma que em "Lo Schiavo", observamos que Zaíra obteve êxito nesta segunda apresentação, colhendo respostas afirmativas à sua performance, como na crítica não assinada publicada no jornal *Gazeta de Notícias* (1921, p. 4, grifo nosso): "A "Ballada" do "navio fantasma", de Wagner, foi cantada [...] pela senhorita Zaíra de Oliveira, nome feito entre as principais cantoras brasileiras e que hontem recebeu uma ovação brilhante".

Corroborando com esta declaração, a coluna não assinada "Artes e Artistas", publicada no jornal *O Paiz* (1921, p. 7) de 22 de maio de 1921 afirma que Zaíra "foi muito applaudida" em ocasião da realização deste concerto, assim como a coluna "Chronica Musical" assinada por R.B. (1921, p. 11) e publicada

no *Gazeta de Notícias*, ressaltando a evolução de sua performance: "na "Ballada" do "Navio Fantasma" de Wagner, ouvimos a senhorita Zaíra de Oliveira, que cantou com mais segurança que no concerto do anno passado, em que ella tomou parte. O publico apreciou-lhe a belleza da voz e bateu-lhe muitas palmas".

Conforme relatado anteriormente, após as apresentações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Zaíra participaria do concurso de canto promovido do Instituto Nacional de Música e, em 31 de dezembro de 1921, conquistaria o primeiro lugar, recebendo uma medalha de ouro e a oportunidade de concorrer a uma bolsa de aperfeiçoamento no exterior. Contudo, seria preterida a uma candidata branca. Após essa negativa, o soprano direcionaria sua carreira para a música popular brasileira, atuando com grande sucesso ao lado de nomes consagrados da rádio e obtendo grande reconhecimento ao longo da década de 1930. Contudo, em sua última década de vida, seu nome seria aos poucos silenciado, até o completo apagamento nos dias atuais.

Figura 6: Excerto do programa (parte interna) referente à segunda apresentação


III - WAGNER BALLADA D'O NAVIO FANTASMA

Senhorita Zaira de Oliveira

O Trecho da opera de Wagner é interpretado por uma distincta alumna do Instituto Nacional de Musica. Expli-
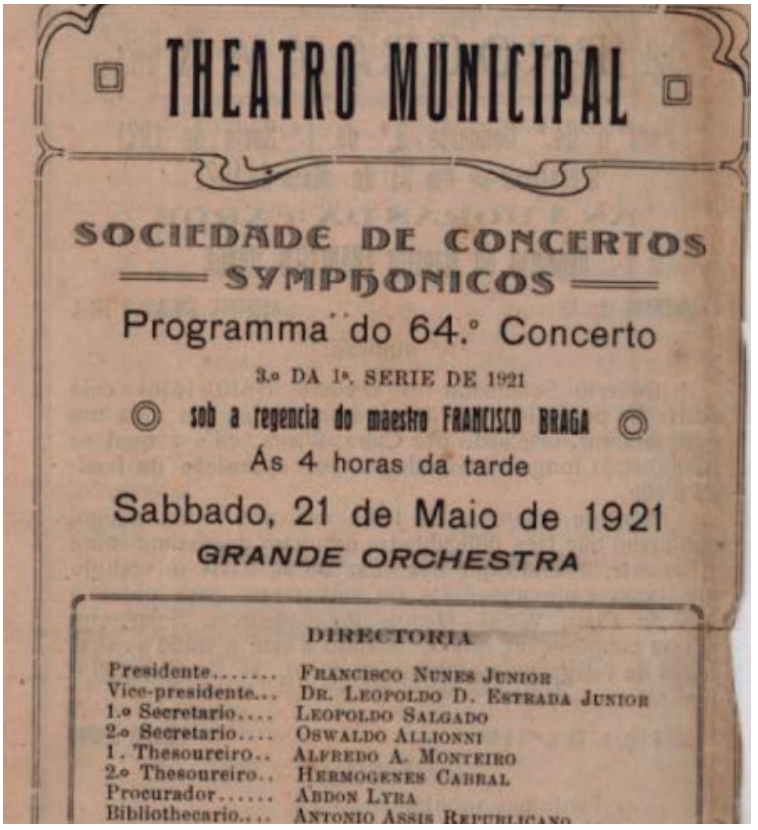
Fonte: CEDOC/ FTMRJ

Apagamento de artistas líricas negras brasileiras: a luta pelo reconhecimento

A importância de relembrarmos o nome de Zaíra de Oliveira e ressaltarmos a sua estreia como a primeira cantora lírica negra brasileira a se apresentar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro toma proporções ainda maiores se levarmos em consideração as barreiras enfrentadas pelas artistas negras ao adentrarem no âmbito erudito, revestido de conotação europeia. Em sua análise sobre a exclusão artística de mulheres negras no Brasil no decorrer dos séculos, Bittencourt-Sampaio (2008, p. 7) observa a constância deste processo discriminatório, ressaltando que "no longo período de nossa História, até meados do

século XIX, são raríssimas as menções à atuação de cantoras negras na música erudita".

A título de ilustração deste cenário racializado, destacamos o caso ocorrido com Joaquina Maria da Conceição Lapa (1701-?), mais conhecida como Joaquina Lapinha, uma cantora lírica e atriz negra brasileira em franca atuação entre os séculos XVIII e XIX. Apesar do reconhecimento ao seu talento vocal, fato que a levaria a ser convidada a se apresentar na Europa, evidenciamos o menosprezo à cor de sua pele nos relatos do padre sueco Carl Israel Ruders (1981, pp. 93-94 apud Bittencourt-Sampaio, 2008, p. 40, grifo nosso): citando alternativas para embranquecê-la, Ruders (1981) trata a questão racial como um problema a ser resolvido para que, desta forma, a referida cantora obtivesse aprovação perante ao público europeu: "é natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos. Fora disso, tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático".


THEATRO MUNICIPAL

SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS

Programma do 64.º Concerto

3.º DA 1ª. SERIE DE 1921

sob a regencia do maestro FRANCISCO BRAGA

Ás 4 horas da tarde

Sabbado, 21 de Maio de 1921

GRANDE ORCHESTRA

DIRECTORIA

Presidente.....	Francisco Nunes Junior
Vice-presidente...	Dr. Leopoldo D. Estrada Junior
1.º Secretario....	Leopoldo Salgado
2.º Secretario....	Oswaldo Allionni
1. Thesoureiro..	Alfredo A. Monteiro
2.º Thesoureiro..	Hermogenes Cabral
Procurador.....	Abdon Lyra
Bibliothecario....	Antonio Assis Republicano

Figura. 5: Capa do programa referente à segunda apresentação de Zaíra de Oliveira no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 21 de maio de 1921 Fonte: CEDOC/ FTMRJ

Neste sentido, o ineditismo e protagonismo exercido por Zaíra ao longo de sua carreira ainda não corresponderiam ao início de uma mudança de paradigmas, muito pelo contrário: nos anos seguintes, outras cantoras de ópera brasileiras e negras ainda enfrentariam dificuldades ao tentarem adentrar no setor erudito, optando por buscarem oportunidades fora de seu país, a exemplo do mezzo-soprano Maria d`Apparecida (1926-2017) que, na década de 1950, seguiria para a França em busca de reconhecimento profissional. Em entrevistas, a artista constantemente relatava as atitudes racistas que havia sofrido no Brasil, provenientes de empresários do setor artístico, que negavam a uma cantora negra a oportunidade de atuar nas temporadas de óperas (Chotil, 2020, p. 25). Atualmente, essa visão racializada – definida por Ângela Davis (2018, n.p.) como "filtragem racial" – vem sendo combatida e analisada com maior ênfase, através dos debates promovidos por mulheres defensoras do feminismo negro, movimento em prol da igualdade racial, de gênero e de classe que estabeleceria suas bases a partir de 1960, constituindo-se como "uma forma de abordagem metodológica que direciona estratégias de luta" (Davis, 2018, n.p.).

Diante deste contexto, Patrícia Hill Collins (2000, n.p) e Bell Hooks (2019, p. 40) defendem a busca de uma voz pública como um ponto essencial da luta feminista negra, permitindo que as mulheres se tornem protagonistas de suas histórias: "encontrar a voz é um ato de resistência" (Hooks, 2019, p. 10). Assim, apesar de Zaíra de Oliveira atuar em um período pré-feminismo, entendemos que sua coragem e o redirecionamento dado à sua carreira se equiparam aos princípios deste movimento: através de sua resiliência, o soprano prosseguiria em sua trajetória musical e educacional, constituindo – conforme os ideais propagados atualmente na luta feminista – sua própria voz. Reverenciar sua história é dar visibilidade a esta artista e a tantas outras mulheres que foram silenciadas ao longo do tempo, abrindo espaço para que novas vozes negras ocupem seus espaços de direito, sendo devidamente reconhecidas por sua arte.

Considerações finais

O artigo abordou – através de análise historiográfica e bibliográfica – a biografia e trajetória artística de Zaíra de Oliveira, primeira cantora lírica negra brasileira a cantar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O levantamento do material jornalístico evidenciou um número expressivo de críticas positivas às apresentações da soprano na referida instituição, com grande aceitação do pú-

blico que acompanhou seus concertos, confirmando sua relevância no campo erudito.

Ao reconstituirmos a trajetória de Zaíra, observamos sua determinação em prosseguir na carreira mesmo após sofrer episódios racistas, a exemplo da negativa da bolsa de estudos para aperfeiçoamento no exterior. Neste sentido, visualizamos em seu protagonismo semelhanças com o movimento feminista negro, principalmente por sua resiliência, atuando com êxito em um período em que muitas mulheres negras foram silenciadas não apenas pelo racismo, mas por buscarem seus espaços artísticos em um meio de predominância masculina.

Nesta perspectiva, descrever a história de Zaíra é uma forma de trazermos de volta a voz das artistas negras que tiveram suas carreiras apagadas, possibilitando a ampliação do diálogo antirracista e a abertura a narrativas em prol da igualdade de gênero, constituindo uma fundamental e necessária reparação histórica.

REFERÊNCIAS

A primeira communhão dos alumnos do Gymnasio Brasileiro. **Jornal Correio da Manhã**, p. 8, 8 out. 1917. Disponível em: www.memoria.bn.br. Acesso em: 12 abr. 2024.

ARAÚJO, Anderson Leon Almeida de. **"Sou da macumba e no feitiço não tenho rival":** a música negra de J.B. Carvalho e do Conjunto Tupy. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

ARTES e Artistas. Coluna. **Jornal O Paiz**, p. 7, 22 maio 1921. Disponível em: www.memoria.bn.br Acesso em: 13 jun. 2025.

AUTRAN, Margarida. Ivone Lara, a verdade do samba: em show e em disco, uma homenagem à velha guarda. **Jornal O Globo**, p. 35, 1978. Disponível em: https://oglobo.globo.com/acervo Acesso em: 5 mar. 2024.

A.V. D´A. Theatro Municipal Concertos Shymphonicos. **Gazeta de Notícias**, p. 5, 23 maio 1920. Disponível em: www.memoria.bn.br Acesso em: 13 jul. 2024.

BASÍLICA DA MATRIZ DO ENGENHO VELHO. **Livro de registro de casamentos religiosos**, f. 142, 1932.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. **Negras líricas**: duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII-XX). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008

CASTRO, Ruy. **Metrópole a beira mar**: o Rio Moderno dos anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CHOTIL, Mazé Torquato. **Maria d´Apparecida**: negroluminosa voz: esboço biográfico. São Paulo: Alameda, 2020.

CHRONICA musical. O concerto symphonico de hontem. **Gazeta de Notícias**, p. 4, 22 maio 1921. Disponível em: www.memoria.bn.br Acesso em: 8 maio 2024.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019. *E-book.*

DAVIS, Ângela. **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Boitempo, 2018. *E-book.*

EFEGÊ, Jota. Aquela que seria nossa Marian Anderson. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 17 ago. 1952, p. 15. Disponível em: www.memoria.bn.br. Acesso em: 10 maio 2023.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

MAGNO, Paschoal Carlos. **Não me acuso nem me perdoo**. Rio de Janeiro: Record, 1969.

NOTAS Sociaes: concertos. **Jornal Correio da Manhã**, p. 4, 21 maio 1920. Disponível em: www.memoria.bn.br. Acesso em: 11 abr. 2023

NOTAS Sociaes: concertos. **Jornal Correio da Manhã**, p. 4, 22 maio 1920. Disponível em: www.memoria.bn.br. Acesso em: 11 abr. 2023.

NOTAS Sociaes: concertos. **Jornal Correio da Manhã**, p. 4, 23 maio 1920. Disponível em: www.memoria.bn.br. Acesso em: 11 abr. 2023.

O CONCURSO de canto do Instituto Nacional de Música. **Jornal Correio da Manhã**, p. 4, 31 dez. 1921. Disponível em: www.memoria.bn.br. Acesso em: 13 jul. 2024.

PALCOS e Salões. Coluna. **Jornal do Brasil**, p. 8, 24 maio 1920. Disponível em: www.memoria.bn.br. Acesso em: 1 jun. 2025.

TONI, Flávia Camargo. **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Ed. SESC, 2004.

R.B. Chronica Musical. **Gazeta de Notícias,** p. 11, 22 maio 1921. Disponível em: www.memoria.bn.br. Acesso em: 10 jun. 2025.

ROCHA, Aluízio. "Zaíra de Oliveira Santos". **Diário de Notícias**, 17 ago. 1951. Rádio, p. 8. Disponível em www.memoria.bn.br. Acesso em: 11 abr. 2023.

TORRES, Antonio. Cantora negra. **Revista Feminina**, ano 7, n. 73, 1920. Disponível em: www.memoria.bn.br. Acesso em: 10 abr. 2024.



O NEGROMURO DE RUTH DE SOUZA NO THEATRO MUNICIPAL

Arte urbana, memória e reparação simbólica

Pedro Rajão

Pedro Rajão

Pesquisador, produtor cultural e curador dedicado à pesquisa e à valorização das memórias negras na cidade.

À frente do NegroMuro, desenvolve projetos que articulam arte urbana, patrimônio, educação e memória, inscrevendo trajetórias negras no espaço público.

Seu trabalho reúne pesquisa histórica e produção cultural, criando novas formas de aproximação entre arte, território e memória.

Foto de Abertura: Ruth de Souza, 1960. Acervo CEDOC/FUNARTE.

Figura 1: Parede do Anexo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com imagens de Ruth de Souza

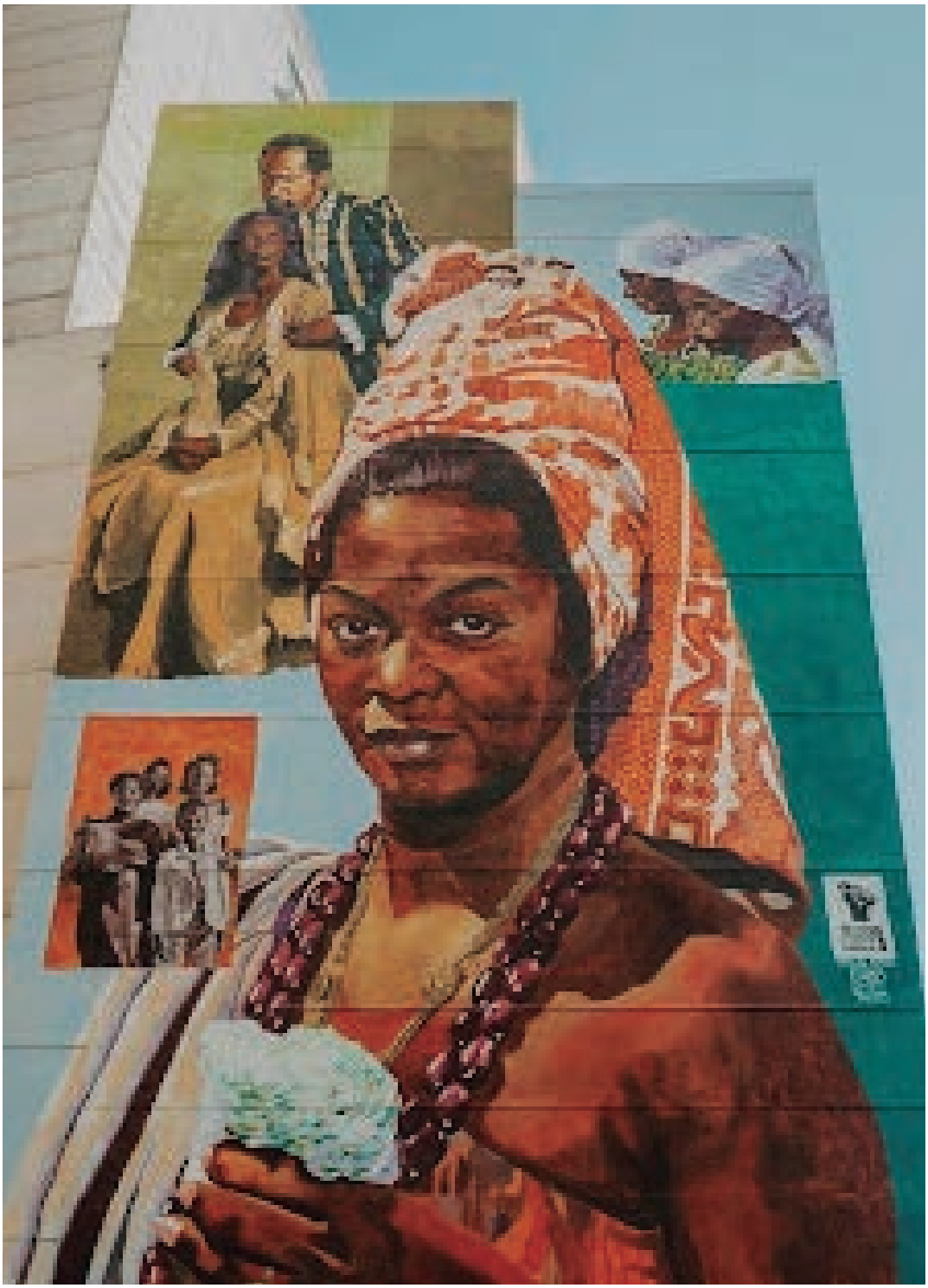


Foto: Tayná Uraz

A arte urbana contemporânea tem um papel fundamental na disputa por narrativas históricas e simbólicas nas cidades brasileiras e latino-americanas.

Mais do que intervenções estéticas, os murais têm a função de espaços de memória coletiva, capazes de explicitar silenciamentos históricos e reinscrever sujeitos historicamente marginalizados, esquecidos ou embranquecidos no espaço público.



Figura 2: Ruth de Souza.
Fonte: Acervo Globo, 1968

Nesse sentido, o NegroMuro da atriz Ruth de Souza na lateral do anexo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro destaca-se por seu caráter político, simbólico e pedagógico, ao articular arte, pesquisa histórica e reparação simbólica em um dos espaços culturais mais emblemáticos do país.

Ruth de Souza (1921–2019) foi uma das mais importantes atrizes brasileiras do século XX, tendo construído uma trajetória marcada por seu brilhantismo no teatro, no cinema e na televisão. Integrante importantíssima do Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento (que também está no mural, em uma foto emblemática em que ambos contracenam durante a peça "Imperador Jones"), Ruth foi pioneira ao ocupar papéis dramáticos que até então eram negados a artistas negras. Sua presença pioneira no palco do Theatro Municipal, espaço tradicionalmente associado à cultura erudita e à herança europeia, representou uma ruptura com a lógica excludente que marcou a história das artes cênicas no Brasil e consolidou sua importância como figura central na luta por representatividade artística.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado em 1909, é um dos principais símbolos da elite cultural brasileira. Durante décadas, seu funcionamento refletiu desigualdades raciais estruturais, expressas tanto na exclusão de artistas negros quanto na ausência dessas trajetórias em sua iconografia institucional. Por isso também, a decisão de inserir a imagem de Ruth de Souza em

sua fachada lateral ultrapassa o gesto de homenagem individual e se configura como uma ação de reparação simbólica e de revisão crítica da memória cultural, reconfigurando o imaginário visual associado ao edifício. Faz-se justo, portanto, agradecer à presidente Clara Paulino por seu incessante esforço e articulação para que este trabalho fosse realizado de maneira impecável.

O Projeto NegroMuro surge justamente da necessidade de ocupar a cidade com narrativas negras através da arte muralista que articula pesquisa histórica, arte e educação patrimonial. Cada obra do nosso projeto nasce de um processo de investigação sobre a trajetória da personalidade homenageada, bem como pela escolha criteriosa do local onde o mural será executado, além do contato respeitoso com a família e pesquisadores relacionados ao personagem.

A cidade é compreendida como um espaço educativo, no qual a arte urbana atua como mediadora entre passado e presente, memória e cotidiano, permitindo que histórias silenciadas ganhem visibilidade no espaço público.

A concepção do mural de Ruth de Souza envolveu a articulação entre a relevância histórica da atriz e a força simbólica do espaço escolhido. A empena lateral do prédio anexo do Theatro Municipal, localizada na Cinelândia, constitui um ponto de grande visibilidade, cercado por edifícios históricos e por intenso fluxo de pessoas. A imagem da atriz nesse local estabelece um diálogo direto com a arquitetura monumental do teatro e com a história que ele representa, reconfigurando sua paisagem visual e simbólica, além de restabelecer um ar mais leve para os transeuntes marcados pela tragédia que fez vítimas fatais naquele espaço, quando três edifícios foram irresponsavelmente destruídos há mais de 10 anos.

Nosso processo criativo foi fundamentado por uma extensa pesquisa histórica e iconográfica conduzida pelo produtor e pesquisador Pedro Rajão. Para a elaboração do mural, Rajão realizou entrevistas com o ator Haroldo Costa, com a irmã e a sobrinha de Ruth de Souza, além de Amir Haddad, referência histórica do teatro de rua brasileiro, que dirigiu Ruth na interpretação de Carolina Maria de Jesus em 1966. Essas entrevistas contribuíram para a construção de uma narrativa sensível e precisa sobre a trajetória da atriz, enriquecendo a compreensão de sua importância artística e política. Paralelamente, foi desenvolvida uma pesquisa iconográfica rigorosa, que fundamentou a escolha das imagens representadas no mural. Para isso, foram visitados acervos do Arquivo Nacional, do Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB) e do Centro de

Documentação do próprio Theatro Municipal, garantindo embasamento histórico e legitimidade à representação visual.

A execução do mural teve início com a preparação da superfície, etapa essencial para a durabilidade da obra. Foram realizados procedimentos de limpeza, correção de imperfeições e aplicação de base adequada para receber a pintura. Em seguida, iniciou-se o desenho e a marcação da imagem na parede com um projetor de última geração, respeitando a escala monumental da empena e as características arquitetônicas do edifício. O mural foi pintado pelo artista Fernando Sawaya, conhecido como Cazé, com assistência de Lucas Ururah e Leandro Tick, em um trabalho coletivo que combinou técnica, planejamento e adaptação constante às condições externas.

A pintura foi realizada com tintas acrílicas e pincéis próprios para murais de grande escala, materiais que garantem resistência às intempéries e fidelidade cromática. A técnica empregada combinou camadas de cor, definição progressiva dos volumes e atenção aos contrastes, permitindo que a imagem fosse percebida à distância sem perder riqueza de detalhes. O processo, no entanto, foi marcado por uma série de desafios que interferiram diretamente na execução da obra.

O mural foi pintado em 2022, com recursos do canal GNT, como parte da produção do episódio da série NegroMuro, disponível na plataforma Globoplay. A pintura ocorreu ao longo do mês de dezembro e enfrentou diversas interrupções. As chuvas intensas e os ventos fortes comprometeram o andamento do trabalho em diferentes momentos, exigindo pausas forçadas e reorganização do cronograma. Além disso, os jogos da Copa do Mundo daquele ano interferiram nos horários de acesso ao Theatro Municipal, impactando a logística da produção. Soma-se a essas circunstâncias o nascimento da filha caçula do artista Fernando Sawaya durante o período de execução do mural, elemento que tornou o processo ainda mais singular e atravessado por acontecimentos da vida pessoal, revelando o caráter humano e imprevisível da produção artística em espaço urbano.

Durante os dias de execução, o mural tornou-se um acontecimento urbano. Pedestres, trabalhadores e frequentadores da região acompanharam o surgimento gradual da imagem, estabelecendo uma relação direta entre a obra e o público. Esse aspecto processual da pintura reforça o caráter democrático da arte urbana, que se constrói diante do olhar coletivo e transforma temporariamente o espaço em um local de encontro, curiosidade e reflexão.



Foto: Marcelo Costa Braga

Para além de sua materialidade, o mural de Ruth de Souza opera como um dispositivo político. Ao ocupar um espaço institucional historicamente marcado pela exclusão racial, a obra questiona os critérios tradicionais de consagração cultural e amplia o repertório simbólico da cidade. O mural afirma que a memória negra é constitutiva da história brasileira e deve estar visível nos espaços centrais, e não relegada às margens ou a contextos periféricos.

A presença do mural também tensiona as noções tradicionais de patrimônio cultural, geralmente associadas à preservação de edifícios e narrativas eurocentradas. A obra propõe uma ampliação do conceito de patrimônio, incorporando a memória de sujeitos historicamente silenciados e reconhecendo a cidade como um espaço em constante transformação simbólica, no qual novas camadas de significado podem ser inscritas.

Ao inscrever a imagem de Ruth de Souza no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o mural reafirma o protagonismo negro na história das artes cênicas brasileiras e contribui para uma reescrita visual da memória urbana. Trata-se de um gesto que convida o público a refletir sobre quem é lembrado, celebrado e legitimado nos espaços culturais centrais, apontando para a necessidade de uma cidade mais justa, plural e consciente de sua própria história.



O “NÃO” VELADO QUE IMPULSIONOU MOVIMENTO

Mercedes Baptista, Municipal, racismo e *Art(em)cruza*

Izak daHora

Izak daHora

Nome artístico de Isaac Montes. Doutor e Mestre em Artes (UERJ), professor nas instituições PUC-Rio (pós-graduação em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo), Universidade Estácio de Sá (bacharelados de Teatro e Cinema) e Escola Sesc de Artes Dramáticas. Diretor Teatral, ator, performer, pesquisador e músico (violino). Autor do livro Arte total brasileira: a teatralidade do 'Maior Show da Terra' (Editora Cândido) e da tese de doutorado Art(em) cruza: Primavera Preta na cena transdisciplinar carioca (2025). Membro dos conselhos da Orquestra de Cordas da Grota (Niterói) e da Interartis-Brasil.

Foto de Abertura: Mercedes Baptista em cena, 1950. Estúdio Halfeld Rio. Acervo CEDOC/ FTMRJ.

Introdução: origens e referências de cruzamentos culturais

Nascida em Campos dos Goytacazes, em maio de 1921, a então futura bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista muda-se ainda jovem para o Rio de Janeiro, àquela altura Capital Federal, onde trabalhou inicialmente em locais bem diferentes daquele pelo qual se notabilizaria: gráfica, fábrica de chapéus e casa de família, como empregada doméstica. Logo, iniciaria seus estudos de balé e de dança folclórica com a coreógrafa e professora Eros Volúsia, no Serviço Nacional de Teatro, no começo da década de 1940.

Volúsia é uma das personagens fundamentais para compreendermos não só a trajetória de Mercedes bem como para conhecermos melhor a dinâmica da dança e da cultura brasileira moderna que se desenhou ao longo das primeiras décadas do século XX. À luz do que se propunha a dança moderna em outros locais do mundo, Volúsia mesclou em seu corpo dançante passos clássicos e gestos e movimentos corporais afrobrasileiros, performando em espaços tradicionais, como o Municipal, e espaços populares. Admitia preferência por danças brasileiras. Dançava descalça e exibia requebros e gingados nos quadris que surpreendiam e constrangiam muitas pessoas (sobretudo as elites) que a assistiam. Em um modo de dançar estilizado, nutriu-se de códigos de gestualidade e movimento oriundos de danças negras e populares e seu trabalho pode ser relacionado com o novo sentido de brasilidade que emergia no país na década de 1930 (Nascimento, 2019; Zenicola, 2016).

O Rio de Janeiro efervescia, portanto, a elaboração de uma identidade nacional que, diferentemente do projeto romântico do século XIX, trazia, desde o final da primeira Guerra e desde o decorrer da década de 1920, ambição moderna e que passava a incluir elementos culturais afrodescendentes e dos povos originários. Zenicola (2016) explica a dinâmica particular do Modernismo carioca:

> No Rio de Janeiro, a reflexão sobre a identidade cultural brasileira acontece de forma diversa, não passando apenas pelas elites culturais da cidade. Uma outra tradição prevalece, com troca cultural feita nas ruas, nos cafés, nas festas de igreja, enfim, pela circulação de bens culturais, que já vinha acontecendo desde o século XIX. O intercâmbio cultural entre intelectuais, artistas e camadas populares na festa da Penha, Casa da Tia Ciata, bares, cafés e logradouros públicos, ocorria já há alguns anos trocando-se músicas, literaturas, sambas de roda e correntes de pensamento estético e cultural (Zenicola, 2016, p. 210-211).

Eros Volúsia, conhecida como precursora da dança moderna no Brasil, fez, portanto, algo que também estaria presente na arte de Mercedes (ainda que sem a autenticidade desta): o cruzamento entre códigos de movimento distintos ou de culturas aparentemente distantes. Por meio de Volúsia, Mercedes passa a estudar na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal, sendo aluna de Yuco Lindberg. Ainda na década de 1940, presta concurso e torna-se a primeira bailarina negra do corpo de baile do prestigioso e cobiçado teatro. É quando sente, apesar do vanguardismo atuante na cidade, o atavismo e renitência da discriminação racial limitar suas possibilidades na dança, ao não ter oportunidades nos principais segmentos da casa, ligados ao ballet. Ainda assim, torna-se relativamente conhecida por sua atuação no Municipal em espetáculos de ópera, por exemplo.

Marcada por tal experiência de hostilidade à sua cor no Theatro Municipal, Mercedes segue atuação paralela (como bailarina e coreógrafa) no Teatro Experimental do Negro, grupo organizado pelo intelectual, diretor, artista e militante Abdias do Nascimento. Abdias foi o principal proponente do TEN (surgido em 1944), sistematizando, como até então nunca houvera no país, a existência de grupo de afrodescendentes que valorizasse o negro (em condição de protagonismo e não em papeis exóticos, grotescos e subalternos, quando aparecia nos palcos oficiais) e seus valores culturais – em nada a dever intelectualmente aos brancos. Algo até então inédito, não por falta de indivíduos capazes, mas por conta de um país cuja saída do regime escravocrata era ainda historicamente recente – e de mudança pouco efetiva na vida social. A descrição de Abdias sobre os palcos brasileiros ajuda a mapearmos a mentalidade elitista que não aceitava que uma bailarina negra estivesse em seus balés. Ele escreve:

> O teatro reconhecido como atividade decente, os negros só tiveram chance de entrar nele depois de acabado o espetáculo, para limpar a sujeira deixada pelos brancos nos auditórios, camarins, palcos, banheiros e mictórios. As peças que se escreviam e se encenavam refletiam

> unicamente a vida, os costumes, a estética, as ideias, os problemas e as aspirações da classe dominante, completamente clara ou supostamente caucásica. Mais da metade da população, de origem africana, não contava nem mesmo existia para o nosso teatro (Nascimento, 2019, p. 153).

Antes do TEN, houve realização importante, como a Companhia Negra de Revistas, idealizada e dirigida por João Cândido Ferreira (De Chocolat), mas a peculiaridade do grupo conduzido por Abdias consistia em imbricação fundamental entre arte e ativismo político negro (o qual não estava vinculado à partidarização política, importante o registro). Dentre as atividades e procedimentos do TEN, estavam, por exemplo, a inclusão de não atores e processos de alfabetização de integrantes. Não por acaso, a proposição e experiência do grupo tornaram-se referência para inúmeros artistas e coletivos negros contemporâneos.

Abdias do Nascimento e o TEN formalizaram e referenciaram o que este pesquisador postula em sua tese de doutorado[1]: a noção de que os teatros negros contemporâneos – bem como as demais expressões de arte negra engajadas contra a discriminação racial – forjam-se no cruzamento fundamental entre arte e política como modo de valorização, promoção e sobrevivência dos corpos, subjetividades e culturas afrodescendentes.

Conforme mencionado anteriormente, o TEN não restringia o seu ativismo aos palcos, e uma diversidade de eventos e encontros foi realizada, como o 1º Congresso do Negro Brasileiro[2], em que Mercedes participa e é agraciada com bolsa para intercâmbio na Katherine Dunham School of Arts and Research, ampliando os rumos de sua carreira.

Katherine Dunham (1909-2006), conhecida como a rainha-mãe da dança preta, foi bailarina, coreógrafa e antropóloga que investigou o diálogo entre as danças afrocaribenhas e o universo do balé clássico, promovendo, a partir da década de 1930, um cruzo entre dança e antropologia, o que permitiu resgate identitário negro e a percepção dos códigos ancestrais que atravessavam os estilos de dança dos afro-americanos. A imprensa estadunidense passara a chamar o tipo de trabalho feito por artistas como Dunham de *black dance*, operando o termo como relativo às danças praticadas por afro-americanos, basicamente. Os artistas negros, por sua vez, como Alvin Ailey, diziam que o termo referia-se

1 *Art(em)cruza*: *Primavera Preta na cena transdisciplinar carioca*, tese defendida pela UERJ, em novembro de 2025.

2 Evento organizado por Abdias Nascimento, em 1950.

a um não pertencimento à dança moderna *mainstream* (da branquitude). Para alguns praticantes, *black dance* deveria constituir-se em um chamado a mobilizar o povo negro às questões dos afrodescendentes na sociedade contemporânea, isto é, algo de dimensão política (Acogny *apud* Dias, 2021).

Daí por diante, dentro e fora dos Estados Unidos, o termo "negro" foi absorvido e passou a intitular trabalhos inclusive de artistas brancos. No Brasil, modernistas como Tarsila do Amaral (tela *A negra*, 1923) e Jorge de Lima (poemas *O banho das negras*, *Ancila negra* e *Quichimbi sereia negra*) realizaram criações tanto depois como antes do surgimento do termo *black dance*, evidenciando a emergência do negro e sua cultura no debate cultural internacional, pelo menos desde o princípio da década de 1920.Os empreendimentos de artistas teatrais negros como De Chocolat, Abdias do Nascimento, Solano Trindade e outros fazem parte desse contexto de décadas, que trouxe a ampliação do olhar sobre o negro e do negro sobre si mesmo como ato engajado.

Em seu retorno ao Brasil após um ano, Mercedes efetiva a sua *Art(em) cruza*, síntese de série de cruzamentos ligados às formas culturais negras: mobilizando arte e preocupação étnica ou política; assim como também a cruza entre manifestações negras e formas culturais do colonizador, como modo de preservação de seus valores ancestrais por meio de "negociações" – como reiteram Rufino e Simas (2018) –, além do cruzo de diversas formas artísticas (música, dança, performance, artes plásticas...) nas mesmas manifestações, como decorrência não só das cosmopercepções africanas, que diferem do estado de individualização das artes prescrita pelo cânone euro-ocidental, mas também como consequência das negociações praticadas a partir da diáspora, como sobrevivência cultural ao sequestro de milhões de negros pela empresa colonial.

Desenvolvimento: o balé folclórico: a *Art(em)cruza* de Mercedes Baptista

Como mencionado, após passagem durante os anos de 1950 e 1951 na escola de dança de Dunham, Mercedes traz, em sua volta ao Brasil, objetivo análogo ao da coreógrafa estadunidense: pôr em conexão a lin guagem do balé tradicional com as danças negras do Brasil, colocando, a serviço das práticas ancestrais afrodescendentes, ferramentas de sua formação clássica (e moderna), no sentido de decodificar e sistematizar o seu ensino/transmissão para a sociedade e a sua absorção para a linguagem cênica de palco.

Assim, Mercedes cria em 1953 o Balé Folclórico Mercedes Baptista, formalizando a prática e o ensino das danças negras, ao longo do tempo estigmatizadas. Algo fundamental contra o racismo brasileiro e para a elaboração de estética cênica de matrizes em códigos de movimento "afro-orientados"[3] – estética esta que se expressa no cruzo de ação, música, dança, visualidade.

Figura 1 – Mercedes Baptista em cena



Fonte: Arquivo Nacional, através do site da Revista Galileu (Marasciulo, 2021)

Para entrar em contato com as expressões do candomblé, Mercedes contou com o apoio e conhecimento de personalidades como Joãozinho da Gomeia[4], lendário babalorixá baiano que migrou para o estado do Rio, abrindo casa em Duque de Caxias e notabilizando-se por suas qualidades de bailarino, além de

3 Termo empregado por Dias (2021).

4 Nascido João Alves de Torres Filho (Inhambupe, 1914 – São Paulo, 1971). Marcado pelo espírito polêmico e irreverente, apresentou-se em teatros, desde sua fase em Salvador, performando danças de orixás, o que lhe valeu severas críticas de alas mais conservadoras do candomblé. Afirmou sua orientação homossexual de maneira pública, o que também gerou forte escândalo na época. Sua postura pode ser vista como política, já que militou em favor de causas das religiões de matrizes africanas. Mesmo criticado por conservadores (de dentro e fora da religião), atendia em seu terreiro artistas, diplomatas e políticos importantes, o que demonstra a sua força. Foi enredo da escola de samba GRES Acadêmicos do Grande Rio, em 2020.

divulgar aspectos dos rituais e danças do candomblé para fora do ambiente religioso. Fernanda Dias (2021, p. 405) contextualiza o processo de Mercedes:

> Entendendo a ausência de pessoas negras, bem como de referências da cultura afro-brasileira, sobretudo nos espaços privilegiados da dança, Mercedes Baptista buscou o apoio de Abdias do Nascimento e de Edson Carneiro, cujos estudos sobre os cultos afro-brasileiros auxiliaram a professora nas pesquisas a respeito das religiões afro, cultuadas no Brasil. João da Gomeia, babalorixá responsável pelo terreiro de candomblé que Mercedes Baptista visitava para observar as danças dos orixás, e Paulo Conceição, filho de santo do babalorixá, ajudaram Baptista a aprender a dança dos orixás. Além disso, Paulo foi um integrante de seu balé folclórico. Fu-Manchú, primeiro percussionista a tocar em suas aulas, dedicou-se à proposta de levar à cena, ainda que de forma metafórica, as danças dos rituais do candomblé, para que fossem concebidas como danças de palco.

Por conta disso, pode-se entender o trabalho de Mercedes Baptista como importante na elaboração da dança moderna brasileira. Mercedes foi coreógrafa do TEN e, em seguida, trabalhou no Brasiliana (teatro de revista negro, dissidência do TEN), sendo personagem vital e protagonista do que foram as décadas de 1940/50/60 na transformação da presença e estética negra na linguagem teatral brasileira. Em processo desde os anos de 1920, em que a figura do negro passou a receber gradativo olhar e interesse da intelectualidade, no Brasil e no mundo, os anos de 1940, 1950 e 1960 podem ser reconhecidos como de uma redescoberta da cultura negra, como pontuam os pesquisadores Felipe Ferreira (2004) e Roberto Pereira (2023).

Importante: ainda que em desuso hoje, devido à conscientização do caráter preconceituoso do termo de origem inglesa, cunhado pela academia como demarcação cultural entre elite e base da pirâmide social (chamada de "povo"), o termo folclore (do inglês *folk*, "povo" + *lore*, "saber") era corrente na época e ainda não havia sobre ele tal consideração crítica. Pelo contrário, o que se percebe é atitude positiva em vincular-se ao mesmo, tanto por parte de representantes de grupos historicamente excluídos, como por intelectuais ("folcloristas") e agentes culturais brancos que buscavam vincular-se à tendência "folclórica", como o produtor da noite carioca, Carlos Machado, nos anos de 1950 (Pereira, 2023).

Em diálogo tanto com as restrições de espaço geradas pelo racismo (estrutural e institucional) quanto com as espacialidades típicas das tradições culturais negras, Mercedes expandiu seu campo de atuação, não se restringindo a palcos convencionais como o do Municipal, circunscritos à elitizada arquitetura

do edifício teatral e sua sala fechada. Em 1963, coreografou no aberto da Avenida Presidente Vargas a ala que marcaria o carnaval carioca. O jornalista e pesquisador Sérgio Cabral (1996, p. 186), detalha:

> O dia amanhecia na Avenida Presidente Vargas (novo local do desfile) quando o espetáculo vermelho e branco proporcionado pelo Salgueiro empolgou a multidão que ocupava os 25 mil lugares da arquibancada e que se aglomerava do outro lado da pista, onde se podia ver o desfile gratuitamente. O enredo "Chica da Silva" entrou para a história como um dos momentos mais bonitos dos desfiles das escolas de samba. O samba da dupla Anescarzinho-Noel Rosa de Oliveira também era lindo. Mas, ao lado do deslumbramento, o desfile do Salgueiro gerou também muitas polêmicas, principalmente pela apresentação de uma ala que dançava o minueto, segundo a coreografia traçada pela bailarina Mercedes Batista. Foi, aliás, a parte do desfile que mais chamou a atenção dos fotógrafos, ficando clássica a fotografia mostrando a ala num dos seus gestos mais expressivos, aparecendo ao fundo a igreja da Candelária. "Isso é escola de samba?", era a pergunta que abria incontáveis discussões que atravessaram todo o ano de 1963.

A ambiguidade da coreografia de Mercedes reside no fato de, pela primeira vez, pelo menos que conste, ter havido uma ala reproduzindo dança "clássica", isto é, de matriz europeia (um minueto) em um desfile de escola de samba. E também no fato da reação intransigente das alas mais tradicionalistas do mundo do samba ao "espetáculo". Opiniões e juízos à parte (conservadores ou inovadores), a história de qualquer linguagem envolve momentos polêmicos, de rupturas, e a contribuição de Mercedes naquele ano ao desfile do Acadêmicos do Salgueiro representa algo coerente com sua trajetória, embora possa não parecer em primeiro momento. Como expoente da dança moderna, Mercedes propõe a junção de dois elementos de culturas diferentes e distanciadas pelo preconceito sociorracial, experimentando linguagens e dando passo à frente em busca do novo. Como mulher negra e portadora de ancestralidade afrodiaspórica, mantém, ao mesmo tempo, feito Sankofa[5], os olhos voltados para a performatividade do samba, cujas células de movimento vêm de África.

Ou seja, à luz do que postula Ligiéro (2011a), por meio do conceito "motrizes culturais", Mercedes agiu na atualização da performatividade da dança do samba em diálogo com a preservação dos elementos essenciais (de movimento

5 Ideograma da cultura Adinkra, ligada aos escravizados que vinham das regiões africanas dos atuais países de Gana, Togo e Burkina Faso. Significa "buscar algo, de modo a não o esquecer ou ignorá-lo".

e ritmo) da tradição. Algo similar pode-se inferir da dança negra moderna que resulta da articulação que a coreógrafa e professora fez entre dança clássica e danças de orixás. Eis a tradição em movimento! A respeito do tema e do trabalho de Mercedes, escreveu Abdias do Nascimento (2019, p. 160):

> [Mercedes] empreendeu um trabalho sério e importante no sentido de desenvolver a capacidade potencial da raça negra numa dança que fosse mais artística e não uma repetição folclórica. Esta, Mercedes tinha plena consciência, é estática e oposta à dinâmica artística, criativa e em permanente superação. Ser fiel às raízes é um ponto de partida, não um retorno ao passado quietista ou à tradição petrificada.

No cruzo entre samba e minueto estão, de modo respectivo, uma música de compasso binário e outra de compasso ternário. A segunda, criada no ambiente europeu, mais precisamente na França do século XVII, cultivada e apreciada na corte de Luís XIV, integrando suítes e sinfonias por meio de sua dança de passos "miúdos" (menu). Tais passos, emblematizados no corpo longilíneo e em movimentos que valorizam braços arqueados, diferem dos calorosos movimentos do samba, cujas células ancestrais africanas exibem movimentos sinuosos e umbigadas ("semba") (Lopes e Simas, 2015), ginga (Dahora, 2019), assim como alternância de quadris e troncos, como explica Ligiéro (2011, p. 134):

> Nas danças tribais da África subsaariana há uma característica comum: os dançarinos daquela região do planeta moviam seus corpos alternando movimentos de ombros, quadris e ventre, de forma a desobedecer à unidade do torso, ao contrário do que acontecia nas danças de todos os grupos ameríndios [...] nas três Américas bem como nas danças populares da Europa e do norte de Ásia, onde o torso se move em bloco.

É toda essa diversidade de passos, danças e culturas que uma experiência como a de Mercedes, no Salgueiro em 1963, engendra, combina e redefine. Experiência e trajetória que podemos reconhecer como mediações culturais e/ou hibridismos culturais, questionando limites e hierarquias entre "popular", "erudito" e "massivo" (Bhabha, 1998; Canclini, 2007).

Ainda quanto à criação de Mercedes no Salgueiro em 1963, vale contextualizar que seu gesto inovador participava de processo de modernização do carnaval carioca como um todo, em intenso diálogo com os já mencionados acontecimentos de valorização da cultura negra pelo mundo (Ferreira, 2004; Pereira, 2023). Fernando Pamplona (1926-2013) e Arlindo Rodrigues (1931-1987) foram dois artistas brancos conscientes do avanço e necessidade do tema da negritude naquele momento (em que diversas colônias europeias na África

mobilizavam processos de emancipação política). A propósito, Pamplona era artista plástico e cenógrafo do departamento de cenografia do Theatro Municipal, além de professor da Escola Nacional de Belas Artes. Arlindo, cenógrafo e figurinista também reconhecido, com carreira no teatro e na TV. Os dois foram agentes na liderança criativa do Salgueiro[6], escola responsável por revolução estética na história das escolas de samba, a partir do desfile *Quilombo dos Palmares*, de 1960. Dahora (2019, p. 24) detalha:

> O primeiro aspecto dessa guinada foi temático, colocando o negro em protagonismo épico, invertendo a lógica dos enredos sobre a natureza brasileira e temas da historiografia oficial (de "capa e espada"), que rendiam sambas longos, descritivos e ufanistas. A mudança salgueirense foi acompanhada de fantasias leves e inspiradas em formas e geometrias da cultura africana.

A inventividade das alegorias, a precisão na reconstrução de época de figurinos e o uso de coreografias sinalizavam um modelo mais teatralizado de desfiles. Exemplo emblemático é a comissão de frente coreografada por Mercedes Baptista para o desfile de 1963 ("Chica da Silva"). A comissão executou "passos marcados" de minueto, dança clássica, imbuindo "erudição" na festa popular.

Mercedes ainda viria a lecionar Dança Afrobrasileira no Municipal na década de 1970, invertendo, como legítima figura pioneira, a discriminação que sofrera décadas antes no mesmo espaço junto a Raul Soares (bailarino também afrodescendente) no processo de admissão para o corpo de baile do Theatro. A bailarina teve que ser avaliada junto aos homens por não ter sido informada da terceira e última fase do concurso (Antunes, 2021). Abdias do Nascimento (2019, p. 160) escreve:

> Mercedes e Raul tinham formação de balé e decidiram confrontar a discriminação imperante naquele teatro que ser de todo o povo brasileiro, e não apenas o santuário de arte exclusivista de uma minoria. Estes dois afro-brasileiros conseguiram transpor as muralhas da discriminação racial e, por fim, foram admitidos como membros do corpo de baile.

6 Apesar de ser artista de ofício, Pamplona ocupava funções muitas vezes mais ligadas à de proponente e pensador dos enredos, na execução de sua verve de artista-intelectual, além de um gestor artístico, montando equipes, dividindo o trabalho e fazendo do barracão espaço de laboratório para seus alunos da Escola de Belas Artes, alguns dos quais se tornariam carnavalescos de renome, como Rosa Magalhães (1947-2024).

Figura 2 – Imagem da ala do desfile de 1963 do Salgueiro coreografada por Mercedes Baptista



Fonte: Acervo O Globo através do site Geledés (Antunes, 2021).

Considerações finais

Tendo ingressado no Municipal na década de 1940, Mercedes sofreu os efeitos do que qualificamos hoje como racismo institucional (e como racismo estrutural), em uma casa inaugurada em 1909 sob ideologia de elite cultural que projetava o Rio de Janeiro como *Belle Époque* tropical, alienada do que deveria ser um espaço a traduzir as diversidades que compõem a cidade (àquela altura, Capital Federal) e o país. Hoje observamos uma instituição (Theatro Municipal) relativamente aberta à pluralidade da sociedade brasileira e que promove edição temática de sua principal publicação em perspectiva negra, antirracista e autocrítica.

Mercedes Baptista é, sem dúvida, um dos personagens agentes dessa transformação institucional e social, além de mediadora cultural, que articulou códigos de movimentos de dois diferentes campos culturais (*ballet* e danças culturais negras) como expressão de seu espírito moderno, modernista e contemporâneo (sem servilismo), e que utilizou seu repertório técnico a serviço da organização, decodificação e transmissão de códigos de danças afrodescendentes em contexto de apagamento da memória negra por parte do colonialismo.

A trajetória de Mercedes é uma resposta ao racismo e à paralisação que ele tenta (nos) causar. Sua obra cruza arte e política, à luz do que entende o campo dos Estudos Culturais, em que, por mais que algum grupo ou alguém esteja submetido às forças de classes hegemônicas, não é figura passiva, podendo responder a pressões e agenciar mudanças por meio de negociações implícitas ou explícitas, conforme postula Pereira (2023).

Sem querer incorrer em romantizações, quanto mais nas que valorizem o sofrimento de experiências como o racismo, é possível conjecturarmos que, talvez, Mercedes não tivesse trilhado trajetória de reação à hostilidade do Municipal da década de 1940 e da vida sem os lamentáveis episódios recuperados por este artigo. Por conta disso, o presente trabalho propõe que aquele "não" institucionalizado e velado do Theatro impulsionou um duplo Movimento na bailarina e coreógrafa nascida no norte-fluminense (de forte cultura afrodescendente): um movimento pessoal e artístico, singular e coletivo, dado que sua trajetória e sua elaboração de uma dança negra moderna é hoje referência para artistas cênicos negros, com destaque para uma cena jovem letrada do ponto de vista racial e instrumentalizada para que gestos racistas do passado ou não se repitam, ou encontrem mecanismos institucionais, sociais, jurídicos e culturais de resposta. Ou seja, Mercedes coreografou gestos e passos que dizem respeito ao próprio Movimento Negro.

Figura 3 – A coreógrafa celebrada em monumento no Largo de São Francisco da Prainha, Saúde, Rio de Janeiro, reduto importante da negritude carioca, na zona portuári



Fonte: Teresa Matta, 2024, através do site História Editorial (Neves, 2024).

Dentre as homenagens que tem recebido, destacam-se os espetáculos teatrais *Mercedes*[7], do Grupo Emu, e *Mão na barra, pé no terreiro, a vida e a dança de Mercedes Baptista*"[8], além do enredo da escola de samba Acadêmicos do Cubango

7 O espetáculo estreou em 2016 e trouxe as atrizes Iléa Ferraz e Sol Miranda como protagonistas. Texto de Cássio Duque e Sol Miranda e direção de Juracy de Oliveira e Thiago Catarino.

8 Espetáculo estreado em 2024, trazendo a atriz e bailarina Ivanna Cruz na condução do enredo,

de 2008 (*Mercedes Baptista, de passo a passo, um passo*) e da citação no desfile da Unidos de Vila Isabel do ano seguinte, em homenagem ao centenário do Theatro Municipal.[9]

Mercedes Baptista é símbolo para as novas gerações de artistas (sobretudo negros), assim como Abdias do Nascimento (1914-2011), Aguinaldo Camargo (1918-1952), Ruth de Souza (1921-2019) e Haroldo Costa (1930-2025), figuras negras que também pisaram o palco do Theatro Municipal de forma pioneira, enfrentando o racismo, e cujas histórias precisam ser celebradas.

texto de Ivanna Cruz, Luiz Antônio Rocha e Pedro Sá de Moraes e direção de Luiz Antônio Rocha.

9 Enredo e desfile elaborados pelos carnavalescos Alex de Souza e Paulo Barros, sob o título *Neste palco da folia, minha Vila anuncia*: *Theatro Municipal, a centenária maravilha*.

REFERÊNCIAS

ACOGNY, Patrick. **As danças negras ou as veleidades para uma redefinição das práticas das danças da África.** Rebento, p. 131-156, n. 6, São Paulo, maio 2017.

ANTUNES, Leda. Mercedes Baptista: os 100 anos da primeira bailarina negra do Municipal e nome fundamental da dança no Brasil. **Geledés**, 20 maio 2021. Disponível em: https://www.geledes.org.br/mercedes-baptista-os-100-anos-da-primeira-bailarina-negra-do-municipal-e-nome-fundamental-da-danca-no-brasil/. Acesso em: 15 dez. 2025.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glácia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2007.

DAHORA, Izak. ***Art(em) cruza*:** primavera preta na cena transdiciplinar carioca. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

DAHORA, Izak. **Arte total brasileira:** a teatralidade do Maior Show da Terra. Niterói: Editora Cândido, 2019.

DIAS, Fernanda. Fernanda Cristina Machado. As danças negras brasileiras e suas estéticas na cena carioca. **Revista Arte da Cena, *v.*** 7**, *n.*** 1**, *jan./jul.*** 2021**.**

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia,** v. 25-26, p. 313-363, 2001.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

LIGIÉRO, Zeca. **Batucar-cantar-dançar:** desenho das performances africanas no Brasil. Aletria, v. 21, n. 1, jan./abr. 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo:** estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011a.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARASCIULO, Marília. Mercedes Baptista: a 1ª bailarina negra do Theatro Municipal do Rio. **Revista Galileu,** 17 dez. 2021. Disponível em: https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2021/12/mercedes-baptista-1-bailarina-negra-do-theatro-municipal-do-rio.html . Acesso em: 15 dez. 2025.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo:** documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

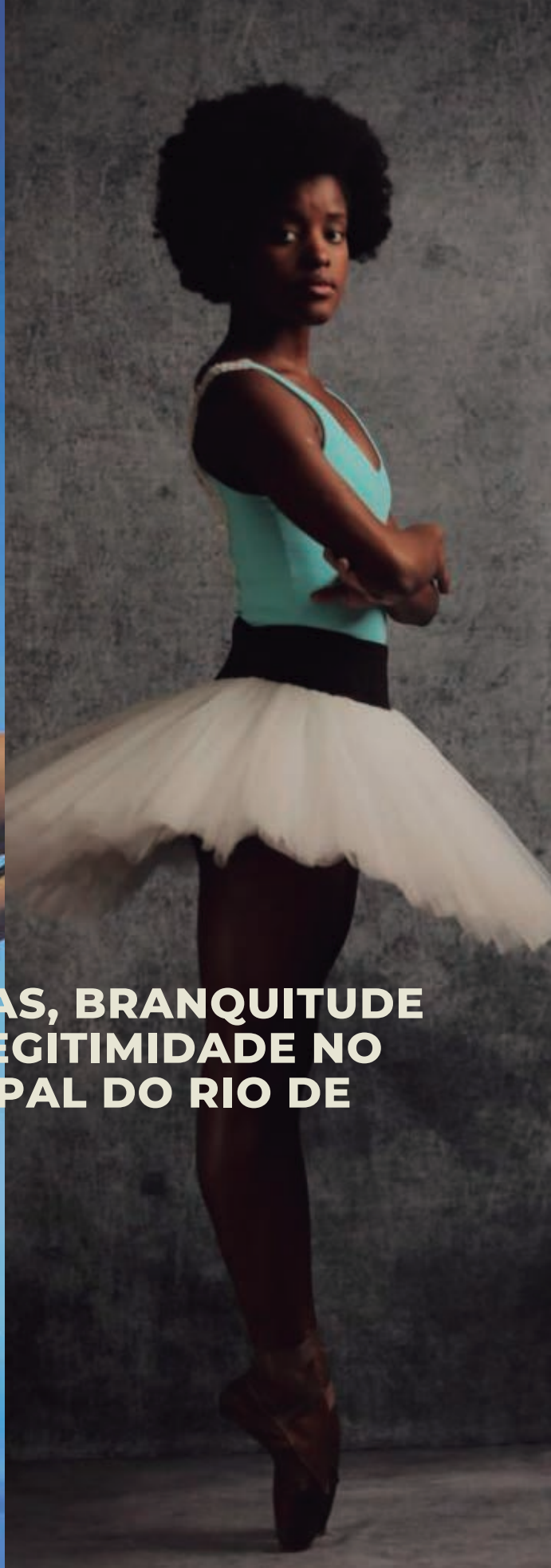
NEVES, Ana Luiza Izidio Barbosa das. O corpo monumento de Mercedes Baptista. **História Editorial,** 3 dez. 2024. Disponível em: https://historiaeditorial.com.br/o-corpo-monumento-de-mercedes-baptista. Acesso em: 15 dez. 2025.

PEREIRA, Roberto. **Rodas negras:** capoeira, samba, teatro e identidade nacional (1930-1960). São Paulo: Perspectiva, 2023.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato:** a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

ZENICOLA, Denise Mancebo. **Eros Volúsia:** performance, poéticas criativas e afirmação identitária. Art Research Journal, v. 3, n. 2, p. 209-225, jul./dez. 2016.





MULHERES NEGRAS, BRANQUITUDE E DISPUTAS DE LEGITIMIDADE NO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Rousejanny Ferreira
Natália Samarino

Rousejanny Ferreira

Doutora em Artes. Professora do Instituto Federal de Goiás. Pesquisadora do Grupo Danza y Política da Universidad de la Província de Córdoba. É autora do livro Balé Sobre outros eixos e organizadora de livros que tratam da pesquisa em balé no Brasil e pesquisas interdisciplinares no campo da dança. É idealizadora dos projetos Balé em Foco e Procurando o Eixo.

Natália Samarino

Historiadora da Dança, Bacharel e Licenciada em História pela PUC Minas. Bailarina formada pela Royal Academy of Dance. Como professora de História do Balé, é convidada regular de eventos como o Mostra Dança, Simpósios de Dança, seminários, Concursos de Dança, além de ter criado o Curso de História do Balé do Pas de Quatre Centro de Dança, do qual é fundadora. Foi professora convidada do módulo 4 da Pós-Graduação "Ensino do Ballet Clássico" pela Faculdade IDE. É autora dos livros Histórias do Ballet e Histórias do Balé no século XX.

Foto de Abertura: Foto 1 - Bethania Gomes, 2026. - Divulgação Harlem Dance Theatre. Disponível em: https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/conspiracao-prepara-serie-sobre-a-bailarina-bethania-gomes,30f7f9ede02e4c4cf3c1b3e71b5507dd76nr6ckr.html . Acessado em 24/09/2026.
Foto 2 - Ingrid SIlva. Disponível em: http://www.ingridsilvaballet.com/gallery. Acessado em 24/09/2026

Raça, branquitude e legitimidade no balé: enquadramentos iniciais

No que se refere à organização hegemônica que orienta o balé, torna-se imprescindível considerar as definições e interpretações que configuram essa prática como instituição artística no interior das dinâmicas do mundo da arte. Trata-se de uma organização dancística historicamente constituída em estreita relação com o poder institucional: sua gênese remonta à criação da *Académie Royale de Danse*, em 1661[1], na França (Teixeira, 2025), e sua posterior disseminação por companhias e escolas "oficiais" ao redor do mundo implicou a consolidação de um modelo estético e pedagógico legitimado, cujos efeitos se manifestam, inclusive, na distinção entre corpos considerados supostamente "adequados" ou não para essa forma de arte.

Embora permeável a influências diversas, o balé permanece profundamente articulado a uma herança cultural específica, ancorada em um "passado" que opera como referência normativa (Monteiro, 1999). Para além de sua conformação artística, seus vínculos simbólicos com processos coloniais, imperiais e com a cultura da globalização sustentam uma compreensão de mundo fundada em ideais de civilidade, os quais organizam os corpos por meio de códigos de sociabilidade e de hierarquias sociais e raciais.

Nesse contexto, instituições culturais consolidam-se como espaços de forte apelo simbólico e como agentes diretamente implicados nas configurações de poder do Estado. O racismo, o patriarcado, os mecanismos de validação artística e a organização institucional orientada pelos valores das elites econômicas contribuíram para que tais espaços se tornassem instâncias de afirmação do *status quo* e funcionassem como filtros de legitimação social de ideias, obras e sujeitos.

1 Entende-se que a data atribuída à criação da Academia Real de Dança se associa ao movimento de 13 separatistas que distinguem essas duas atividades acadêmicas em duas linguagens distintas com suas próprias atribuições e técnicas. Segundo Jean-Marie Apostolidès, a institucionalização de saberes de ofício foi uma estratégia de dominação cultural por parte da nova gestão governamental de Luís XIV. Para tanto, inicialmente se propõe a contratação de mestres de ofício responsáveis somente pela área da Dança, resultando na fundação exclusiva da Academia Real de Dança. Esta instituição perderá sua importância somente em 1669, quando o interesse se volta para rivalizar com a Ópera Italiana. "Em 1661, 13 membros da corporação dos mestres de dança e dos violinistas de aldeia decidem separar-se. Depois dos músicos, os dançarinos sublevam-se por seu turno, e a ruptura é definitiva. Entre os 13 separatistas, encontram-se indivíduos que colaboram regularmente para os prazeres do rei [...] Em 1669 é criada a Academia Real de Música, com o inacreditável privilégio concedido ao abade Perrin e retomado três anos mais tarde por Lulli: a ópera torna-se monopólio efetivo não mais de um grupo, mas de um único homem" (Apostolidès, 1993, p. 31).

Ao discutir a impossibilidade de uma decolonização efetiva dos museus e a apropriação neoliberal e midiática da própria decolonialidade por instituições culturais, Vergès (2023) alerta para a superficialidade de políticas que se contentam com o mero "reconhecimento" de artistas subalternizados ou de violências históricas, tomando a "visibilidade" ou o "lugar de fala" como reparações suficientes para problemas estruturais, complexos e multifacetados.

Se, como afirma a autora, "não podemos ceder ao 'melhor do que nada' que faz o mínimo ser aceitável" (Vergès, 2023, p. 128), impõe-se a necessidade de discutir a radicalização da desorganização das estruturas e das formas de poder que atravessam a história hegemônica do balé. Isso implica reconstituir seus trânsitos identitários, tensionar seus regimes de canonicidade e revisar as lógicas de ingresso e permanência, bem como suas pedagogias e estéticas. Tais caminhos mostram-se fundamentais para abordar raça e racismo no balé no Brasil e, de modo particular, na instituição centenária e estatal que é o Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

O racismo, compreendido como estrutura social, opera a partir da produção e manutenção da desigualdade, instituindo consensos que regulam os modos de vida e o acesso aos bens coletivos. Sob essa perspectiva, qualquer análise minimamente crítica das questões sociais e raciais evidencia o quanto escolas de balé – públicas e privadas –, companhias profissionais e festivais competitivos permanecem majoritariamente ocupados por pessoas brancas, mesmo em um país de maioria preta e parda como o Brasil[2].

As discussões conceituais sobre raça, racismo, suas raízes coloniais e suas operações contemporâneas têm sido amplamente desenvolvidas por autores como Munanga (2004), Carneiro (2011), Kilomba (2020), Theodoro (2022), Bento (2022) e Schucman (2012). Neste trabalho, tais contribuições são mobilizadas a partir de uma perspectiva interseccional entre gênero e raça, com o objetivo de tensionar as geografias do racismo e os processos de apagamento ou patrimonialização de mulheres negras enquanto "representantes da raça", bem como de analisar como esses mecanismos friccionam com a trajetória institucional do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Nesse sentido, importa compreender a instituição artística não apenas como abstração normativa, mas como espaço socialmente produzido – regulado

2 A cidade de São Paulo possui 1.160.073 pessoas pretas; o Rio de Janeiro, 968.428, e Salvador, 825.509. Fonte: IBGE, 2022.

e racializado. As geografias da dominação que estruturam a organização espacial, a circulação dos corpos e a construção de narrativas legitimadoras da hierarquização, do pertencimento e da exclusão nas instituições culturais são indissociáveis das questões raciais. Como dito por Katherine McKittrick (2006), a destruição das cartografias corporais negras foi uma estratégia central do colonialismo para desumanizar populações inteiras, pela tentativa de apagamento de referências territoriais, sociais e culturais. A articulação teórica entre Aníbal Quijano (2005) e Grada Kilomba (2020) permite aprofundar a compreensão sobre a permanência das estruturas coloniais, uma vez que, para Quijano, a colonialidade do poder fundamenta as relações de dominação ao estabelecer a distinção entre conquistadores e conquistados e ao organizar o controle do trabalho e do capital em escala global. Essa premissa conecta-se às reflexões de Kilomba ao evidenciar como essa lógica se manifesta em regimes institucionais de silenciamento e de memória seletiva, tornando visíveis os mecanismos por meio dos quais instituições estatais centenárias regulam quem possui legitimidade para ocupar, permanecer e alcançar reconhecimento, especificamente no campo artístico.

Meireles[3] (2022) e Lemos[4] (2023) evidenciam a escassez de bailarinas negras em companhias estatais e os efeitos subjetivos dessa ausência. Apontam que essas profissionais frequentemente se percebem como corpos estranhos e isolados em ambientes majoritariamente brancos, além de destacarem como o racismo atravessa tanto os processos de audição quanto as relações interpessoais, dificultando o ingresso e a permanência dessas artistas no balé clássico e na dança contemporânea. Esses estudos também revelam como a branquitude organiza os princípios estéticos, pedagógicos e relacionais desses espaços.

Por sua vez, esse conceito refere-se a uma construção histórica que opera de maneira silenciosa no Brasil, assegurando vantagens simbólicas e materiais às pessoas brancas. Tais privilégios[5] manifestam-se por meio de valores sociais, práticas culturais e hábitos que estruturam as relações sociais a partir de hierarquias

3 Meireles (2022) realizou um levantamento de dados sobre a quantidade de mulheres negras trabalhando como bailarinas em companhias públicas no Brasil. A autora analisa oito companhias no ano de 2021 e chega aos seguintes dados: Balé do Teatro Castro Alves (Bahia): 5; Balé da Cidade de São Paulo (São Paulo): 1; Balé da Cidade de Teresina (Piauí): 1; Balé Teatro Guaíra (Paraná): 1; Cia Palácio das Artes (Minas Gerais): 0; São Paulo Cia de Dança (São Paulo): 2; Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro): 0.

4 A pesquisa de Anielle Conceição Lemos analisa a representatividade de bailarinas negras brasileiras em companhias profissionais de dança no Brasil e no exterior.

5 Compreendo o privilégio à luz dos estudos de branquitude apresentados por Schwarcz, que relaciona o termo ao "lugar simbólico, político e concreto construído social e historicamente em favor das populações brancas" (Schwarcz, 2024, p. 46).

raciais. Ao se perceberem como norma, sujeitos brancos tendem a se compreender como destituídos de identidade racial, naturalizando as desigualdades que sustentam a organização social (Sovik, 2009; Schucman, 2014; Schwarcz, 2024).

No campo do balé, observa-se a persistência de um pacto longevo e amplamente consensual da branquitude (Bento, 2022), expresso por discursos e práticas artísticas que reafirmam o corpo branco como modelo universal dessa dança. A normalização de preconceitos articula-se, nesse contexto, a discursos de meritocracia, à suposta neutralidade dos processos seletivos e à tentativa reiterada de dissociar as instituições artísticas dos debates políticos e sociais que atravessam o tempo presente.

Diante disso, refletir sobre os modos como as instituições estatais de balé têm se posicionado, sobretudo em países marcados por processos coloniais, torna-se tarefa necessária. Considerando o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e seus corpos estáveis como referências centrais no cenário nacional, tal reflexão contribui para identificar urgências, reconhecer fissuras institucionais e problematizar a ideia de que tradição, arte e cultura carregam exclusivamente sentidos positivos.

O objetivo deste trabalho é, portanto, articular um conjunto de experiências de três mulheres negras cariocas em relação ao Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, evidenciando como essas trajetórias iluminam reflexões sobre negritudes potentes que tensionam esse espaço ao provocar desconfortos em suas bases estruturais. São elas: Mercedes Baptista (1921–2014), Bethânia Nascimento (1973) e Ingrid Silva (1988). Artistas que transitaram – e transitam – entre a dança e o ativismo, expondo feridas produzidas tanto pelas experiências nos palcos e nos bastidores quanto pelo abandono institucional em busca de oportunidades mais dignas ou, ainda, pela vivência de um não lugar marcado pela ausência de reconhecimento de suas potências artísticas.

Metodologicamente, o estudo fundamenta-se em uma revisão bibliográfica sobre raça e racismo, em biografias e pesquisas acadêmicas dedicadas às três artistas, bem como na análise de *lives* em plataformas digitais e de matérias jornalísticas nas quais Bethânia Nascimento e Ingrid Silva abordam suas relações com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e compartilham percepções sobre o racismo no balé e na sociedade brasileira.

Corpos que insistem: mulheres negras e o balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

A transferência da família real portuguesa para o Brasil, no início do século XIX, desencadeou transformações urbanas, institucionais e culturais alinhadas a um projeto de modernização atravessado por pressupostos raciais excludentes. A reorganização do espaço urbano e das instituições culturais, sustentada por políticas de "higienização" social e racial e pelo respaldo de setores científicos e militares, promoveu a exclusão sistemática da população negra dos centros urbanos e dos palcos oficiais do Estado.

É nesse panorama que se insere a inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909, concebido como símbolo do Estado republicano e como instrumento de um projeto civilizatório de inspiração europeia. A reforma urbana da zona central da cidade do Rio, conduzida pelo engenheiro e político Pereira Passos, com a abertura da Avenida Central e a construção de um teatro inspirado na Ópera de Paris, de Garnier, reafirmou a valorização de modelos estéticos e culturais franceses como parâmetros de modernidade. Ao mesmo tempo, essa e outras políticas de urbanização – como a destruição de favelas situadas em áreas centrais e o deslocamento de comunidades inteiras para zonas mais longínquas – instituíram barreiras concretas e simbólicas à presença de artistas, aprendizes e plateias racializadas.

O caso da bailarina Mercedes Baptista apresenta de forma emblemática essa exclusão. Ela figura de modo recorrente – e frequentemente isolada – entre os estudos que relacionam balé e artistas negros/as no Brasil. Estudos de Silva Júnior (2007; 2021), Pereira (2016), Tavares e Dias (2020) e o documentário *Balé de Pé no Chão – A Dança Afro de Mercedes Baptista* (2006), de Monteiro e Santiago, elucidam a biografia da artista para além da relação com o Balé do Theatro Municipal. Mercedes fundou sua própria companhia, escola e método de dança e fez de sua prática artística uma arma para afirmação e pesquisa de danças negras, além de um importante instrumento de ativismo negro.

Mercedes e Raul Soares – outro bailarino negro – ingressaram[6] no corpo de baile do Theatro Municipal em 1948. No entanto, a presença dos dois na

6 Durante a mesma década em que Mercedes Baptista assume seu cargo público no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Consuelo Rios, outra bailarina negra, foi impedida de entrar na instituição. Ao narrar o receio das artistas negras quanto à manutenção de seus cargos, Paulo Melgaço cita o que ocorreu com Consuelo: "Torna-se relevante destacar que o receio de não poder entrar para o Corpo de Baile não era em vão, pois, anos antes, em 1945, Consuelo Rios, uma bailarina

instituição, como artistas da cena, se deu de forma precária e simbólica, configurando o que Paulo Melgaço da Silva Junior denomina como um "cargo fantasma" (Silva Júnior, 2007). O autor frisa, ainda, que as participações de Mercedes ocorriam sobretudo em danças do gênero caráter, ou seja, nos termos utilizados na época, danças de cunho "folclórico nacional". Dentre as obras, *Maracatu do Chico Rei* (1951), *Danças Indígenas do Guarany* (1951) e *Sinhô do Bonfim* (1952)" (Silva Junior, 2007).

Foi fora do Theatro Municipal que Mercedes teve abertura para desenvolver suas primeiras experiências como coreógrafa de peças teatrais, professora de balé para crianças, além de se engajar em instâncias coletivas voltadas à organização política e cultural de mulheres negras, articulando prática artística e ação antirracista. O lugar propício a isso foi o Teatro Experimental do Negro (TEN)[7], um espaço de acolhimento, criação artística e engajamento político de pessoas negras fundado e dirigido por Abdias Nascimento.

No âmbito do 1º Congresso Internacional do Negro Brasileiro, realizado em 1950 pelo TEN, Mercedes teve contato com a artista, antropóloga e militante negra estadunidense Katherine Dunham[8], que reconheceu a seriedade do seu trabalho e lhe concedeu uma bolsa de estudos para a *Dunham School of Dance*, nos Estados Unidos. Essa experiência foi decisiva para o aprofundamento de

negra, havia sido vítima de racismo e, apesar de sua excelente técnica clássica, atestada por todos os seus colegas, não conseguiu se inscrever no concurso para o Corpo de Baile. Em 21 de janeiro de 1981, Consuelo contou para o jornal *O Globo* que foi "impedida por um funcionário que a fez saber depois, por outra pessoa, que ali só aceitavam candidatas brancas, ou, pelo menos, mulatas disfarçadas" (Silva Júnior, 2007, p. 19)

7 O repertório do grupo abordava questões relacionadas à religiosidade, ao corpo e às tradições de matrizes africanas. O TEN atraiu não apenas intelectuais, artistas e professores, mas também uma participação significativa de mulheres trabalhadoras domésticas, porteiros e outros trabalhadores das camadas populares, que viam na experiência teatral uma possibilidade de escolarização e inclusão social (Almada, 2009). Além da prática teatral, o grupo desenvolveu cursos de alfabetização, leitura e escrita, com o objetivo de fomentar o "protagonismo social, cultural e político da população negra" (Almada, 2009, p. 64), promovendo uma valorização fundamental das culturas de matriz africana.

8 Katherine Dunham (1909-2006) foi uma antropóloga, coreógrafa, dançarina e ativista social afro-estadunidense. Investigou as relações entre cultura e dança em sociedades de diáspora africana, em especial a herança de afro em manifestações religiosas e populares no Haiti e Jamaica. Foi responsável pela criação do grupo *Ballet Nègre* [Balé Negro] em Chicago, em 1931, composto majoritariamente por dançarinos negros. A antropologia da dança que ela projetou está ancorada na observação do papel do ritual da dança na formação de grupos sociais e no compartilhamento de visões de mundo. Fonte e verbete completo em: https://ea.fflch.usp.br/autor/katherine-dunham.

uma abordagem coreográfica que articulava técnica, ancestralidade e pesquisa etnográfica.

A volta de Mercedes ao Brasil em 1951 foi marcada pela investigação sistemática das danças dos terreiros de candomblé, elaborando procedimentos de tradução cênica que tensionavam a hegemonia eurocêntrica do balé. Em 1952, fundou a Academia de Danças Mercedes Baptista, posteriormente denominada Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista, concebida como um espaço de formação não excludente, em contraste com os modelos seletivos e racializados das escolas tradicionais. Criou também o Ballet Folclórico de Mercedes (1953), com princípios similares aos do TEN, ou seja, com o intuito de que bailarinos/as negros/as ocupassem a cena artística protagonizando suas próprias narrativas e vissem na dança uma possibilidade de profissão.

Nos anos 1980, o roteiro do racismo institucional se atualiza na trajetória de outra bailarina: Bethânia Nascimento Freitas Gomes. Anunciação (2021) ressalta a trajetória da artista, que iniciou seus estudos em balé clássico ainda criança, ingressou na Escola de Dança Maria Olenewa e, em 1988, foi aprovada em concurso público para o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, classificando-se em quinto lugar em um processo nacional.

Em entrevista ao site Alma Preta, a bailarina relembra o caso em que a companhia estava em processo de montagem do balé *Lago dos Cisnes* e ela começou na linha de frente do corpo de baile, já que não era muito alta. De repente, sua posição no conjunto foi alterada para a parte de trás, junto com as mulheres mais altas, e, no dia da estreia, teve sua entrada impedida (Alma Preta, 2022). Dadas as impossibilidades de seguir carreira no Brasil, Bethânia foi incentivada pela mãe – a intelectual e ativista Beatriz Nascimento – a sair do Brasil para buscar oportunidades de profissionalização nos Estados Unidos, com Arthur Mitchell[9], que conhecera anos antes no próprio Theatro.

Ao fazer uma análise do que viveu em sua juventude no espaço do Theatro e de como as violências raciais seguem em operação no balé e na sociedade de modo geral, Bethânia falou sobre as configurações da desigualdade que conformam o Brasil e o acesso aos bens culturais em uma *live* no canal *Pensar Africanamente*. Ela explicita:

9 Arthur Mitchell foi o primeiro bailarino afro-americano a dançar na companhia New York City Ballet, onde alcançou o cargo de primeiro-bailarino. Fundou o *Dance Theatre of Harlem* em 1969, com o intuito de oferecer às crianças da comunidade do Harlem aulas de técnicas de dança, como o balé e danças modernas.

> O racismo continua nos matando todos os dias nesse país, seja com uma bala perdida, seja inventando uma história para tirar o negro do seu poder. Para tirar uma menina preta do seu lugar de direito. Eu tinha todo o direito de ser bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e, maior ainda, por todo o talento que eu tinha, de ser uma primeira-bailarina, mas ser uma primeira-bailarina afro-brasileira no meu país, no meu lugar. No lugar onde meu avô construiu tijolo por tijolo, porque meu avô era pedreiro e a nossa família, através de estudo, através da luta da minha avó, conseguiu chegar onde eles chegaram [...]. E mesmo assim, com toda essa proteção, todo esse quilombo que essas famílias pretas constroem, o racismo vem tentando nos derrubar (Nascimento, 2021, 01:05:46).

Bethânia migrou para Nova York em 1991, aos 17 anos, iniciando sua formação na escola da companhia do *Dance Theatre of Harlem*[10] e, posteriormente, integrando seu elenco profissional e o posto de primeira-bailarina, tornando-se a primeira bailarina negra brasileira a ocupar a posição mais alta em uma companhia internacional. O retorno ao Brasil, nos anos de 2006, após a paralisação temporária do *Dance Theatre of Harlem*, é descrito por ela como um novo ciclo de exclusão: apesar de sua carreira internacional, afirma ter encontrado dificuldades para se inserir profissionalmente como professora, coreógrafa ou ensaiadora em instituições de seu próprio país.

Sua atuação comprometida com o enfrentamento ao racismo em instituições de balé parece tanto assustar quanto coibir sua presença, ao passo que muitos/as diretores/as reconhecem a relevância de uma manifestação pública da artista sobre as condutas internas mediadas pelo racismo ou por uma falsa diversidade racial a serviço de uma imagem positiva das companhias. Sobre isso, Bethânia comenta:

> Eu só quero saber uma coisa: quando isso vai parar. Nós, mulheres pretas, temos o direito de pisar, fazer, superar e ganhar postos como nós merecemos. Estamos cansadas de ficar limpando a casa dos outros. [...]. Eu tenho um aviso para esses diretores brancos de companhias de dança aí no Brasil. Não venham me pedir pra eu ficar calma. Não venham me ligar pra eu ficar calada para fulana ser solista de uma companhia. Ela não vai ser solista enquanto vocês não tirarem o racismo das suas veias. Eu não vou me calar. [...] (Nascimento, 2021, 01:07:31).

10 *Dance Theatre of Harlem* é uma companhia e escola de balé profissional estadunidense sediada no Harlem, bairro de Nova York majoritariamente composto por afro-estadunidenses e conhecido pela expressiva produção cultural.

Levantes como os protagonizados por Bethânia, especialmente quando acompanhados de falas públicas incisivas que denunciam o cansaço das mulheres negras diante do silenciamento institucional, são frequentemente enquadrados como exagerados ou desmedidos. Esse enquadramento opera como estratégia de deslegitimação voltada à reafirmação do domínio branco, seja pela intimidação, seja pela imposição de contenção emocional.

Espera-se que mulheres negras permaneçam dóceis e silenciosas, mesmo diante de desigualdades evidentes. "Erguer a voz", nos termos de bell hooks (2019), constitui uma ruptura com o silêncio imposto à experiência negra e uma recusa às posturas dominantes que se arrogam como detentoras exclusivas da verdade. Assim, o que é pejorativamente nomeado como "personalidade forte" revela-se como expressão de um ímpeto coletivo de resistência, marcado pela contestação e pela recusa à submissão nas hierarquias raciais que estruturam o campo da dança.

A recusa à submissão e os gestos de proteção constituíram elos centrais na relação construída entre Bethânia e Ingrid Silva. Ainda no Rio de Janeiro, no contexto de atuação de Bethânia em projetos sociais, deu-se o encontro com Ingrid – também menina carioca que se interessou pelo balé desde a infância –, momento decisivo para a constituição de uma rede de apoio entre balé, negritude e luta antirracista. Ao identificar e acompanhar sua formação, Bethânia articulou estratégias concretas de acesso a circuitos internacionais, viabilizando a bolsa de estudos de Ingrid Silva no *Dance Theatre of Harlem*, gesto que marcou o início de sua trajetória profissional fora do Brasil e evidenciou a importância das redes de cuidado e enfrentamento construídas por mulheres negras no campo da dança.

Nascida no Rio de Janeiro em 1988, Ingrid Silva é uma das vozes mais influentes na luta por diversidade no balé clássico. Sua trajetória começou aos 8 anos, no projeto social Dançando para não dançar, na Vila Olímpica da Mangueira, e passou por instituições como a Escola de Dança Maria Olenewa – como aluna – e o Grupo Corpo – na condição de estagiária – antes de se mudar para os Estados Unidos em 2007.

Ingrid ganhou destaque global por sua persistência em pintar suas sapatilhas com maquiagem para que combinassem com seu tom de pele – prática que durou 11 anos, até o surgimento de modelos industriais, e cujos pares originais hoje integram o acervo do Museu Smithsonian. Ela segue consolidada como uma figura de impacto internacional, tendo discursado na ONU em celebração ao Dia

Internacional da Mulher em 2025 e publicado sua autobiografia *A sapatilha que mudou meu mundo*. Além disso, é fundadora das plataformas *EmpowHerNY* e *Blacks in Ballet*, que visam ampliar a representatividade negra e feminina nas artes.

Ingrid não chegou a integrar o balé do Theatro Municipal. No entanto, essa instituição foi mencionada por ela em diversas entrevistas como um desejo não realizado enquanto bailarina profissional.[11] Em suas declarações sobre balé e racismo no Brasil, Ingrid comenta o desconforto em sua infância e juventude por ser uma das poucas ou a única menina preta retinta a fazer parte de turmas de formação em balé na Escola de Dança Maria Olenewa. Em entrevista ao site das *Nações Unidas*, ela comenta:

> E aí o meu sonho era super ser bailarina do Theatro Municipal. Era meu sonho quando eu era pequena: eu quero ser a primeira-bailarina. E eu comecei a ver que naquele ambiente ali, eles não estavam prontos para mim, para quem eu era. Não só o ambiente em si, mas as pessoas também (Silva para Nações Unidas, 2023).

Apesar de enunciar de forma recorrente os problemas estruturais da instituição, Ingrid Silva reconhece que foi na Escola de Dança Maria Olenewa que recebeu um de seus primeiros impulsos decisivos para tornar-se bailarina profissional. Em sua autobiografia, a artista relata que a professora Edy Diegues frequentemente a colocava em posição de destaque em sala de aula e a incentivava, afirmando que ela possuía talento e que precisava acreditar mais em seu próprio potencial (Silva, 2021). Esse reconhecimento permite compreender que, embora o Theatro Municipal e suas escolas de formação apresentem resistências significativas a transformações estruturais, não se pode afirmar a completa ausência de fissuras em seus modos de pensar a arte e conduzir os processos pedagógicos. Há, nesse espaço institucional, agentes que tensionam a norma "por dentro", criando brechas e zonas de respiro que possibilitam a permanência e o avanço de meninas como Ingrid e tantas outras. Ainda assim, tais experiências pontuais não isentam a instituição de críticas nem substituem a urgência de mudanças estruturais mais profundas.

Nesse sentido, embora Ingrid Silva tenha participado de atividades no âmbito do Theatro Municipal – como entrevistas, oficinas e ações formativas

11 Há menções nesse sentido em entrevistas como a de Ingrid Silva: "Foi difícil me verem como uma bailarina clássica sendo uma mulher negra". Disponível em: https://www.jornalrmc.com.br/ingrid-silva-foi-dificil-me-verem-como-uma-bailarina-classica-sendo-uma-mulher-negra/. Reportagem do Jornal EMC e da Globo News em 2021.

que mobilizam seu nome e sua projeção internacional –, sua presença enquanto bailarina convidada, solista ou em contextos nos quais sua performance artística estivesse efetivamente em centralidade não ocorreu com a relevância esperada para uma artista nascida na cidade e que ocupa o posto de primeira-bailarina em uma das companhias de balé mais reconhecidas da cena contemporânea. Essa ausência reforça as assimetrias entre reconhecimento simbólico e efetiva inserção artística.

Em diferentes entrevistas, Ingrid afirma que, caso não tivesse migrado para o Harlem, dificilmente teria consolidado uma carreira profissional no balé, reconhecendo esse como um percurso ainda imposto a muitos bailarinos e bailarinas negros (Plenae, 2022). Ao refletir sobre o contexto brasileiro, a artista destaca como o racismo atravessa a formação desde os primeiros anos, manifestando-se em elementos como a cor da meia e da sapatilha, na exigência de alisamento do cabelo para adequação a padrões estéticos normativos e no tratamento dispensado àqueles que persistem na carreira profissional, mas permanecem confinados a posições coadjuvantes, sem reais possibilidades de ascensão.

As propostas formuladas por Mercedes, Bethânia e Ingrid configuram respostas diretas à inércia das instituições conservadoras e ao fantasma de uma tradição europeia tomada como referência universal. Elas mobilizam mundos, enfrentam instituições e encorajam outras mulheres e homens a seguirem no balé e em outras danças de caráter cênico. Para finalizar, destaca-se uma fala de Bethânia sobre o espírito das lutas que as unem, em diferentes gerações, em torno de uma outra conduta do balé no Theatro Municipal, no Brasil e no exterior:

> Nós não vamos andar pra trás. Eu, Ingrid e outras bailarinas pelo mundo que estão lutando por igualdade, reconhecimento. Isso aqui não é uma moda. Falar de bailarina preta não é moda, sapatilha marrom, Ingrid Silva, não é moda. É o caminho para amanhã, para uma menina preta falar: mãe, eu quero ser bailarina clássica. E a mãe dizer: sim, minha filha, você vai ser (Nascimento, 2021, 01:10:12).

Considerações finais

Torna-se urgente promover um debate consistente e comprometido com a responsabilização institucional, capaz de denunciar e punir, nos termos da legislação brasileira, práticas de racismo ainda amplamente naturalizadas no campo das artes. Tal enfrentamento exige que as políticas de reparação avancem de forma estrutural e contínua, alcançando prioritariamente os territórios artísticos

nos quais o pacto da branquitude opera de maneira silenciosa e raramente é colocado em questão. As trajetórias de Mercedes Baptista, Bethânia Nascimento e Ingrid Silva evidenciam que o racismo no balé não se manifesta apenas por meio de exclusões explícitas, mas também pela produção reiterada de barreiras simbólicas, afetivas e institucionais que regulam quem pode acessar, permanecer e ser legitimado nesses espaços.

Essa estrutura excludente se expressa, entre outros aspectos, na persistente ausência de pessoas negras em posições de liderança em escolas, companhias e instâncias decisórias, bem como na manutenção de repertórios que privilegiam majoritariamente coreógrafos homens oriundos do Norte Global, inclusive em montagens que se apresentam como modernas ou contemporâneas. Bailarinos e bailarinas negros seguem ocupando lugares residuais nos corpos artísticos, enquanto instituições públicas e privadas reproduzem hierarquias de raça e classe, sem implementar políticas reparatórias capazes de alterar, de fato, o funcionamento do campo. A recorrência dessas dinâmicas ao longo das trajetórias analisadas demonstra que a exceção não produz pertencimento, mas reforça a norma.

Embora se observe, nos últimos anos, um movimento ainda tímido por parte de algumas escolas oficiais, companhias e festivais no sentido de reconhecerem os processos de exclusão e de promoverem algumas políticas de diversidade racial com foco em artistas negros, tais iniciativas revelam-se frequentemente insuficientes. Em muitos casos, respondem mais a pressões externas, demandas conjunturais ou estratégias de marketing institucional do que a um compromisso efetivo com a transformação das desigualdades. Programas e discursos que se apropriam de termos como antirracismo, diversidade ou decolonialidade tendem a esvaziar-se quando se recusam a enfrentar as estruturas de poder que sustentam a tradição como valor incontestável.

As respostas formuladas por Mercedes Baptista, Bethânia Nascimento e Ingrid Silva apontam, portanto, para além da lógica da inclusão pontual ou da representatividade simbólica. Suas trajetórias revelam a necessidade de desorganizar pactos históricos, tensionar regimes de legitimidade e afirmar outras formas de pertencimento no balé e nas artes da cena. Ao insistirem em existir, criar e falar, essas artistas deslocam o centro da tradição e evidenciam que a construção de futuros mais justos no campo da dança depende menos de gestos performativos de diversidade e mais de transformações profundas nas estruturas que historicamente produziram exclusão.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Sandra Souza. **Abdias Nascimento.** Col. Retratos do Brasil Negro. São Paulo: Selo Negro, 2009. 167 p.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. **O rei-máquina:** espetáculo e política no tempo de Luís XIV. Tradução de Cláudio César Santoro. Rio de Janeiro: José Olímpio; EDUNB, 1993. 146 p.

ANUNCIAÇÃO, Gleidison Oliveira da. **Do corpo negro no balé clássico ou das histórias que não se contam.** 2021. 118 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Orientadora: Gilsamara Moura.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LEMOS, Anielle Conceição. **Inserção e permanência de bailarinas negras brasileiras no campo profissional da dança como representatividade negra e modo de resistência ao racismo.** 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

McKITTRICK, Katherine. **Demonic grounds:** black women and the cartographies of struggle. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

MEIRELES, Luiza. **A ausência de bailarinas negras nas companhias públicas de dança no Brasil:** faceta do racismo institucional brasileiro. 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

MONTEIRO, Mariana. Balé, tradição e ruptura. *In***: Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

NAÇÕES UNIDAS. Hoje, sei o que fazer para responder ao racismo. **ONU News,** 2 jun. 2023. Disponível em: https://news.un.org/pt/interview/2023/06/1815282. Acesso em: 16 jan. 2026.

PENSAR AFRICANAMENTE. **Corpos negros em movimento no balé clássico.** YouTube, s.d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TLrlzbr6hS0. Acesso em: 3 jan. 2026.

PEREIRA, Dayana Gomes. **Memória, corpo e performances**: a dança negra de Mercedes Baptista. 2016. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

PLENAE. Ingrid Silva em "O ballet clássico precisa evoluir". **Plenae**, 5 jun. 2022. Disponível em: https://plenae.abiliodiniz.com.br/para-inspirar/ingrid-silva-em-o-ballet-classico-precisa-evoluir/. Acesso em: 16 jan. 2026.

RMC. Ingrid Silva: "Foi difícil me verem como uma bailarina clássica sendo uma mulher negra". **Jornal RMC**, s.d. Disponível em: https://www.jornalrmc.com.br/ingrid-silva-foi-dificil-me-verem-como-uma-bailarina-classica-sendo-uma-mulher-negra/. Acesso em: 16 jan. 2026.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo:** branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Veneta, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da branquitude:** a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SILVA, Ingrid. **A sapatilha que mudou meu mundo.** Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista:** a criação da identidade negra na dança. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

TEIXEIRA, Ana Carolina Esteves. **Coreografias da branquitude:** civilidade e racismo na formação do "corpo ideal" no balé. 2025. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2025.



A FORMAÇÃO DA REDE ARTÍSTICA DE AGENCIAMENTO NEGRO DE MILITÂNCIA ESTÉTICO-POLÍTICA NO PALCO DO THEATRO MUNICIPAL

Andréa S. Nascimento

Andréa S. Nascimento
Mestra em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 2022); especialista em Estudo da História e das Ciências Sociais (UFF, 2008); especialista em História do Brasil (UFF, 2008). Atua como pesquisadora independente, focada na trajetória artística de Joãozinho da Goméia e na Rede Artística Transnacional de Agenciamento Negro (1937-1964).

Foto de Abertura: Katherine Dunham no ballet "L'Ag'Ya", 1938. Library of Congress (Coleção Katherine Dunham Collection).

Introdução

O período compreendido entre 1946 e 1964 no Brasil foi marcado por uma intensa luta por reconhecimento e representação na esfera cultural, que se manifestou com particular virulência no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ). Templo da cultura erudita brasileira e guardião do cânone europeu, o TMRJ teve seu palco estilhaçado em 1950 por um ato de militância nacional. A coreógrafa e antropóloga afro-americana Katherine Dunham (1906–2006)[1], após sofrer racismo em um hotel em São Paulo, transformou sua apresentação em uma denúncia pública e nacional, confrontando o mito da "Democracia Racial" diretamente no espaço que simbolizava a branquitude nacional. A denúncia de Dunham foi amplamente reverberada pela imprensa nacional — incluindo veículos de grande circulação como o Correio da Manhã e o Correio Paulistano — e noticiada pela imprensa negra da época, como o jornal *Quilombo*. Essa cobertura generalizada funcionou como o catalisador que alinhou e deu validação transatlântica à Rede de Agenciamento Negro, sendo imediatamente incorporada por ícones militantes.

Entre os nomes que compunham a articulação em torno de Dunham, estavam Abdias do Nascimento (1914–2011), Solano Trindade (1908–1974) e Margarida Trindade (Epistemologia do Folclore)[2], e, representando a vertente da dança no circuito de agenciamento negro, o sacerdote do candomblé Angola, coreógrafo e mestre das danças de matriz africana (Saber Ancestral) Joãozinho da Goméia (1914-1971).

Nesse cenário, emerge a figura de ruptura de Mercedes Baptista (1921-2006). Nascida em Campos dos Goytacazes, sua trajetória foi forjada entre a formação no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e as passagens pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias do Nascimento. O intercâmbio na Dunham School of Dance levou a fundar, em 1952, a Academia de Danças Merce-

1 Katherine Dunham (1909–2006): Coreógrafa, dançarina, autora, educadora e antropóloga afro-americana. Fundou a Katherine Dunham Company, reconhecida por fundir dança africana e caribenha com o balé e técnicas modernas. Seu trabalho pioneiro e seu ativismo social foram cruciais para a agenda de militância negra transatlântica.

2 Embora Margarida Trindade fosse coreógrafa e cofundadora central do Teatro Popular Brasileiro (TPB), a escassez de fontes primárias sobre sua trajetória de forma autônoma reflete o silenciamento de Gênero estrutural do período (1940–1960). Tal apagamento, que relegava a agência feminina à sombra das figuras masculinas, é aqui tratado como evidência da falha historiográfica que este artigo visa denunciar, exigindo uma leitura pela "Historiografia da Presença" para garantir o crédito de sua contribuição à Epistemologia do Folclore.

des Baptista, na Gafieira Estudantina (Praça Tiradentes). Um ano depois, o Balé Folclórico Mercedes Baptista já atuava como a primeira companhia da cidade a levar a cena elementos da cultura negra pensados e dançados por artistas negros. Sua agência contribuiu ativamente para as transformações das escolas de samba cariocas, notadamente na verticalização e espetacularização dos desfiles. A primeira geração de bailarinos que ela formou – como Walter Ribeiro, Gilberto de Assis, Isaura de Assis, Raimundo Netto, Dica Lima, Manoel Dionísio, Paulo Conceição e Marlene Silva – perpetuou seu trabalho em diversas práticas artísticas e pedagógicas. No entanto, seu nome e legado ainda persistem à margem, excluídos dos currículos de dança em universidades e demais instituições de ensino do país (Villeroy, 2021).

Dessa forma, embora a historiografia da dança afro no Rio de Janeiro tenda a creditar o surgimento e a sistematização da dança afro-brasileira a partir da década de 1950 – conforme sugerido por autores como Lima (2012), Villeroy (2021) e Melgaço (2007) –, o presente estudo, fundamentado na pesquisa de Nascimento (2022), propõe uma correção temporal historiográfica. A investigação demonstra que Joãozinho da Goméia já era uma referência artistica central desde a década de 1930, atuando como bailarino e coreógrafo antes mesmo da ascensão formal dos grupos de dança folclórica negra e de Mercedes Baptista. Embora Lima (2012) argumente que essa ascensão é o marco fundador da dança afro que buscava autenticidade nas origens africanas, a trajetória de Joãozinho antecipa essa prática, ainda que sob forte descrença no reconhecimento institucional da época.

A discrepância no reconhecimento institucional entre Mercedes Baptista (bailarina formada e valorizada) e Joãozinho da Goméia não é acidental, mas um sintoma da Vigilância Punitiva do Estado Novo. Curiosamente, enquanto o Estado o criminalizava, o terreiro de Joãozinho era o principal polo de fascínio e busca pelo saber ancestral, atraindo as lideranças do emergente cenário artístico. O empresário Miécio Askanasy (futuro fundador do Brasiliana), por exemplo, buscou o mestre em Duque de Caxias, onde procurou (e encontrou) cura para uma doença grave, validando a eficácia do saber ancestral em contraste com a medicina ocidental (Assunção; Pereira, 2004).

Enquanto Mercedes navegava pelo circuito formal e internacional, Joãozinho, a fonte fundamental da ancestralidade, foi vítima direta da criminalização das práticas afro-religiosas. A própria Mercedes Baptista, que se considerava

autodidata na dança folclórica, confirmou a centralidade do mestre, ao admitir que seus primeiros alunos eram filhos de santo de Joãozinho (Melgaço, 2007). A coreógrafa, no entanto, descreveu a dança que vinha do terreiro como a "dança bruta dos orixás", que precisava ser "lapidada" ou "adoçada" para o palco. Essa necessidade de estilização e higienização estética, justificada pela crença de que a dança de Candomblé haitiana de Katherine Dunham não funcionaria no Brasil (Lima, 2012), reforça o papel do cânone branco, que exigia a tutela sobre a fonte ancestral.

A prisão de Joãozinho em 1942 e a ausência de uma ficha artística na Delegacia de Costumes — o que o relegava ao status de mero "macumbeiro" que levava "passos de Candomblé" ao palco, em vez de criador cultural e coreógrafo — justificam historicamente o apagamento de sua autoria. Assim, se Mercedes Baptista é reconhecida como a sistematizadora dessa nova linguagem no palco erudito, Joãozinho da Goméia se consolida como o percursor e o pilar do saber ancestral, atuando como o elo entre a tradição ancestral e a modernidade estética da Rede Artística de Agenciamento Negro, em um ato de reparação histórica.

O incidente de racismo envolvendo Katherine Dunham em 1950 não foi um fato isolado, mas a culminância de um longo processo de engajamento diaspórico e agenciamento estratégico que, desde a estreia do Teatro Experimental do Negro no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em maio de 1945, já estava em curso. Essa conexão transatlântica e a consciência de um legado cosmopolita, forjada pela imprensa negra nas décadas de 1920 e 1930, serviram de substrato ideológico para o avanço da militância durante a redemocratização (1946–1964). Essa presença de Joãozinho da Goméia no circuito erudito, inclusive, é anterior à formalização dos grupos de dança. No primeiro ano de sua estada definitiva no Rio de Janeiro, o nome de Joãozinho da Goméia já era citado na seção de teatro como parte de um espetáculo do Theatro Municipal (Correio da Manhã, 1947). Embora sua coreografia estivesse no palco, ele próprio não estava de corpo presente, isso demarcava, ironicamente, a centralidade do saber ancestral e da Epistemologia do Folclore em detrimento da presença física do artista negro no palco hegemônico. Foi sobre essa base articulada que o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Teatro Popular Brasileiro, liderado por Solano e Margarida Trindade, organizaram a resposta ao racismo.

A militância artística negra brasileira parece ter articulado a vinda de Katherine Dunham ao Brasil, já que uma agenda de eventos sociais e intelectuais

foi prontamente organizada por Abdias do Nascimento, em acordo com Solano Trindade. Essa agenda não visava apenas a homenageá-la, mas sobretudo utilizar sua plataforma para palestrar sobre suas pesquisas e seu ativismo em torno do debate racial, como ocorreu na conferência organizada pelo TEN na sede do Serviço Nacional de Teatro. A coreógrafa, em sua viagem à Bahia, foi cicerone-ada por membros da Rede, aprofundando sua experiência com o Candomblé e, possivelmente, visitando terreiros na Baixada Fluminense.

Tendo em vista a capacidade de agenciamento de Abdias do Nascimento e do TEN, o presente artigo sugere a hipótese de que o contato entre a militância artística negra e Katherine Dunham pode ter ocorrido antes de sua chegada, com o TEN atuando como articulador das bases culturais e sociais para a criação de uma agenda afrocentrada para a coreógrafa. A visibilidade aos compromissos de Dunham na imprensa cumpria a função de ceder instrumentos políticos para uma luta antirracista no Brasil, como a de estimular que surgissem outros coletivos de dança afro ou negra que explicitassem a situação do negro na arte brasileira — uma bandeira que Abdias e Solano levantavam mesmo antes de 1946 na sua experiência militante. Essa agenda de agenciamento artístico e militante exige futuros investimentos de pesquisa para iluminar as complexas articulações da Rede Artística Negra no período da redemocratização.

A historiografia oficial da dança brasileira, embora conte com um volume significativo de pesquisas dedicadas ao tema da dança afro (com mais de 140 trabalhos no banco de teses da CAPES), perpetua o apagamento da Agência Artística Negra ao dedicar pouca atenção às trajetórias e ao protagonismo de artistas negros que atuaram no balé afro-brasileiro. Nomes como Gilberto Bréa, Solano Trindade e Margarida Trindade precisam ser revisitados, pois sua atuação como coreógrafos em companhias como o TEN, Teatro Folclorico Brasileiro (Brasiliana) e o Balé Folclórico Mercedes Baptista é crucial para a história da cultura negra agenciada e militante, e não pode ser ignorada por uma historiografia interessada na cultura negra brasileira do período. O presente artigo, em contrapartida, busca estabelecer uma Historiografia da Presença, evidenciando o Municipal não como um palco de acolhimento, mas como um campo de batalha estético-político onde se gestou uma Frente de Agenciamento Negro militante.

De fato, o palco do Municipal, segundo a historiografia institucional (Chaves Júnior, 1971), era primariamente um local de contemplação das glórias sociais e pessoais da elite. Além de espetáculos eruditos (recitais, óperas,

balés), o espaço era dedicado a eventos sociais, como comemorações do Dia do Servidor, festas de professores e formaturas de colégios de prestígio (como o Pedro II e a Faculdade Fluminense de Medicina), funcionando como um mérito social da branquitude carioca. Somente a partir de 1945, com a estreia do Teatro Experimental do Negro, o local começou a ser ocupado como um espaço de reivindicação, luta social e política racial por grupos e artistas negros. Contudo, nem por isso o Municipal perdeu sua identidade classista, como é o caso do espetáculo emblemático Maracatu Chico Rei, que constou por um bom tempo nos programas de temporadas nacionais. Essa Frente Artística de Agenciamento Negro insere-se na longa e potente tradição historiográfica de estudo do associativismo negro carioca. Estudos históricos demonstram que, desde o final do século XIX, associações culturais negras no Carnaval, clubes dançantes e bailes, e o próprio maxixe, já estabeleciam espaços autônomos de cultura e militância. Embora criminalizadas ou relegadas a palcos secundários (como as rodas de samba de lideranças femininas como Tia Ciata), essas redes de agência desafiavam a ordem estética branca da época (1890–1920). Seguindo a linha historiográfica nos estudos de associação negra, consigo confirmar que, no Municipal, a Frente Artística de Agenciamento Negro foi a força motora que desmantelou o cânone europeu, a partir de sua base curricular e estética. Portanto, a História da Dança Brasileira, marcada pela construção de mãos brancas elitizadas, não pode ser contada sem a história da luta e da presença negra que se impôs entre 1946 e 1964.

Este artigo propõe uma reorientação da leitura crítica da dança brasileira e da dança afro-brasileira ao confrontar dois universos: a Branquitude do cânone cênico europeu, dominante no Municipal, e a emergente Negritude das danças afro. Essa força negra se manifesta não apenas nas apresentações do Teatro Experimental do Negro no Municipal (maio de 1945 e, posteriormente, em 1956 e 1957), mas também pela atuação de figuras cruciais como Joãozinho, Solano e Margarida Trindade; e pela presença no corpo de baile do bailarino negro Raul Soares e das bailarinas negras Consuelo Rios e Mercedes Baptista (que se tornariam mais tarde professoras da instituição Municipal), e do protagonismo das companhias negras, como o Teatro Folclórico Brasileiro em 1951, 1955, e o Balé Folclórico Mercedes Baptista em 1956, 1957 e 1963.

Existe uma brutal escassez de documentação sobre bailarinos negros em arquivos institucionais — um dado que a pesquisa empírica continuamente

atesta, evidenciando como o movimento de apagamento de artistas negros é recorrente também nos arquivos digitais e bancos de dados. Essa lacuna documental é, paradoxalmente, a principal evidência de um processo de apagamento histórico, uma discussão que merece uma atenção maior em uma publicação que dê conta de toda a sua dimensão. A análise se fundamenta em uma pesquisa de fôlego com ênfase na Evidência Primária da imprensa, notadamente o jornal *Quilombo*, o Correio Paulistano, a Revista Carioca e o Correio da Manhã, em um esforço contínuo de resgatar as vozes que o arquivo hegemônico buscou silenciar. Em consonância com o Paradigma Indiciário de Carlo Ginzburg, esta investigação utiliza os "indícios" forjados pela imprensa negra como vestígios cruciais para a reconstrução da Historiografia da Presença, focando nos detalhes que a documentação oficial buscou apagar. O jornal *Quilombo* – vida, problemas, respirações do negro, lançado em dezembro de 1948, por sua vez, emerge como um documento fundacional dessa rede artística de agenciamento negro que analisamos aqui.

A despeito do avanço da presença negra nas esferas popular e noticiosa, o TMRJ persistia como um *locus* de excelência branca, regido por um cânone que hierarquizava, tutelava e marginalizava o conhecimento afro-brasileiro. Deste modo, propomo-nos, a partir de agora, a mapear a genealogia dessa exclusão estrutural e as primeiras fissuras que pavimentaram o campo de batalha estético-político durante a redemocratização política.

Desenvolvimento

Apesar de sua vocação nacional, internacional e multifuncional, a dinâmica artística do Teatro Municipal do Rio de Janeiro era regida por um cânone estético rigoroso, calcado na excelência europeia (Chaves Júnior, 1971). A consolidação dessa norma se deu, sobretudo, na dança clássica. No ano de 1927, após um período em que passou dando aulas no Theatro Colón de Buenos Aires, a bailarina e coreógrafa russa Maria Olenewa abriu no Rio de Janeiro a primeira escola oficial de bailados do Brasil, na sala de número 70 do Teatro Municipal. Contando com a ajuda do russo Ricardo Nemanoff, ex-solista da companhia de Pavlova, e das irmãs espanholas Loreto, Luiza e Maria Carbonell, todos eles artistas que trabalhavam na época em teatros de revista. Nas primeiras turmas estavam nomes que se tornariam famosos, como Madeleine Rosay, Eros Volúsia e Felicitas Barreto, e as atrizes Eva Todor e Bibi Ferreira (Pereira, 2001).

Nove anos depois, em 1936, Maria Olenewa dirigiu a criação do primeiro Corpo de Baile oficial da cidade, mantendo a rigidez do método clássico europeu. Embora incorporasse temas essencialmente brasileiros, como o bailado Maracatu Chico Rei (1936), fazia-o sob uma lente de apropriação tutelada que desvalorizava o conhecimento produzido por mestres e coletivos das tradições culturais e populares negras e das de matrizes africanas de terreiro. Na encenação dessa obra, que narra a saga de um chefe africano na busca por alforria, a versão primitiva era modificada, introduzindo personagens brancos e motivos musicais europeus, o que Pereira (2001) define como uma estilização tutelada da narrativa negra. Essa logica de apropriação se repetiu em 1937, com Eros Volúsia, e estendeu-se até 1951, quando a jovem Mercedes Baptista participou da mesma montagem pouco antes de fundar sua própria companhia (Villeroy, 2021). O Maracatu, portanto, funciona como um elemento de presença negra constante no Municipal, mas sempre sob mediação e filtro branco. Esse espetáculo, com música de Francisco Mignone (1897–1976), é um exemplo dessa apropriação estética no Municipal, na qual o rigor técnico servia como ferramenta de uma segregação que relegava a agência negra autônoma a papéis estereotipados (Pereira, 2001, p.74).

Nesse sentido, o Teatro de Revista dos anos 1920 já havia se configurado como um campo de tensão e conflito em torno da questão racial (Almeida, 2016). Mais do que mero entretenimento, ele serviu como um campo de tensão e conflito em torno da questão racial. Se, por um lado, o gênero ecoava o discurso intelectual de "harmonia racial" que buscava apagar o passado da escravidão, por outro, reproduzia iniquidades, recorrendo ao uso de *black face* e reforçando estereótipos ligados ao samba, à malandragem e à hipersexualização de corpos femininos (Almeida, 2016).

A violência simbólica da segregação se manifestava nos mínimos detalhes: bailarinos negros, como Raul Soares (do corpo de baile do Municipal), e a bailarina Mercedes da Silva sofriam a violência estética de nunca alcançarem o protagonismo no palco. Ambos eram frequentemente colocados ao final dos programas de baile e das fotografias de temporada, relegados à margem da hierarquia coreográfica. Essa marginalização motivou então Mercedes da Silva a buscar sua formação e validação fora do Brasil. Ela ingressou na Katherine Dunham School of Dance (Nova Iorque, 1950), um importante Centro de Pesquisa Norte-Americano focado na luta pela igualdade racial e na fusão cultural diaspórica (Haiti,

Antilhas, América). Na companhia, Mercedes não apenas absorveu o repertório afro-atlântico, mas lecionou balé clássico, comprovando sua excelência.

O retorno ao Municipal, no final de 1951, foi motivado por questões de estabilidade (aposentadoria), mas também por sua bagagem artística e política que a permitia alçar novos voos. Contudo, ao constatar que o cenário de segregação não havia mudado, ela foi incentivada pela Rede de Agenciamento (Abdias do Nascimento, Fernando Pamplona) a utilizar o aprendizado de Dunham, que não funcionaria integralmente no Brasil. Isso a levou a buscar a fonte ancestral brasileira com o Mestre Joãozinho da Goméia, que era o pilar do saber afro-brasileiro, dando início à sistematização da dança que culminaria no Balé Folclórico Mercedes Baptista (Melgaço, 2007). Essa estrutura reforçava o ideal de civilidade da época, definindo implicitamente um padrão de corpo, formação e repertório que mantinha a presença negra à margem ou restrita a papéis folclóricos e exóticos no palco central.

A insatisfação estética e a marginalização, construídas sob essa estrutura excludente, foram catalisadas pela transição para a redemocratização (1946–1964), resultando em uma militância político-cultural organizada. Com o fim do Estado Novo, intelectuais negros, como Abdias do Nascimento e Aguinaldo Camargo, reorganizaram-se no Rio de Janeiro, fundando o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Comitê Democrático Afro-Brasileiro (1945). O veículo central dessa nova mobilização foi a coluna "Problemas e Aspirações do Negro Brasileiro", no jornal Diário Trabalhista (1946), que serviu de plataforma para debater a falácia da Democracia Racial, a ausência de amparo pós-Abolição e a necessidade de reparação social. Nomes cruciais da Rede de Agenciamento, como Abdias do Nascimento e Solano Trindade, atuaram ativamente nesse debate, contrapondo-se àqueles que, como o sociólogo Guerreiro Ramos, sugeriam que a ascensão social do negro viria pelo "branqueamento" sociocultural. Abdias, por sua vez, defendia que a decadência do negro resultava da passividade histórica e da ausência de indignação, e que a luta pela Segunda Abolição e pela autonomia cultural era inevitável. Nesse contexto, a arte negra era vista como um campo de batalha, pois, como criticava Solano Trindade, o negro era reduzido a "elemento antropológico, etnológico e pitoresco", tendo sua cultura restrita à macumba pelos burgueses, o que impulsionou o esforço do TEN para desenvolver uma cultura negra moderna, erudita e popular. Vale ressaltar que a agência de Abdias do Nascimento já se manifestava na coluna do Diário Trabalhista em 1946

– considerada o embrião da revista *Quilombo* (1948) –, consolidando-se como documento fundacional do agenciamento artístico e político negro no período (Guimarães; Macedo, 2008).

Contudo, enquanto a Rede Artística de Agenciamento Negro articulava a autonomia estética, o cânone branco mantinha sua hegemonia, sendo a bailarina Eros Volúsia o principal vetor da Estilização Tutelada no palco do Municipal. Eros, formada na escola de Maria Olenewa, levou às últimas consequências a ideologia da subordinação das danças populares afro-brasileiras ao esteticismo erudito, consagrando-se ao encenar o samba e o maracatu com a chancela do Estado Novo. Seu projeto, que culminou na apropriação de símbolos sagrados como o "Abedé" da Oxum (1941), impôs um alto custo intelectual e simbólico à autoria negra.

Eros personificou essa lógica ao defender que qualquer corpo seria adaptável ao rigor clássico, desde que a ele submetido. Sua busca pela brasilidade – que incluiu pesquisas no terreiro da Goméia e no Maracatu Cruzeiro do Forte – foi feita sob a égide da higienização estética, exigindo a negação da fonte ancestral para validação no palco erudito. É crucial notar que, enquanto Joãozinho afirmava ao jornal *A Manhã*, em 1942, ter ensinado à bailarina "com carinho especial" tudo quanto sabia, a imprensa branca a consagrava como a "reveladora" do samba. Esse modelo de subordinação, que despojava artistas negros de seu crédito autoral em favor de uma autoria branca dita "criadora", foi precisamente o que a rede de agenciamento artístico negro se propôs a desmantelar.

A Rede Artística de Agenciamento Negro formou-se, portanto, como a resposta organizada ao apagamento institucional e à Estilização Tutelada. Sua articulação complexa baseou-se em informações pré-existentes, ligando entidades como o TEN, Comitê Democrático Afro-Brasileiro, que utilizavam o teatro e o saber ancestral com eixos de ruptura, sendo o incidente de racismo com Katherine Dunham o catalisador dessa ação. O presente estudo levanta a hipótese de que o contato entre a militância negra brasileira e a coreógrafa teria ocorrido antes da sua chegada. Essa articulação prévia teria preparado as bases para uma agenda afrocentrada, na qual a validação transatlântica de Dunham serviu como o paradigma indiciário necessário para impulsionar a pauta antirracista até o Congresso Nacional.

A historiografia da presença evoca, neste estudo, a análise da ocupação intencional do palco hegemônico por corpos, saberes e estéticas negras, con-

frontando o cânone branco-europeu. O catalisador mais agudo dessa articulação ocorreu em 1950, quando a denúncia de racismo sofrida pela coreógrafa norte-americana Katherine Dunham no Hotel Esplanada, em São Paulo, transformou-se no marco zero da reação política da rede. A coreógrafa e antropóloga, a serviço do Departamento de Estado dos Estados Unidos, chegou ao Brasil como uma figura de inegável prestígio internacional, o que deu à sua denúncia um peso que a militância negra local não possuía perante o Estado. Ao ter sua hospedagem recusada, Dunham confrontou o mito da Democracia Racial *in loco* e de forma amplamente divulgada. O TEN e o Comitê Democrático Afro-Brasileiro mobilizaram a imprensa e pressionaram o Congresso Nacional, transformando o ato de discriminação em um debate legislativo nacional. Essa pressão se materializou em 3 de julho de 1951, com a aprovação da Lei Afonso Arinos (Lei nº. 1.390). Embora a lei fosse considerada branda (por tipificar a discriminação racial apenas como contravenção, e não como crime), ela representou uma vitória política fundamental para a Rede. Pela primeira vez, a legislação federal admitia a existência de racismo no Brasil, desmantelando oficialmente a ideia de uma "democracia racial" harmônica. O próximo passo seria a busca por uma chancela de valorização do saber ancestral que pudesse rivalizar com a hegemonia da Escola de Maria Olenewa no Municipal. A etapa seguinte da Rede seria a busca por uma chancela de valorização do saber ancestral que pudesse estabelecer uma soberania estética e epistemológica no Municipal. A materialização dessa soberania se deu em 1951 e 1955, com a ocupação do Municipal pelo Teatro Folclórico Brasileiro (TFB) – o Brasiliana. O TFB não era apenas uma companhia, mas uma frente de agenciamento que fundiu a militância do TEN (Haroldo Costa como cofundador) com a vanguarda artística.

A produção demonstrava um alto nível de institucionalidade: a direção era assinada por Miécio Askanasy, a cenografia contou com a pintora modernista Djanira, e os coreógrafos incluíam a bailarina do Municipal Maryla Gremo, o agente transversal João Elísio e Berne Baía, evidenciando a fusão de saberes e agências. O repertório do TFB é a evidência mais contundente da Ruptura Estética. O programa de 1955, impresso para o "Festival do Rio de Janeiro", ostentava um "Roteiro do Brasiliana pelo Mundo" que incluía turnês pelo Brasil, América do Sul, Europa (Londres, Paris, Milão). Essa projeção internacional, patrocinada por entidades como a Gafieira Elite, atestava a consolidação da dança afro-brasileira como arte de exportação e de excelência. Ao impor no palco do Municipal

quadros como "Macumba de Exu" e "Candomblé" com pontos originais do ritual, a Rede Artística retirava o protagonismo das coreografias higienizadas e padronizadas pela branquitude. Essa ação foi a destruição da narrativa racista que negava o poder criativo negro, afirmando o saber ancestral como uma fonte autônoma de excelência. O próximo passo da Rede Artística de Agenciamento seria a busca por uma chancela de valorização do saber ancestral que pudesse estabelecer uma soberania estética e epistemológica no Municipal. A complexidade dessa articulação, que fundiu o Saber Ancestral (Epistemologia) à Ação Política (Função Estratégica) da Rede, é sintetizada no Quadro Semiótico a seguir:

Quadro Semiótico da Rede de Agenciamento Negro, 1946–1968

Atores	Eixo Epistemológico	Função estratégica na Rede
Mercedes Baptista	Balé Folclórico Mercedes Baptista	Vetor de choque/ sistematizadora da linguagem afro-brasileira e do candomblé para os palcos.
Joãozinho da Goméia	Saber Ancestral / Danças de matriz africana	Agente Transversal de Saberes; fonte epistêmica e coreográfica que transita pelas companhias (Brasiliana, Mercedes Baptista, TPB), articulando a base estética da Rede.
Abdias do Nascimento	TEN / Intelectualismo Militante	Articulação política; plataforma de denúncia e conscientização sobre a condição negra e denúncia da Democracia Racial.
Solano Trindade / Margarida Trindade	Epistemologia do Folclore / TPB	Defesa da autenticidade e da raiz popular; forneceram a epistemologia de saberes folclóricos da cultura popular para a cena das companhias negras de dança formadas nos anos 50.
Haroldo Costa	TEN/ Brasiliana/ Teatro de Revista	Cofundador e Diretor Artístico da Brasiliana; agente de ligação entre a militância teatral e a profissionalização cênica da dança afro.
Katherine Dunham	Saberes Transnacionais e Diaspóricos / Antropologia Militante	Cientista social, antropóloga e articulista negra militante que, através da denúncia e exposição transnacional do racismo sofrido em São Paulo, catalisou a validação internacional da estética negra e forçou o debate legislativo contra a discriminação racial e o preconceito de cor no Brasil.
Gilberto Bréa	Balé Moderno e Dança Afrobrasileira/Hibridismo Estético e Ambiguidade Racial	Vetor de Ambiguidade Racial; coreógrafo solista (Xangô); homem branco usado pela imprensa para legitimar o grupo.
João Elísio	Folclore Popular e Teatro de Revista / Articulação Transversal	Colaborador na fundação da Brasiliana; agente de agenciamento transversal, transitando e coreografando para TODAS as companhias negras da década de 50; forte rede de ligação com Solano e Margarida Trindade.

Considerações finais

As considerações finais do presente estudo culminam na compreensão de que a rede artística de agenciamento negro operou uma luta política transvestida de arte militante. Esta articulação, consolidada no período da redemocratização (1946-1964), demonstra a consciência de que a sobrevivência da arte negra no Brasil dependia de um agenciamento estratégico para sedimentar sua presença. Para evocar essa conclusão, destacamos Solano e Margarida Trindade, cuja trajetória sintetiza a luta política e estética da rede: a percepção de que a arte precisava ocupar todos os espaços, falar a todas as mentes e, acima de tudo, reivindicar os direitos políticos e sociais negados à população preta desde o nascimento da República. O movimento desses artistas — como Joãozinho da Goméia, Mercedes Baptista, Abdias do Nascimento, Haroldo Costa, Katherine Dunham e João Elísio — assemelhava-se à quebra de correntes que marcou africanos e seus descendentes. Contrapondo-se à imprensa branca, que tentava reduzir o negro a uma imagem pacata e sem perspectiva, a imprensa negra combatente, exemplificada pelo jornal Quilombo, impulsionou esses sujeitos a conquistarem espaços e a promoverem uma nova ideia de cidadania social, na qual pessoas negras são protagonistas de suas próprias trajetórias.

O que buscamos neste artigo foi provocar os arquivos que limitam o acesso às trajetórias de artistas negros e à história das pessoas pretas brasileiras. A dificuldade de acesso e o tratamento inadequado da documentação impedem o conhecimento sobre a produção intelectual negra, perpetuando a falsa ideia de que esta carece de tradição. É imperativo que os arquivos se submetam à Historiografia da Presença e garantam a visibilidade plena do protagonismo negro no cânone da arte brasileira.

FONTES HISTORIOGRÁFICAS

A MANHÃ. Rio de Janeiro, 16 de julho de 1942.

BRASIL. **Lei n. 1.390, de 20 de agosto de 1951.** Rio de Janeiro: Presidência da República, 1951. (Lei Afonso Arinos).

CARIOCA. **Eros Volúsia vestida com indumentaria do candomblé.** Rio de Janeiro, 1939. Edição 00185(1).

CARIOCA. **Uma Escola de danças brasileiras onde se aprende a estilizar em arte os motivos populares nacionais.** Rio de Janeiro, 1940: Edição 00238(1).

CARIOCA. **O caminho de um Bailado Afro-Brasileiro.** Rio de Janeiro, 15 abr.1943. Edição 00194(3).

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 7 jul. 1950.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 24 ago. 1950.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 12 nov. 1951.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 13 jul.1950.

QUILOMBO: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, n. 1, dez.1948.

QUILOMBO: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, ano 1, n.4, p.2, jul. 1949: Close-up: Os Solano Trindade.

QUILOMBO: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro. ano 1, n.4: São João no Quilombo de Caxias.

QUILOMBO: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, ano 2, n. 7, e 8: Mercedes Baptista, um poema de linha e de formas.

QUILOMBO: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, ano 2, n. 10: Nós e Katherine Dunham.

THEATRO MUNICIPAL (Rio de Janeiro). Programa de Espetáculo Teatro Folclórico Brasileiro, 1951.

THEATRO MUNICIPAL (Rio de Janeiro). Programa de Espetáculo Teatro Folclórico Brasileiro, 1951: Brasiliana, 1955.

REFERÊNCIAS

ALFREDO GUIMARÃES, Antônio S. Diário Trabalhista e Democracia Racial Negra dos anos 1940. **Dados - Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v.51, n. 51, 2008.

ALMEIDA, Paulo Renato de. **A presença negra no Teatro de Revista e a questão racial nos anos 20.** 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2016.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

CARLONI, Karla G. Em busca de uma identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945). **Art-cultura, Uberlândia, v**.16, jul./dez., 2014.

CHAVES JUNIOR, Edgard de Brito. **Memórias e glórias de um Teatro:** 60 anos de história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Cia. Editora Americana, 1971.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O fazer saber das danças afro:** investigando matrizes africanas em movimento. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

LIMA, Nelson. **Dança afro e brasilidade no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

MELGAÇO, Paulo Baptista. **Mercedes Baptista:** a criação da identidade negra na dança. São Paulo: Fundação Palmares, 2007.

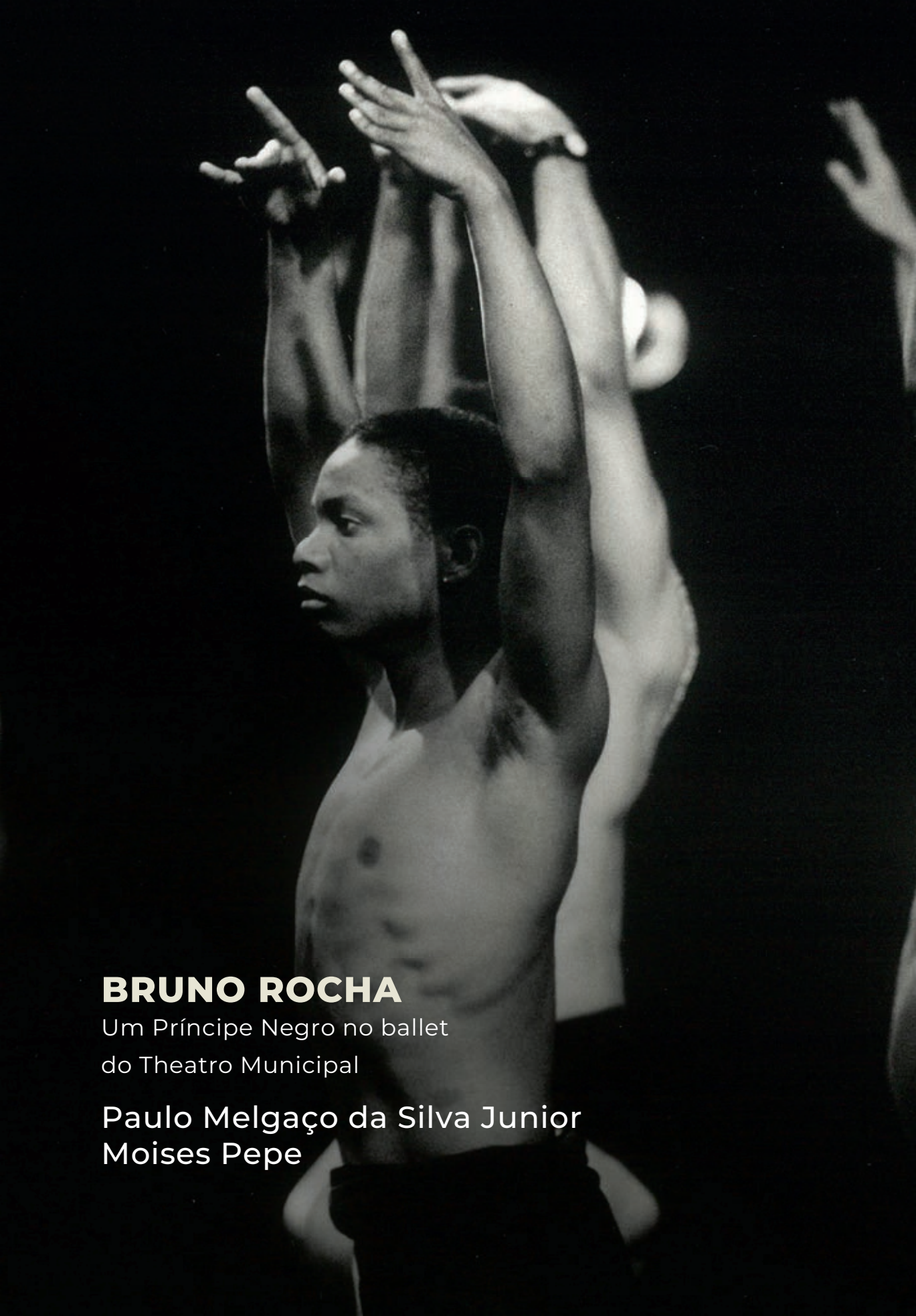
NASCIMENTO, Andrea S. Nascimento. **Afinal, eu sou ou não sou o Rei do Candomblé:** aspectos da trajetória artistica de Joãozinho da Goméia (1936-1966). 2022. Dissertação (Mestrado em História Social) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Abdias Nascimento, a luta na política**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

PEREIRA, Roberto. **Os passos de Juliana Yanakieva**. Niterói: Niterói livros, 2001.

PEREIRA, Roberto. **Eros Volúsia.** Rio de Janeiro: Coleção Perfis do Rio, 2004.

VILLEROY, Erica de Castro. **Mercedes Baptista e a dança moderna brasileira:** uma historiografia da presença. Dissertação (Mestrado em Memória Social) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2012.



BRUNO ROCHA

Um Príncipe Negro no ballet
do Theatro Municipal

Paulo Melgaço da Silva Junior
Moises Pepe

Paulo Melgaço da Silva Junior

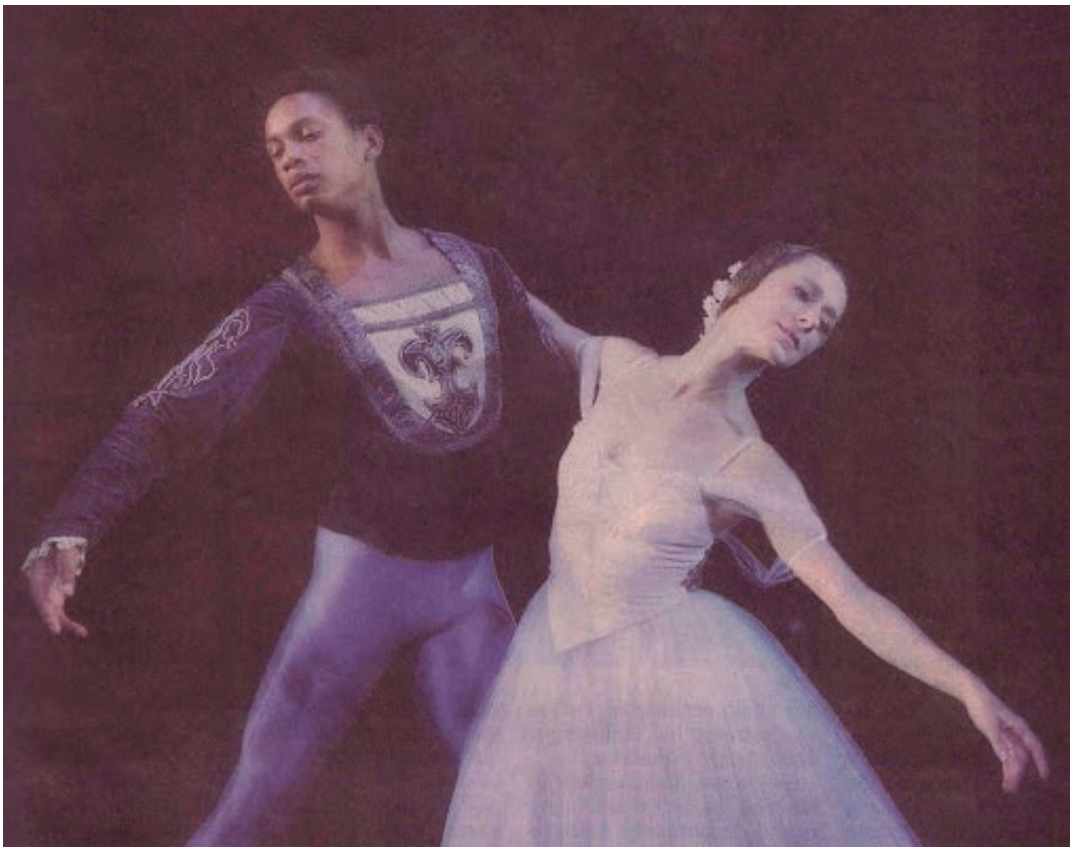
Pós-doutor e Doutor em Educação pela UFRJ, professor, pesquisador e vice-diretor da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (pertencente à Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro), professor colaborador no PPGEAC/Unirio. Pesquisador INCT antirracismo

Moises Pepe

Bailarino contratado do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, graduando no Bacharelado em Teoria da Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Licenciatura em Educação Física na Anhanguera Educacional.

Foto de Abertura: Bruno Rocha em ensaio para o espetáculo "Quatro", 2000. Acervo CEDOC/ FTMRJ.

Figura 1: Bruno Rocha e Ana Botafogo em Giselle



Fonte: Foto acervo CEDOC- Fundação Teatro Municipal

Reflexões iniciais

Existem marcos na história que representam rupturas com padrões estabelecidos, permitindo-nos reconhecer o passado para compreendermos nossa identidade no presente. Em 2003, ocorreu um desses momentos fundamentais: pela primeira vez, um bailarino negro retinto subiu ao palco para interpretar o papel de príncipe em um ballet clássico de repertório montado pela Companhia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A notícia foi propagada por diversos veículos de comunicação da época, como o *Jornal O Globo,* delimitando simbolicamente a capacidade de figuras negras em protagonizar ballets de repertório. Com o título "Seguindo os passos:

Bruno Rocha, o primeiro bailarino negro a interpretar um papel principal nos palcos do Theatro Municipal — O príncipe negro" (Pavlova, 2003), a reportagem de duas páginas publicada no segundo caderno do Jornal no dia 18 de abril de 2003, apresentava o primeiro bailarino negro a protagonizar um ballet clássico no Theatro Municipal:

> Aos 20 anos, o carioca de nascimento, mas mineiro por adoção, Bruno Rocha vai entrar nos arquivos das sapatilhas brasileiras ao assumir a personalidade do príncipe Albrecht, principal papel masculino do ballet 'Giselle', ao lado de ninguém menos do que Ana Botafogo, a mais experiente Giselle dos palcos daqui. (Pavlova, 2003)

É relevante destacar que dentro da história do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, poucos negros tiveram possibilidade sequer de ingressar no corpo de baile, e Bruno Rocha conquistou o patamar mais alto dos papéis do repertório clássico, o de Príncipe. Isto em um cenário no qual o ballet clássico tem suas raízes baseadas nos tradicionalismos eurocêntricos voltados às estéticas longilíneas e brancas, para tal, o racismo estrutural tem bases fundamentadas na inferiorização de negros e negras em função da sua subalternidade. Torna-se fundamental compreender que as formas de dançar contemplam sempre um certo tipo de corpo, e invisibilizam outros, sendo difíceis de serem dribladas ao ponto de colocar em destaque, figuras que fujam da padronização rotineira. Portanto, é significativo posicionar enquanto um marco histórico, pois escancara o que sempre esteve debaixo dos panos.

O problema central não se baseia apenas em não ter bailarinos negros, mas sim de quais deles podem estar em destaque, é dentro dessa perspectiva que a passabilidade racial[1] abarcou inúmeros bailarinos. Muitos negros de pele clara conseguiram se esconder através dos pancakes brancos ao longo das produções, participando do corpo de baile sem que sua pele fosse um fator determinante para destoar do padrão. Assim, revelamos que o racismo estrutural sempre esteve presente, e nesse processo, os espaços institucionais, como facilitadores desse processo, cooperam com marcas que são complexas de serem removidas.

1 O termo originário do inglês Passing (passagem) é utilizado, principalmente, no contexto norte-americano para ilustrar a capacidade de uma pessoa integrante de um grupo ou identidade (seja racial, de gênero, classe etc.) ser considerada como integrante de ou grupo identitário. Em outras palavras, alguns negros de pele clara acabam não sendo vistos como negros. É relevante destacar que a bailarina Mercedes Baptista denominava estes bailarinos de "brancos a base de pó de arroz"

É notável que a dificuldade de homens negros em acessar espaços importantes vem de uma caminhada distante de escravidão, responsável por constituir o que hoje conhecemos como uma das principais formas de opressão pela raça, afetando desde nossas bases econômicas e sociais, até as identitárias e culturais. A marginalização da negritude é a problemática com a qual iremos nos preocupar aqui, buscando analisar também quais os mecanismos indispensáveis para ocorrer o processo da descolonização de conceitos preestabelecidos, tornando-se imprescindível o olhar atento para transformar a cena do ballet clássico no Brasil[2].

O objetivo principal deste texto é realizar uma reflexão e contextualizar um marco histórico na trajetória e construção de personalidades negras no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Analisaremos as dificuldades enfrentadas ao longo do processo, relacionando-as com questões estruturais que contribuíram para a delonga de seu acontecimento, utilizando o espetáculo de Giselle na direção de Richard Cragun. Este marco realizado em duas récitas nos trouxe uma semente: Bruno Rocha, um bailarino negro que quebrou barreiras para realizar tal feito e abriu caminhos para produções atuais da casa, com novas figuras negras se estabelecendo como protagonistas. Junto de perspectivas e conceitos vindos de Frantz Fanon (1952), Beatriz Nascimento (2021) e Silvio Almeida (2018), iremos exemplificar de que forma o racismo estrutural é perpetuado na sociedade, e como a quebra desses padrões hegemônicos em um dos países mais miscigenados do mundo pode ser um agente responsável pela mudança de paradigmas na vida social.

A invisibilização de corpos negros é histórica e não acontece apenas no universo dos clássicos de repertório. Não há registros oficiais de bailarinos negros desde a fundação da Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal (atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa) em 1927, passando pela criação do corpo de baile da casa em 1936, até 1947, quando Mercedes Baptista e Raul Soares passaram no concurso público para o corpo de baile. Diante desse contexto, impõe-se a pergunta: por quais motivos se normalizou não ter figuras negras nesses espaços? Por que tivemos que esperar 75 anos por um protagonismo

2 Silva Junior (2025) problematiza a tripla de dificuldade de homens negros no ballet clássico a partir das intercessões raça, gênero e classe social destacando que em um sistema heteronormativo e heterossexista não se espera que um rapaz faça ballet. Ao mesmo tempo em um sistema racista que apesar de afirmar que o corpo negro é apto para dançar e gingar com muito ritmo não se espera que este corpo queira ou possa dançar ballet clássico e por fim quando este rapaz é oriundo de periferias urbanas não há investimento ou apoio que o incentive no inicio e decorrer da carreira.

masculino negro em cena e ainda não conseguimos assistir a uma bailarina negra retinta como personagem principal de um ballet clássico? Para tentar responder estas e outras questões, propomos na próxima seção uma breve reflexão sobre o processo de racialização no Brasil.

Por que falar de raça

Quando falamos de Brasil, precisamos partir do pressuposto de sua linha histórica e citar o principal ponto de partida, a colonização, um fator determinante para a construção dessa configuração histórica desigual. A exploração e o povoamento realizados por Portugal carregam aspectos decisivos que transformaram nosso país numa monocultura voltada para exportação e fundamentada na mão de obra escrava. Nossa estrutura social, econômica e cultural foi moldada para naturalizar a hierarquização de povos brancos, criando a ideia de superioridade, podendo forçar o tráfico de milhões de povos africanos, junto dos povos indígenas originários, formando esse sistema de opressão em função da raça.

Logo após, o pensamento científico procura justificar o porquê de povos não brancos serem inferiores. Com base biológica, a argumentação era de que esses povos não tinham aptidão intelectual e moral, comparando-os a meros animais selvagens, que necessitavam de um tipo de "civilização". A partir disso, a própria política de branqueamento, criada para embranquecer a população, utilizava-se da crença de que a miscigenação eliminaria características dos povos negros e indígenas, promovendo a "europeização" do país.

Com a falha no processo de embranquecimento do povo brasileiro, Arthur Ramos defendeu no Congresso das Raças que o Brasil era o paraíso das raças e cunhou o termo "democracia racial", que seria amplamente difundido por Gilberto Freyre em Casa Grande e Senzala. Com isso, começaram a propagar que, em nosso país, não existia racismo, culpabilizando o negro pelo seu próprio fracasso. É a questão da meritocracia. Assim, se não conseguiu chegar a algum espaço, não foi pelo racismo, e sim pelo seu fracasso pessoal. É relevante refletirmos sobre estas assertivas, pois é um discurso recorrente principalmente em governos conservadores. No entanto, Abdias Nascimento denunciou esta falácia e a denominou de mito da democracia racial. Isso reflete totalmente quando falamos sobre esse outro pilar que fundamenta o racismo, propagando uma falsa noção de que a intensa miscigenação foi capaz de criar boas relações raciais que são desprovidas de preconceitos, e coopera para a igualdade entre raças.

Trazer esse cenário é nos depararmos com mais de 300 anos de escravidão, período que marcou a história da construção do nosso povo e se tornou um grande motor para o que conhecemos hoje por formar o racismo estrutural, que ainda deixa marcas nas diversas esferas da sociedade a partir de suas imposições de cultura, religião e língua. Esse racismo estrutural, citado anteriormente neste texto, é a forma de discriminação nos alicerces que encontramos na sociedade, criando desvantagens entre grupos sociais devido à sua etnia, cor e outras características físicas, privilegiando as do padrão europeu. Nas escolas, nas universidades públicas, nos espaços de poder legislativo, administrativo e judicial, é possível perceber uma dificuldade no que diz respeito a corpos negros representados, e, quando estamos ocupando esses cargos, somos a exceção.

A luta pela igualdade nesses espaços nos deu frutos, criando políticas de ações afirmativas, na tentativa de vencer o prejuízo instaurado por séculos de dominação europeia. Dessa maneira, encontramos enraizado na cultura de nosso país um vírus letal que legitima o genocídio desses corpos marginalizados e os retira dos espaços que se tornam dignos de viver, como ter educação básica, acesso a cuidados com a saúde, colocando diferentes oportunidades de sobrevivência.

Silvio Almeida retrata em seu livro de que forma a questão da raça infringe a vida social, o que revela não ser um ato individual, e sim uma patologia social. Para ele, a subalternidade desses grupos é um mecanismo fundamental para o funcionamento da vida em sociedade, organizando-a desigualmente em relação à raça. "O racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como um processo histórico e político que cria condições sociais para que determinados grupos sejam sistematicamente desfavorecidos" (Almeida, 2019).

Por outro parâmetro, podemos elucidar claramente o que essa lógica institucional causa nesses corpos que vivem diariamente essas mazelas, porque se por um lado essa construção se dá por um sistema social, como ficam as subjetividades e as vivências desses corpos? Frantz Fanon argumenta que o processo do colonialismo e o racismo em si não são apenas estruturas econômicas e físicas, mas também formas de dominação psicológica, que levam o negro a aceitar sua inferioridade, sendo isso uma verdade inquestionável, enquadrando pessoas negras num local de desigualdade no que diz respeito ao modo de sobrevivência:

> Para o negro, há apenas um destino, e ele é branco. Não no sentido biológico, mas no sentido de que o mundo no qual ele está inserido é um mundo branco, que lhe impõe normas, valores e referências. Quanto mais o negro assimila a cultura do colonizador, mais ele se afasta de si

> mesmo; quanto mais adota a língua, os costumes e os códigos do branco, mais acredita escapar de sua condição, quando, na verdade, apenas confirma sua posição de inferioridade (Fanon, 1952).

O Theatro Municipal como marco de uma cultura branca e eurocêntrica

Segundo Silva Junior (2002, 2008), Silva Junior e Melgaço (2019), entre outros, vemos que o Theatro Municipal foi inaugurado em 14 de julho de 1909, a partir do sonho de modernização da cidade do Rio de Janeiro, encabeçado pelo então Presidente Rodrigues Alves (1848 – 1919) e pelo Prefeito Pereira Passos (1836-1913). A proposta era transformar a recém capital do país em uma segunda Paris. Desse modo, é possível verificar em diversos jornais da época: O Rio civiliza-se3 (Silva Junior, 2008; Silva Junior e Melgaço, 2019), em uma clara alusão ao novo desenvolvimento da cidade a partir da abertura da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) inaugurada em 1903.

Neste cenário é relevante destacar que não possuímos registros de negros e negras participando do espetáculo inaugural ou como público assistindo aos espetáculos. Contudo, é importante registrar a presença ilustre de dois negros. O primeiro é o então Presidente da República Nilo Peçanha (1867-1924)[4] e, o segundo, o cronista João do Rio, uma das principais referências atuais para se conhecer o Rio e a sociedade da época. O poeta Olavo Bilac (1865 -1918) foi responsável pelo discurso inaugural, que naquela noite ressaltou para a sociedade presente que o Theatro era a joia que faltava na coroa da Rainha (Brito Chaves Junior, 1971).

Foi neste espaço que artistas brasileiros e estrangeiros apresentaram grandes espetáculos e consolidaram a casa como uma das mais importantes casas de espetáculos do país. Assim, aos poucos, os corpos artísticos estáveis foram estabelecidos nos moldes que possuímos hoje: Ballet, coro e orquestra. Na próxima

3 É importante ressaltar que em 1902 foi dado início ao plano de melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro: alargamento de ruas e o início de novas construções. Contudo, este momento que, para alguns representou o início do progresso na era da República, para outros significou exatamente o contrário. Foi o momento do "bota abaixo", expressão utilizada para ilustrar este período de higienização proposto pelo então prefeito Pereira Passos, foram derrubados morros, cortiços e negros/as e pobres se viram obrigados a sair da região central e habitar principalmente as favelas (Silva Junior e Melgaço, 2019)

4 Infelizmente os livros de história e o racismo estrutural buscou embranquecê-lo e deixaram de registrá-lo como um homem negro de origem humilde.

seção, propomos refletir sobre a presença do bailarino negro no corpo de baile, destacando aqueles que antecederam o primeiro protagonista negro em 2003.

Nossos passos vêm de longe: alguns bailarinos negros que pavimentaram caminhos no ballet clássico do Theatro Municipal

Como destacamos no início do texto, o primeiro bailarino negro a integrar o referido corpo de baile foi Raul Soares. Possuímos poucos registros sobre sua trajetória na casa. Infelizmente, foi uma passagem quase que invisibilizada pelo racismo estrutural. Ele não foi lido como negro, e sim como homem. Em outras palavras, em um momento em que o ballet precisava de bailarinos, em que os homens sofriam preconceitos por dançarem, a raça não entrava em questão. Para ilustrar esta afirmativa destacamos algumas palavras de Mercedes Baptista[5] ao seu biógrafo e um dos autores deste artigo, Paulo Melgaço:

> Ingressamos juntos no corpo de baile, diferente de mim o Raul dançou. Eles precisavam de bailarinos, tinha que ter homens para segurar as bailarinas. Então eles colocavam ele no palco mesmo que fosse lá atrás na última fila. Aí não tem cor, não tem raça nem nada. Não tinha homem, mas mulheres tinham muitas.

Neste sentido, podemos ver o nome Raul Soares registrado em quase todos os programas das temporadas de ballet e líricas das décadas de 1950 e 1960, inclusive no emblemático "O Lago dos Cisnes" de 19596.

A partir deste momento, poucos negros retintos ingressaram no Theatro Municipal. Destacamos a participação de Jorge Elicosta e Cassio Luiz de Oliveira nas décadas de 1970 e 1980. Ambos oriundos da Escola de Dança do próprio Theatro, integraram a Cia e participaram do repertório de suas épocas entre ballets clássicos e livres. O primeiro, Elicosta, tem seu nome registrado pela primeira vez na temporada de 1979 e, ao longo de sua carreira, participou de montagens como "Gabriela", "Sarau de Sinhá" e nos repertórios "La fille mal Gardée", "Dom Quixote" e "O Quebra-Nozes". De acordo com a pesquisa, o último registro de seu trabalho foi em 1996.

5 Mercedes Baptista foi a primeira negra a ingressar no corpo de baile, para conhecer sua história sugerimos: Mercedes Baptista: a dama negra da dança. A fala citada foi retida do conjunto de entrevistas para a realização da primeira edição do livro em 2007.

6 Trata-se da primeira vez que este ballet foi montado em sua versão completa nas Américas. A responsável pela realização foi Eugenia Feodorova nas comemorações do aniversário de 50 anos do Theatro Municipal.

Cassio Luiz foi considerado pelos professores e diretores da Escola de Dança um dos maiores talentos da Escola. Em diversas entrevistas para o resgate da memória da Escola de Dança, Lydia Costallat[7] destacou as habilidades e possibilidades técnicas do bailarino que integrou o corpo de baile nos anos 80, mas seguiu e consolidou carreira no exterior. Em Viana (2025) podemos ler que ele ingressou no corpo de baile por concurso público em 1984 e aqui permaneceu por quatro anos. Ao longo deste período, participou de todas as temporadas da casa. Aqui destacamos sua participação no ballet "O Lago dos Cisnes", remontado em 1986, no qual dançou um dos papéis de grande destaque, o "*pas de trois*" do primeiro ato. Em um país movido pelo mito da democracia racial, principalmente nos anos que iniciavam o período de redemocratização, em entrevista a Viana (2025), o bailarino afirmou não perceber preconceitos dentro da casa e que o importante, na época, era trabalhar para ser o melhor possível. Com isso, ele incomodava com as questões raciais.

Por essa caminhada, outro nome que não pode ser esquecido é Alan Falieri. Oriundo de uma Escola privada de ballet, assinou contratos temporários com o corpo de baile em meados da década de 1990. Naquele momento, o corpo de baile era dirigido pelo Étoile da Ópera de Paris, Jean Yves Lormeau. O bailarino logo foi notado pelo diretor, que o escalou para diversos papéis de destaque e o oportunizou ensaiar o papel principal do Príncipe no ballet "A Bela Adormecida" em 1998. No entanto, essa ousadia não chegou ao palco. No final da década de 1990, o artista viajou para Europa desenvolvendo sua carreira artística.

Certamente, outros bailarinos mestiços compuseram o corpo de baile entre 1947 e 2001, porém, com as questões de passibilidade, de inferiorização do corpo negro no ballet clássico, e com os discursos sobre meritocracia, poucos se afirmaram como tal. Contudo, os bailarinos citados servem de grande referência para aqueles que pavimentaram os caminhos trilhados por Bruno Rocha nesta casa.

7 Professora e diretora da atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa no período de 1966 a 1983

Bruno Rocha: o Príncipe Negro

Bruno Rocha nasceu no Rio de Janeiro em 1983. Em busca de uma vida melhor, sua mãe, Dalva da Rocha Pereira, se mudou para a periferia de Belo Horizonte levando os três filhos. Ela os criou sozinha. Nos anos de 1990, com o então presidente Fernando Henrique Cardoso, os projetos sociais começam a tomar força no Brasil, todos com o objetivo central de dar oportunidade a crianças e jovens oriundos de classes sociais menos favorecidas de construírem novas possibilidades de vida. Foi por este caminho que Bruno seguiu no bairro chamado São Geraldo em Belo Horizonte; primeiro seu irmão mais velho iniciou no ballet clássico, depois ele. Ao relembrar sua infância, Bruno destaca em Silva Junior (2025, p. 236): "quando eu passava pelas ruas para ir para o ballet ouvia muitas brincadeiras como: olha bolsinha do bailarino". Esse fato mostra as dificuldades enfrentadas por um rapaz ao escolher o ballet como profissão. O interessante foi que ele não se deixou abater nem pelos problemas financeiros e nem pelo preconceito em relação à sexualidade, devido ao senso comum de que ballet é algo feminino.

Os tempos eram difíceis, a mãe arcou sozinha com a criação dos filhos, mas o talento falou mais alto e sua primeira professora de ballet, Suely Freire, percebeu seu talento e o encaminhou para as grandes escolas de Belo Horizonte: Centro Mineiro de Danças Clássicas e Ballet Cristina Helena. Foram anos de trabalho e dedicação, até que, aos 16 anos, em 2000, realizou audição para contrato no Corpo de Baile do Theatro Municipal. Em 2002, foi efetivado a partir de concurso público. Era o início do desenho de uma trajetória até então ímpar no Theatro.

O diretor do Corpo de Baile era Richard Cragun, um dos maiores bailarinos do mundo. Ao longo da temporada do ballet "Giselle", ele resolveu oportunizar jovens talentos do corpo de baile. Entre estes, estava Bruno Rocha, um bailarino negro de 20 anos que recebeu a oportunidade de dançar com a grande estrela da casa: Ana Botafogo. Abaixo reproduzimos um trecho da matéria publicada na capa do Segundo Caderno do Jornal *O Globo* (Pavlova, 2003, p.1):

> Os mais ácidos podem até dizer que o sistema de cotas chegou ao Balé do Teatro Municipal. Brincadeiras ou ironias à parte, a verdade é que a próxima quarta-feira, dia 23, promete ser histórica no principal palco de dança da cidade: pela primeira vez, nos 76 anos da companhia mais antiga do país, um bailarino negro vai encarnar o papel de príncipe num espetáculo clássico. [...] Bruno chega ao mais almejado cargo

> masculino do Municipal, carregando nos ombros largos uma história perfeita para um Brasil que hoje é comandado por um ex-torneiro mecânico. Terceiro filho de uma empregada doméstica aposentada que criou seus meninos sozinha, ele teve que engolir muito sapo desde que calçou as primeiras sapatilhas para dançar ao lado de meninos e meninas de classes média e alta, invariavelmente de peles alvas. Perdeu papéis de príncipes e até foi rebaixado por causa da sua cor. Hoje, orgulha-se de ser o único negro entre os quase cem bailarinos do Teatro Municipal, casa que o abrigou em 2000, depois de ele receber alguns prêmios, como o de melhor bailarino clássico do concorrido Festival de Joinville. — Pelo fato de eu ser negro e ter explosão muscular, parece que sempre esqueciam que eu poderia fazer um príncipe — diz ele, com um sotaque mineiro forte. — Quando era mais jovem, perdi muitas chances para bailarinos menos preparados e fui encarado como um simples quebra-galho por causa da minha cor. Mas agora estou aqui para provar que não há motivos para preconceito.

Foi uma única apresentação, e Bruno apresentou um magnífico Albrecht com toda classe, técnica e estilo que cabiam ao personagem. Naquele momento, o ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro conheceu um "Príncipe Negro" e pôde constatar como somos atravessados pelo racismo. Conforme ele declarou em Silva Junior (2025, p.237-238): "vivemos em um país que nos ensina a igualdade da raça e a meritocracia e infelizmente apaga as marcas do racismo em suas falas". Completou reafirmando que foi com esta oportunidade que percebeu "como o ballet clássico era racista com homens e mulheres negras... pessoas próximas e distantes fazendo brincadeiras, professores se dizendo preocupados com a qualidade do meu trabalho.... mas não era pela técnica, era pela minha raça".

Ainda sobre este momento, Silva Junior (2019, p. 157) escreve:

> Como um dos autores deste texto era professor de história da dança na escola de dança naquele momento, ele pôde testemunhar diversos discursos que antecederam a estreia de Bruno Rocha. As falas foram desde a afirmação de que o bailarino não estava pronto para estrear em um papel principal até que ele não possuía "physique du rôle[8]" para o personagem. Neste sentido, podemos concluir que as narrativas escutadas refletiam a dificuldade que as pessoas tinham em ver um negro executando um papel principal. Devemos ressaltar que o espetáculo foi um sucesso, que o bailarino se saiu muito bem ao lado da maior estrela da casa.

8 Características físicas para o papel que iria desempenhar.

A partir desta oportunidade, Bruno protagonizou diversos ballets no Corpo de Baile, dentre eles outro O Príncipe Désiré do Ballet "A Bela Adormecida" (2005). Em 2007, o bailarino foi desenvolver carreira internacional mudando-se para Holanda. Atualmente, mora em Amsterdam e é um respeitado e reconhecido professor de ballet clássico. Não houve, contudo, sua promoção formal ao posto de primeiro bailarino do Corpo de Baile do Theatro Municipal, mas foi o negro que mais avançou na hierarquia institucional nesta casa e deve servir de representatividade para as diversas gerações: nosso primeiro negro protagonista de um ballet clássico de repertório.

Um fato deve chamar a atenção e provocar novas reflexões: tanto Alan Fallieri quanto Bruno Rocha foram oportunizados por diretores estrangeiros. Seria isto uma pista do racismo à brasileira, ou do discurso da democracia racial e da meritocracia que encobrem todas as formas de racismo?

Na trilha de Bruno Rocha

Os anos 2000 trouxeram novos ares para o que chamamos de ampliação do acesso. As cotas raciais, em conjunto da política de ações afirmativas, contribuíram não só para reservar vagas para negros em diversos espaços, mas também auxiliou no processo de reparação histórica, possibilitando imaginar corpos negros em espaços nos quais antes nunca estiveram presentes. Infelizmente, as cotas em concursos públicos no Municipal só ganharam espaço em 2013. Ainda assim, no concurso de 2002, junto de Bruno Rocha, outros dois bailarinos negros foram aprovados, Edifranc Alves e Anderson Dionísio, hoje, ambos solistas.

Formado em Dança pela Universidade Federal da Bahia e ator pelo Teatro Vila Velha (Salvador, Bahia), Edifranc alcançou o posto de solista ao destacar-se em papéis de grande relevância dentro e fora dos repertórios clássicos da casa desde sua entrada, valorizado pela sua versatilidade e interpretação nas obras. Anderson, natural da Baixada Fluminense, foi fruto da atual Escola de Dança Maria Olenewa. Formando-se em 1998, ingressou no corpo de baile alçando o posto de solista. Hoje, também atua na Escola de Dança lecionando danças afro-brasileiras.

Suas trajetórias criaram novos caminhos para que negros fossem oportunizados cada vez mais em papéis de destaque. No entanto, se o acesso estava se ampliando mesmo que de forma natural e não institucional com as cotas, por que o protagonismo continuou interditado? Essa interdição não se dava pela ausência

da qualificação técnica, mas pela permanência de critérios simbólicos. Nas grandes companhias internacionais, os papéis em ballets de repertório são divididos e escolhidos a partir de cargos e patamares que diferenciam os bailarinos do corpo de baile, de corifeus a solistas, primeiros bailarinos e estrelas - Étoiles[9]. Bruno Rocha escolheu viver do ballet na Europa, onde tinha melhores condições de trabalho, não chegou ao cargo de primeiro bailarino, mesmo tendo interpretado um primeiro papel. Edifranc e Anderson seguiram carreira na casa no cargo de solistas, entretanto nunca interpretaram um papel de uma figura régia.

Há uma significativa diferença entre presença e centralidade. Estar no palco não quer dizer que você é o centro da narrativa. Portanto, ser solista não necessariamente o coloca no patamar de ser um príncipe, já que o destaque técnico não diz respeito à representação simbólica da personagem. Um príncipe no ballet clássico não é apenas um papel técnico, mas é ele o corpo de quem representa a nobreza, o ideal romântico. No fim, o questionamento que fica é: Quem pode ser imaginado como esse ideal dentro da estética clássica, que herdou do ballet uma representação social europeia na qual todas as características que lhe fazem ser um príncipe são voltadas à branquitude?

O protagonismo não depende apenas da capacidade técnica, diversos fatores influenciam este movimento, como o reconhecimento institucional, que interfere diretamente na imaginação social. Diante disso, o limite se encontra na possibilidade de imaginar um corpo negro como centro da narrativa. A ausência da denúncia explícita não elimina a existência de limites estruturais e simbólicos. É possível assumir funções centrais da história, mas dificilmente seremos os protagonistas. É sob essa perspectiva que o racismo estrutural se perpetua no ballet, não como uma exclusão total, mas sim pelo controle de hierarquias, a partir das escolhas. É no silêncio institucional que identificamos um limite invisível, mesmo não havendo ofensa direta ou até um veto explícito.

O último concurso público para efetivação no Municipal ocorreu em 2013. Infelizmente, as ações afirmativas não foram utilizadas, já que não houve nenhum bailarino negro nessa prova. Os anos após a Pandemia da Covid-19 viabilizaram uma gestão com um olhar mais atento a essas mudanças. Hélio Bejani,

9 Termo francês que significa "estrela" e designa o posto mais elevado na hierarquia de determinadas companhias de ballet, especialmente da "Ópera de Paris" reservado aos bailarinos que atingem reconhecimento máximo dentro da estrutura institucional. No Brasil, houve apenas um caso formal para a atribuição desse título, concedido a Bertha Rosanova, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

junto do Maître Jorge Teixeira, trouxe os grandes clássicos de repertório de volta aos palcos do Theatro com mais diversidade. Bailarinos contratados passaram a assumir posições de destaque. No "Lago dos Cisnes" de 2022, na récita voltada ao Projeto Escola, Alyson Trindade — natural de São Luís do Maranhão, contratado desde a gestão de Cecília Kerche e Ana Botafogo — atuou no papel de Príncipe Siegfried. A última temporada desse mesmo ano trouxe José Ailton interpretando Basílio em "Don Quixote", não sendo um arquétipo nobre, mas atuando em um papel que se refere ao que chamamos de "centro da narrativa". E, mais recentemente, em "O Quebra-Nozes" na nova versão desta gestão, em 2024, Moisés Pepe como Príncipe da Fada Açucarada do Reino dos Doces entrou na trajetória de corpos negros ocupando hierarquias antes limitadas.

Todos os bailarinos citados, exceto José Ailton, são negros que possuem características que possibilitam que sejam lidos socialmente mais próximos à branquitude, já que não são retintos, mostrando que ainda há uma linha tênue feita pelo próprio modelo hegemônico, permitindo colocar diferentes fatores fenotípicos como marcadores de um imaginário institucional. O avanço em si não elimina a hierarquia racial, isso nos revela como ela opera em gradações, já que o sistema tende a absorver aquilo que menos altera sua disposição estética. O avanço de novas perspectivas dentro da atualidade provou que o protagonismo negro não é mais inexistente, apesar disso, ele ainda opera na condição de exceção, não como regra. O caminho aberto por Bruno expandiu as diferentes formas de enxergar um protagonista masculino clássico, contudo, ainda traduz como o racismo estrutural se retroalimenta dentro do ballet clássico brasileiro.

Em busca de um futuro melhor...

Hoje, muitos bailarinos negros estão se destacando como figuras protagonistas nas produções da gestão vigente, impulsionados pela diversificação do corpo de baile após concurso de contratos temporários em 2022, implementando vagas de ações afirmativas. Tal configuração reflete o pluralismo do Brasil, integrando jovens talentos de Norte a Sul do país em uma instituição histórica para o ballet nacional. Esses artistas representam as raízes da nossa cultura e empenham diariamente suas competências técnicas e artísticas para consolidar seu espaço em um dos maiores palcos do país. São corpos que, em vez de aguardar passivamente, disputam narrativas e ampliam acessos por meio de novas possibilidades estéticas, estabelecendo critérios contemporâneos de protagonismo.

É fundamental reconhecer que o avanço é inegável, a presença negra não se configura mais pela invisibilidade com trajetórias como a de Bruno. Hoje enxergamos um momento que se caracterizou como fissura, e não solução. Contudo, é perceptível analisar que nosso desafio vai além da existência desses corpos, residindo na forma de transformar o ideal clássico. O futuro do ballet clássico brasileiro depende menos da inclusão pontual de corpos negros e mais de revisão crítica acerca de seus fundamentos estéticos e simbólicos. A construção de novos horizontes demanda pensar não apenas na exceção celebrada, e sim na normalidade a ser construída.

À luz da reflexão de Beatriz Nascimento (2021), compreendemos que o negro carrega memória histórica e resistência, logo, ocupar o palco e disputar a narrativa central protagonizando em um clássico de repertório é reescrever um imaginário nacional a partir de um território simbólico que sempre nos foi negado. Toda a história construída até aqui é significativa para os caminhos que nos encontramos presentes, mas o marco histórico será quando o protagonismo negro deixar de ser notícia e passar a integrar a normalidade da cena clássica brasileira. Que os caminhos abertos por Bruno Rocha possam servir de inspiração para as diversas gerações de jovens negros que sonham com o ballet clássico.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural.** São Paulo: Pólen, 2019.

BAHIA. Secretaria da Educação. **[Mercedes Baptista, a criação da identidade negra na dança].** Salvador: SEC/BA, [2007]. Disponível em: https://pat.educacao.ba.gov.br/storage/conteudos/conteudos-digitais/download/167.pdf. Acesso em: 27 fev. 2026.

CHAVES JUNIOR, Edgard de Brito. **Memórias e glórias de um teatro.** Rio de Janeiro, Americana, 1971.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala.** Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro:** processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras:** relações raciais, quilombos e movimentos. Organização de Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

PAVLOVA, Adriana. Seguindo os passos: Bruno Rocha, o primeiro bailarino negro a interpretar um papel principal nos palcos do Theatro Municipal — O príncipe negro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 abr. 2003. Segundo Caderno, p. 1.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. **Setenta e cinco anos:** a história que fez estórias. Rio de Janeiro: Imprinta – Gráfica e Editora Ltda., 2002.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. Os grand-jetés que constroem uma história. *In*: FREITAS, Anna Lee R. (org.). **Um sonho feito de cores:** Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal, 2008.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. Homens e meninos negros no Ballet Clássico: Um bate-papo sobre raça e masculinidades. *In*: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo Ribeiro (org.). **Sobre homens e negros**:

masculinidades, estereótipos e subversões. São Paulo: Hucitec: ANPOCS, 2025. p. 232-240.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da; MELGAÇO, Matheus. Palco (in) visível: os corpos negros no Theatro Municipal. *In*: FIGUEIRA, Arlene da Fonseca Figueira et al. (orgs.). **Conexões Asas e Raízes**: ancestralidade, representatividade e resistência. Recife: Even 3 publicações, 2019. p.142-162.

VIANA, Velaine dos Santos Poço. **A representatividade negra no Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro:** uma análise histórica e projeções para o amanhã. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de Dança Clássica) – Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025. Orientador: Paulo Melgaço da Silva Júnior.



PARA ALÉM DA SORORIDADE

Edmere Sales Ferreira, uma mulher negra na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Edmere Sales Ferreira
Janaína Perotto

Edmere Sales Ferreira

Percussionista, com formação em música que inclui Bacharelado em Percussão pela UFRJ e Pós-Graduação em Musicoterapia pelo Conservatório Brasileiro de Música. Desde 1997 integra a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTM) por contratos temporários e em 2002 passou a integrar seu quadro efetivo. Sua trajetória se articula nos espaços da música Sinfônica, como educadora musical e na área de saúde nos atendimentos como Musicoterapeuta.

Janaína Perotto

Doutora em Música pela UFRJ, oboísta da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e do grupo instrumental feminino Trio Capitu, com quem foi Finalista do 27º Prêmio da Música Brasileira e duas vezes contemplada com o Prêmio Funarte de Concertos Didáticos. Seu trabalho como instrumentista também inclui pesquisa histórica, pesquisa em Performance e ações que contribuam para a maior participação de mulheres no ambiente da música instrumental. É também tradutora e autora de ficção, com os livros *Doce de Jaca* (Litteralux, 2021) e *Papuã* (Urutau, 2024).

Foto de Abertura: Edmere Sales Ferreira no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2026. Autoria de Daniel Ebendinger. Fotografia ASCOM/FTMRJ.

Introdução

Desde que surgiu, a luta feminista tem conscientizado a sociedade dos silenciamentos sistemáticos impostos às mulheres ao longo da História. Conquistas de direitos básicos como o voto, a propriedade, a autonomia e maior acesso ao mercado de trabalho (para citar apenas algumas), ocorreram em meio a fortes resistências dos setores interessados em manter privilégios masculinos. Atualmente, parece haver maior reconhecimento da urgência em pautar as demandas das mulheres, em toda a diversidade que o termo abrange e, em especial, das mulheres negras. No entanto, dados diversos revelam que o caminho para uma sociedade livre de violências de gênero e raça permanece árduo, com barreiras ainda difíceis de transpor.

A música de concerto brasileira, historicamente associada a espaços de prestígio, excelência técnica e tradição eurocêntrica, constitui também um campo atravessado por profundas assimetrias de gênero, raça e classe. O Censo Demográfico do IBGE[1] nos mostra que, em 2010, 86% dos profissionais no campo da música eram homens. Os dados do Censo de 2022, divulgados em outubro de 2025, revelam que a proporção discrepante continua a mesma. A equidade, a valorização e a visibilidade plenas a que mulheres têm direito ainda não fazem parte da realidade. Essa ausência, longe de ser circunstancial, reflete processos históricos de exclusão, apagamento e silenciamento em plena operação.

Outras pesquisas específicas (Data Sim e UBC[2]) acompanham essa realidade preocupante: entre os 100 associados da UBC com maior arrecadação, apenas 9 eram mulheres; somente 20% das atrações em festivais brasileiros são femininas; 84% das entrevistadas relatam discriminação; 49% citam assédio sexual como principal dificuldade; e 73% trabalham além da jornada semanal, sem considerar as funções domésticas. A maioria é jovem, solteira, branca, cisgênero, e se concentra na região Sudeste, revelando que os espaços femininos ainda são geográfica e racialmente segmentados.

E o Theatro Municipal do Rio de Janeiro? O que nos diz?

Amparada pela linguagem ensaística, amplamente difundida no campo acadêmico, pelas possibilidades da Escrevivência, conceito inaugurado por Con-

1 IBGE, Censos Demográficos 2010 e 2022.

2 União Brasileira de Compositores.

ceição Evaristo (Evaristo, 2007) e pela inquietação provocada pela chamada *Negritudes no Theatro Municipal*, permito-me refletir, em forma de um relato autobiográfico crítico, sobre tais questões, que ultrapassam a experiência individual.

Música em família

Nasci em Volta Redonda, em 23 de agosto de 1976, cidade industrial que abriga a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), no Sul do estado do Rio de Janeiro. Papai (*in memoriam*) foi confeiteiro em uma panificadora, até ser convidado para ser operário na usina, onde aprendeu a lidar com diversos maquinários, até chegar ao cargo de Inspetor de Qualidade.

Mamãe foi empregada doméstica e babá de uma única família, a quem ainda tem grande estima por possuir o título de "membro da família". Depois que se casou, papai ofereceu a ela um salário-mínimo (ele considerava a nomenclatura uma ofensa) para que deixasse o trabalho fora de casa.

Tenho dois irmãos, um mais velho e outro caçula. Mamãe sofreu dois abortos espontâneos.

Minhas primeiras experiências musicais começaram entre meus três e quatro anos de idade. Mamãe, católica, foi, por muitos anos, responsável pelo Coral da Comunidade Eclesial São Geraldo, bairro onde morávamos. Nós a acompanhávamos em todas as atividades eclesiásticas: quando cantava nas celebrações de sábado à noite, nas missas nas manhãs de domingo e nas cerimônias de casamento (sem remuneração). Era sempre convidada para cantar Ave Maria, de Charles Gounod. Porém, quando tínhamos algo que as rezas das missas não curavam, ela nos levava até Dona Hilda, benzedeira que nos rezava com um terço e água (morríamos de medo) ou ao Centro Espírita de Umbanda do Senhor Manoel (lá o medo era maior).

No convívio familiar, mamãe cantava acompanhada dos vinis de papai, nos dias de faxina pesada. Seu repertório começava com Cantigas de Roda, passava por Alcione, Clara Nunes, Paulo Sérgio, Agnaldo Timóteo, Roberto Carlos, Renato e Seus Blue Caps, e terminava sempre com músicas religiosas, do Padre Zezinho, e da Umbanda, de Ruy Maurity. Também defumava a casa a cada quinze dias.

Papai ouvia música aos finais de semana, quando não estava fazendo "serão" (dobrando 24 horas de trabalho), e em festas de família. Morávamos num quintal usufruto deixado pelo meu avô materno. Tínhamos um som Gradiente

que empilhava vários discos! Chegando ao final, a agulha caminhava e logo caía outro. O aparelho tinha duas caixas de som super potentes, que ouvíamos no volume máximo. Meu irmão mais velho e eu (o mais novo ainda não tinha nascido) adorávamos subir no sofá só para ver essa manobra. O repertório de papai era diversificado: ouvia Nat King Cole, Martinho da Vila, Ivanildo Sax de Ouro, Cuba Livre, Luiz Gonzaga, Dominguinhos, Frenéticas, Secos E Molhados, Balão Mágico, Dicró...

Como éramos três famílias no mesmo espaço, quando um desligava o som, o outro começava (não sei se combinavam). E assim eu ouvia Nelson Gonçalves, Wanderléia, Zé Ramalho, Geraldo Vandré, Chiquititas, Turma da Xuxa (1, 2, 3...), Trio Esperança, Simone, Escolas de Samba, Raça Negra, Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho.

Nas festividades de final de ano, nosso quintal era o referencial de "família legal" da rua. O portão ficava aberto para quem quisesse participar. Nossa tia, irmã mais nova da mamãe, era secretária do dono da antiga Antártica, em Volta Redonda. Talvez por isso, um caminhão parava em frente ao nosso portão todo dia 23 de dezembro, trazendo muitas caixas de cerveja e tantas outras de guaraná caçula, junto com tonéis de ferro, gelo e serragem.

Na noite do dia 24, chegavam os outros tios e primos, que traziam violão e outros instrumentos para nosso batuque. Caso necessário, baldes e tampas de panela viravam nossos instrumentos. Antes da ceia, havia sempre oração, choro, cantos ecumênicos e natalinos, que entoávamos com divisão de vozes. Meu padrinho, único irmão de mamãe, aprendeu a tocar violão como autodidata. Apesar de ninguém ter estudado música formalmente, sempre ouvi que o sonho de minha mãe e de algumas de suas irmãs era ser cantora.

Meus avós paternos eram da Assembleia de Deus e moravam numa pequena chácara, no Km 100 da Rodovia Presidente Dutra. Sempre que chegava, vovô nos abençoava, pegava uma enxada e subia escada acima até sumir nos arredores do terreno. Vovó falava sem parar, cozinhava como eu nunca vi igual, num fogão a lenha que nunca se apagava, e cantava hinos da Harpa Cristã – conhecia praticamente todos. Contava muitos "causos" e dizia ter inventado a própria idade, pois nascera na Lei do Ventre Livre e o cartório local havia pegado fogo. Afirmava ter nascido em Sabará e ter vindo para Volta Redonda numa boleia de caminhão, junto com meu avô, para plantar laranjas, porque sua mãe havia morrido do "bicho do barbeiro". Dizia também que meu bisavô, seu pai, era muito ruim,

e que ela, com medo de adoecer, queimara todos os pertences da mãe durante o velório e aproveitou para fugir3.

Vovó não perdia nenhum culto de domingo à noite, e só íamos embora de sua casa depois de passar pelo Templo em que ela congregava. Era ela quem regia o coral da igreja, embora meu pai não soubesse explicar como chegou ao cargo. Pelo que sabíamos, não tinha estudado música, mas Vovó era tão perspicaz que saiu em uma edição da revista interna das Assembleias de Deus do Brasil como a regente mais antiga de Volta Redonda. Faleceu em casa, senil. Nunca conseguimos confirmar sua idade.

Não conheci meus avós maternos. Mamãe dizia que seu pai era muito rígido na criação dos filhos, pois minha avó falecera muito cedo. Sendo a filha mais velha, coube a ela parar de estudar, ainda na 3ª série do antigo ensino fundamental, para cuidar dos irmãos. Meu avô chegou a se casar novamente, mas sua segunda esposa, apesar de atenciosa no cuidado, também veio a falecer. Por essa sequência de fatos, mamãe conta que meu avô dizia que mulheres não poderiam ser artistas. No entanto, mamãe vivia a cantar.

Música no contexto escolar

Meu primeiro contato com a música no ambiente escolar foi no Jardim de Infância Cinderela, que funcionava dentro da Igreja Católica do bairro São Geraldo. Cantávamos canções como a do *Olá, amiguinho, como vai*? e as canções de roda típicas da infância.

No início, foi incrível. Porém, logo veio a sensação angustiante de que havia algo diferente em mim, ainda impossível de nomear, pelo fato de ser criança. Recordo duas amiguinhas fiéis e coleguinhas que zombavam do meu cabelo. Mamãe fazia tranças um tanto desalinhadas (eu não parava quieta), e eu acreditava que as risadas eram por elas estarem tortas. Pela primeira vez, verbalizei com meus pais, aos prantos, o desejo de ser branca, de cabelos longos e lisos. O desejo de ser como a maioria dos colegas era tão intenso que chegava a orar por um milagre: acordar como a Cinderela que dava nome ao jardim de infância.

Passei a desejar fugir daquele espaço, na esperança de aplacar aquele sentimento. Só me restava chorar copiosamente e pedir às "tias" pela minha mãe. Acabava sempre na sala da diretora, Tia Ieda.

3 Meu irmão mais velho contesta parte do que falei. As histórias contadas por ela podem ter outras versões, devido a vários fatores (senilidade, fantasia, pertencimento). Como ela era uma contadora de histórias nata, é possível que tenha contado a mesma história com versões diferentes.

Como eu a amava. Era a única que me compreendia. Sempre paciente, carinhosa e acolhedora. Em sua sala, eu era única. Brincávamos de contar histórias com fantoches, fui uma leitora precoce, e aproveitava aquele tempo para fazer leituras em voz alta para ela. Ela certamente deveria saber dessas diferenças de cor, contudo, naquele tempo, as questões raciais não eram tema de nenhuma atividade infantil. Não que eu me lembre. Mas nas discussões sobre cor de pele com meus pais, lembro de questionar a ausência de bonecas pretas.

Certo dia, quando a tática da Direção já não funcionava, resolvi fugir do Jardim como um todo. Não me lembro como, mas consegui sair pela porta principal e correr desembestada pela rua à procura da minha mãe. Isso rendeu uma baita confusão, e meus pais foram orientados a procurar ajuda profissional para mim. Papai não acreditava em tais métodos, então tomou esse papel para si. Conversávamos muito, e foi ele quem me ensinou, com o tempo, as diferenças e as consequências de se ver como negro no Brasil.

Seguimos então, meu irmão mais velho e eu, para um colégio estadual. No ensino fundamental, minha vida só piorou no que diz respeito ao reconhecimento do meu tom de pele. Lá não havia atividades musicais. Para driblar essa situação, recorria à leitura, mas, como meus colegas ainda não sabiam ler, diziam que eu atrapalhava as aulas de português.

Meus pais foram chamados novamente, e outra professora lhes ofereceu uma vaga em outra escola, na rede municipal. Na época, dizia-se que as escolas do município eram melhores do que as estaduais. Com a condição de que meu irmão mais velho também recebesse uma vaga, fomos transferidos.

Aquilo que meus pais acreditavam que seria um mar de rosas se tornou um pesadelo. Eu havia crescido e quase sempre era a última da fila formada no pátio antes de irmos para as aulas. Os traços da minha negritude ficavam mais evidentes e, para piorar, comecei a usar óculos. Os deboches passaram a vir em forma de músicas: "*Urso de cabelo duro, quem é, quem é que te penteia*?".

Mais choro, mais dor, mais vergonha e raiva do Divino por ser diferente, apesar de os discursos do padre e dos celebrantes dizerem que éramos todos irmãos e iguais. Em desespero, cheguei a entrar numa bacia com água e cloro, ideia sugerida por outra pessoa. Mas, ao final da 3ª série, a música finalmente chegou à escola. Tudo mudou.

Eu amava cantar no coral, e devia ter uma boa voz, pois sempre me destacava nas aulas. Além de me fazer sentir importante, isso ajudou a diminuir

as investidas debochadas dos colegas e desviou meu foco da obsessão em embranquecer. Nessas aulas de música, também notei um comportamento estranho de um dos professores: ao final, todas as meninas, ao passar pela porta da sala, tinham que lhe dar "uma bitoca".

Concluída a 4ª série, fomos para o antigo Segundo Grau, em ainda outro colégio público[4]. Lá, assim que vieram às salas anunciando que poderíamos participar de uma Banda Marcial e Sinfônica, me interessei.

O tal professor da bitoca também fazia parte da equipe de educadores musicais que atuava nesse colégio. Com eles dei meus primeiros passos para o estudo da música de concerto. Eu amava aquele lugar! Me dedicava muito aos estudos, e a felicidade era maior porque, além do meu irmão, meus primos também estavam ali. Fomos muito felizes até que, durante os ensaios, surgiram situações constrangedoras. Às vezes, colegas com dificuldades de aprendizado eram maltratados. Lembro de agressões verbais e até mesmo físicas quando alunos respondiam ao professor. Tínhamos medo, mas não contávamos a nossos pais.

Minha facilidade para aprender e a musicalidade, que trouxe das experiências familiares e ancestrais (NASCIMENTO, 2016, p.124), me rendeu oportunidades além das que meus colegas e primos tinham. Escolhi a percussão como naipe, mas logo ofereceram a meus pais que eu estudasse piano e violino. Assim começou minha trajetória no Rio de Janeiro.

Na Capital

Um subsídio da prefeitura permitia que alunos de maior destaque viessem ao Rio de Janeiro, para ter aulas de instrumento com professores de instituições historicamente consagradas na música de concerto. Assim, acompanhada por um professor da escola e funcionário da banda, com autorizações de meus pais e do Juizado de Menores, passei a me deslocar quinzenalmente, de Volta Redonda para a capital do Estado.

Como aluna ouvinte, estudei no Conservatório Brasileiro de Música, com o professor Carlos de Almeida. Mas o violino não despertou minha paixão, fui então encaminhada para a Escola de Música da UFRJ, na Rua do Passeio, para es-

4 Nomes de instituições e pessoas foram omitidos para preservar a autora em foco. Como é notório, crimes de assédio são de difícil comprovação material, algo que desafia os mecanismos de responsabilização e expõe suas vítimas, quase sempre crianças e mulheres, a mais camadas de sofrimento enquanto suas experiências são descreditadas.

tudar percussão, sob orientação do professor José Cláudio das Neves. Em pouco tempo entrei para o curso Básico e Técnico daquela instituição.

Nesse deslocamento habitual, percebi que já não era mais criança. Por ser uma aluna avançada, as cobranças dos professores da banda local foram aumentando e, com elas, voltou o sentimento doloroso – experimentado pela primeira vez na infância – de que havia algo errado. Éramos tratados como "alunos carentes", sem consciência de que o tom da pele era a verdadeira motivação por trás daquele benefício. Sentia isso como algo estranho, mas, como tocar era a minha paixão, estudar e seguir em frente permanecia meu único objetivo, mesmo com a inquietação constante.

Sempre estudei em escolas públicas, todas muito boas. Papai trabalhava na usina e nunca nos faltou nada. Nos aniversários, ele até nos levava para almoçar no Hotel Bela Vista[5]. Numa dessas ocasiões, ganhei uma caixinha de música e, pela primeira vez, vi uma bailarina dançar ao som de *Lago dos Cisnes*, balé icônico de Piotr Ilitch Tchaikovsky.

No que demonstrei interesse em ser bailarina, Papai perguntou se eu não preferiria praticar algum esporte. Eu disse que não: seria bailarina ou tocaria tambor. Da forma mais delicada, ouvi como resposta que não existiam bailarinas pretas e que no esporte eu teria mais chances de me sobressair. Ele dizia sempre que, por sermos pretos, precisávamos ser muito bons no que pretendíamos seguir. Dizia também que, entre um branco mais ou menos e um preto mais ou menos, o branco seria sempre o contemplado.

O tempo foi passando e eu me sentia passando junto com ele: infeliz e tocando meu tambor. As questões disciplinares da banda aumentavam. Às vezes, a batuta voava no meio do ensaio, ou alguém era convidado a entregar o instrumento, o uniforme e se retirar. Pais apareciam, mães revoltadas chegavam aborrecidas, e eu comecei a reagir. Toda vez que notava algo errado, a estratégia era me recusar a tocar em concertos estratégicos. Além disso, o professor da bitoca se aproximava de forma inadequada, exigindo que eu o acompanhasse em atividades burocráticas que me retiravam do ensaio a qualquer momento.

A aura de encanto se desfez. Surgiram dores novas, mais profundas e cruéis. Até meu irmão e primos passaram a me ignorar. Não me restou alternativa

5 Com arquitetura imponente, é um dos hotéis mais tradicionais do Sul Fluminense. Construído pela Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), nos anos 1940, já hospedou presidentes, políticos e personalidades.

senão pedir desligamento e chorar. Naquele momento, meu irmão mais novo, que iniciava a 5a série, foi o único a se solidarizar e sair comigo.

Tudo isso se refletia em meu desempenho na Escola de Música, no Rio de Janeiro. Sem compreender ou saber o que fazer, o prof. José Cláudio entrou em contato com meus pais: trancar minha matrícula foi a única saída. Acabara o patrocínio, o destaque, o reconhecimento. Sobre os tambores, minhas lágrimas e a depressão.

No entanto, eu amava a música e não queria viver sem ela. Fui voltando aos poucos, com apoio de meus pais, do prof. José Cláudio, e da minha ancestralidade, a quem devo e agradeço por terem me guiado a cada etapa.

Comecei a vir ao Rio semanalmente, apenas às quintas-feiras. Passava o dia inteiro na Escola de Música, até o ensaio da ORSEM[6], sempre no início da noite. Mamãe preparava um sanduíche de carne assada e me dava um dinheirinho para o refrigerante. Nas horas vagas, estudava percussão (já que, pelo alto custo, não podia ter os instrumentos em casa) ou me sentava no banco da praça em frente ao Theatro Municipal, na Cinelândia, sonhando em poder entrar ou até tocar naquele lugar.

Em mais uma manifestação que considero ancestral, em uma prova de final de semestre, conheci mais um professor que se tornaria meu mestre e amigo, o percussionista Eliseu Moreira Costa. Segundo o prof. José Cláudio, eu ainda tinha lacunas básicas no aprendizado musical, e, se eu pretendia tocar no Theatro, era preciso consertá-las. Assim, fui para a Academia de Música Lorenzo Fernandez, na Rua da Lapa, para estudar com o professor Eliseu.

Um pouco antes do Theatro Municipal

Os estudos constantes com os mestres José Cláudio e Eliseu significaram o início de uma nova trajetória.

Passava da hora de transformar dúvidas, dores e os sonhos em realidade, com a consciência de que a saúde mental seria decisiva para minimizar traumas do passado e ter mais tranquilidade durante os estudos.

Nesse caminho, surgiu o primeiro trabalho de carteira assinada, na cidade vizinha a Volta Redonda, na Banda Sinfônica da Fundação Educacional de Barra Mansa (FEBAM), em 1994.

6 A sigla se refere à Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, composta por docentes e discentes da instituição, voltada para a prática orquestral dos alunos em formação.

Algum tempo depois, colegas da FEBAM me incentivaram a bater às portas dos espaços musicais de minha cidade natal. Apesar da frustração, decepção e abandono por parte de pessoas próximas e em posições de poder dentro do ensino de música, e mesmo diante de julgamentos e descrédito, prestei uma audição interna para a Banda Sinfônica da Companhia Siderúrgica Nacional (Banda da CSN). Fui aprovada e, como integrante do conjunto, cheguei a receber o prêmio de Melhor Instrumentista durante um encontro de bandas.

No ano de 1996, prestei meu primeiro concurso público fora da região Sul Fluminense, para a Banda Sinfônica da Guarda Municipal do Rio de Janeiro, onde conquistei o primeiro lugar na categoria em que me inscrevi: teclados idiofônicos de percussão.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Minha história com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro nasceu ao final de 1997, com o primeiro cachê[7] com uma orquestra profissional: a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTM).

Fundada em 1931, a OSTM surgiu a partir da iniciativa de Luciano Gallet, Francisco Braga e outros nomes relevantes no cenário musical brasileiro. O objetivo era criar um conjunto próprio e permanente[8] para consolidar a tradição das artes performáticas relacionadas à música de concerto: a ópera, o balé e o repertório sinfônico.

Figurando como a orquestra mais antiga e longeva do Brasil, a OSTM teve como primeiro maestro titular o compositor Francisco Braga, um homem negro, algo que, graças a pesquisas musicológicas contemporâneas, só hoje se admite. O dado é muito significativo, mas, nos anos 1990, em minha primeira experiência no Theatro Municipal, eu não imaginava nem compreendia aquele apagamento histórico.

A obra era *Lago dos Cisnes*, a mesma da caixinha de música que ganhei na infância e me fez sonhar em ser bailarina – uma bailarina que não existia pelo simples fato de ser preta. Mas, diferente daquele passado, o medo, a insegurança,

7 Na linguagem do meio orquestral, significa um trabalho temporário, normalmente para uma única produção. A remuneração é paga de acordo com o número de funções, idealmente seguindo a tabela de cachês do Sindicato dos Músicos.

8 Desde sua fundação, em 1909, até aquele momento, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro funcionava quase que exclusivamente com apresentações de companhias internacionais.

os sentimentos de não pertencimento por não ter pares por perto se atenuaram quando pisei no palco e entrei no fosso orquestral pela primeira vez.

Vieram as audições.

A primeira foi na Sala Cecília Meireles, com o maestro Mário Tavares[9] na banca. Nem podia imaginar a importância de sua presença, que me avaliou positivamente e me garantiu uma vaga de contrato temporário na OSTM. A segunda audição, também para uma vaga temporária, foi com o maestro Sílvio Barbato[10], na antiga sala Versátil, onde comecei meus passos como solista. A terceira e última foi no concurso público para cargo efetivo, realizado em 2002, para a vaga de Primeiro Solista de teclados idiofônicos de percussão. Na banca, além de Barbato, estava o maestro Karl Martin.[11].

Com o resultado, veio a alegria da primeira colocação. Uma alegria atravessada pelo orgulho de dizer a meus pais que suas palavras, de que na corrida para alcançar os objetivos eu precisaria ir além por carregar "um defeito de cor" (Gonçalves, 2023), reverberavam junto à alegria indescritível que pudemos sentir. Eu, Edmere Sales Ferreira, mulher preta e periférica, havia sido, de fato, a melhor.

Após os três anos de estágio probatório, veio a conquista definitiva do cargo, assinado pela governadora do Estado. Entreguei uma cópia do Diário Oficial a meus pais, e pude ver as lágrimas nos olhos do meu saudoso pai.

A OSTM e a presença feminina na música de concerto

Com a estabilidade alcançada por meio do concurso público, finalmente me senti segura para me dedicar ao ensino superior (os cursos anteriores eram modalidades livres), ingressando no curso de Graduação da Escola de Música da UFRJ para o diploma de Bacharelado em Percussão.

O ano era 2003, e a vivência constante nos ambientes musicais trouxe novas percepções sobre esses espaços, especialmente sobre a escassez de mulheres.

9 Mario Tavares (1928-2003), compositor e maestro brasileiro, natural do Rio Grande do Norte. Foi titular da OSTM.

10 Silvio. S.B. Barbato (1959-2009), compositor e maestro ítalo-brasileiro. Também foi maestro titular da OSTM.

11 Maestro suíço nascido em Zurique, reconhecido por sua atuação no repertório sinfônico e operístico. Recebeu o Primeiro Prêmio de Virtuosidade em Flauta pelo Conservatório de Genebra. Foi assistente do renomado maestro Hans Swarowsky.

No curso Básico da Escola de Música, éramos apenas duas. No Bacharelado, fui a única aluna até o 4º período.

Figura 1 - Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro após o concurso de 2012. A OSTM e Edmere Sales Ferreira, no alto da escadaria, à esquerda.



Fonte: Acervo FTM (2012)

Na OSTM, no ano em que comecei a fazer cachês, os registros de programas dão conta de 15 (quinze) mulheres em cargos efetivos, 1 (uma) por contrato CLT e 8 (oito) em contratos temporários. Participações esporádicas, como as minhas, não eram relacionadas nos programas impressos para o público. Somava-se, portanto, oficialmente, 24 (vinte e quatro) mulheres num total de quase 100 (cem) músicos.

Após o concurso público de 2002, o número efetivo de mulheres subiu, com o ingresso de 8 (oito) musicistas. Os indicadores quantitativos[12] confirmam

12 Sujeitos a alguma margem de erro. Na impossibilidade de acesso a dados de DRHU da Fundação Teatro Municipal, a pesquisa foi feita considerando os arquivos do CEDOC, programas referentes

a ausência estrutural de mulheres. Ao longo de minha atuação de quase três décadas como solista da OSTM, que inclui ainda o último concurso público realizado pela instituição, em 2012, observa-se uma participação restrita de instrumentistas mulheres em seu quadro fixo.

Este texto, que alinha minha trajetória pessoal à pesquisa e à reflexão crítica, evidencia não apenas a escassez de mulheres na OSTM, mas também, no contexto da temática proposta pelo dossiê "Negritudes no Theatro Municipal", a lamentável quase ausência de mulheres negras como efetivas da orquestra.

A OSTM e a presença feminina negra

O machismo sistêmico é um problema complexo. A falta de equidade de gênero é apenas uma das camadas do sistema patriarcal, historicamente combatido pela luta feminista. Misógino e racista, ele incentiva uma cultura de competição entre mulheres – supostamente rivais por natureza na busca por atenção, recursos, sucesso e validação. Perverso, se manifesta não apenas por meio da violência física, mas também de modo sutil, pela violência psíquica e simbólica, que inclui estereótipos de gênero, isolamento, ausência de políticas públicas e sobrecarga, afetando especialmente mulheres negras.

A falta de solidariedade entre mulheres se opõe à união conhecida como sororidade, conceito que defende a empatia e o reconhecimento das pautas do feminismo. Também inclui a celebração e o apoio às conquistas e desejos de outras como fortalecimento coletivo e estratégia de avanço social. Hoje amplamente difundida, a sororidade não era um termo familiar quando entrei para a OSTM.

Foi apenas em 2017 – quinze anos após meu ingresso –, no contexto da quarta onda do feminismo no Brasil, que pude perceber o início de uma prática efetiva de debate e colaboração entre mulheres do meio orquestral. Em termos pessoais, essa dinâmica se manifestou com as colegas Janaína Perotto e Sofia Ceccato, oboísta e flautista, respectivamente, da OSTM, e com Débora Nascimento, então fagotista do grupo instrumental feminino Trio Capitu, e que havia atuado como contratada em nossa orquestra.

O apoio mútuo nos horizontes musicais transcendeu a amizade, impulsionando o desejo de rastrear o pioneirismo feminino na música de concerto brasileira. Essa rede sororal reforçou a necessidade de equidade nos espaços

ao período em questão, à memória pessoal e a relatos de colegas atuantes na mesma instituição.

sinfônicos. A interseccionalidade possibilitou o registro de ausências estruturais, como a falta de instrumentistas negras retintas na OSTM, da perspectiva de uma percussionista negra do Sul Fluminense: eu mesma.

Como compartilhar a dimensão dessa ausência?

Sororidade e dororidade

O feminismo é um movimento social global que luta pela igualdade de direitos e oportunidades entre os gêneros. Surgiu na Inglaterra com as mobilizações das Sufragistas do século 19 e, desde então, tem sido classificado em ondas, segundo contextos históricos e principais reivindicações. Por isso, não pode ser visto como uniforme e totalizante, sob o risco de excluir a diversidade dos sujeitos históricos e suas demandas específicas e desiguais.

No Brasil, o conceito de ondas – que se articulam, mas não ocorreram necessariamente de forma simultânea com outros países no mundo – nos ajuda a compreender que o Feminismo, embora sempre identificado em conjunto às lutas populares e à democracia, não foi inicialmente um movimento que contemplava todas as mulheres.

A primeira onda, do final do século 19 ao início do século 20, focava em direitos civis básicos, como o acesso à educação formal e o direito ao voto, concedido irrestritamente apenas em 1934. A segunda onda, a partir dos anos 1960, abordou a sexualidade, direitos reprodutivos e ampliação do acesso ao mercado de trabalho. No entanto, desde a Abolição, mulheres pretas e pobres já trabalhavam fora, em condições precárias, para patrões e patroas brancos.

Somente na terceira onda, a partir dos anos 1980, os recortes de raça, classe e identidade de gênero começaram a ser incorporados ao movimento, impulsionados pela crítica do feminismo negro, liderado por Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e Sueli Carneiro. Antes protagonizado por mulheres brancas de classe média, o movimento *enegrecido* (Carneiro, 2003) por essas intelectuais finalmente contempla a interseccionalidade e reconhecimento ético da imensa desigualdade na experiência feminina preta.

A quarta onda, desde a década de 2010, está ligada ao ativismo digital, com foco no enfrentamento ao assédio, à violência, ao feminicídio e na ampliação das definições de identidade de gênero e padrões corporais. As redes sociais têm sido essenciais para disseminar essas pautas, muitas vezes com o uso de *hashtags*.

Nesse contexto, a sororidade se torna um termo indissociável do movimento feminista.

Assim como o feminismo não é igual para todas, a sororidade também não é. Derivada do latim *sóror* ("irmã"), pode ser vista como uma versão feminina de fraternidade (*frater*, "irmão"). A ideia de irmandade entre mulheres vai além da dimensão poética de um valor universal por ser também uma ferramenta para o avanço da luta feminista. Mas, como lembra Vilma Piedade, a "sororidade une, irmana, mas não basta para nós, mulheres pretas [...]", marcadas pela violência, invisibilidade e silêncio históricos (Piedade, 2017, p. 17). Nossa experiência traz as dores ligadas à cor da pele, uma dor que só nós conhecemos, dos séculos de escravidão e de uma Abolição inconclusa. É preciso reconhecer que a condição feminina não garante uma compreensão natural e a solidariedade racial intragênero. Daí o termo "dororidade", brilhantemente cunhado por Piedade e incorporado à perspectiva feminista singular e dolorosa da mulher negra periférica.

Sob essa ótica, minha vivência de quase trinta anos na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal continua sendo atravessada pela solidão.

Ainda estou aqui

A aproximação profissional para além das estantes da OSTM estreitou minha amizade com a oboísta Janaína Perotto, colaboradora deste artigo. Em 2024, ela me incentivou a transformar minha trajetória no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em pesquisa de Mestrado, aprofundando debates sobre a escassez de mulheres instrumentistas, especialmente mulheres negras. Trocamos leituras fundamentais como Abdias do Nascimento, Vilma Piedade, Djamila Ribeiro, Lélia González e Sueli Carneiro, chancelando empiricamente as interseccionalidades de gênero, raça e exclusão também no âmbito orquestral.

Fortalecida pela noção proposta por bell hooks[13], de que "o feminismo é para todo mundo" (Hooks, 2018, p. 29), e de Marcia Tiburi, de que "o feminismo é o contrário da solidão" (Tiburi, 2018, p. 14), busco transformar a condição de única mulher preta concursada da OSTM em potencial de luta, resgate e afirmação. Ainda sem o rigor do método acadêmico, mas dialogando com a autoetnografia, a Escrevivência, a memória cultural ancestral – e inspirada pelo magnífico mural[14] em homenagem à atriz Ruth de Souza, na lateral do prédio anexo

13 O pseudônimo bell hooks é escrito em letras minúsculas por escolha política da autora.
14 Realizado pelo projeto NegroMuro, dos artistas Fernando Cazé e Pedro Rajão.

Figura 2 – Ruth de Souza em mural de @NegroMuro



Fonte: Acervo pessoal de Janaína Perotto

do Theatro Municipal do Rio de Janeiro –, tenho vislumbrado meios de me enxergar e me assumir como sujeito histórico, capaz de produzir conhecimento e mobilizar memória e responsabilidades coletivas.

Estudar a trajetória de uma mulher preta implica investigar territórios de sua existência pessoal, profissional e subjetiva. Nas quase três décadas como solista de percussão, outras colegas negras passaram pela OSTM, sempre em número ínfimo, mas nenhuma se tornou concursada – diferente do caso de colegas negros. Ao me constatar a única mulher preta retinta com cargo efetivo em uma instituição quase centenária como a OSTM – dado que escancara a gravidade do racismo e do machismo estruturais –, sinto-me instigada a levantar a voz a partir do lugar que ocupo (Ribeiro, 2017, p. 43), a procurar vestígios e possíveis apagamentos de outras que vieram antes de mim e a vislumbrar um futuro em que gênero e cor de pele não determinem acesso ou dignidade em qualquer espaço.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Revista de Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, 2003. São Paulo: USP, 2003. p.117-133.

CHAVES JÚNIOR, Edgar de Brito. **Memórias e glórias de um teatro:** Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

DATA SIM. **Mulheres na indústria da música no Brasil:** obstáculos, oportunidades e perspectivas. Semana Internacional da Música, 2019.

EVARISTO, Conceição. **Representações performáticas brasileiras:** teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p. 19-32.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor.** Rio de Janeiro: Record, 2023.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras. Tradução: Ana Luíza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2018.

IBGE. **Censo Demográfico 2022.** Disponível em: https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/censo-demografico/demografico-2022/inicial. Acesso em: 16 jan. 2026.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro:** processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade. São Paulo:** Editora Nós, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é:** lugar de fala? Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum, para todas, todes e todos. Rio de Janeiro:** Rosa dos Tempos, 2018.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Por elas que fazem a música.** Relatório 2019.



LUGAR QUE TOCA E LUGAR QUE FALA

Batista Jr.

Batista Jr.

Clarinetista e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Música pela UNIRIO, mestre em Práticas Interpretativas e bacharel em Clarineta pela UFRJ, desenvolve sua trajetória entre a sala de aula e os palcos. Em sua prática, a clarineta é espaço de pesquisa, memória e invenção, articulando criação, reflexão poética e performance.

Foto de Abertura: Batista Jr, Fonte: Acervo pessoal. Fotografia por Sônia Mibielli

O ano de 2025 passou, mas não sem deixar marcas. No cenário econômico nacional, observa-se uma certa estabilidade, ainda que constantemente atravessada pela polarização política habitual. No campo da cultura, tornam-se visíveis movimentos de retomada, com editais, shows e o surgimento de novos artistas, especialmente quando se considera a devastação provocada pelo período pandêmico e pelos anos que se seguiram.

No Rio de Janeiro, essa retomada é perceptível, embora ainda atravessada pela ideia de resistência. À maneira da metáfora do bêbado e o equilibrista, eternizada na canção de João Bosco e Aldir Blanc, na voz emblemática de Elis Regina, emergem a fragilidade da esperança e a persistência do povo brasileiro diante da adversidade. Um brasileiro, um carioca, que busca força, criatividade e equilíbrio para continuar emergindo na chamada cidade maravilhosa, uma cidade que nem sempre se apresenta de braços abertos para todos. Criar, aqui, é também um exercício diário de permanência e insistência.

À medida que me aproximo dos cinquenta anos, sigo com mais perguntas do que respostas, e talvez isso não seja um problema. As perguntas, afinal, abrem caminhos e sustentam a possibilidade de alguma esperança. Foi nessa toada que, ao percorrer as mídias digitais do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, encontrei a chamada intitulada *Negritudes no Theatro Municipal*. Esse encontro inicial atuou como um disparador de memórias, conduzindo-me a revisitar experiências vividas naquele espaço e, sobretudo, impulsionando uma reflexão que ultrapassa o plano individual.

A partir desse ponto, o pensamento se desloca para questões mais amplas, relacionadas ao que constitui a trajetória de uma pessoa negra desde o nascimento até sua inserção, permanência e efetivação em uma instituição brasileira historicamente dedicada à música erudita, mais especificamente aos campos da ópera, do balé e dos concertos sinfônicos.

Este texto não se propõe acadêmico, tampouco estritamente formal. Ainda assim, ele se articula com minha prática acadêmica e musical, o que torna quase inevitável que uma reflexão sobre negritudes e vivências dialogue com aquilo que já foi dito, estudado e registrado. Essa reflexão se intensifica quando se trata de uma história brasileira atravessada por apagamentos, distorções e profundas desigualdades sociais, que se revelam e se reiteram na forma perversa como a sociedade brasileira se constituiu e se desenvolveu ao longo do tempo. Sendo assim, recorro a alguns conceitos e autoras(es) apenas para situar o terreno a

partir do qual esta escrita se constrói. A partir daí, o texto segue de forma quase autobiográfica, assumindo o caráter de um relato de experiência.

Escrevivência e lugar de fala

Inicio fazendo alusão ao conceito de *escrevivência*, termo que articula as palavras "escrever" e "vivência" para evidenciar que a escrita não é neutra nem distanciada da realidade, mas profundamente atravessada pela experiência de vida. O conceito foi formulado pela escritora brasileira Conceição Evaristo para designar uma escrita que emerge das experiências vividas, especialmente das trajetórias de mulheres negras, marcadas pelo racismo estrutural, pela desigualdade social, pela memória ancestral e pela dimensão coletiva da existência. No contexto deste relato de experiência, destaco algumas características centrais da escrevivência: (1) a escrita ancorada na memória individual e coletiva; (2) a forte presença da oralidade; (3) a escrita compreendida como ato político, de resistência e denúncia; e (4) a ruptura com o cânone literário eurocentrado.

O segundo conceito que destaco neste escrito é o de *lugar de fala*. A partir do lugar que ocupo enquanto homem negro e músico-clarinetista, que integrou de forma efetiva a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal (OSTM) entre 2002 e 2012, mantendo, posteriormente, atuações pontuais como músico convidado. Trata-se de uma reflexão que nasce da experiência vivida, atravessada pela presença e pelas tensões de um corpo negro em um espaço historicamente elitizado e pouco diverso.

A noção de *lugar de fala* não surge de uma única fonte, mas atravessa diferentes debates ligados às relações de poder, às questões raciais e de gênero. Djamila Ribeiro (2017) contribui para essa discussão ao compreender o conceito como uma ferramenta que ajuda a perceber como a posição social dos sujeitos interfere diretamente nas possibilidades de fala, escuta e reconhecimento. Ao destacar isso, a autora chama a atenção para o fato de que vozes historicamente marginalizadas foram sistematicamente afastadas dos espaços de decisão e produção de conhecimento, o que torna urgente a valorização dessas narrativas.

Essa compreensão dialoga com reflexões já presentes em Michel Foucault, especialmente quando o autor discute como os discursos são regulados por relações de poder. Em *A Ordem do Discurso* (1971), Foucault mostra que nem todos podem falar da mesma forma ou com a mesma legitimidade, já que existem mecanismos que autorizam certos discursos e silenciam outros. Pierre Bourdieu também

contribui para essa discussão ao analisar como os campos sociais se organizam de maneira hierárquica. Em *O Poder Simbólico* (1989), ele aponta que fatores como o *habitus* e o capital simbólico influenciam quem ocupa posições de maior visibilidade e quem permanece à margem.

Quando observamos o campo artístico, especialmente o universo da música de concerto, essas relações tornam-se bastante evidentes. As instituições artísticas, com suas normas e hierarquias, também reproduzem desigualdades e disputas de poder. Pensar o *lugar de fala*, nesse contexto, é reconhecer que nossas identidades se constroem nas relações com os espaços que ocupamos e que nenhum desses espaços é neutro, pois todos são atravessados por hierarquias, exclusões e assimetrias.

Negritudes e deslocamentos

A temática da chamada já traz consigo o termo *negritudes* e, por isso, foi necessário dedicar algumas palavras para contextualizar o significado desse conceito para este autor, em diálogo com as demais vivências estabelecidas no estudo da música de concerto e com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O termo *negritudes* refere-se às múltiplas formas de identidade, experiência e expressão cultural das pessoas negras, partindo do reconhecimento de que não existe uma única vivência negra, mas uma diversidade de histórias, territórios e contextos sociais. De modo geral, algumas diretrizes ajudam a compreender o significado do termo: (1) a diversidade das experiências negras; (2) as diferentes formas de ser negro ou negra em contextos sociais, históricos e geográficos distintos; e (3) as múltiplas expressões culturais, políticas e artísticas da população negra.

Faço aqui uma relação e uma aproximação pessoal a partir do fato de ser negro e nordestino. Sinto que, de alguma forma, essa vivência ganha uma camada a mais ao se misturar e se aprofundar no universo que se constituiu a partir da escolha pela música, mais especificamente pela música de concerto. Foi também a partir do meu deslocamento que se iniciou um processo mais consciente de reconhecimento enquanto negro e nordestino. Um percurso atravessado por histórias de preconceito, adaptações, por visões distorcidas da realidade, mas também pelo acolhimento e pelo surgimento de novas relações de amizade. Naturalmente, todos temos preconceitos e visões específicas, que se tornam objeto de desconstrução, aprendizado e readaptação quando nos inserimos em um contexto social distante daquele em que nascemos.

A migração do Nordeste para o Sudeste carrega rastros bem conhecidos na história do Brasil. As cidades pequenas, muitas vezes, não dispunham de estrutura de desenvolvimento nem de oportunidades de trabalho e era comum que as pessoas se mudassem para os grandes centros, seja para estudar, seja na tentativa de mudar definitivamente de vida.

Do ponto de vista legal, pessoas nordestinas não são imigrantes, já que se trata de brasileiras e brasileiros que se deslocaram de uma região para outra dentro do próprio país. Trata-se, portanto, de um movimento de migração interna. No entanto, sob a ótica cultural e social, esse deslocamento muitas vezes é percebido como um processo de "imigração", em razão da intensidade dos fluxos migratórios, da constituição de comunidades e da manutenção de práticas culturais próprias. Nesse contexto, cidades como São Paulo e Rio de Janeiro passaram a ser reconhecidas como espaços fortemente marcados pela presença nordestina, a ponto de serem frequentemente descritas como os lugares mais nordestinos fora do Nordeste.

Esse percurso, repetido por tantas gerações, também atravessou a minha história. A saída do Nordeste em direção ao Sudeste não representava apenas um deslocamento geográfico, mas a entrada em outros códigos sociais, outras expectativas e outras formas de existir. Migrar significa, muitas vezes, deixar para trás referências afetivas e culturais, carregando na bagagem a esperança de acesso à formação, ao trabalho e ao reconhecimento. No entanto, para corpos negros, esse movimento nunca se deu de forma neutra. A chegada aos grandes centros urbanos frequentemente expunha desigualdades já conhecidas, agora reconfiguradas em novos cenários. As promessas de ascensão conviviam com experiências de invisibilidade, silenciamento e estranhamento. O pertencimento precisa ser constantemente negociado.

Nesse contexto, pensar negritudes é também refletir sobre deslocamentos, sobre a travessia entre territórios e sobre como raça e origem atravessam trajetórias individuais. O caminho Nordeste–Sudeste, longe de ser apenas um trajeto físico, revela-se como um espaço simbólico onde expectativas, limites e possibilidades se tensionam continuamente.

Gostaria de destacar desde o início a importância dessas trocas no sentido de pensar, de forma coletiva, a presença de pessoas negras nessa estrutura, além de compartilhar o interesse comum pela história do Theatro Municipal por meio

de relatos de experiências vividas, livros, cartões-postais e programas de concerto. Agradeço a colaboração e a generosidade de Janaína Perotto[1] e Philip Doyle[2].

Nascimentos – família, igreja e música

Parte do interesse em escrever este trecho da minha trajetória nasce da percepção de o quanto essas vivências podem ser significativas para outras pessoas, jovens que seguem a se lançar em busca de uma carreira musical distante de seus lares. Somado a tudo isso, deposito, nesse momento um exercício pessoal e humano de situar sonhos, memórias e esperanças.

Nasci em uma família simples, marcada por uma forte tradição religiosa. Meu pai cursou o ensino médio em uma escola técnica federal, onde teve a oportunidade de aprender trombone. Mais tarde, formou-se em Pedagogia e seguiu também uma trajetória de estudos teológicos que o acompanhou ao longo da vida. Minha avó, Anatália, era uma mulher negra, sábia e profundamente ligada ao lar e à igreja, uma contralto poderosa. Participava do coro ao lado da minha mãe, e suas vozes faziam da fé um espaço de encontro, canto e pertencimento.

As experiências de fé da minha família sempre moldaram nossa forma de viver e são vivências a serem cotidianamente resgatadas como referências de vida em diferentes aspectos. Desde muito cedo, ouvi da minha mãe, Maria Amélia, que ela havia tido um sonho no qual alguém lhe dizia que seu filho, Júnior, seria músico. Alguns anos depois, ela me matriculou no Conservatório de Música de Sergipe.

Minha mãe tinha dois filhos e, por causa da maternidade, dedicava-se quase inteiramente aos cuidados da casa e de nós, crianças. Duas vezes por semana, era ela quem me levava de ônibus até o conservatório. Esperava pacientemente o fim das aulas e, lado a lado, voltávamos para casa, ainda com a música ecoando em mim e uma flauta doce a tocar e simbolizar tudo isso. Meu pai trabalhava em tempo integral e, sempre que possível, aparecia ao final das aulas

1 Janaina Perotto é oboísta, com formação em música que inclui bacharelado, mestrado e doutorado. Desde 2002 integra a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTM) e atua como integrante grupo instrumental feminino Trio Capitu. Sua trajetória artística articula música e literatura, desenvolvendo paralelamente atividades como escritora e tradutora.

2 Philipe Doyle é trompista, pesquisador e professor de trompa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua como solista, camerista e músico de orquestra, tendo integrado importantes conjuntos sinfônicos do Rio de Janeiro, como a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTM) e atualmente a Orquestra Petrobras Sinfônica. Destaca-se também por sua atuação camerística junto ao Quinteto de Sopros Villa-Lobos.

para nos buscar de carro, encurtando o trajeto e o cansaço daqueles dias. Minha irmã, Patrícia, também esteve matriculada no conservatório, mas sua passagem por ali foi breve: desistiu rapidamente e nunca demonstrou grande interesse pelo estudo da música. Para mim, ao contrário, aqueles deslocamentos, as esperas e os retornos partilhados tornaram-se parte inseparável da própria experiência de aprender música.

No conservatório, tudo acontecia de forma bastante fluida. A flauta doce foi a primeira paixão, somada à alegria de integrar o coral infantil. Já próximo da conclusão da musicalização e do início do estudo de um instrumento, a escolha da clarineta surgiu de forma natural, pela convivência com as bandas de música da igreja e da cidade. Meu pai procurou o professor do conservatório, que indicou marcas e enfatizou a importância de iniciar os estudos com um bom instrumento, condicionando, na prática, o início das aulas à sua compra. Após buscar orçamento na principal loja de música da cidade, meu pai voltou para casa com a frustração de não poder adquirir o instrumento naquele momento, o que acabou interrompendo meus estudos no conservatório.

Algum tempo depois, ingressei na escola de música da igreja. Aqui, abro um parêntese para mencionar Manuel Oliveira de Menezes, figura de enorme importância no meu processo de aprendizagem musical e na formação de muitos jovens em Aracaju. Durante muitos anos, ele se dedicou como maestro da banda e do coral, investindo cotidianamente na formação musical e na iniciação de jovens. A banda de música da igreja dispunha de instrumentos para que os alunos pudessem estudar e, naturalmente, participar das atividades musicais da comunidade. Rapidamente recebi um instrumento e passei a integrar as bandas da igreja. Algum tempo depois, retornei aos estudos no Conservatório de Música de Sergipe, já com 16 anos, totalmente dedicado à música, ao estudo da clarineta e do canto, participando de corais e de grupos vocais de câmara.

Nessa trajetória de estudos em Aracaju, aproveitava tudo o que era possível nas conexões com outros músicos e participava de cursos e festivais de música. Aos 18 anos, prestei concurso para a Orquestra Sinfônica de Sergipe e fui aprovado. A música de concerto passou a fazer parte do meu cotidiano, moldando relações pessoais e, ao mesmo tempo, mascarando e me situando em um lugar social distante daquele de onde eu vinha. Dedicar-me ao estudo das obras dos grandes compositores e adquirir gosto por padrões estéticos muito distantes do que era ouvido e praticado em família me conduzia a um lugar que não podia

ser ali. Diante disso, decidi cursar a faculdade de Música e tive como destino o Rio de Janeiro, escolha baseada nas tradições do estudo do instrumento e na história da clarineta no Brasil, mas também influenciada pela presença de pessoas e parentes que ali residiam.

Todo o estudo da música segue e resumidamente atravesso o bacharelado em música clarineta pela UFRJ, sob a orientação de Cristiano Alves; o mestrado em Práticas Interpretativas, sob a orientação de Aloysio Fagerlande; e o Doutorado em Processos Criativos pela Unirio, com orientação de Daniel Quaranta. Integrei a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro entre 2002 e 2012 e desde 2012 sou professor efetivo de clarineta na UFRJ. Dedico-me à atividade docente, atuando como músico de orquestra convidado e com projetos ligados à música de câmara e música contemporânea.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Inaugurado em 1909, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro é um dos principais marcos da reforma urbana do início do século XX e do projeto de modernização do centro da cidade. Inspirado nos grandes teatros europeus, surgiu do desejo da elite carioca de possuir uma casa de ópera à altura das referências internacionais, inserindo-se no contexto da Belle Époque carioca. Seu estilo eclético e a decoração opulenta refletem esse momento histórico.

A construção teve início após um concurso arquitetônico realizado em 1903, que resultou na combinação de diferentes propostas. As obras começaram em 1905, e a inauguração ocorreu em 14 de julho de 1909, marcada por grande presença do público e pela apresentação de obras de compositores brasileiros.

Ao longo de sua trajetória, o Theatro Municipal consolidou-se como um dos mais importantes espaços da cultura brasileira, recebendo artistas nacionais e internacionais da música, da dança e da ópera. Além das atividades artísticas, tornou-se conhecido pelos tradicionais bailes de Carnaval realizados entre as décadas de 1930 e 1970. Nas últimas décadas, o edifício passou por importantes processos de restauração e modernização, com apoio do BNDES, preservando seu valor arquitetônico e artístico. Assim, o Theatro Municipal permanece como um patrimônio cultural fundamental, símbolo da história, da memória e da vida artística do Brasil.

Conexões clarinetísticas e a OSTM

A minha ligação com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a OSTM se estabelece a partir da minha chegada ao Rio de Janeiro, em 1998, e da presença constante nas programações culturais da cidade, especialmente em concertos, óperas e balés. Na sequência dessa trajetória profissional, em 2001, fui aprovado para integrar a então recém-criada Orquestra Amazonas Filarmônica, em Manaus, também voltada à ópera, especialmente a partir de seu festival anual, idealizado e dirigido pelo maestro Luiz Fernando Malheiro.

Um ano depois, já em 2002, por meio de concurso público, passei a integrar a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atuando como clarinetista e claronista. O concurso de 2002 representou um marco para a OSTM, sendo lembrado como um período de grande equilíbrio artístico e excelência na programação dos corpos estáveis.

Figura 1 – Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909. Foto de Marc Ferez



Fonte: Acervo pessoal de Philip Doyle
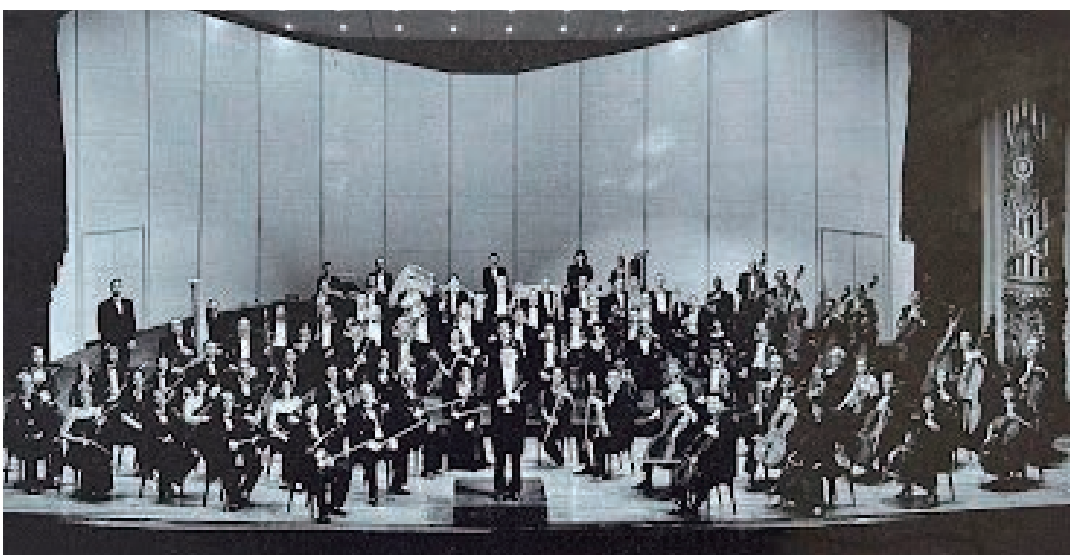
O primeiro concerto daquela formação foi uma montagem memorável do balé Romeu e Julieta, de Sergei Prokofiev, regida pelo lendário violoncelista e maestro Mstislav Rostropovich. O espetáculo celebrou a reunião dos corpos artísticos do Theatro em torno de uma obra icônica da dança, marcada por eleva-

da complexidade musical e cênica. A apresentação tornou-se um acontecimento cultural de grande repercussão, reunindo as forças estáveis da instituição em um momento de afirmação artística. Segundo relatos da época, o próprio Rostropovich destacou a força da música de Prokofiev e a capacidade interpretativa da orquestra. A montagem permanece na memória como um dos espetáculos inesquecíveis do Theatro Municipal, evidenciando a ousadia e a qualidade da programação daquele período.

Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

A Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTM) foi fundada em 1931, em um momento decisivo de consolidação dos corpos artísticos do teatro. Até então, o Theatro Municipal recebia majoritariamente companhias estrangeiras, e a criação de uma orquestra própria fazia parte de um esforço mais amplo de estabilização institucional, que incluía também o Coro e o Ballet. Francisco Braga foi o primeiro maestro titular da orquestra, que estreou em 5 de setembro de 1931, sob sua regência, em apresentação com o tenor italiano Tito Schipa.

Figura 2 - Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 2002



Fonte: Acervo pessoal de Philip Doyle

A formação da OSTM integrou um projeto cultural conduzido a partir da década de 1930, envolvendo figuras centrais da música brasileira, como Luciano Gallet, Francisco Braga, Silvio Piergili e Salvatore Ruberti. A partir desse momento, o Theatro Municipal passou a contar com corpos artísticos permanentes, consolidando-se como um espaço de produção e difusão da música de concerto no país.

Ao longo de sua trajetória, a OSTM tornou-se um dos pilares da música clássica brasileira. A orquestra recebeu regentes e compositores de grande projeção nacional e internacional, como Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Oscar Lorenzo Fernández. Além disso, desempenhou papel fundamental na estreia de diversas obras de compositores brasileiros, contribuindo de forma decisiva para a valorização e a difusão da produção musical nacional. O repertório da orquestra sempre se caracterizou pela ousadia e pela diversidade, contemplando obras complexas do universo da ópera, do balé e da música sinfônica, incluindo peças de compositores modernos e contemporâneos. Essa vocação artística reforçou sua importância no cenário cultural brasileiro.

Atualmente, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro mantém três corpos artísticos estáveis, Orquestra, Coro e Ballet, condição rara no contexto brasileiro. A OSTM é composta por músicos efetivos e músicos contratados, e é reconhecida como uma das principais orquestras do país. Inserida em um dos mais importantes palcos da música clássica e da ópera no Brasil, a orquestra permanece como um farol cultural, articulando tradição, excelência artística e permanência institucional.

Clarinetistas negros na OSTM e em orquestras sinfônicas no Brasil

No concurso para a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, realizado em 2002, as três vagas abertas para a clarineta foram preenchidas por músicos negros. Trata-se, sem dúvida, de um dado inusitado no universo das orquestras sinfônicas, sobretudo se considerarmos que, naquele período, ainda não estavam implementadas políticas afirmativas de igualdade, como as cotas raciais. Entre 2002 e 2012, houve diversos momentos em que o naipe de clarinetas da OSTM era composto integralmente por músicos negros, um fato raro no cenário das orquestras sinfônicas brasileiras e, possivelmente, uma exceção mesmo quando observamos orquestras de outros países.

As reflexões a seguir foram construídas a partir das seguintes perguntas: (1) por quais razões a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal apresenta um número significativo de pessoas negras em comparação com outras orquestras? e (2) a que se deve a maior presença de clarinetistas negros no contexto da música de concerto no Rio de Janeiro? A partir dessas questões, organizei conversas com colegas de diferentes instrumentos, tanto vinculados ao universo da orquestra sinfônica quanto ao contexto do ensino.

Ao pensar o ensino da clarineta no Brasil e as frentes de atuação dos clarinetistas, a tradição das bandas de música se mostra central e, até hoje, responsável por uma parcela significativa das oportunidades de trabalho. A banda de música está presente em diferentes setores da sociedade e se articula com múltiplos contextos, como as bandas militares, as bandas de igrejas, as bandas civis e as bandas escolares.

No contexto das bandas evangélicas, por exemplo, e seguindo a partir da minha própria vivência, a presença de músicos negros está fortemente relacionada ao contexto social em que essas bandas se inserem. É comum encontrar muitos músicos negros nesses espaços. Tive vários amigos negros na banda de música, clarinetistas e instrumentistas de outras formações, e o aprendizado musical na igreja aparecia, muitas vezes, como uma das possibilidades mais concretas de profissionalização. Tornar-se músico militar e conquistar uma carreira estável figurava como um horizonte possível e desejável.

Quando busco aproximar essa realidade do contexto do ensino conservatorial e da música de concerto, essa diversidade diminui consideravelmente, embora ainda seja perceptível, especialmente no caso da clarineta, a presença de músicos negros. A formação voltada para a música de concerto, no entanto, costuma exigir investimentos que nem sempre estão ao alcance de todos: instrumentos de alto custo, acessórios, participação em festivais nacionais e internacionais, entre outros. Tudo isso passa a fazer parte do percurso ainda no Ensino médio e Superior, antes mesmo de o músico se lançar efetivamente no mundo do trabalho.

A partir de contatos pessoais e em pesquisas nos sites de orquestras sinfônicas de ópera, juntei alguns dados sobre quatro orquestras brasileiras especializadas em ópera: Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro[3],

3 Site consultado em 20/12/2025, porém sem nome dos músicos participantes da orquestra. Disponível em: http://theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/

Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo[4], Orquestra Amazonas Filarmônica[5] e a Orquestra do Theatro São Pedro[6].

Tabela 1: Clarinetistas atuantes em orquestras de ópera no Brasil (2025)

INSTITUIÇÃO	CLARINETISTAS	NEGROS
Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro	Moises A. dos Santos Marcos dos Passos Vicente Alexim	1
Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo	Camila Barrientos Ossio Tiago Naguel Diogo Maia Domingos Elias Marta Vidigal	0
Orquestra Amazonas Filarmônica	Vadim Ivanov André Loves Gloria Subieta Elismael dos Santos	1
Orquestra do Theatro São Pedro	Daniel Oliveira Rafael Schmidt	0

Fonte: Elaborada pelo autor

Em consultas individuais realizadas com colegas clarinetistas das orquestras de ópera do Brasil, constatou-se que, atualmente, a presença de músicos negros no naipe de clarinetas se restringe à Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e à Orquestra Filarmônica do Amazonas. Nessas instituições, os clarinetistas Marcos dos Passos e Elismael dos Santos compõem os respectivos naipes. A pesquisa evidencia, assim, a escassa presença de clarinetistas negros nas orquestras sinfônicas brasileiras, uma realidade que se estende de forma geral ao universo das orquestras sinfônica no país. Mesmo quando se consideram apenas as orquestras de ópera, observa-se a reprodução do mesmo padrão de ausência, apesar da histórica formação de músicos negros em bandas e do contexto social anteriormente apontado.

4 Consultado em 16/12/2025. Disponível em: https://theatromunicipal.org.br/orquestra-sinfonica-municipal/

5 Consultado em 16/12/2025. Disponível em: https://cultura.am.gov.br/corpos-artisticos/orquestra-amazonas-filarmonica/

6 Consultado em 18/12/2025. Disponível em: https://theatrosaopedro.art.br/musicos/

Poslúdio

A relação entre raça e contexto social ajuda a explicar muitos dos aspectos ligados à representatividade de pessoas negras no campo da música de concerto. Em uma escala crescente, observa-se o aumento das organizações sociais voltadas ao ensino da música, movimento que ocorre em direção oposta ao enfraquecimento dos cursos de música em nível médio no Brasil. Historicamente, conservatórios e escolas de música foram responsáveis por grande parte da formação de estudantes que ingressavam em universidades de música. Hoje, essa realidade se transformou. No contexto específico do ensino da clarineta na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), instituição na qual atuo, esse número já não é significativo, sendo a maioria das pessoas ingressantes oriunda de projetos sociais. Essa constatação permite levantar a hipótese de que tal dinâmica contribui para uma maior presença de pessoas negras na música de concerto.

Outro fator que não pode ser desconsiderado diz respeito às políticas de igualdade e à ampliação do acesso ao ensino superior no Brasil a partir dos anos 2000. As mudanças são expressivas e se relacionam não apenas à raça, mas também ao perfil social do corpo discente e do corpo docente, por meio de concursos implementados com políticas de igualdade. Bolsas de monitoria, iniciação científica e projetos de pesquisa, de modo geral, constituem ferramentas fundamentais para que estudantes possam dar continuidade à formação superior em música, especialmente aquelas e aqueles oriundos de contextos socialmente vulnerabilizados.

Em uma das conversas realizadas, ao perguntar sobre a presença significativa de pessoas negras na OSTM, uma pessoa negra integrante do grupo respondeu, em tom pouco animador, que as políticas de igualdade, por si só, talvez não sejam suficientes para dar conta dessa realidade no campo da música de concerto. Segundo essa pessoa, no caso específico da OSTM, essa diversidade poderia estar relacionada também a fatores financeiros: caso um concurso oferecesse salários muito mais altos, naturalmente poucas pessoas negras, inclusive algumas que hoje integram a orquestra, teriam condições necessárias para aprovação.

Nesse contexto de conversas e de reviver histórias e experiências em torno do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atuar na OSTM representou mais do que o exercício de um ofício musical; significou a entrada em um ambiente artístico denso e interligado, onde diferentes linguagens convivem e se influenciam mutuamente. Essa vivência ampliou minha compreensão da música

como uma prática essencialmente relacional, construída não apenas a partir da partitura, mas também da escuta, da presença da outra pessoa, do tempo compartilhado e até dos silêncios entre os gestos. Trata-se de uma experiência decisiva na minha formação artística e humana, cujos efeitos ainda ressoam nas escolhas que faço hoje, sobretudo no desenvolvimento de práticas colaborativas e interdisciplinares na música contemporânea.

Os reflexos sociais no Brasil e a forma como a população negra foi obrigada a se reorganizar após uma falsa libertação das pessoas escravizadas, ajudam a evidenciar o nosso contexto social de maneira ampla. Exceções sempre existirão, assim como as potencialidades humanas estão presentes em todas as raças. No entanto, são indispensáveis políticas públicas consistentes e vozes ativas que defendam a presença de pessoas negras em todos os espaços da sociedade. De modo igualmente urgente, é fundamental garantir a ampliação da presença de mulheres ocupando esses mesmos espaços.

Como último movimento desta reflexão, trago à memória o grande poeta Cartola, em seu célebre samba Tempos Idos. Nele, Cartola narra a trajetória do samba desde o morro até sua ascensão, culminando com sua entrada no Municipal — o nosso Theatro Municipal do Rio de Janeiro: "conseguiu penetrar no Municipal, depois de percorrer todo o universo, com a mesma roupagem que saiu daqui, exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty". Que, idealmente, possamos construir muitas histórias de negritudes nas orquestras sinfônicas e na música de concerto em geral, ressignificando tradições elitistas, sem perder de vista a preservação de uma história que também se construiu a partir dessa vertente musical.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Tradução de Fernando Tomaz. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CHAVES JÚNIOR, Edgar de Brito. **Memórias e glórias de um teatro**: Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: MIRANDA, Wander Melo (org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 19–32.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017..



DANÇAS URBANAS E REPRESENTAÇÃO NEGRA EM *CARMINA BURANA*

Saberes periféricos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Matheus Simões

Matheus Simões
Doutorando em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museu e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO e MAST), Mestre em Linguagens Visuais pelo PPGAV da EBA (UFRJ) e Mestre em Museus pela Universidade de Zaragoza. Trabalhou na cenografia de La Traviata, na Sala Cecília Meirelles (2025) e atuou como diretor de arte e cenógrafo da cantata cênica Carmina Burana, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (2025 e 2026).

Foto de Abertura: Cena de Carmina Burana, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2026. Autoria de Filipe Aguiar. Fotografia ASCOM/FTMRJ.

Introdução: palco como campo de batalha

A montagem da cantata *Carmina Burana*, de Carl Orff, encenada em setembro de 2025 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro durante o III Festival Oficina de Ópera, articulou uma intervenção cênica propondo o diálogo entre o repertório erudito e manifestações da cultura urbana contemporânea. Sob a direção cênica de Bruno Fernandes e Mateus Dutra, tal versão adotou o formato híbrido de ópera-balé dividida em dois atos, destacando-se pela concepção coreográfica do segundo, em especial a seção "In Taberna Quando Sumus". Esse segmento integrou linguagens, como o passinho e o *breaking*, associadas a contextos periféricos e afrodiaspóricos, e práticas performativas, como o *vogue* e a arte *drag*, também vinculadas a identidades de gênero dissidentes. Complementou o repertório de movimentações deste ato outras oriundas do burlesco e do *pole dance*.

O presente artigo investiga os processos de concepção cênica e coreográfica dessa produção sob o viés da representação negra, partindo da premissa de que o racismo estrutural no Brasil opera por meio de mecanismos de apagamento e invisibilização cultural. Analisa-se a hipótese de que a inserção de coreografias dissidentes no cânone operístico não se restringe a uma atualização estética; antes constitui intervenção política capaz de promover o que Naomi André (2018) denomina de "musicologia engajada". Ao promover fusão entre clássico e danças urbanas populares, essa versão propôs um tensionamento das hierarquias estéticas, forçando a instituição e o público a confrontar o apagamento histórico de artistas negros e a reconhecer o potencial do gênero operístico como ferramenta antirracista de inclusão. A "taverna" medieval de Orff é recontextualizada como território de disputa simbólica e afirmação identitária, ressignificando o Theatro Municipal como espaço de celebração da diversidade e de crítica à sua própria história de exclusão.

A construção do Theatro Municipal teve como objetivo criar um dispositivo de legitimação de projeto nacional marcado por referências estéticas europeias, cuja arquitetura, repertório e práticas institucionais contribuíram para a naturalização de um cânone operístico alinhado a modelos de prestígio ocidentais, como os da *belle époque* francesa, que, por conseguinte, contribuíram para a marginalização de corpos e expressões artísticas negras. Inaugurado no início do século XX como emblema da modernização urbana da capital da República e sob adesão a modelos culturais europeus, o Municipal consolidou-se como espaço de formação de gosto e distinção social, com programação e redes de sociabilidade

que privilegiavam repertórios, formações e públicos vinculados a uma matriz dita erudita. Assim, analisar o teatro lírico como um espaço de poder simbólico elucida como certas escolhas artísticas e orientações institucionais reproduzem desigualdades acarretando na intensificação da segregação social desse tipo de arte, apontando a necessidade de proposições que reconfigurem a representação nesses espaços.

A estrutura argumentativa deste estudo divide-se em quatro seções principais. A primeira, intitulada "'In Taberna Quando Sumus' e a suspensão das hierarquias", examina a função dramatúrgica das linguagens de dança incorporadas à obra de Orff e sua ressignificação. Na segunda seção, "Batalhas, Cyphers, Balls e afirmação identitária", analisa-se a função dramatúrgica das linguagens de dança incorporadas (passinho, *vogue* e *breaking*) e a ressignificação da "batalha" como espaço de afirmação identitária no contexto operístico. A terceira seção, "Workshops e o espaço de mediação em Carmina Burana", aborda a metodologia dos laboratórios preparatórios, discutindo como o processo de troca técnica entre o elenco configurou uma prática de mediação intercultural e de valorização de saberes não hegemônicos. Por fim, as Considerações Finais avaliam o potencial impacto da produção, situando-a como um exemplo prático de intervenção artística negra no teatro lírico contemporâneo.

Ressalta-se que a mera presença física de corpos negros no palco não é suficiente se desacompanhada de uma integração estrutural de suas epistemologias, mostrando-se insuficiente para desmantelar as lógicas excludentes da ópera. É imperativo transcender a representação superficial para combater a construção imaginária e distorcida da negritude que permeia o imaginário operístico ocidental. Como defende Naomi André, referenciando Toni Morrison, a "presença africanista" na ópera frequentemente representa os povos africanos sob "toda a gama de visões, suposições, leituras e interpretações equivocadas que acompanham o aprendizado eurocêntrico sobre essas pessoas" (André; Bryan; Saylor, 2012, p. 1). Sob essa ótica, a trajetória da presença negra nos teatros líricos não se define apenas pela ausência histórica de artistas negros, mas também pela manutenção de uma ideia fantasmagórica de negritude forjada por estereótipos que reforçam interpretações equivocadas. A presente proposta busca analisar de que forma ocorreram nesta versão de Carmina Burana do Theatro Municipal as intermediações que possibilitaram a concepção cênica em conjunto com as danças e movimentações artísticas externas associadas à cultura afro-brasileira.

"In Taberna Quando Sumus" e a suspensão das hierarquias

Dentro da estrutura da Carmina Burana, o movimento "In Taberna Quando Sumus" constitui caráter singular ao representar o ápice da subversão goliárdica, operando ruptura com a ordem estabelecida através do mecanismo de uma *parodia sacra*. Diferentemente das seções líricas ou pastorais, neste trecho fórmulas e intertextos litúrgicos são ressignificados em uma descrição da realidade profana, satirizando as estruturas de poder e os costumes religiosos vigentes de forma a evidenciar a porosidade entre o sagrado e o mundano na cultura medieval. Para além de seu valor filológico, a letra em latim opera como um registro de performances sociais em que, nesse elenco de personagens mencionados, equiparam-se as elites medievais (como "senhores", "reis", "clérigos") aos menos afortunados ("servos", "vagabundos", "prisioneiros" entre outros), e no qual "bebem o branco e bebe o negro" (Anônimo, 2009, p.77)[1]. Mais do que criar um cenário pitoresco e irreal de congregação, a idealização dessa taverna cria espaço de sociabilidade horizontal e de supressão das hierarquias, documentando práticas de jogo e consumo opostos às normas eclesiásticas. Na leitura de Carl Orff, tal dimensão subversiva é capturada e amplificada ao prescindir da polidez melódica em favor de ostinatos rítmicos e um tratamento percussivo, construindo uma "medievalidade" moderna[2] que encarna em sua música uma vitalidade transgressora e algo carnavalesca.

A subversão das normas sociais e religiosas, tão característica da cultura goliardesca medieval, encontra em "In Taberna Quando Sumus" uma de suas manifestações mais agudas. Dolgorukova e Babenko (2021), em sua análise da *parodia sacra*, argumentam que o poema opera uma inversão sistemática dos valores cristãos, estabelecendo a taverna como um "templo do avesso". Segundo as autoras, na lógica interna da obra "a taverna é a Igreja dos bêbados, onde o dinheiro, e não o Senhor, governa tudo"; um cenário onde "o vinho litúrgico é substituído pelo profano, e Baco toma o lugar de Cristo" (Dolgorukova; Babenko, 2021, p.208). Tal leitura é corroborada pela observação de que seu texto transforma a liturgia em uma celebração do mundano, em que se "bebe às pessoas em vez de orar por elas" e em que "aqueles que ousarem repreender esses alegres bêbados enfrentariam o mesmo castigo que os inimigos do Rei Davi" (Dolgorukova; Babenko, 2021,

1 *"bibit albus, bibit niger"*, no original em latim.

2 Considerando-se que esta obra que recuperou poemas medievais dos Sécs. XI, XII e XII estreou na Alemanha em 1937.

p.208). De Graef (2018), partindo do título do poema como um *topos* literário para investigar a realidade histórica das tavernas na antiguidade, reforça a ambiguidade desses espaços de sociabilidade. Embora seu foco seja a Mesopotâmia, sua análise ressoa a visão medieval da taverna como um local de "má reputação, associada à prostituição" e "práticas comerciais inescrupulosas" (Graef, 2018, p.95), no qual as hierarquias se dissolvem e as normas oficiais são suspensas, permitindo um tipo de interação social que desafiaria as estruturas de poder estabelecidas.

Em sua parte musical, Penna (2018) observa que o compositor, ao criar a base para o texto, amplifica seu caráter subversivo através de escolhas composicionais específicas. Segundo o musicólogo, Orff estrutura o movimento como uma ode aos prazeres da noite, utilizando elementos sonoros para evocar o ambiente caótico: uma "ode à vida noturna e aos prazeres do álcool", cantada somente por vozes masculinas, antecedente ao Cour D'Amours que "trata o amor vulgar e a luxúria". Ao restringir o naipe vocal aos homens e empregar ritmos obstinados, Orff constrói uma sonoridade viril e instável que simula a embriaguez e o jogo em um ambiente predominantemente masculino, transformando a sátira medieval em uma experiência sensorial de excessos.

Na versão de 2025 de *Carmina Burana,* a seção "In Taberna Quando Sumus" foi transposta para uma boate contemporânea, permitindo uma intervenção mais evidente dessa presença das danças urbanas na estrutura da obra e na tradição do Theatro Municipal. A coreografia, nessa abordagem aberta, foi construída entre diretores cênicos e dançarinos a partir das vivências pessoais destes. Envolvidos no processo de composição de um todo, partiu-se de técnicas de modalidades de dança específicas, que ora compunham a movimentação coletiva, ora intercalavam coreografias individuais de cada estilo. Esses momentos permitiram apresentar cada um destes personagens, fazendo com que as partes envolvidas trabalhassem para a própria dramaturgia do espetáculo, possibilitando realizar no palco o encontro dessas linguagens heterogêneas de dança. Para tanto, é preciso contextualizar a arena onde essa batalha simbólica se constrói.

Batalhas, *cyphers*, *balls* e afirmação identitária

Naomi André, em "Black Opera" (2018), fortalece o argumento de que a marginalização de corpos negros faz parte de uma prática sistêmica da cultura operística ocidental. Contudo, vai além da constatação dessa exclusão, argumentando que a ópera, apesar de seu contexto histórico, não é um território artístico

inerentemente branco; antes "provou ser um gênero flexível e abrangente" (André, 2018, p.15). Assim, refuta a ideia de que o repertório clássico seja intocável ou impassível de alterações, defendendo que a ópera possa

> [...] dar voz às diferentes experiências que existem fora do padrão estabelecido; com a participação de compositores e libretistas negros nos bastidores, corpos negros representando histórias no palco, e um público negro interpretando esta performance; deste modo a ópera expressa de forma convincente múltiplas perspectivas que não haviam sido previamente engajadas (André, 2018, p.15).

Deste modo, ao ser reivindicado por artistas negros, o gênero torna-se ferramenta capaz de vocalizar experiências marginalizadas em contextos específicos, atraindo novas narrativas e conectando-se a um público contemporâneo pouco representado, especialmente em um país de pouca tradição operística como o Brasil.

Figura 1 - Nicky Robert e Rothyer Kali; Gabriel Henrique em "In Taberna Quando Sumus"



Fonte: Luiz Bravo

A inserção de coreografias contemporâneas identificadas com a cultura negra no palco do Theatro Municipal não apenas mobiliza essa invisibilização histórica, mas materializa a proposta de uma musicologia engajada (*engaged musicology*),

conceito defendido por Naomi André (2018). Ao deslocar corpos, gestos e sonoridades tradicionalmente excluídos para o centro da cena lírica, essas intervenções exploram a versatilidade intrínseca da ópera (em sua capacidade de recombinar texto, música, imagem e performance), utilizando-a para vocalizar experiências marginalizadas e regimes de segregação que persistem na contemporaneidade.

Nesse sentido, a ópera distancia-se do espaço monolítico de reprodução de hierarquias estéticas, aproximando-se do tipo de arte em que o cânone é ressignificado pelas presenças que o atravessam. Sendo o gênero que naturalizou repertórios e estéticas europeias como padrão universal, a leitura crítica que André faz da ópera permite entender como o contexto racial em diferentes países não europeus influencia as formas em que essa arte é encenada e interpretada ao longo do tempo, permitindo identificar padrões transatlânticos e especificidades locais na racialização da voz e do corpo operísticos[3]. Como questiona André, "o que podemos ganhar ao olhar para a ópera, um gênero tão elitista, a respeito dos regimes raciais, ao observar como a raça é representada no passado e no presente em ambos os lados do Atlântico?" (André, 2018, p. 9). A autora identifica uma potência emancipatória na ópera que pode incluir práticas artísticas locais, desassociadas das artes líricas e mais próximas às culturas negras que, sendo apropriadas na ópera, atualizam o gênero, abrindo possibilidades de reconhecimento e transformação social.

A aproximação às danças urbanas insere-se numa tendência internacional de reconfiguração do palco lírico que tem incorporado linguagens de rua e práticas performativas periféricas. Caso paradigmático é a remontagem de *Les Indes Galantes* na temporada de 2019 da Opéra de Paris, dirigida por Clément Cogitore, que desloca o barroco de Rameau para coreografias que integram dançarinos de *krump* e *hip-hop* ao dispositivo operístico. Essa articulação entre tradição e contemporaneidade foi explicitada na própria montagem de Cogitore, que convocou coreógrafos e coletivos de dança urbana para reescrever trechos do ballet em termos de *cypher* e batalha coreográfica, estabelecendo diálogo entre a música barroca e estéticas nascidas em contextos periféricos. No Brasil, produções recentes também confirmam tal orientação, como é o caso da montagem de *Porgy and Bess* no Theatro Municipal de São Paulo, com direção cênica de Grace Passô

3 André estabelece especificamente essa associação triangulando as tradições e inovações da ópera entre os Estados Unidos, a Europa e a África do Sul, destacando como cada região negocia a representação racial dentro do gênero.

e musical de Roberto Minczuk. Apresentada entre 19 e 27 de setembro de 2025, reuniu um elenco majoritariamente negro incorporando elementos do *hip-hop*, vogue, samba-rock e danças afro-brasileiras. À parte os precedentes internacionais, a montagem desta *Carmina Burana* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro se destaca por seu caráter possivelmente pioneiro, ao ser a primeira produção na programação oficial de um grande teatro lírico do país incorporando de forma cênica as linguagens do passinho e do vogue, manifestações diretamente ligadas à cultura periférica e afro-brasileira.

Surgido no início dos anos 2000 em comunidades cariocas, o passinho é uma movimentação caracterizada pela variação rápida dos pés, deslocamentos de peso precisos, isolamentos de quadril e tronco e uma forte sincronização com o compasso do *funk.* Disseminado pela internet em "batalhas virtuais" através de gravações dos próprios dançarinos, é um fenômeno surgido no acesso dos jovens de comunidades cariocas às novas formas de comunicação das redes digitais. Neste contexto, a rivalidade cultivada nas redes favoreceu a criação de novas formas de expressão corporal, em que "batalhas performativas de dança, nas quais os passos, acrobacias e a teatralização serão as armas utilizadas" (Oliveira, 2017, p.77). Segundo Rafael Mike, um dos criadores de Batalha do Passinho e integrante do grupo *Dream Team do Passinho*, o estilo "surge nas favelas com a nova geração que bebeu de outras fontes de dança e que com a ajuda da internet teve como se alimentar de muita pesquisa e comunicação entre si. O garoto da Rocinha, por exemplo, poderia saber mais sobre ballet, tango, hip hop e por aí vai" (Mike *apud* Nascimento, 2017, p.52). Esse contato intercultural e a intensa experimentação gerou uma técnica codificada por nomenclatura própria, incorporando elementos do *breaking*, do frevo e da capoeira, a partir de um repertório coletivo de movimentos hoje conhecidos como "cruzada", "sabará", "rabiscada" (Oliveira, 2017, p.7-8), entre outros.

As manifestações artísticas e urbanas, como o *vogue* e a arte *drag*, profundamente enraizadas na comunidade negra e latina LGBTQIAPN+ dos Estados Unidos, também se servem de "disputas" em seus eventos centrais, as *balls*. Essas batalhas performáticas funcionam como rituais de socialização e pertencimento indispensáveis para indivíduos que, como descreve Marlon M. Bailey, cresceram "à margem de suas famílias, igrejas, círculos de convivência e instituições sociais de origem" (2013, p. viii, trad. do autor). Nesse contexto de exclusão, a competição nos tablados constrói uma comunidade resiliente; ou como sintetiza

Bailey (2013, p. x, trad. do autor), "a cultura Ballroom, uma comunidade negra e latina/o LGBT, usa a performance para criar e celebrar identidades de gênero e sexualidade alternativas, laços afetivos e comunitários, possibilitando vidas mais dignas para seus membros LGBT negros". As "batalhas" de *vogue* são onde laços de parentesco alternativos (as "casas") são fortalecidos, oferecendo o suporte e a aceitação que são negados pelas estruturas sociais heteronormativas. No Brasil, a cultura *ballroom* se fortaleceu na última década, especialmente nas periferias de grandes metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo. Incorporando hábitos locais e repetindo a lógica de acolhimento, seu reconhecimento vem ganhando força legislativa, exemplificado pelo Projeto de Lei nº 482/2024, que propõe o reconhecimento da cultura *ballroom* como patrimônio cultural imaterial do Estado de São Paulo, e pelo Projeto de Lei nº 183/2025 da Câmara dos Deputados, que propõe declará-la como manifestação da cultura brasileira, consolidando essas práticas como expressão artística em âmbito nacional.

Inseridas no palco do Theatro Municipal, essas danças ultrapassam a atualização estética para aproximar-se da ação política que tensiona a história institucional, reivindicando espaço para sua manifestação. Movimentações urbanas, como o *breaking* e o vogue, nos Estados Unidos, e o passinho, no Brasil, constituem expressões culturais profundamente enraizadas nas comunidades negras e latinas, onde os chamados "combates" (*cyphers,* no caso do *breaking*; *balls*, no vogue) performatizam uma rivalidade acima de tudo encenada entre seus competidores. Abrindo espaços de socialização e afirmação identitária, auxiliam na própria manutenção dos gêneros dançados. Marcados pela alternância de movimentos e pela afirmação da criatividade individual, os encontros nessas arenas remontam a práticas ancestrais africanas. Nos casos dos *cyphers*, Michael Holman (2004, p.33, trad. do autor) afirma que essas modalidades de movimento, essencialmente inventivas, foram criadas através de "novas experimentações interculturais de dança, e também em algumas danças puramente africanas", das quais "surgiram estilos que se assemelhavam ao que, ao longo da história da dança americana, evoluiria para se tornar a forma definitiva de dança: o breaking". Holman destaca ainda que práticas da África Ocidental, como o Juba, trazidas por escravizados no período colonial, introduziram as rodas de dança com revezamento e o elemento de competição que perdura na dança afro-americana, influenciando o sapateado e, posteriormente, o *breaking*. Essa lógica de disputa ritualizada, presente também nos *balls* da cultura *ballroom*, nas rodas de capoeira

ou nas batalhas de passinho das periferias brasileiras, revela como o corpo negro em movimento constrói espaços de pertencimento onde a competição é antes celebração coletiva da superação pessoal e da ancestralidade de forma mais ampla.

Na Carmina Burana, a direção cênica orienta a articulação dessas linguagens distintas, cada uma com sua função específica na narrativa para chegar à energia gregária e celebratória da taberna descrita no libreto, inscrevendo no palco uma intensidade que contrasta ativamente com a contenção do balé clássico presente no primeiro ato. Os personagens apresentados na taberna retornam na passagem "Tempus es iocundum", em que o eu lírico da canção alterna sentimentos de desejo e frustração através de promessas e negações[4], criando cenicamente uma dinâmica de conflito que possibilite a encenação de um embate entre forças. Concebida especificamente como uma "batalha" de dança urbana, em que ocorre nova mostra desta fusão coreográfica, os dançarinos de *vogue* (Nicky Robert e Rothyer Kali), *breaking* (Kapu Araújo) e passinho (Gabriel Henrique) retornando junto aos atores do elenco e os solistas Michele Menezes e Vinicius Atique. Com elementos cênicos de esportes de luta montados[5], o confronto tem forte componente satírico, dando-se como disputa coreográfica entre pares distintos de dançarinos apresentando variações dentro de cada estilo. Assim como nas *cyphers*, *balls* e batalhas de passinho, ocorre uma demonstração técnica das capacidades individuais e, sobretudo, a afirmação identitária de cada comunidade entre vencedores e vencidos da coreografia.

Transformando a disputa performativa em dispositivo de visibilidade, essas práticas reconfiguram quem detém autoridade estética e quais corpos são reconhecidos como portadores de valor cultural. Nessa perspectiva, a batalha deixa de ser apresentação de estilos para ser tomada como mecanismo de rearticulação do cânone lírico – como defende a musicologia engajada de André –, expondo as tensões entre tradição e insurgência para alterar as regras de distinção que naturalizam exclusões. Sobrevém uma questão política e metodológica sobre: até que ponto a presença dessas estéticas periféricas no teatro lírico pode efetivamente redistribuir prestígio e recursos, antes de serem cooptadas como exotismo performático? Essa pergunta pode orientar futuras práticas e

4 Musicalmente, nesta parte, o uso de ostinatos rítmicos, frases curtas e repetições incisivas cria a sensação de impacto contínuo – como golpes – enquanto o diálogo entre solistas e coro troca ataques e réplicas.

5 Dos quais: um perímetro de ringue montado com tecido, luvas de boxe, cinturão e placas de *round* empunhados por dançarinos.

escolhas cênicas que mirem o gênero operístico como palco de representação mas também arena para a inclusão cultural.

Workshops e o espaço de mediação em *Carmina Burana*

A história das artes cênicas é pontuada por episódios nos quais gestos e ritmos de comunidades marginalizadas são extraídos e inscritos em palcos institucionais como exotismo. Esse mecanismo da apropriação cultural opera uma dessubstancialização na qual, segundo Anuradha Kapur, "formas de diferentes contextos culturais tornam-se esvaziadas de seu conteúdo e são vistas como uma série de opções formais" (Kapur *apud* Gilbert; Tompkins, 1996, p. 10, trad. do autor). No contexto do teatro pós-colonial, esse "empréstimo" raramente constitui uma transação entre iguais, mas sim um processo de descontextualização no qual elementos performáticos são separados de seus quadros comunitários e originais para servir nos grandes palcos primordialmente como espetáculo exótico.

Essa dinâmica de transferência é dissecada por Jane Desmond (1997), que sublinha a inevitável ressemantização que ocorre na dança quando práticas corporais atravessam fronteiras de poder – fenômeno historicamente tangível na dança clássica. Ao incorporar danças populares ou folclóricas[6], o cânone do balé impõe um filtro estético que submete a gestualidade original aos imperativos de verticalidade e quietude do tronco, típicos da tradição europeia. Segundo a autora:

> Em casos onde uma forma cultural migra de um grupo subordinado para um dominante, os significados atribuídos a essa adoção (e remodelação) são gerados dentro dos parâmetros das relações atuais e históricas entre os dois grupos, e sua constituição de cada um como 'outro' e como diferente de maneiras particulares (Desmond, 1997, p.37, trad. do autor).

Dessa forma, o mecanismo de apropriação não apenas neutraliza os contextos originais da performance, mas reitera hierarquias coloniais. Tal processo efetua um "branqueamento" (Desmond, 1997, p. 43, trad. do autor) do léxico corporal, transmutando repertórios culturais complexos em signos de uma vitalidade "primitiva", domesticada, segura e disponível para consumo hegemônico em palcos institucionais.

6 Podemos considerar as chamadas "danças de caráter" do balé clássico como um exemplo paradigmático desse processo. São coreografias que estilizam, para o vocabulário técnico e estético do balé, movimentos e temas de danças populares de diferentes regiões (como a *mazurca* polonesa, a *tarantela* italiana ou a *dança espanhola*), submetendo sua gestualidade original aos imperativos do virtuosismo técnico da tradição acadêmica (Kant, 2007).

Para evitar essa lógica extrativista, a concepção coreográfica partiu de uma premissa que contornasse um problema de base epistemológica. A concepção de "In Taberna Quando Sumus", em que ora os dançarinos executam números individuais, ora integram-se em coreografia conjunta, demanda que a participação coletiva não prescinda do período de integração das linguagens de movimentação corporal que, tão distintas, não poderiam ocorrer de forma superficial. Para que as movimentações do passinho, *vogue*, *breaking* e demais movimentos no palco do Theatro Municipal não se tornassem citações exóticas, dando forma integrada a uma mesma coreografia, fez-se necessário construir um espaço de mediação e colaboração mútua antes mesmo do início dos ensaios, o que orientou os diretores cênicos Bruno Fernandes e Mateus Dutra a organizarem workshops temáticos exclusivos. Esta seção se dedica a analisar o processo de construção dos *workshops* que fundamentaram a criação final da cena, argumentando que a própria preparação do elenco buscou o compartilhamento horizontal entre saberes.

Estes *workshops* ocorreram na semana que antecederia os ensaios, entre os dias 5 e 12 de agosto de 2025. Bailarinos com formação clássica, cantores e atores envolvidos na encenação participaram de imersões em arte burlesca, *pole dance*, *passinho*, *street dance, vogue* e arte *drag*, ministradas por dançarinos que se tornaram educadores e aprendizes nos *workshops.* Tendo sido selecionados artistas de referência em suas comunidades para Carmina Burana, eles ofereceram oficinas práticas de troca e mediação intercultural, além do ensino e transmissão dos movimentos. A metodologia buscou afastar-se de uma pedagogia vertical para promover ambiente mais experimental, no qual, além da técnica, também a história e os códigos de cada cultura pudessem ser compartilhados, não apenas reproduzidos.

A integração de artistas com formações e vivências tão diversas — do balé clássico às batalhas de dança urbana — inevitavelmente trouxe à tona um campo de tensões, mas também de colaboração. Esta metodologia sugerida pela direção cênica talvez tenha buscado responder aos "desafios teóricos que surgem quando olhamos para a apropriação cultural dialeticamente, mapeando a migração de estilos de movimento corporal através de fronteiras de classe, raça ou nação através de novas economias de representação" (Desmond, 1997, p. 6, trad. do autor). No processo de aprendizado, foi proposto aos bailarinos clássicos encontrar uma outra fisicalidade, solta e improvisada, enquanto dançarinos urbanos experimentaram os códigos disciplinares do palco lírico. Tal intercâmbio pode vir a suscitar

questões levantadas por Desmond (1997, p. 2, trad. do autor) sobre os modos em que são expressas as diferenças culturais, ao perguntar-se: "como a dança sinaliza, encena ou reelabora categorias sociais de identidade? Como os significados decorrentes da performance de vários estilos de dança mudam à medida que esses estilos migram através de fronteiras nacionais, raciais ou de classe?". Buscando trocas entre significados sociais, os *workshops* foram laboratórios para essa experiência a ser realizada coletivamente em "In Taberna Quando Sumus".

Técnicas repassadas, como os passos do passinho, os *freezes* do breaking e as quedas (*spins* e *dips*) do vogue, eram contextualizadas quando possível com sua genealogia histórica, seus códigos comunitários e suas variações dentro dos dias temáticos de cada dançarino-proponente. O *workshop* de passinho, no dia 6 de agosto de 2025, foi conduzido por Gabriel Henrique; o de *break*, no dia seguinte, por Ronielson da Silva Araújo (Kapu Araújo); e o de *vogue*, no dia 8 de agosto, pelos artistas da cena *ballroom* Rothyer Kali e Nicky Robert[7]. O encontro na sala de *workshops* explicitou as vivências dos facilitadores de cada linguagem, e cantores, bailarinos e atores foram confrontados com a fisicalidade do *breaking*, que valoriza trabalho de solo e força explosiva; os isolamentos síncopados do passinho; e a dramaturgia gestual e movimentações fluidas do vogue. A experimentação exigiria uma desaprendizagem de certos regimes de disciplina corporal para dar lugar a outras lógicas de movimento, baseadas na improvisação, na rivalidade lúdica e nas expressões de subjetividade marcadas pela raça, classe e gênero que foram identificadas no processo.

Ao compartilhar o espaço de vulnerabilidade que faz parte do aprendizado, estereótipos buscaram ser desmontados, criando as condições para que saberes historicamente desprestigiados pelo cânone erudito das escolas de dança fossem admitidos e considerados como portadores de excepcionalidade e profundidade histórica. Conforme aponta Grada Kilomba, a descolonização do conhecimento passa necessariamente pelas perguntas: "quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Quem está no centro? E quem pode permanecer fora, nas margens?" (Kilomba, 2019, p.52); bem como pelo reconhecimento de que é necessário que o sujeito negro deixe de ser o "Outro" para se tornar aquele que "cria a própria teoria" sobre sua realidade. Ao colocar bailarinos clássicos

7 A oficina de burlesco com Miss Morgana foi realizada no dia 5 de agosto de 2025, enquanto as de arte drag, com Maybe Love e Shannon Skarllet, no dia 11 e a de pole dance (com Tamara Barcellos) no dia 12.

na posição de aprendizes diante de mestres do passinho, *breaking*, *vogue* entre outras artes, os *workshops* operacionalizaram esse questionamento, endossando as apresentações como ato de reparação simbólica, pois, não se limitando a um treinamento técnico, a preparação do elenco abriu-se à condição de possibilidade ética e política para que a fusão coreográfica em cena fosse menos uma apropriação e mais um encontro no qual os corpos se apresentassem não como vetores de códigos exóticos, mas detentores de saberes agora inscritos no palco histórico do Theatro Municipal.

Considerações finais

Quando analisada criticamente, a encenação de *Carmina Burana* no III Festival Oficina de Ópera do Theatro Municipal do Rio de Janeiro permite concluir que a inserção de danças urbanas associadas às culturas de matriz negra transcende a experimentação estética, configurando-se como um dispositivo de tensão política e revisão historiográfica. A hipótese inicial de que a ópera, apesar de sua gênese eurocêntrica, possui flexibilidade suficiente para operar como ferramenta antirracista parece confirmar-se não apenas pela presença de artistas negros, mas pela reestruturação das lógicas de criação e transmissão de saberes que sustentaram parte da montagem.

A transposição da taberna goliárdica em espaço heterogêneo da contemporaneidade, mais próximo da cultura das periferias urbanas brasileiras, evidencia que a atualização do cânone exige mais do que a justaposição de estilos. Uma ética da representação que evita a apropriação extrativista, seja através da metodologia de *workshops*, seja na mediação entre saberes eruditos e populares, pode servir de ferramenta a fim de evitar a reprodução de exotismos que historicamente marcam a presença do "outro" na arte ocidental a partir de estereótipos raciais. Neste caso em específico, tensões geradas entre o ambiente do balé clássico e novos atores de danças urbanas, como passinho, *breaking* e *vogue,* aqui analisadas durante o processo de concepção cênica da coreografia. A criação junto aos diretores, bailarinos, cantores e demais atores foi conduzida por uma dialética que expôs a capacidade destes dançarinos de atuar como mediadores de linguagens favoráveis ao intercâmbio cultural, ultrapassando distinções entre

lírico e popular, pois tornam-se agentes de renovação da linguagem operística a partir da rica e diversa cultura afro-brasileira.

A inserção no Theatro Municipal dessas estéticas periféricas cumpre uma dupla função: denuncia o apagamento histórico infligido por instituições de consagração e aponta para modelo de gestão cultural, em que a diversidade pode ser princípio estruturante na reformulação de seus repertórios. A batalha encenada em "Tempus es iocundum" talvez metaforize, em última instância, a própria disputa por capital simbólico. Tais intervenções operam na direção do que propõe Naomi André (2018), ao argumentar que uma prática artística que convoca novas realidades para o espaço lírico tenha poder de ressignificar a função social da própria instituição: "Deixando de funcionar como um evento exclusivamente elitista para a alta sociedade, seu uso por diferentes populações pode transformar a maneira como a ópera funciona na cultura... Tal prática poderia tanto convidar novos públicos para a casa de ópera quanto apresentar, aos espectadores tradicionais, novas realidades" (André, 2018, p. 26, trad. do autor).

Conclui-se que a inserção de aspectos culturais de matriz negra no cenário operístico do Brasil depende da continuidade de práticas que, a exemplo desta versão de Carmina Burana, desestabilizem as hierarquias de gosto e validem formas de expressão artísticas ainda subalternizadas, transformando o teatro de ópera em um espaço de ressonância para as complexidades raciais e sociais do país.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Naomi. **Black Opera:** history, power, engagement. Illinois: University of Illinois Press, 2018.

ANDRÉ, Naomi; BRYAN, Karen M.; SAYLOR, Eric (ed.). **Blackness in Opera.** Urbana: University of Illinois Press, 2012.

ANÔNIMO. **Carmina Burana:** canções de Beuern: poemas latinos medievais séc. XI, XII e XIII. Tradução: João José de Melo Franco. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2009.

BAILEY, Marlon M. **Butch queens up in pumps:** gender, performance, and ballroom culture in Detroit. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

DE GRAEF, Katrien. In Taberna Quando Sumus: On Taverns, Nadītum Women, and the Gagûm in Old Babylonian Sippar. *In*: GARCÍA-VENTURA, Agnès (ed.). **Gender and Methodology in the Ancient Near East**. Barcelona: BMO, 2018. p. 77-115. (BMO, 10). ISBN 978-84-9168-073-4.

DESMOND, Jane C. (org.). **Meaning in Motion:** new cultural studies of dance. Durham: Duke University Press, 1997. (Post-contemporary Interventions).

DOLGORUKOVA, Natalia M.; BABENKO, Kseniia V. 'In taberna quando sumus' as parodia sacra. **Shagi / Steps,** [S. l.], v. 7, n. 1, p. 199-210, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.22394/2412-9410-2021-7-1-199-210. Acesso em: 11 dez. 2025.

GILBERT, Helen; TOMPKINS, Joanne. **Post-Colonial Drama:** theory, practice, politics. London: Routledge, 1996.

HOLMAN, Michael. Breaking: The History. *In*: NEAL, Mark Anthony; FORMAN, Murray (ed.). **That's the Joint!**: The Hip-Hop Studies Reader. New York: Routledge, 2004. p. 31–41.

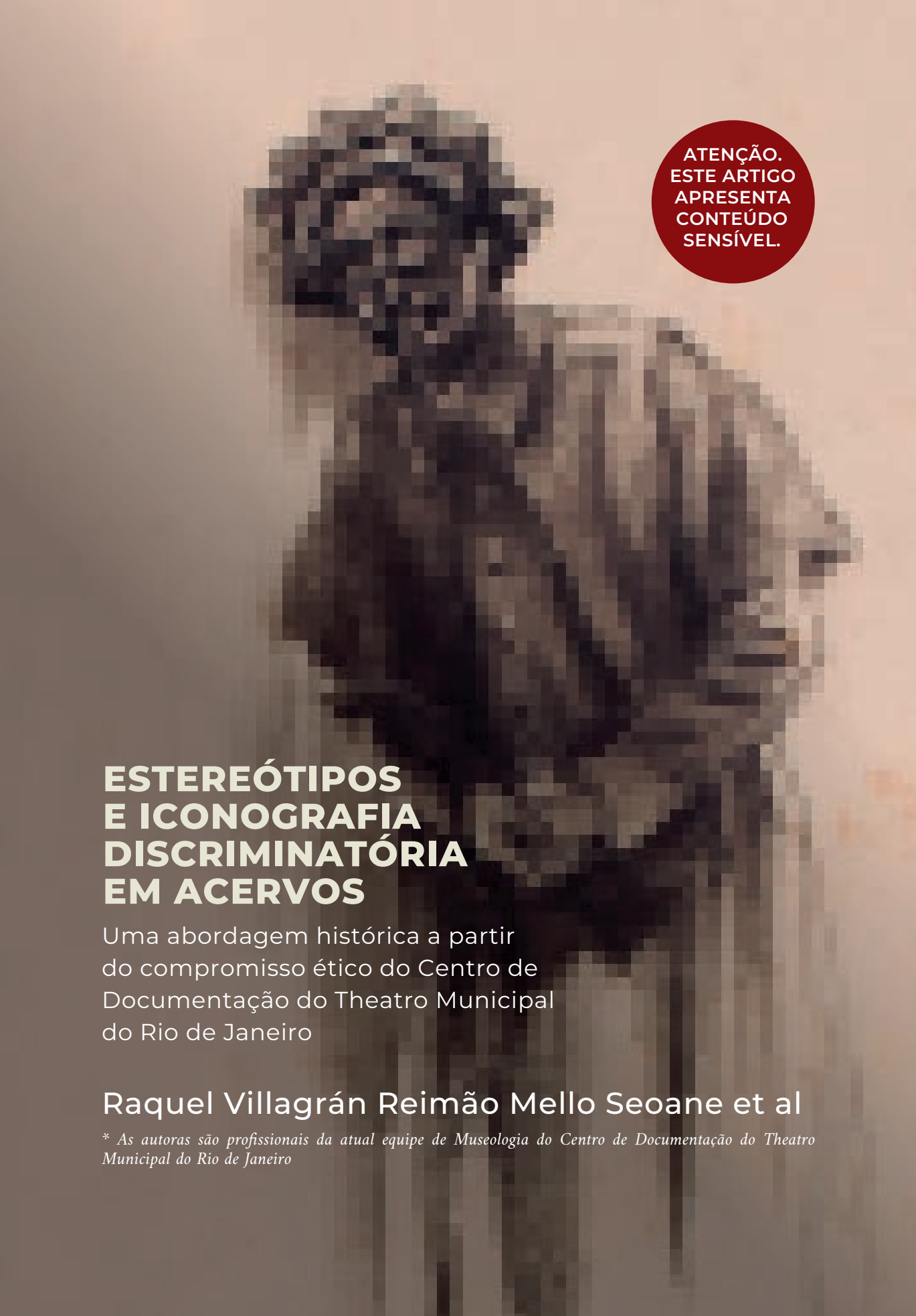
KANT, Marion. **The Cambridge Companion to Ballet. Cambridge:** Cambridge University Press, 2007.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. São Paulo: Cobogó, 2019.

NASCIMENTO, Luna Maria Pacheco do. **No território do passinho:** transculturalidade e ressignificação dos corpos que dançam nos espaços periféricos. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

OLIVEIRA, Hugo. **Conteúdo e referências:** prova teórica do passinho. Rio de Janeiro: Sindicato dos Profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro, 2017. Apostila.

PENNA, Bruno Almeida Costa. Análise musical: a Idade Média em Carmina Burana de Carl Orff. **Revista Científica UBM**, Barra Mansa, v. 20, n. 38, p. 95-122, 1. sem. 2018.



ATENÇÃO. ESTE ARTIGO APRESENTA CONTEÚDO SENSÍVEL.

ESTEREÓTIPOS E ICONOGRAFIA DISCRIMINATÓRIA EM ACERVOS

Uma abordagem histórica a partir do compromisso ético do Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Raquel Villagrán Reimão Mello Seoane et al

** As autoras são profissionais da atual equipe de Museologia do Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*

Raquel Villagrán Reimão Mello Seoane

Museóloga coordenadora do CEDOC/FTMRJ. Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestre e Doutora em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS – UNIRIO/MAST. Especialista em Peritagem e Avaliação de Obras de Arte (USU/RJ).

Bárbara Xavier de Araújo

Museóloga do CEDOC/FTMRJ. Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Beatriz Silva Cunha

Museóloga do CEDOC/FTMRJ. Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Memória e Acervos pelo PPGMA, da Fundação Casa de Rui Barbosa, e doutoranda em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS – UNIRIO/MAST.

Joice Cristina Amorim de Oliveira

Museóloga do CEDOC/FTMRJ. Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Lívia Marcolino Araújo

Graduanda em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Vitoria Saldanha da Gama Chaves

Museóloga do CEDOC/FTMRJ. Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Yasmin do Nascimento Araújo

Graduanda em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Foto de Abertura: Estudo para Figurino de "Iaiá Boneca" de Ernani Fornari, 1958. Autoria do cenógrafo português Hipólito Colomb. Acervo CEDOC/FTMRJ.

Introdução

Inaugurado em 14 de julho de 1909, em plena *belle époque* carioca, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro se caracterizou, a princípio, como uma instituição herdeira de tradições artísticas europeias inscritas em um projeto - chamado à época de civilizatório - que associava arte, modernidade e distinção social. No campo das artes cênicas, tais tradições operaram historicamente na consolidação de convenções específicas, tanto no plano formal quanto simbólico. Ancoradas em matrizes estéticas vinculadas ao cânone europeu, diretamente relacionado ao legado greco-romano como fundamento do teatro ocidental, observa-se uma predisposição à hierarquização do diferente. Corpos e gestualidades que escapavam ao padrão hegemônico imposto pelo cânone tendiam a reproduzir uma narrativa grotesca. Por vezes, essa operação simbólica resultava em reproduções estereotipadas que contribuíram para a naturalização da discriminação, com frequente deslocamento para o campo do cômico e do exótico.

Segundo Walter Lippmann ([1922] 1965), escritor, jornalista e comentarista político estadunidense do século XX, "estereótipo" pode ser entendido a partir de duas perspectivas. Para este artigo, convém abordar a definição que trata deste conceito como um modelo equivocado construído para representar, de forma generalizante, grupos, situações ou questões sociais. Porém, essa generalização não é uma ação neutra ou desprovida de preconceitos e prejulgamentos, mas sim um espelho que reflete "tensões e conflitos sociais subjacentes" (Freire Filho *et. al,* 2004, p.4).

Nesse contexto, a estereotipação deve ser compreendida não como um desvio pontual, mas como uma construção historicamente situada. Ademais, torna-se fundamental distingui-la de conceitos correlatos, como "representação" e "tipificação". Conforme sistematiza De Gioannis (2023), a estereotipação pode ser entendida como um conjunto de crenças generalizadas e expectativas socialmente compartilhadas sobre os atributos, características e comportamentos de membros de determinados grupos sociais, que tende a exagerar as diferenças entre grupos e a minimizar as variações internas. Podemos observar que, enquanto a tipificação pode operar como recurso narrativo e a representação implica em uma mediação simbólica, a estereotipação caracteriza-se pela fixação de sentidos, pela redução da complexidade identitária e pela repetição de traços que cristalizam diferenças em hierarquias. Assim, ao operar pela fixação de sentidos e pela hierarquização das diferenças, a estereotipação inscreve-se no que Foucault

(1987) define como a indissociabilidade entre saber e poder, uma vez que os discursos que produzem "verdades" sobre determinados grupos sociais são simultaneamente instrumentos e efeitos das relações de poder que os atravessam.

Este artigo propõe uma reflexão sobre como os processos museológicos de documentação e divulgação podem legitimar ou tensionar processos históricos de estereotipação. Parte-se do entendimento de que a documentação museológica não constitui um registro neutro do passado, mas um dispositivo discursivo que atua na mediação entre patrimônio histórico e valores contemporâneos. Nesse contexto, o Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC/FTMRJ)[1] tem como uma de suas missões a responsabilidade ética relacionada às práticas de difusão da sua coleção. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro se configura como um espaço histórico de poder e disputa que, ao mesmo tempo que salvaguarda os registros da memória institucional, reconhece seu papel como agente ativo na reinterpretação contínua dessa memória.

A coleção do CEDOC/FTMRJ participa da construção de narrativas sobre esse passado no presente, evidenciando que a memória institucional é atravessada por escolhas e silenciamentos. A documentação museológica, entendida como prática discursiva e como parte do próprio processo de musealização (Van Mensch, 1992), envolve procedimentos de seleção, nomeação e classificação que nunca são neutros e que podem tanto legitimar narrativas hegemônicas quanto tensioná-las. Instrumentos como fichas catalográficas e textos de exposições, ao mediar o acesso ao acervo, informam e produzem sentidos. Trata-se de operações na delicada tensão entre memória e esquecimento, tornando a responsabilidade ética da Museologia um elemento central na construção de leituras críticas sobre o passado.

Práticas adotadas no âmbito da museologia internacional, como notas curatoriais e avisos contextuais com textos de apoio, são estratégias importantes se associadas a revisão constante e reclassificação terminológica de acordo com as demandas críticas contemporâneas. O Museu Victoria & Albert (*V&A Museum*), criado em Londres no ano de 1852, contém uma extensa coleção de cerca de 2,8 milhões de obras de arte e design cuja produção pode perpassar ideais discriminatórios. Para a comunicação ética dessas obras, o processo de docu-

1 O Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC/FTMRJ), criado em 1986, tem como missão preservar, pesquisar e comunicar a memória do Theatro Municipal. Seu acervo reúne cerca de 70 mil itens museológicos, bibliográficos e documentais, incluindo projetos originais, programas de espetáculos, fotografias, objetos e figurinos históricos.

mentação parte do revisionismo histórico ao salientar as noções eurocêntricas e racistas através da implementação de denúncia dessas práticas em seus campos de informação. Documentos como o "*The Black and White Minstrel Song Book*", de 1962, são apresentados durante a pesquisa na base de dados com uma nota alertando seu caráter ofensivo, borrando a imagem ao fundo, onde a visualização do registro parte do usuário. Essa nota se mantém presente na ficha catalográfica, informando o esforço contínuo da instituição na revisão do registro a partir dos valores contemporâneos. Tal técnica possibilita a escolha de interação do usuário com registros de atos de *blackface* para performances de menestréis presentes no objeto. O ato de borrar o registro digital durante a pesquisa em sua base de dados demonstra a sensibilidade e conduta ética do museu na difusão de sua coleção (ICOM, 2009). Ao acrescentar à ficha informações sobre dados com cunho discriminatório seu acervo, essa prática introduz uma releitura do objeto museológico e inclui uma posição antirracista da instituição frente a ações históricas que carregam conotação preconceituosa. Tais medidas aplicadas pela museologia contemporânea são somente algumas das ações possíveis para a representação de um objeto no embate ético da documentação museológica.

A partir deste artigo, o CEDOC/FTMRJ reconhece a necessidade de escuta de diferentes áreas do conhecimento e da revisão periódica de seus vocabulários, compreendendo esse movimento como um processo em construção. Trata-se de um trabalho contínuo que assume o conflito ético como parte constitutiva da prática museológica contemporânea. O objetivo do texto é identificar, nos registros e na documentação do acervo do CEDOC, a presença ou a ausência de termos e práticas que contribuem para o não reconhecimento e para a manutenção de ações racistas, evidenciando a dimensão política da documentação e seus efeitos na produção da memória institucional.

O caso da bailarina Mercedes Baptista

Mercedes Baptista é historicamente reconhecida como a primeira bailarina negra a fazer parte do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sua importância para a dança no país é indiscutível, trazendo questões e inspirações que foram e são alvos de preconceito e fetichismo. Durante sua atuação no corpo de baile, participou de poucos espetáculos e, paralelamente, atuava em produções do Teatro Experimental do Negro, lutando pelo reconhecimento de artistas negros no espaço cênico nacional.

Embora a figura de Mercedes só apareça na história do teatro por volta do final da década de 1940, o "corpo negro" e/ou a "temática negra" não era uma novidade. A partir da década de 1920 e 1930, era comum vê-los como tema ou inspiração, mas dificilmente como os contadores de suas histórias. Esse período não é aleatório; vivíamos o auge do nacionalismo e passávamos por uma ressignificação do que era dito como cultura popular e miscigenação brasileira. Compositores como Francisco Mignone, Oscar Lorenzo Fernandez e Alberto Nepomuceno buscavam inspirações em batidas e ritmos de compositores populares e naquilo que os povos indígenas e de origem africana produziam em suas festas e tradições. O mesmo acontecia entre coreógrafos e bailarinos, como Eros Volúsia, que se destacou ao fundir sua formação clássica com danças indígenas, africanas e afro-brasileiras. Eros foi, inclusive, professora de Mercedes Baptista.

Temos, portanto, duas situações nas primeiras décadas do Theatro Municipal: o corpo negro como tema e o corpo negro como contador de sua própria narrativa. Na primeira situação, temos exemplos de obras populares provenientes de inspiração da cultura africana, afro-brasileira e indígena, como o ballet "Iracema", a ópera "Moema", o ballet "Maracatu", o concerto sinfônico "Batuque", o ballet "Congada" etc, produzidas através da observação por seus idealizadores - estes, majoritariamente brancos -, mas que muitas vezes esbarraram em generalizações e estereótipos. Na década de 1950, observamos a segunda situação: o Teatro Experimental do Negro (TEN), de Abdias do Nascimento, traz "Sortilégio" para o público, com "[...] um pouco da carne e do sangue da biografia de um negro. [...] da biografia de tôda uma geração de brasileiros de côr"[2]. Mercedes Baptista também fundou em 1952 a sua própria companhia de dança, o "Ballet Folclórico Mercedes Baptista", apresentando-se no TMRJ em 1963.

"Maracatú de Chico-Rei" (1933), de Francisco Mignone e Ballet "Maracatú" (1962), de Lourenço Fernandes

O primeiro exemplo de espetáculo no Theatro Municipal a ser analisado é o bailado "Maracatú de Chico-Rei", do compositor, pianista, regente e professor Francisco Mignone. Essa obra de 1933, em parceria com Mário de Andrade, é inspirada na tradicional história mineira de Chico-Rei, o rei Galanga do Congo. Capturado e traficado para o Brasil, ele foi escravizado na atual Ouro Preto, em

2 Programa "Theatro Experimental do Negro", 21 e 23/08/1956. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Minas Gerais, junto com sua tribo, onde passou a ser chamado de "Chico". A narrativa da obra conta como Chico, a partir do trabalho, consegue dinheiro para alforriar cada membro de sua tribo que, ao final, forma a Confraria do Rosário e ergue, com meios próprios, a igreja da Senhora do Rosário (atual Igreja Santa Efigênia dos Pretos ou Igreja Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz).

Refletindo o caráter nacionalista das primeiras décadas do século XX, "Maracatú de Chico-Rei" estreou nos palcos em 29 de outubro de 1934 durante o "Concerto Symphonico - Composições de Francisco Mignone", com 8 danças que remetem aos cortejos coreografados denominados Maracatu no Nordeste brasileiro. A partir dessa obra, que reflete o objetivo nacionalista da época, é possível analisar brevemente a representação da pessoa negra e como isso reflete estereótipos e preconceitos recorrentes até hoje. Nos programas de espetáculo de 1934 e 1938, os textos que descrevem a obra e seu conteúdo utilizam palavras e comentários normalmente não utilizados quando se fala de tradições artísticas ou religiosas europeias. Em ambos os programas, as práticas afro-brasileiras representadas são denominadas "feiticismo africano" ou "fetichismo africano", respectivamente, o que se refere a manifestações estranhas àquelas normalizadas no mundo ocidental eurocêntrico. Em seguida, também há a menção ao "aparecimento de dois personagens brancos" que trariam "maior diversidade", e permitiriam "o emprêgo episodico e descansante, de musica de caracter europêu" e que dançariam "uma Gavotta [música de caráter europeu] que serve para maior variedade do bailado intercalando-se como elemento descansante e de indiscutível contraste". Diante disso, é possível compreender que, apesar de a obra ser centrada em Chico-Rei, a existência de dois personagens brancos se torna indispensável ao colocá-los em posição de destaque como os que dão a alforria aos últimos membros escravizados da tribo de Chico-Rei; e que, entre as 9 danças totais apresentadas, uma precisava ser um ritmo europeu clássico para que o público tivesse um "descanso" dos ritmos não-europeus.

Em dezembro de 1961 e maio de 1962, o Theatro Municipal recebeu os espetáculos "Espetáculo de Ballet" e "Ballet para a Juventude", nos quais foi apresentada a obra de ritmos e percussão "Maracatú", coreografada pelo bailarino Johnny Franklin e estrelada por Aldo Lotufo no papel do "Rei do Maracatu". Como visto na fotografia a seguir (figura 1), destaca-se nas figuras centrais o uso de figurinos inspirados na aristocracia europeia e os rostos pintados de preto,

provavelmente uma alusão aos reis e rainhas do Maracatu, fato que possibilita duas interpretações:

A pintura facial e corporal em preto pode estar ligada à prática do Negrume, tradição específica de uma das vertentes do Maracatu do Ceará, estado do Nordeste do Brasil, onde os participantes "vestem-se de negro" como "forma de resistência à teoria de que não existiram negros no Ceará perante o processo de colonização";

A pintura preta também pode se relacionar à prática racista do *blackface*, na qual estereótipos pejorativos sobre a população negra são reforçados por meio da ridicularização e do exagero de traços físicos, modos de falar e de se expressar.

Figura 1: "Maracatú", com coreografia de Johnny Franklin, durante o evento "Ballet para a Juventude" (1962)



Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ.

Em razão dessa ambiguidade, é necessário que se realize uma pesquisa aprofundada para documentar, expor e disseminar este tipo de registro ao público, ressaltando seu contexto histórico e como ele é compreendido no mundo contemporâneo. O objetivo é que partes de manifestações culturais não sejam apagadas ou mal interpretadas, mas também que estereótipos e noções pejorativas não sejam reforçados ou incentivados, pois, de acordo com Mercer (1993 *apud* PIRES, 2014, p.371), esta objetivação de pessoas negras

as transforma em "metáforas politicamente problemáticas de si mesmos, uma vez que reforçam preconceitos e cristalizam posições de inferioridade".

"Aida" (1871), de Giuseppe Verdi

A ópera "Aida", produzida pelo compositor Giuseppe Verdi e com libreto de Antonio Ghislanzoni, conta a história da princesa etíope Aida, capturada e escravizada pelo exército do Faraó do Egito. Em seu cativeiro, Aida se apaixona por Radamès, comandante do exército egípicio, que também acaba se apaixonando pela princesa escravizada. Essa paixão é tensionada por ciúmes, pelo contexto de guerra e pela saudade de seu país natal. A obra foi comissionada pela Ópera Khedivial, a primeira casa de ópera em Cairo, no Egito. A intenção era que se inaugurasse a casa junto com a ópera inédita de Verdi, em novembro de 1869, porém, por causa da guerra Franco-Prussiana, não foi possível fazer o transporte dos cenários e figurinos produzidos por Auguste Mariette, egiptólogo francês, para a montagem na data prevista. Por fim, a ópera estreou dois anos depois, em 24 de dezembro de 1871.

Desde então, Aida foi retratada por cantoras brancas que se pintavam de preto para emular o tom de pele negro. E no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, isso não foi diferente. As fotografias em preto e branco podem dificultar a identificação do *blackface*, por isso, a título de comparação, deixamos duas fotos do mesmo cantor lado a lado (figuras 2 e 3), usando a mesma caracterização. Entretanto, somente em uma delas observamos a pele claramente mais escura (figura 3), na utilização do *brownface*. Na terceira fotografia (figura 4) é possível ver que o *blackface* foi utilizado nos cantores Lourival Braga, Graciema F. de Souza e Assis Pacheco, neste último sendo utilizado o *brownface*.



Figura 2 (esquerda): Assis Pacheco caracterizado como Radamès. Fonte: Acervo CEDOC/ FTMRJ



Figura 3 (direita): Assis Pacheco caracterizado como Radamès com brownface, (c. 1975). Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ

Figura 4: Brownface presente no elenco principal de "Aida", (c. 1975)

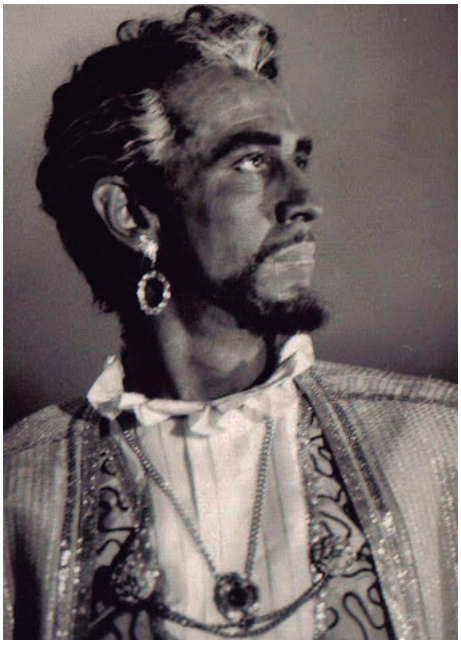


Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ.

"Otello" (1887), de Giuseppe Verdi

Otello é uma ópera baseada na tragédia "Othello", de Shakespeare, com composição de Verdi e libreto de Arrigo Boito. Estreou em 1887, no Teatro Alla Scala de Milão. Conta a história de Otello, um mouro que governa a Ilha de Chipre a serviço de Veneza, sendo considerado um herói militar por sua recente vitória na guerra. Após seu retorno, sofre manipulação de um de seus encarregados, Iago, que o engana dizendo estar sendo traído por sua esposa, Desdêmona. Otello acaba por matar sua amada e, em seguida, descobre sua inocência, o que o faz se matar logo em seguida, tomado por remorso.

Figura 5: Assis Pacheco caracterizado como Otello (1963)



Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ.

Devido à identidade moura do papel principal, nome dado aos povos islâmicos que vieram do norte da África, não era raro que, nas montagens da ópera, os protagonistas se pintassem de preto para melhor se "caracterizar" como a personagem. Encontramos exemplos desta prática em uma foto de Assis Pacheco utilizando o *blackface* (figura 5).

Carnaval no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

O acervo bibliográfico do CEDOC/FTMRJ salvaguarda registros fotográficos que testemunham o esplendor luxuoso dos Bailes de Gala de Carnaval do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Marcados pela opulência das alegorias e pela institucionalização do concurso de fantasias de alta costura idealizado por Clóvis Bornay, tais eventos constituíam espaços centrais de sociabilidade e distinção, atraindo celebridades e autoridades das esferas política e artística em escala nacional e internacional. Sob uma perspectiva analítica, essa ocupação espacial e simbólica operava como um reduto da elite branca, consolidando fronteiras de classe e raça que excluíam a participação da população negra. Nesse cenário, o luxo carnavalesco de elite operava como um mecanismo de hierarquização racial, limitando o acesso a espaços de prestígio e reiterando a subalternização histórica do negro no teatro.

O programa da 34ª edição do Baile de Gala do Theatro Municipal, de 1970, apresenta uma fotografia que expressa a prática de subalternização e sátira do corpo negro da época: uma mulher branca, com rosto coberto por tinta preta, com lábios destacados e olhos contornados com tinta branca, a presença de adornos capilares verticais e rígidos, simulando tranças em cabelo crespo, decorados com laços (figura 6). Clara representação da tão antiquada e popular caracterização de "nega maluca".

Figura 6: Programa do 34º Baile de Gala de Carnaval do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1970)



Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ.

O uso do *blackface* no Carnaval e nas artes cênicas operou como um veículo de manutenção do que se define como "racismo recreativo". Este conceito, discutido por Adilson Moreira (2019), descreve uma política cultural que utiliza o humor e situações de lazer para disseminar estigmas e preconceitos raciais, encobrindo a hostilidade sob a máscara da diversão e perpetuando hierarquias de poder.

A problemática central desta prática está na desumanização sistemática do sujeito negro. Ao pintar a pele com substâncias escuras, como graxa e tinta, e exagerar traços fenotípicos, como o uso de maquiagem para engrossar os lábios e perucas que satirizam o cabelo crespo, a técnica reduz a complexidade da identidade negra a uma caricatura grotesca e exótica. Esses estereótipos fantasiosos tornam-se nocivos ao se materializarem em figuras como a "nega maluca", que até pouco tempo era popular no cenário carnavalesco. Tal representação ridiculariza, hipersexualiza e animaliza a mulher negra, tratando seu corpo como um objeto disponível para o escárnio público sob o pretexto da folia.

No Baile de 1972 (figura 7), com temática "Feliz Universo Mágico Ozonizado", carnavalescos utilizaram indumentárias que remetem diretamente à iconografia de Orixás – divindades de religiões de matriz africana - como paramenta na cabeça, cobrindo e adornando o rosto, ficando sinalizada a apropriação de elementos afro-religiosos. A gravidade dessa usurpação se encontra no fato de que, na filosofia iorubá, indumentárias e ferramentas não são meros adornos estéticos, mas instrumentos essenciais para a manifestação do *Àṣẹ* em cerimônias e rituais. Ao transpor esses elementos para o Baile de Gala, ocorre uma descontextualização radical: a máscara ou o adereço, que no contexto original representa uma "totalidade" em que o corpo e a

Figura 7: 36º Baile de Gala de Carnaval do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1972)



Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ.

divindade se fundem em um discurso vivo, é reduzida a um "objeto morto" ou alegoria superficial para consumo da elite.

Nota-se, portanto, que mesmo quando o acesso de pessoas negras a determinados espaços era restrito, sempre houve uma contínua usurpação e exploração da identidade negra pela branquitude, tratada como algo "exótico" para consumo e entretenimento.

Iaiá Boneca (1926), de Ernani Fornari

A peça "Iaiá Boneca", escrita por Ernani Fornari e estreada em 1926, é considerada um marco da literatura dramática regionalista e da comédia de costumes no Rio Grande do Sul. Ambientada no século XIX, durante o período imperial, a obra buscava reconstruir a identidade e a sociedade gaúcha da época utilizando o folclore, a "cor local" e arquétipos sociais para compor seu painel narrativo. No centro dessa estrutura, encontra-se a personagem Merenciana, construída como a figura da mulher negra em situação de escravidão doméstica/escravizada doméstica.

No acervo museológico do CEDOC, encontram-se documentados os desenhos alegóricos do cenógrafo português Hipólito Colomb para essa personagem (figura 8).

Figura 8: Merenciana, personagem da peça "Iaiá Boneca". Produtos vegetais, carvão e nanquim sobre papel. (s/d)



Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ.

Enquanto a alegoria de Colomb projeta visualmente uma pessoa negra escravizada, o acervo fotográfico revela uma contradição histórica: a utilização do *blackface* para que profissionais brancos interpretassem o papel. Este contraste entre o projeto visual e a execução cênica é emblemático da estrutura de exclusão do teatro brasileiro no início do século XX. Embora Merenciana fosse fundamental para a ambientação da peça, sua subjetividade era submetida à lógica da servidão, carecendo de uma

complexidade que extrapolasse o arquétipo da "fiel serva". É possível observar a atriz que interpreta a personagem no canto esquerdo da fotografia abaixo (figura 9).

Figura 9: Elenco da peça "Iaiá Boneca" (c. 1936)



Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ.

A prática de utilizar atores brancos pintados de preto, em detrimento da contratação de artistas negros, revela a face institucional da hegemonia da branquitude nas artes cênicas. Ao transformar a identidade negra em uma máscara removível, o teatro de elite promovia uma dupla violência: a exclusão material de profissionais negros do mercado de trabalho e a violência simbólica de reduzir a negritude a um acessório performativo grotesco. A análise crítica do desenho de Colomb confrontado com a fotografia do elenco evidencia que a representação da escravizada era aceitável para a elite apenas enquanto fosse uma mediação da visão branca.

Essa substituição do sujeito negro pela caricatura branca reforça a tese de Adilson Moreira (2019) sobre o racismo recreativo, em que o humor e o entretenimento servem para camuflar a hostilidade racial e manter hierarquias de poder. No contexto de "Iaiá Boneca", o *blackface* permitia que o público consumisse uma versão palatável e ridicularizada da escravização, sem a necessidade de confrontar a humanidade e o protagonismo real de pessoas negras.

É importante ressaltar que, na contemporaneidade, há discussões acerca da recorrência de profissionais negros em papéis invariavelmente subalternos

como os de pessoas escravizadas, empregadas domésticas ou cozinheiras, o que é um reflexo do "etiquetamento social" que visa manter as engrenagens coloniais de dominação dentro do teatro. No entanto, criticar essa limitação de papéis não deve ser confundido com a aceitação da neutralidade racial na interpretação de personagens negras. Pelo contrário, quando a narrativa exige a representação de figuras históricas ou arquetípicas da diáspora, como o sujeito escravizado, a ocupação desse espaço por pessoas negras torna-se uma exigência ética e política.

Neste sentido, a presença do corpo negro na representação da dor e da resistência histórica é também um ato de resistência decolonial no ambiente artístico. Enquanto o *blackface* opera um esvaziamento de significados e uma "limpeza" da consciência colonial através do humor ou da mimese superficial, a interpretação realizada por profissionais negros traz consigo a carga da re-existência, ancestralidade e sensibilidade. A performatividade negra permite que a representação da escravização transcenda o estereótipo, oferecendo ao público uma leitura sensível, real e subjetiva que denuncia o trauma sem transformá-lo em espetáculo para o deleite do grupo dominante.

Considerações finais

A análise dos exemplos apresentados pelo Centro de Documentação evidencia que a coleção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro explicita mecanismos históricos de exclusão e estereotipação que estruturam sua memória institucional. Nesse contexto, a documentação museológica contemporânea não deve atuar apenas como um meio de reparação, mas como uma ferramenta crítica e efetiva para a produção de novos sentidos em um cenário marcado por silenciamento e revisionismo histórico. O CEDOC/FTMRJ se reconhece enquanto um espaço atravessado por cicatrizes coloniais, cujos vícios e estagnações discursivas ainda condicionam suas práticas. Assim, a revisão das estratégias de difusão, documentação e salvaguarda do acervo constitui um processo em andamento e em constante revisão e atualização, que parte da investigação de iconografias e abordagens discriminatórias presentes no acervo, para torná-las visíveis, (re)contextualizadas e problematizadas de forma crítica no presente.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito de Souza. **O teatro grego:** tragédia e comédia. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2021. 120 p.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Concerto Sinfônico - Composições de Francisco Mignone. 1**934. [Programa] Papel/impressão, 21,6 x 9,8 cm. *In*: SISGAM - Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?&tb=&qresultados=1&pagina=-1&qresultados_antigo=12&busca=Concerto%20Sinf%F4nico%20-%20Composi%E7%F5es%20de%20Francisco%20Mignone.&operador=and&museu=11&num_interno=1&flag=1. Acesso em: 14/01/2026

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Concerto Sinfônico sob a Regência de Francisco Mignone.** 1938. [Programa] Papel/impressão, 24,0 x 18,0 cm. In: SISGAM - Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?&tb=&qresultados=1&pagina=-1&qresultados_antigo=12&busca=Concerto%20Sinf%F4nico%20sob%20reg%EAncia%20de%20Francisco%20Mignone.&operador=and&museu=11&num_interno=1&flag=1. Acesso em: 14/01/2026

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Espetáculo de Ballet - Ballet para a Juventude.** 1961. [Programa] Papel/impressão, 23,6 x 16,4 cm. *In*: SISGAM - Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?&tb=&qresultados=1&pagina=-1&qresultados_antigo=12&busca=Ballet%20para%20a%20Juventude%20maracatu&operador=and&museu=11&num_interno=1&flag=1. Acesso em: 14/01/2026

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Teatro Experimental do Negro.** 1956. [Programa] Papel/impressão, 23,6 x 16,4 cm. *In*: SISGAM - Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos. Rio de Janeiro, 2018.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Ballet Folclórico Mercedes Baptista.** 1963. [Programa] Papel/ impressão, 23,6 x 16,4 cm. *In*: SISGAM - Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos. Rio de Janeiro, 2019.

CRISKA; Salum, M. H. L. Notas discursivas diante das máscaras africanas. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia,** São Paulo, n. 12, p. 233-248, 2002.

DE GIOANNIS, E. **T**he conundrum of gender-science stereotypes: a review and discussion of measurements. **Qualitative and Quantitative,** [s.l.], v. 57, p. 3165-3182, 2023.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FRANCISCO MIGNONE. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/3948-francisco-mignone. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 21/01/2026

FRANCISCO MIGNONE. *In*: Música Brasilis. Disponível em: https://musicabrasilis.org.br/pt-br/compositores/francisco-mignone/. Acesso em: 21/01/2026

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael; PAIVA, Raquel. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. **E-Compós, [***s. l.*], v. 1, 2004. DOI: 10.30962/ec.1. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1. Acesso em: 21/01/2026

LIPPMAN, Walter. **Public Opinion.** Londres: George Allen & Unwin, 1965. 427p.

OLIVEIRA, Laís C. **de. Tornar-se o outro: A prática do negrume entre os brincantes do maracatu Rei de Paus no Ceará**. *In*: ENCONTRO DE ANTROPOLOGIA VISUAL DA AMÉRICA AMAZÔNICA, 1., 2014, Belém. Disponível em: https://shre.ink/maracatu-negrume. Acesso em: 21/01/2026

O QUE é "blackface" e por que é considerado tão ofensivo? **BBC News Brasil,** 2019. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-49769321o. Acesso em: 21/01/2026

PIRES, Rogério Brittes W. Fetichismo religioso, fetichismo da mercadoria, fetichismo sexual: transposições e conexões. **Revista de Antropologia,** v. 57, n. 1, p. 347-91, 2014. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/26605455. Acesso em: 21/01/2026

SANTANA PÉREZ, Germán. Máscaras y festividades africanas: el patrimonio canario relacionado con África. *In*: **Actas del III Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen.** Las Palmas de Gran Canaria: [S.n.], 2023. v. 2, p. 883-891. ISBN 978-84-125862-4-4.

VAN MENSCH, Peter. **Towards a methodology of museology.** Zagreb: University of Zagreb, 1992.

A LINGUAGEM TEATRAL NA LUTA ANTIRRACISTA: O FAZER ARTÍSTICO DO TEATRO NEGRO BRASILEIRO A PARTIR DA PERSPECTIVA DE HILTON COBRA

Larissa dos Santos Ruther Gonçalves | Lidiane Moço Barreto
Matheus Henrique de Freitas Oliveira | Paulo Melgaço da Silva Junior

Nesta edição da Revista, tivemos o prazer de conversar com o multiartista Hilton Cobra. Ator e fundador da Companhia dos Comuns, ele foi o primeiro e único ator negro a apresentar um monólogo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro: *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*!. Viajou com esse trabalho por todo o país e foi contemplado com os seguintes prêmios: 4º Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras (2017)/Nacional; Prêmio Braskem de Teatro (2017) na categoria "Texto" / Salvador; Prêmio Questão de Crítica (2018), Hilton Cobra por sua trajetória dedicada ao teatro e pelo Projeto Lima Barreto / Rio de Janeiro; Prêmio Braskem de Teatro (2019), na categoria "especial" / Salvador; Prêmio Arcanjo (2020), na categoria "especial" / São Paulo; o 9º Prêmio Olhares da Cena (2018), melhor ator / Porto Alegre. Revista Bravo: 30 melhores espetáculos (2018) / Nacional; Jornal O Globo: 10 melhores espetáculos (2018) / Rio de Janeiro; Blog do Arcanjo: 10 melhores atores do ano (2018) / São Paulo.

À frente da Companhia dos Comuns, produziu espetáculos como *A roda do mundo, Bakulo*: *os bem-lembrados, Candaces*: *a reconstrução do fogo*, além de ter produzido e dirigido *Silêncio*. Também idealizou e realizou a mostra *Olonadé*: *a cena negra brasileira* e o *Fórum Nacional de Performance Negra*.

Na gestão pública, atuou como diretor do Centro Cultural José Bonifácio e como presidente da Fundação Cultural Palmares (MinC).

Atualmente, interpreta o personagem Chinua na novela *A Nobreza do Amor*, exibida no horário das 18h pela TV Globo, estreada em março de 2026. Na trama, Chinua é um sábio conselheiro e guardião dos segredos da coroa no reino fictício de Batanga, na África.



Paulo Melgaço: **Você, com uma trajetória brilhante como ator, produtor e gestor. O que é ser artista negro no Brasil?**

Hilton Cobra: Para mim é como um compromisso. Eu vou resumir dizendo a vocês que sou ator desde 1978. Saí de Feira de Santana, Bahia e cheguei no Rio de Janeiro em 1985, ou seja, são mais de 40 anos no Rio de Janeiro. Eu já cheguei ator trazido por um grande cara do teatro brasileiro chamado Jorginho de Carvalho, iluminador. Eu cheguei substituindo um ator do espetáculo *Porcos com Asas*. Rodamos vários estados de ônibus, apresentando este espetáculo para um público jovem, estudantes. Eu comecei a trabalhar com o Jorginho, na equipe de luz, trabalhamos muito, e em muitos teatros no Rio de Janeiro. Até que me dei conta de que eu pouco via atrizes e atores negros nos palcos cariocas.

Aí eu me lembrei de minha grande amiga Luiza Bairros, socióloga, militante desde sempre, ministra da Secretaria Especial de Promoção da Igualdade Racial, durante o primeiro governo Dilma Roussef. Liguei para ela e disse: "olha, eu estou querendo criar uma companhia de teatro negra aqui no Rio de Janeiro".

Mas já existiam companhias de teatro negras no Rio de Janeiro, mas eu não conhecia. Como, por exemplo, a "Companhia Rubens Barbôt", a "Companhia Étnica", a "Cia Black & Preto", e já havia acontecido o "Teatro Experimental do Negro", liderado por Abdias Nascimento, na década de 1940.

Luiza então me disse: "Você é negro. Você é ator. E uma pessoa negra (ator) tem que ter compromisso, consciência, e não vale somente ter a consciência. É necessário que você trabalhe com a sua consciência de um homem negro, de um artista negro dentro do seu ofício".

A partir daí, eu venho atuando fundamentalmente no universo do teatro negro, nas artes negras, no Brasil. E a gente tem que continuar, porque, além de ser bonito fazer um teatro preto, além de ser necessária uma luta antirracista (dentro da linguagem do teatro), é gostoso fazer aquilo que a sua consciência pede, manda, encaminha.

Um grande amigo, negro também, diretor, uma das figuras mais inteligentes do teatro brasileiro, chama-se Ângelo Flávio, um dia disse para mim: "Cobra, nós somos 220 milhões de brasileiros. Eu sou ator. Eu sou artista", que maravilha o que lembra Ângelo. E é por isso também que eu tenho todo o carinho com ele, o teatro, sobretudo, no que se refere "à linguagem teatral na luta antirracista", porque eu entendo que o teatro é o extrato da cultura de um povo e é ali que a gente exerce também as nossas cidadanias.

Paulo Melgaço: E quais foram suas referências de artistas negros, nomes que vão inspirar a sua carreira?

Hilton Cobra: Eu não tenho nenhuma dúvida de que o artista "Grande Otelo" é a força.... a força motriz… da minha carreira. A grande referência artística da minha carreira. – E por que Otelo? – Otelo porque era baixinho, Otelo porque era pedante, Otelo porque era metido, Otelo porque era um artista extraordinário.

E meu querido amigo Silvio Tendler, que nos deixou há pouco... cineasta, documentarista, que esteve aqui no Theatro Municipal para me assistir no *Traga-me* [*a cabeça de Lima Barreto*] me chamava de "Gigante compacto". Todas as vezes que ele me chamou de "Gigante Compacto", eu só me sentia o "Grande Otelo".

Então, Otelo é essa grande referência. Agora, tem outras. Evidentemente que o Abdias do Nascimento é uma referência política extraordinária. A dona Ruth de Souza, que eu amo e que eu adoro.

Eu comecei artista sem saber, quando eu cantava, sambava e imitava a Elza Soares, ainda em Feira de Santana. Elis Regina, quando cantava, era algo difícil de imaginar que existisse materializada. Uma cantora, uma artista, uma personalidade musical do mais alto nível. Eu sempre fui apaixonado pelas grandes cantoras: Elza Soares, Elis Regina, Jessye Norman, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Nina Simone. Estas mulheres são absolutas, absolutas!

Eu fui crescendo ouvindo Caetano Veloso e Gilberto Gil, fundamentalmente. E quem cresce ouvindo (eu vou me elogiar), quem cresce ouvindo Caetano Veloso e Gilberto Gil só pode dar coisa boa. Só pra rir... (Risos) que é para o povo não achar que eu sou pedante, mas essas figuras são grandes, grandes, grandes referências e me ajudaram a crescer.

Larissa Ruther: Você falou esta palavra duas vezes, "pedante". E essa ideia do negro raivoso, a ideia do cabeça em pé, do metido a algo, ela traz muito... essas palavras circulam muito as pessoas negras no meio artístico. Quais foram os maiores desafios da sua trajetória profissional até aqui, mas levando em consideração essas palavras negativas que circundam a nossa cor, principalmente nesse meio dos palcos?

Hilton Cobra: Claro que eu tenho muito medo de me mostrar pedante, mas é o seguinte: jamais quis ser humilde e jamais quis que alguém me dissesse humilde. Não é possível. Nesse mundo racista, você ser um artista, negro e ainda mais eu com um metro e meio, com o nariz embaixo, com salto nada. Não, não, não, não. Por isso, também, o Otelo me é uma grande referência, porque ele era, realmente, extraordinariamente metido. E ele levava pra cena aquilo.

Quando criamos a "Comuns", eu tinha passado por umas 70 empresas para tentar o patrocínio, para criar a companhia, uma companhia de teatro somente de atores e atrizes para trabalhar a dramaturgia da gente negra brasileira, dar

continuidade ao trabalho do Abdias do Nascimento, do Haroldo Costa, Sebastião Salgado, Ubirajara Fidalgo e várias outras referências. E para captar nesse Brasil, você não pode se mostrar humilde. Firmeza, profissionalismo, vocação e a forte certeza de que você também tem direito.

Lidiane Barreto: Falando um pouco até sobre racismo, como eu já comentei antes, quais momentos você considera mais marcantes na luta por maior visibilidade de artistas negros no palco? O que foi marcante em toda a sua carreira até aqui?

Hilton Cobra: Eu diria que a criação do "Teatro Experimental do Negro" foi um divisor de águas. Agora marcante mesmo que vivenciei foi a trajetória da "Cia dos Comuns".

Lidiane Barreto: Isso! Coisas que você vivenciou.

Hilton Cobra: A Cia dos Comuns, de quando eu decidi criá-la até o dia em que recebo o dinheiro da Eletrobrás, eu levei 10 anos. Uma ideia que minha amiga Luiza Bairros me ajudou a transformar em projeto. Lélia Gonzalez, que é uma das maiores referências negras desse país, internacionalmente, também me apoiou muito, dando o nome da companhia como "Olonadé", depois eu mudei para a "Cia dos Comuns". É interessante como surgiu o nome Cia dos Comuns. Em 1985 eu estava em Londres sentado nos jardins da rainha Elizabeth, fofocando com um grande amigo Rogério Menezes, quando me lembrei que no Parlamento inglês existia a Câmara dos Comuns, que eu achava um nome muito curioso, aí eu disse para mim mesmo: "vou botar o nome da companhia, 'Cia dos Comuns'". Propus este nome e trabalhamos pelos e pelas pessoas "comuns".

Levei exatos 10 anos tentando captar, não consegui. Aí a Helena Severo, secretária de Cultura da cidade do Rio, me sinalizou o Centro Cultural José Bonifácio, local onde funcionava o Centro de Memória e Documentação da Cultura Afro-brasileira, órgão da Secretaria de Cultura da cidade do Rio de Janeiro. Um casarão ali na Gamboa, uma ex-escola pública que tem uma história também muito linda, e lá eu fiquei durante oito anos dirigindo.

Engavetei o projeto da criação da Companhia. E me dediquei à revitalização do centro cultural. E foi um lindo trabalho com uma equipe de 26 pessoas. Foi minha grande "universidade", no que se refere à cultura negra, no que se refere à vida da gente negra, da importância do preto, da preta nesse solo brasileiro.

No ano 2000 resolvi tirar da gaveta o projeto da companhia e o levei para a Eletrobrás. Aí o Artur da Távola vem para ser secretário de Cultura, me

demite numa sexta-feira, e na segunda-feira seguinte a Eletrobrás me liga e diz que o projeto para a criação da Cia dos Comuns fora aprovado. Um ciclo fechado e outro se abrindo. A Comuns, uma companhia de preto, tinha três objetivos claros (risos): dar continuidade ao trabalho do Abdias Nascimento, somando-se a outras tantas companhias de teatro e de dança que já existiam aqui no Rio de Janeiro; abrir mercado de trabalho para artistas, técnicos, pesquisadores negros ligados ao teatro, ligados à cultura; e a busca de uma tábua estética do fazer teatral negro. Então nós tínhamos esses compromissos.

Quando iniciamos... já tínhamos três projetos em mente:

"A Roda do Mundo" (2001/2002)

Um espetáculo no qual o jogo da capoeira era o fio condutor de histórias sobre a luta pela sobrevivência a partir das dificuldades da comunidade negra, dentro de uma estética onde o gesto, a dança e a música imprimiam um significado especial à cena. Foi um lindo trabalho desde o seu nascedouro. Fizemos uma audição de uma semana para escolher 10 atores/atrizes, escolhemos 26. Márcio Meirelles, que era um dos criadores do "Bando Teatro Olodum", meu amigo, veio junto com o Jarbas Bittencourt trazendo a música para cena, e Zebrinha, diretor de movimentos nos ajudaram a montar essa companhia, chegando depois Jorginho de Carvalho, na luz, Biza Vianna, no figurino, e tantos outros e outras figuras geniais no teatro brasileiro.

"Candaces – A reconstrução do fogo" (2003/2004)

Candaces eram rainhas e guerreiras negras que viveram antes da Era Cristã, detendo o poder no Império Méroe. A partir da reinvenção artístico-histórico destas personagens, o espetáculo mostra um retrato fiel da bravura cotidiana da mulher negra brasileira e do quanto é poderoso o ser feminino. Depois, nós montamos um espetáculo, que eu acho que é a síntese da Cia.

"Bakulo: os bem-lembrados" (2005/2006)

Evocando mitos passados e com uma narrativa fortemente baseada no pensamento do Professor Milton Santos e sua obra "Por uma outra globalização", "Bakulo" trouxe uma discussão de temas como a ocupação dos territórios, exclusão social e políticas para a gente negra. E o que é *Bakulo*? Termo de origem banto, *Bakulo* são as pessoas que vêm ao mundo... trabalham em prol da sua gente, da sua nação e, quando morrem, se tornam os Bakulo – os bem-lembrados e as bem-lembradas. E esse *Bakulo* foi uma ousadia linda, que foi mergulhar na obra do geógrafo, o professor Milton Santos, que também era amigo.

Depois, nós fizemos *Silêncio*, minha única direção.

"Silêncio" (2007/2010)

Tratava da loucura e dos silêncios contidos no corpo de uma pessoa que, durante toda a sua existência, sente que a qualquer momento poderá ser vítima do

racismo e transita no universo dos gritos emudecidos, calados e indizíveis à compreensão humana. A espinha dorsal do espetáculo era: "O que acontece na cabeça de uma pessoa negra que durante toda a sua existência, ao sair de casa, imagina que vai ser abordada racialmente". Enlouquece. Segundo especialistas, o racismo não enlouquece, mas potencializa a loucura que tem dentro de todas e todos nós, né? E dramaturgicamente eu adoro transitar pela loucura. Entendeu?

PÚBLICO

Nós tivemos que buscar o público. Nós tínhamos nossa tecnologia da época, a mala direta, lembra da mala direta? Nós passamos 10 anos com a mala direta absolutamente atualizada, com pré-vestibulares comunitários, com ONGs, com escola pública, escola particular etc. Fizemos um público cativo. Não exclusivo para a Comuns, mas fundamentalmente para o teatro negro.

E o bacana é que, diferentemente da televisão, o público preto se via no palco, Então, quando o público preto, que quase nunca ia ao teatro, se vê, vê a sua vida cotidiana ali, dramatizada, ressignificada, era a glória.

Além disso nós tínhamos uma política de ingressos acessíveis. Porque nós éramos patrocinados através da Lei Rouanet, nós entrávamos em cena com tudo pago. Abria a cortina, como se diz, com tudo pago. Inclusive cachê.

Por que então eu, já com a produção paga, iria cobrar um ingresso caro, inacessível para uma gente negra, muitas delas primeira vez com oportunidade de assistir a uma peça de teatro? Eu vou cobrar um ingresso caro para inviabilizar a entrada dessas pessoas, para que essas pessoas não vejam o teatro como uma possibilidade de ampliar a sua visão crítica da vida? Para que essas pessoas não degustem o teatro que para mim é o estrato da cultura de um povo, o estrato da vida de uma gente?

Já neste último espetáculo, o monólogo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*!, eu fiz três temporadas com lista amiga. Era a gente negra dizendo, "Eu quero assistir. Tem lista amiga?", quer dizer, o povo já não vem mais pedir convite.

O sistema S (SESC, SESI), que por seis anos substituiu o Ministério da Cultura, durante a passagem do golpismo e do nazifascismo, no Brasil, peca em não ter uma política de formação de plateia. SESC/SESI não precisam de féria. Então, já que trabalham com a arte e a cultura, por que não formam plateias?

Para além da cena, a "Comuns" tinha um trabalho extrapalco muito forte. Nós criamos, em parceria com o Bando de Teatro Olodum, o "Fórum Nacional de Performance Negra". O que é isso? Um encontro de diretores e diretoras de teatro e de dança negros, das artes cênicas negras do Brasil realizado ali na cidade de Salvador, no Teatro Vila Velha, durante uma semana, discutindo o nosso setor. Para quê? Discutir nosso setor, para elencar propostas para governos municipal,

estadual e federal, para atender às nossas demandas. Foram cinco edições, quatro em Salvador e uma em São Paulo.

Foi por conta do Fórum que iniciamos a luta para que as comissões que julgam projetos, editais etc. tivessem representatividade negra. E é bom que se afirme aqui que até pouco tempo não existiam pessoas negras nas comissões julgadoras em qualquer estância. E aí eu posso afirmar com todas as letras, sem qualquer modéstia, que se têm representantes negros e negras, LGBTQIAPN+, indígenas, pessoas defs. etc. nas comissões julgadoras hoje, deve-se à luta do "Fórum Nacional de Performance Negra".

Vale ressaltar que no primeiro ano em que os prêmios Myriam Muniz e Klauss Vianna, editais da Funarte, tiveram representantes negros e negras nas comissões foi o ano em que mais tivemos espetáculos pretos agraciados, contemplados.

Outra coisa que a Comuns criou, no Rio de Janeiro, foi a mostra de teatro e dança negros chamado *Olonadé*, a cena negra brasileira. *Olonadé*, que significa "aqui chegou o mestre das artes". Fizemos quatro edições. Ali discutíamos a estética, a nossa arte, o fazer teatral negro. Ali a gente queria definir o indefinível, talvez: o que é o teatro negro? Aquele era o espaço dedicado para você melhorar a sua arte.

Criamos também o Akoben, símbolo Adinkra que representa alerta, prontidão e coragem. Era um movimento político, que nos fez invadir a Funarte, depois que perdemos um edital de ocupação do Teatro Glauce Rocha. Invadimos a Funarte, (tem esse vídeo até hoje no *YouTube*), metemos o pé na porta. O movimento Akoben fez com que o Congresso Nacional realizasse uma audiência pública na Comissão de Cultura em Brasília para discutir caminhos para financiamento de projetos culturais negros. E isto não foi pouca coisa. Na mesa tivemos representantes da Petrobras, Eletrobrás, Banco do Brasil, Caixa Econômica, Ministério da Cultura, a ministra da Igualdade Racial, Luiza Bairros, o deputado Luiz Alberto e tantos outros deputados e deputadas. Nós tínhamos convicção e domínio do que estávamos fazendo.

Hoje em dia eu não sei se a Comuns era mais ousada politicamente ou artisticamente, porque cenicamente nós éramos de excelência, arrasávamos. Eu tenho muito carinho pelo que faço. E se tenho... eu falo mesmo que era bacana, que era legal, porque era! Era! A Comuns é a companhia de teatro que mais se apresentou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, aqui realizou três espetáculos: *Candaces – a reconstrução do fogo*/2004, *Bakulo – os bem lembrados*/2007 e *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*/2024. Todos absolutamente lotados, ingressos esgotados!

Larissa Ruther: **Você atuou em *Traga-me a Cabeça de Lima Barreto* e também em *Medida Provisória*, né? Ambos retratam aí um apagamento e a invisibilização do povo negro. O filme vai trazer essa devolução das pessoas negras para a África como uma medida provisória governamental. E a peça, ela explica aí esse estudo do cérebro mesmo do Lima Barreto.**

Hilton Cobra: A eugenia...

Larissa Ruther: **Exatamente, essa ideia eugenista. Como você acredita que isto contribui para uma reforma da memória social? Esses trabalhos que expõem esse tipo de racismo vivenciado aqui no Brasil, o racismo estrutural que existe aqui no Brasil. É... Como esses trabalhos expõem e trazem essa criação de uma nova memória social, realmente? A gente pode pensar em nível de Rio de Janeiro, mas também em nível de Brasil assim?**

Hilton Cobra: Primeiro, o filme. Importante fazer o filme pelo tema, importante fazer o filme com o Lázaro Ramos dirigindo. É... Lazinho, né? Eu vi o Lazinho na primeira peça dele. Menino, lá em Salvador. E era muito gostoso você ver aquele garoto, já talentoso, vindo do "Bando de Teatro Olodum", que era uma baita de uma referência (não é?), ter essa trajetória vitoriosa dele, e aí o primeiro longa, e você vê ali aquele cara preparado para aquilo, ele sabia exatamente o que queria com aquele filme, passar aquele cenário... "*bunker*". Que era aquele lugar que a gente ficava confinado no filme, lembrando um pouco os bantustões sul-africanos. Um homem das artes, incansável, que mesmo com toda a sua trajetória vitoriosa nos brinda com temas como o de *Medida Provisória*, que luta por liberdade e que nos lembra muito a necessidade de estarmos atentos e fortes e nos diz que a luta negra é permanente.

Vamos lá. Você falou do racismo estrutural, eu não gosto disso, mas eu não vou falar de racismo estrutural. Se alguém quiser saber sobre racismo estrutural, leia o que diz uma das nossas excelências, o professor Muniz Sodré, a respeito disto. Mas eu vou ler uma coisa para ficar aqui, de um cara que se chama Luiz Marfuz, senhor diretor de ator, grande encenador teatral e cada dia mais um dramaturgo da melhor qualidade, que me apresentou o teatro para a minha vida e que me deu de presente, para celebrar meus 40 anos de carreira, o texto *Traga-me a Cabeça de Lima Barreto*!. Num texto chamado *A carcaça das emas*, que ele escreveu inspirado na minha pessoa, diz: "O Brasil é um país racista, não importa o adjetivo. Sistêmico, religioso, estrutural, linguístico, injúria, calúnia, difamação, o diabo. Racismo não tem complemento nominal, verbal, verbo-nominal, nem adverbial, racismo é. E ponto".

Vamos ali à questão da eugenia. Eugenia é um tema que muito pouca gente sabe e muito pouca gente domina. Mas quando eu decido comemorar 40 anos de carreira, eu já tinha dirigido *Silêncio*, que versava sobre a loucura, um tema vasto e extraordinário dramaturgicamente. Adoro essa relação da loucura com o teatro.

Ao mesmo tempo também eu queria trabalhar alguma coisa do Basquiat. *Jean-Michel Basquiat*, negro, artista plástico norte-americano. Este cara, ele sempre vem à minha cabeça quando eu estou criando qualquer que seja a coisa.

Eu já tinha protagonizado o *Policarpo Quaresma*, em 2009, na Bahia, numa peça com a direção de Marfuz. Daí um dia, conversando com a Onisajé, amiga e diretora, e Marfuz, começamos a indagar o que fazer para celebrar as quatro décadas teatrais: O que fazer? O que não fazer?…". E Marfuz disse "Por que você não faz o Lima Barreto?" Eu não conhecia o Lima Barreto. Eu conhecia o Policarpo, não mergulhei no Lima, né? Aí, eu disse: "vamos fazer o Lima". A gente não queria fazer vida e obra de Lima Barreto. Queria entrar na cabeça do cara, antes mesmo de saber de cérebro, autópsia etc. Entrar no corpo do cara, na vida do cara pra gente fazer.

Depois de negociações várias ficou decidido que Marfuz, escreveria o texto e Onisajé dirigiria. Numa certa manhã, eu estou na casa de Marfuz, já em processo de escrita iniciado, quando ele diz: "Vamos fazer uma autópsia da cabeça de Lima Barreto". O silêncio se estabeleceu. Era muito grande tudo isso. E virou esse estudo do cérebro desse homem gigante, que para mim (eu não conheço toda a literatura brasileira), é o cara mais atualizado da nossa literatura.

E aí fomos pesquisar realmente a questão da eugenia. Foi *Francis Galton* (1822–1911), eugenista britânico e primo de Charles Darwin, quem criou o termo *Eugenia*, em 1883, na Inglaterra. A eugenia nada mais era do que um movimento extremamente racista que buscava a purificação da raça. Chega no Brasil, início do século XX, trazido pelo...

Paulo Melgaço: Renato Kehl.

Hilton Cobra: É!... O avô da psicanalista Maria Rita Kehl, médico sanitarista considerado o pai da eugenia no Brasil.

Olha, quem quiser saber sobre a eugenia, assista a dois filmes fundamentais: *Arquitetura da destruição* e *Homo Sapiens* 1.900, de autoria do documentarista sueco Peter Cohen.

E aí o que é que Marfuz faz? Sabendo que em 1919 fora criado o primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, organizado por Renato Kehl, Marfuz traz para a ficção um congresso para logo depois da morte de Lima Barreto, em 1921. Então, no nosso *Traga-me*, os eugenistas pedem a exumação do corpo de Lima

Barreto para elucidar a seguinte questão: "*Como um cérebro, considerado inferior pelos eugenistas da época, poderia ter produzido e publicado obras literárias de qualidade, se a arte nobre e da boa escrita deveria ser um privilégio das raças consideradas superiores?*". Porque eles estavam incomodados de como poderia existir uma figura como Lima Barreto, não branco (ou seja, capacidade menor), que conseguira fazer uma obra daquela monta. Um pensamento tão firme. Por isso a autópsia de Lima Barreiro. Por isso a autópsia na cabeça do Lima Barreto. E aí o Lima Barreto sai de onde ele está e vem para o enfrentamento ao racismo e à eugenia. Falam de racismo estrutural, mas eu diria que a eugenia é na verdade aquela que construiu o grande e "eficaz" colchão para que o racismo deite e role no Brasil. A eugenia tem contribuição fundamental para a manutenção, ainda hoje, do racismo. Seja ele o Racismo que for.

Matheus Freitas: Então, já finalizando um pouquinho, por causa do tempo. A gente gostaria de saber: como você imagina o futuro das negritudes no teatro brasileiro e o que é necessário para consolidar essas conquistas?

Hilton Cobra: Vamos falar de um outro projeto que vai inserir a nós todos e todas. Atenção!

Não sei se vocês sabem da PEC 421 de autoria da deputada *Jandira Feghali*. O que é a PEC? A PEC busca 2% do orçamento da União para a cultura; 1,5% no estado e 1% no município. Este tem sido o grande tema que está atingindo muito fortemente todos nós, trabalhadores e trabalhadoras de cultura de todo o Brasil.

Acabo de sair de um encontro de teatro em Fortaleza, Brasil todo representado, puxado pela FUNARTE, para discutir PNA, o Programa de Política Nacional das Artes. Em Brasília aconteceu o encontro da dança. E um dos tópicos foram os 2% para a cultura, a aprovação da PEC 421.

Venho também de uma discussão sobre ações afirmativas na PNAB – Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, capitaneada pelo MinC, em São Paulo, também com todo o Brasil representado. Todo mundo sabe da importância das ações afirmativas nas políticas culturais e artísticas. Extraordinária discussão esse encontro proporcionou. E ali também foi absoluto o consenso entre nós trabalhadores e trabalhadoras da cultura e toda a estrutura do Ministério de que era imperiosa a aprovação da PEC 421.

Sempre entramos numa disputa eleitoral para dizer em quem votamos, para tirar foto, para apoiar este ou esta candidata. Desta vez não. Pela primeira vez nós, trabalhadores e trabalhadoras da cultura, poderemos entrar na corrida eleitoral com um pleito: aprovação da PEC 421. 2%. É bom que fique registrado que hoje o orçamento federal para a cultura é de 0,07%. Dinheiro que vai para o

Ministério da Cultura. Eu não estou falando de dinheiro de Ancine, nem dinheiro de Lei Rouanet, nem Fundo Nacional de Cultura, nem PNAB. Nada disso.

Sabe quanto são 0,07 de 5 trilhões e 500 bilhões de reais (orçamento anual da união)? São 3 bilhões e 900 milhões de reais. Este é o dinheiro aprovado para o Ministério da Cultura. Sabe quanto são 2% de R$ 5 trilhões e 500 bilhões? São 110 bilhões de reais. É esta a nossa reivindicação. Eu quero dinheiro.

E aprovada a PEC, ganhamos todos os brasileiros e brasileiras, todas as linguagens artísticas, todas as manifestações culturais. Esse é o futuro da cultura, desse caldeirão cultural do nosso país. E o que se espera do MinC e de todas as secretarias estaduais e municipais é que entendam e trabalhem definitivamente para a aprovação.

É IMPERIOSA A LUTA DA CULTURA PARA A APROVAÇÃO DA PEC 421

Larissa Ruther: Perfeito. A gente quer agradecer muito a sua contribuição. Para fechar e aí fechando realmente a nossa entrevista aqui… Antes de tudo, muito obrigada pela sua disposição de tempo, de estar aqui. É uma aula essa entrevista, a gente está gostando muito.

Larissa Ruther Então, fechando aqui, e aí a gente quer um discurso bem bonito (risos). Brincadeira. Como você gostaria que o público lembrasse da sua trajetória? E aí sim, Hilton Cobra.

Hilton Cobra: Ah, você me fez emocionar! Mas o que eu gosto mesmo... é o que falou meu amigo Ângelo Flávio: de 220 milhões de brasileiros, eu fui pinçado a ser artista. Eu acho que eu quero ser lembrado como o cara que teve carinho com o ofício do teatro, que é o extrato da cultura de um povo e, sobretudo, o teatro negro. E que propôs a criação da "Comuns", que é o meu grande projeto, que eu amo… aquelas figuras (atores, atrizes, técnicos, criadores, pesquisadores...) até hoje.

É isso.

Matheus Freitas: Muito obrigado!

Larissa Ruther: Muito obrigada, foi muito bonita essa entrevista.

Hilton Cobra: De nada.

Hilton Cobra
Multiartista, produtor cultural e ator reconhecido por sua atuação na valorização do teatro negro brasileiro. Fundador da Companhia dos Comuns dirigiu e produziu diversos espetáculos, destacando-se nacionalmente com o monólogo Traga-me a cabeça de Lima Barreto!.Também atuou na gestão pública como diretor do Centro Cultural José Bonifácio e presidente da Fundação Cultural Palmares (MinC).

Larissa Ruther
Graduanda em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Educadora do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ). Atua na área de educação e mediação cultural, com interesse em ações educativas e na promoção do acesso ao patrimônio histórico e cultural.

Lidiane Moço
Bacharel em Produção Cultural pelo Instituto Federal de Educação do Rio de Janeiro e assistente da Presidência do Theatro Municipal (TMRJ).

Matheus Freitas
Graduando de Bacharelado em História da Arte pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Turismo pela Faculdade de Turismo e Hotelaria (FTH) da Universidade Federal FlWuminense (UFF). Educador no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ) com foco em ações didático-pedagógicas associadas ao setor artístico-cultural.

Paulo Melgaço da Silva Junior
Pós-doutor e Doutor em Educação pela UFRJ, professor, pesquisador e vice-diretor da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (pertencente à Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro), professor colaborador no PPGEAC/Unirio. Pesquisador INCT antirracismo.

O Corpo que dança o Tempo:

afro grafias

no Theatro Municipal



O corpo que dança o tempo: Afrografias no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Larissa Machado Moisés

Graciosa mãe, senhora das águas frescas.
Opàrà, que ao dançar rodopia como o vento, sem que possamos vê-la.
Senhora plena de sabedoria, que enfrenta pessoas poderosas e, com sabedoria, as acalma.
(Oriki de Oxum)

Evocamos Oxum para começar. Ou para continuar.

Começar pelo corpo que dança como o vento, que se inscreve enquanto escapa, é também uma maneira de entrar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro por outros caminhos. Inaugurado em 1909, em meio às reformas urbanas que buscavam aproximar o Rio de Janeiro de um ideal europeu de modernidade e civilização, o Theatro traz em sua arquitetura, palcos e repertórios as contradições de um projeto de nação que procurava produzir uma imagem de Brasil enquanto afastava de seu campo de apresentação pessoas, corpos, saberes e práticas que constituíam esse mesmo país. Mas um teatro nunca é somente aquilo que se projetou para ele. A cidade que se pretendia europeia era uma cidade profundamente negra. Enquanto avenidas, monumentos e instituições redesenhavam sua paisagem, presenças negras continuavam a constituir modos de viver, habitar, criar, celebrar e dançar. O projeto de cidade que procurava afastá-las encontrava corpos que permaneciam, atravessavam, inventavam outros caminhos. É nessa fricção que esta exposição se movimenta. Não para simplesmente incluir outros corpos em uma história já escrita, mas para perguntar o que acontece com essa história quando são esses corpos que passam a coreografá-la.

É nesse giro que emerge *O corpo que dança o tempo*: *afrografias no Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Aqui, afrografia não é somente aquilo que se escreve sobre as corporeidades negras, mas aquilo que as inscrevem no tempo quando dançam, cantam, tocam, falam, silenciam, ocupam, desviam e inventam. Escritas feitas de movimento. Grafias que não se deixam fixar inteiramente

porque acontecem justamente no trânsito entre corpo e memória, presença e ancestralidade, aquilo que permanece e aquilo que escapa. Nesse movimento, a teatralidade negra se faz encruzilhada: se inscreve ao mesmo tempo que escapa. E, ao escapar, não desaparece. Abre caminho. Pois se o cânone organiza, separa, hierarquiza e determina aquilo que deve permanecer visível, interessa-nos atrapalhar o passo, mudar o compasso. Fazer a palavra encontrar o gesto, o gesto encontrar o som, o som encontrar a imagem, a imagem encontrar outros corpos.

Dança, som, imagem, gesto e palavra se encontram não para preencher os esquecimentos do Theatro, como se fosse possível completar uma história e finalmente encerrá-la. Encontram-se para movimentá-la. Para desarrumar as maneiras pelas quais aprendemos a contá-la e fazer aparecer, em suas frestas, aquilo que sempre esteve em movimento. Fazer do palco encruzilhada. Do corpo, memória. Da memória, movimento.

Voltamos, então, a Oxum. Ou talvez nunca tenhamos saído de seu giro. Opàrà dança como o vento sem que possamos vê-la. Enfrenta os poderosos e, com sabedoria, os acalma. Seu movimento não desenha uma linha reta. Rodopia. Talvez seja preciso acompanhar o giro. Não para descobrir onde termina, mas para perceber que, quando o corpo volta a passar pelo lugar onde antes esteve, já não é o mesmo lugar. Nem o mesmo corpo. E o que parecia retorno pode ser, outra vez, começo.

Larissa Machado Moisés é museóloga, pesquisadora e curadora. Doutoranda e mestre em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST e graduada em Museologia pela UNIRIO, desenvolve pesquisa sobre arquivos fotográficos negros no Brasil. Atua como Analista de Acervo e Pesquisa da Casa Acervo Sasa Zamani, e integra o grupo de pesquisa Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades (MNBA/CNPq/Ibram) e a Rede Museologia Kilombola (RMK/ICOM Brasil). Em sua trajetória, atuou em instituições como o MNBA, MUHCAB, IMS-Rio e MHN. Foi pesquisadora bolsista do Humboldt Forum (2022) e do Colóquio de Verão APRIL (2026), em Nova York. Como curadora, desenvolve projetos que articulam arte, memória e cultura visual, em diálogo com saberes e poéticas afro-pindorâmicas.



Corpos Negros, Palcos Brancos
Narrativas visuais sobre presença, exclusão e memória institucional

Carlos Henrique Gomes da Silva

A proposta curatorial da exposição "O corpo que dança o tempo: afrografias no Theatro Municipal do Rio de Janeiro" desloca a imagem desse espaço como monumento associado à tradição artística oficial e o compreende como lugar de disputa simbólica, atravessado por memórias, corpos e visualidades, inserindo-o na reflexão sobre presença e reconhecimento. Ao ocupar esse palco de consagração artística, historicamente marcado pela branquitude, a exposição interroga os regimes de visibilidade que estruturaram sua memória institucional e tensiona as hierarquias culturais que definiram quem pode ser visto, celebrado e legitimado no campo das artes.

A exposição reúne expressões artísticas cujas poéticas visuais tomam as negritudes, em sua diversidade, como eixo central. Nesse sentido, a proposta problematiza a história de um espaço que, por longo tempo, definiu quais presenças seriam reconhecidas e quais permaneceriam à margem. Desse modo, a corporeidade negra assume aqui uma dimensão simbólica. Mais do que apenas ocupar o palco, a presença negra evidencia o teatro como um lugar de disputa simbólica, onde essas expressões artísticas inscrevem outras narrativas de memória e pertencimento cultural. Assim, a exposição convida o público a olhar para as artes a partir de outros referenciais estéticos e políticos, marcando o momento em que os artistas negros recusam a posição de objeto de estudo e assumem o lugar de sujeitos de suas próprias narrativas.

Os artistas apresentam trajetórias e linguagens distintas e questionam as regras de quem a nossa cultura escolhe aplaudir, assumindo o protagonismo no palco principal. Graffiti, pintura, fotografia, gravura, colagem e arte digital articulam questões ligadas à memória, à ancestralidade, ao território, à identidade e à presença negra. Essa diversidade de poéticas amplia o repertório da exposição e apresenta diferentes modos de produzir e experimentar a arte. A reunião dessas perspectivas

propõe uma reflexão sobre os critérios de reconhecimento e legitimação que definem o que permanece na memória, no patrimônio e nas instituições de arte.

REFERÊNCIAS

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude.** Organização de Carlos Moore. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. (Coleção Vozes da Diáspora Negra, v. 3).

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras da UFMG; Poslit, 2002.

Carlos Henrique Gomes da Silva é historiador, museólogo, professor e pesquisador. Doutor e mestre em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST, é bacharel e licenciado em História pela UFRJ. Possui especializações em Educação Museal (ISERJ/FAETEC/IBRAM/MinC) e em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (MEC/UNIAFRO/UFRRJ). Sua trajetória articula docência, pesquisa e atuação no campo museológico, incluindo experiência no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Desenvolve estudos sobre relações raciais, com ênfase na presença negra nas instituições culturais e nos processos de musealização, legitimação e representação das memórias e patrimônios afro-brasileiros. Investiga como narrativas e práticas de legitimação cultural participam da construção da memória social, produzindo reconhecimentos, silenciamentos e disputas em torno da presença negra nos museus e no patrimônio.

FICHA TÉCNICA

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Governador
Ricardo Couto de Castro

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA
Secretária
Danielle Christian Ribeiro Barros

FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO
Presidente
Clara Paulino Cáo

Assessoria de Comunicação
Marietta Trotta (chefe)
Allex Lourenço
Cláudia Tisato
Daniel Ebendinger
Daniel Rodrigues
Felippe Chiarelli
Laura Nogueira
Luísa Saraiva Neto
Maria Mell Rodrigues
Mariana Amaral
Tainá Ribeiro Soares
Kaique Lemos (estagiário)

REVISTA INTERDISCIPLINAR DO THEATRO MUNICIPAL
Editores
Alexandre Fabiano Mendes
Clara Paulino Cáo
Cordenadora Executiva
Marta Maria Crespo Rodriguez
Produção Executiva
Isabela Lopes Melo

Assistência Executiva
Alexandre Fabiano Mendes
Clara Paulino Caó

Comitê Editorial
Bárbara Dutra Lameira Ottero
Bernardo Tebaldi
Guilherme Alfradique Klausner
Isabela Lopes Melo
Luiz Felipe Teves de Paiva Sousa
Mariana Fernandes de Cintra Egger
Raphael de Souza Lage Santoro Soares

Organizadores do Dossiê
Coordenador
Paulo Melgaço da Silva Júnior

Equipe
Larissa Ruther
Lidiane Moço
Matheus Freitas
Capa e Projeto Gráfico
Luísa Saraiva
Tainá Ribeiro Soares

Conselho Editorial
Ana Carolina Lopes
Anna Léa Silva Bárbara Szaniecki
Carolina Lopes de Oliveira
Daniel Marques da Silva
Dimitri Cervo Elizabeth Jacob
Elizete Higino Fernando da Silva Cardoso
Francisco de Guimaraens
Guilherme Leite Gonçalves
Helenise M. Guimarães

Leonardo Bruno
Luiz Antonio de Assis Brasil
Marcelo Spalding
Maria do Carmo Martins Vido
Mario de Faria Carvalho
Mauricio Mota
Raphael David dos Santos Filho
Vera Mangas
Wallace de Almeida Corbo

FICHA TÉCNICA EXPOSIÇÃO

O corpo que dança o tempo: Afrografias no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Curadoria

Carlos Henrique Gomes da Silva
Larissa Machado Moisés

Museologia e Montagem

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Coordenação

Raquel Villagrán Seoane

Equipe CEDOC

Bárbara Xavier
Beatriz Cunha
Lívia Marcolino
Isabel Borges
Joice Oliveira
Vitória Saldanha da Gama
Yasmin Araujo

Artistas Expositores

Airá Ocrespo (@airaocrespo)
Alany Solaris (@amobobeirinhas)
Ana Beatriz Marçal (@anabeatrixmarcal)
Ana Carolina Castro Silva (@carolina_castro.art)
Anny Mary Lewis (@annymarylewis)
Átila Silva Cavalcante (@atilas_art)
Carla dos Santos Fernandes (@caisdaarte)
Cleyton Santanna (@cleytonsantanna)
Deborah Albuquerque (@deborahalbuquerq)
Flávia Tavares Valente
Georges Bom (@georgesbom)
G!SLANE (@gislaneart)
Heloísa da Costa Sant'Anna (@hlcstx)
Izabela Gomes (@Bellobinha)
Joyce Oliveira (@joyceoarte)
Julia Derati (@juliaa_derati)
Juliana Lima de Andrade Amaral (@juandrade8_)
Jurebah (@jurebah_draws)
Letícia Mercier (@leticiamercier_art)
Lulu Abe (@lulu_abe_art)
Marcelus Pequeno (@marceluspequeno_)
Marden Cardoso Sousa (@negrosoousa)
Matheus de Souza (@matheusdesouzabr)
Mavi Barbosa (@naomiinyun)
Mayk Brambilla (@brambillayo)
Millene Azevedo (@millexaz)
Natalia Flores (@nataliadesf)
Sandra Nunes (@sandranunesart)
Tebla (@tebla.art)
Tete Silva (@tetesilva21)
Val Pires (@xilopretura)

FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL
Praça Floriano S/N - Centro
Rio de Janeiro - RJ

Patrocínio

Anadef Associação Nacional dos Defensoras e Defensores Públicos Federais

Apoio

DIREITO UERJ

PPGD UERJ

Realização Institucional

Secretaria de Cultura e Economia Criativa

UERJ Universidade do Estado do Rio de Janeiro

PR3 Pró-Reitoria de Extensão e Cultura

GOVERNO DO ESTADO RIO DE JANEIRO



negritudes

no THEATRO MUNICIPAL

transformar o negro da condição de **objeto** para a de **sujeito.**



Em sentido horário • Abdias do Nascimento • Hilton Cobra
Zaira de Oliveira • Consuelo Rios • Waldir Maia
Clementino Luiz • Waldemar Corrêa • Luiz Gonzaga
Jonaldo Felix • Ruth de Souza • Pérola Negra
Ao centro • Francisca de Queiroz • Lea Garcia
Adalberto Silva • Francisco Braga
Bailarino • Bruno Rocha • Na Capa • Mercedes Baptista

Para formar um teatro, como expressão lídima de nosso pvo, é preciso, então, que à cultura negra seja dado o reconhecimento, em termos efetivos, de sua participação atuante.